

II

Вопросы  
ТЕОРИИ  
И ЭСТЕТИКИ  
МУЗЫКИ

В Ы П У С К 14



И  
В-74

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ  
ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНЕМАТОГРАФИИ

# Вопросы теории и эстетики музыки

ВЫПУСК 14



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» · ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ · 1975

Редколлегия:

А. А. Гозенпуд  
А. И. Климовицкий (отв. редактор)  
Л. Н. Раабен

### От редколлегии

Настоящий, 14-й выпуск сборника «Вопросы теории и эстетики музыки» открывается разделом, который посвящен явлениям русской музыкальной культуры. В статье Г. Орлова раскрываются новые стороны идейной эволюции и проблематики творчества Н. А. Римского-Корсакова, освещаемые главным образом на материале неосуществленных замыслов. В. Лапин рассматривает драматургию «Сказания о невидимом граде Китеже» в свете традиционного свадебного обряда. Л. Жуйкова-Миненко прослеживает взаимопроникновение и взаимодействие трагического и комического в творчестве М. П. Мусоргского.

Теоретическим проблемам посвящены две статьи сборника. Н. Серегина исследует особенности ладового и композиционного строения песнопений знаменного распева. Ю. Кац, обратившись к проблеме лада в творчестве русских композиторов начала XX столетия, освещает возможности применения вероятностно-статистических принципов для классификации ладовых систем.

Зарубежный раздел сборника связан в основном с юбилейными датами года. Столетию со дня рождения Мориса Равеля посвящена статья В. Смирнова, семидесятипятилетию со дня рождения и двадцатипятилетию со дня смерти Курта Вайля — статья Е. Гуревич.

А. Петраш прослеживает судьбы жанров добарочной инструментальной музыки, продолжая тем самым разработку проблематики, намеченной в его статье в предыдущем выпуске «Вопросов теории и эстетики».

Проблема восточных культур приобретает в настоящее время особую остроту и актуальность. Рассмотрению генетических связей и процесса становления японской музыки гагаку посвящена статья В. Сисаури, завершающая сборник.

Г. Орлов

### Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ НА ПОРОГЕ XX ВЕКА. ПУТИ ИСКАНИЙ

Для европейской истории и культуры XX век на целое десятилетие опередил календарь. По многим причинам начало современного периода мировой истории датируется концом 80-х — началом 90-х годов, когда наметились и начали развиваться новые социальные, идейные, художественные тенденции, определившие пути и лицо современной культуры и искусства. Может показаться неожиданным, что этот рубеж и характерные для него сдвиги запечатлелись в прочном, устойчивом художественном мире Римского-Корсакова, пожалуй, глубже (хотя и не столь демонстративно), чем у многих его современников. На первый взгляд, такое утверждение противоречит установившимся представлениям о зрелом творчестве этого композитора. 90-е — 900-е годы были для него, бесспорно, наиболее продуктивной полосой. Ярче всего это сказалось в его оперном творчестве, которое, начиная с 1889 года, обогатилось двенадцатью новыми произведениями, составившими ядро особого явления в оперном искусстве, — явления, именуемого «театром Римского-Корсакова». Эталонами русской оперной классики по праву считаются «Садко», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане». К числу ее высших достижений относится «Сказание о невидимом граде Китеже». Последние сказочные оперы — «Кашей бессмертный» и «Золотой петушок» — заставляют говорить не только об идейно-стилистическом перевооружении маститого композитора, но и об идейной новизне его замыслов, сказавшейся в сатирической трактовке и злободневности сказочных сюжетов. Для последующих процессов в русской музыке примечательно его обращение к кантатному жанру. Важным звеном художественной эволюции явились романсы и другие вокальные сочинения конца 90-х годов.

В  $\frac{90106-711}{026(01)-75}$  614-75

© Издательство «Музыка», 1975 г.

Все это способно создать впечатление, что вторая половина композиторского пути Римского-Корсакова была счастливой половиной удач, уверенных свершений, творческого благополучия. Эта картина творческого расцвета, разумеется, не лишена оттеняющих контрастных красок. Так, «Млада» и «Сервилия» признаются «неполными удачами» по причине неудачных либретто. Правда, «неполной удачей» явилась и опера «Пан воевода», написанная на вполне доброкачественное либретто, но этому обстоятельству не придается особого значения: ведь сам композитор определил эту оперу (как и «Сервилию») на положение «интермеццо»! Из поля зрения исследователей, в сущности, выпадает интеллектуальный и творческий кризис начала 90-х годов, объясняемый обычно семейными обстоятельствами, внешними фактами, но не внутренними конфликтами творческого сознания; представляется, что этот кризис был не слишком серьезным этапом, поскольку он наступил в самом начале периода, продолжался сравнительно недолго, а написанные сразу после его преодоления «Ночь перед Рождеством» и «Садко» неоспоримо свидетельствуют о полном творческом здоровье их создателя. Отмечается также, что работа над «Садко» необычно затянулась, либретто и общий замысел оперы постепенно претерпели важные изменения, но в этом видится не симптом каких-то внутренних затруднений, а проявление бесконечной взыскательности и самокритичности композитора, последовавшего дальновидным советам Стасова.

Этот беглый пересказ, в сущности, исчерпывает все признаваемые в литературе о Римском-Корсакове факты его композиторской биографии, говорящие о моментах слабости, неуверенности, сомнений, — «теневые» краски, призванные участвовать в создании объемного портрета художника, передать всю сложность его неприкрашенного творческого облика. Однако цель не достигается. При таком изображении решающие этапы композиторского пути Римского-Корсакова лишаются проблемности, внутреннего драматизма, а главное — динамичности: вместо анализа творческой эволюции как процесса качественных изменений остается говорить лишь о постепенном разворачивании некоей стабильной, незыблемой в своей законченности системы.

Такое «выпрямленное», упрощенное представление пути Римского-Корсакова заставляет видеть в последующем только продолжение, обогащение предыдущего, а сочинения разных десятилетий рассматривать под одним и тем же углом зрения, на основе одного и того же набора критериев. Неполноценность, безжизненность этого взгляда особенно отчетливо выступает на фоне остро конфликтных взрывчатых процессов, развивавшихся параллельно в социальной действительности, в идеологической и художественной жизни России и стран Европы.

Придерживаясь этого взгляда, мы не сможем понять принципиальной новизны его поздних произведений — «Китежа», неправоммерно рассматриваемого в аспектах «Псковитянки», «Князя

Игоря» и «Хованщины»; «Кашея» и «Золотого петушка», столь же неправоммерно оцениваемых сквозь призму «Снегурочки». Мы не сможем ощутить всей глубины и остроты проблем, занимавших композитора в связи с новыми веяниями времени, существа его кардинально новых устремлений, которые, будучи осознаны, иначе освещают его зрелое творчество. Не сможем увидеть, сколь тесными и напряженными были его соприкосновения с современностью, с развивавшимися в ней процессами пересмотра этических и эстетических ценностей. Мы не увидим главного в творческой эволюции Римского-Корсакова — того, что заставляет связывать ее с современным периодом истории музыки, исследовать в контексте идейных и эстетических проблем XX столетия.

Возможно ли, чтобы этот художник, наделенный столь глубоким чувством социальной ответственности и пониманием этической ценности искусства, оставался безразличным к глубоким, порой тревожным переменам в интеллектуальной и духовной жизни своих современников и соотечественников, чтобы в резко изменившемся общественном климате конца века он продолжал невозмутимо следовать в направлении, выбранном еще в юные годы?

Композиторское наследие и наиболее широко освоенные музыковедением части литературного (эпистолярного и проч.) наследия Римского-Корсакова отражают его творческую биографию неполно, преимущественно с «лицевой» стороны и создают обманчивое впечатление о внутренней жизни художника. Это обстоятельство заслуживает особого внимания ввиду некоторых примечательных индивидуальных свойств личности Римского-Корсакова.

Он был чужд таких типично артистических черт, как спонтанность самовыражения, дерзкая отвага, готовность к риску, колебимое доверие к собственной интуиции, творческое «своеволие». Ему были присущи, скорее, черты ученого: строгая самодисциплина и самоограничение, отвращение ко всяким исповедам и импровизациям, придирчивая, многократная проверка сделанного, потребность чувствовать под собой прочный фундамент объективного знания, осознанного личного и коллективного опыта, тщательная «аргументированность» художественных построений и забота о ясности и безупречности формы, целомудренное нежелание выносить «на публику» черновые стадии работы — то, что впоследствии может оказаться случайным, поспешным, ложным.

Все это придало и отдельным его произведениям и творческому наследию в целом ту степень совершенства, где почти невозможно различить следы тяжелой внутренней работы, душевных затрат, колебаний, усилий, с которыми преодолевалось «сопротивление материала». Даже в своих литературных высказываниях — в «Летописи моей музыкальной жизни», переписке, — как и в свидетельствах близких людей и сотрудников, Римский-Корсаков всюду, где речь заходит об интимных фазах его творческих исканий, остается сдержанно немногословным, суховато корректным, «заостренным на все пуговицы».

А между тем, нет сомнений, что самый продуктивный период его творческой деятельности был в то же время самым трудным для него периодом. И если наиболее известные его произведения, поставленные в хронологический ряд, вызывают представление о прямой дороге, то его искания тех же лет можно сравнить с обследованием прилегающих обширных неведомых земель — с компасом, но без карты. Нет сомнений и в том, что эти два плана деятельности не разворачивались обособленно, без соприкосновений и взаимовлияний. Композитор не спешил доверяться своим открытиям и догадкам, однако они неизбежно корректировали его идейные и эстетические устремления.

Центральный водораздел композиторской биографии Римского-Корсакова на редкость точно совпадает с рубежом современного периода мировой истории. Сочинения конца 80-х годов, в особенности «Испанское каприччио» (1887) и «Шехеразада» (1888), не выказывают ни малейших признаков близившегося перелома. В следующем же, 1889 году композитор зажигается предложением Лядова написать «Младу», с энтузиазмом принимается за работу и спустя полгода завершает монументальную оперу-балет. Однако это сочинение, которое создавалось с такой любовью и надолго осталось дорогим композитору, до последних лет жизни помышлявшему об его усовершенствовании, оказалось мертворожденным. Холодно встреченная при первой постановке в 1892 году, опера не удержалась в репертуаре и при последующих редких и столь же неудачных попытках.

Чем же объяснить этот внезапный срыв, этот капитальный просчет опытного и осмотрительного мастера? Исследователи единодушно указывают на крайнюю слабость либретто — драматургически вялого, лишённого логики, живых, действенных характеров. Однако эти, в общем справедливые соображения, не дают ответа на поставленный вопрос; они не помогают понять, почему, отличая эти недостатки и даже попытавшись собственными силами их умерить, искушенный оперный композитор не только не отказался от плохого либретто, но с энтузиазмом взял его в работу.

Прямого ответа мы не найдем нигде, но сам Римский-Корсаков дает, по меньшей мере, косвенные указания на то, в какую сторону направить поиски. Он так объясняет быстроту и легкость сочинения «Млады»: «...во-первых, слишком большая (в противоположность Вагнеру) лаконичность текста, которого я не сумел развить, вследствие чего его драматическая часть вышла довольно слабою; во-вторых, вагнеровская система лейтмотивов, значительно ускорившая сочинение; в-третьих, значительное отсутствие контрапунктического письма, тоже ускоряющее работу. Зато мои оркестровые намерения были новы и затейливы по-вагнеровски».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Л., 1955, с. 173 (далее обозначается «Летопись»).

С этого времени и в продолжение ближайших лет мысль о Вагнере не оставляет Римского-Корсакова, а имя его не сходит с языка. Обаяние вагнеровской музыки оказалось настолько могущественным, что даже протестуя против традиционных в опере антодисментов, прерывающих действие, он говорит в первую очередь и подробнее всего о вагнеровских спектаклях; по этому поводу он пишет особое обращение «К слушателям и ценителям оперы как художественно-музыкального произведения и посетителям Мариинского театра» (1901), где приводит случаи упомянутой бестактности публики в отношении спектаклей «Тристан», «Валькирия», «Тангейзер» и лишь попутно — в отношении «Князя Игоря».

В наброске предисловия к учебнику инструментовки он пишет: «...наше, послевагнеровское время...» Чем дальше, тем яснее он формулирует свое отношение к немецкому композитору: вспоминая в 1893 году, какими презрительными насмешками он вместе с друзьями-балакиревцами встретил четверть века назад «Ловирина», не без горечи добавляет: «А в это самое время „Нюрнбергские певцы“, в которых Вагнер опытной и умелой рукой пробивал дорогу искусству куда далее вперед по сравнению с нами, русскими передовиками!».<sup>1</sup>

Аналогичное суждение высказывается и спустя 9 лет (см. запись в Воспоминаниях В. Ястребцева от 5 февраля 1902 г.); и позже он роняет скупые замечания, говорящие о постоянном присутствии Вагнера на его мысленном горизонте. С годами это обстоятельство стало интриговать самого композитора, и в ряде записей 1900—1903 годов Ястребцев зафиксировал самонаблюдения Римского-Корсакова и его попытки проанализировать психологические причины упорного влечения к художнику, столь далекому, если не сказать — чуждому ему по духу.

Все это отнюдь не означало, что Римский-Корсаков попал под влияние Вагнера. Совсем наоборот. Гипнозу вагнеровских новаций он противостоял в России, подобно тому, как в те же годы ему противостоял во Франции молодой Дебюсси, а в Италии — престарелый Верди.

И все же случай Римского-Корсакова — особый. В отличие от Верди и даже от Дебюсси, прошедшего искус изучения вагнеровских партитур, он был явно предрасположен испытать на себе обаяние вагнеровских открытий. Было бы наивно полагать, что его противоречиво страстное, глубоко личное отношение к Вагнеру связано с вопросами только композиторской техники. В области оркестровки и музыкальной звукописи, которые более всего восхищали его у Вагнера, Римский-Корсаков был уже сложившимся признанным мастером; лейтмотивными характеристиками — по своему, а не по-вагнеровски — пользовался уже в «Снегурочке»,

<sup>1</sup> Римский-Корсаков Н. А. «Летопись», с. 61.

и во всех этих аспектах и прежде и потом двигался совершенно самостоятельными путями.

В 1892 году композитор делает решительную попытку освободиться от наваждения, для чего подвергает оперный стиль Вагнера педантичной критике. Статья озаглавлена «Вагнер и Даргомыжский», но о Даргомыжском он забывает уже на третьей странице, остальные двадцать посвящая одному Вагнеру. Он расчленяет вагнеровский стиль и оценивает каждый из составляющих его элементов в отдельности. Его критика беспощадна, а выводы категоричны. Гармония — «крайне однообразная... вследствие напряженности изысканного стиля»; в ритме — «монотония бедности... однообразие и безжизненность»; мелодия «подчинена стилю гармонии», бесконечная мелодия действует «утомляющим образом наподобие чересчур продолжительной речи без остановок, без точек, без деления на периоды»; фактура — «затейливый контрапункт без пауз... бедность и однообразие при изысканной роскоши»; форма «безусловно подчинена развитию текста... почти не заключает образцов архитектурных...», части ее всегда могут быть переставлены или пропущены без ущерба»; лейтмотивы обнаруживают «величайшее злоупотребление приемами символизма... сухой и часто весьма неверный расчет»; хор «как голос толпы, как монолог массы, почти отсутствует... как пение песни встречается крайне редко»; сольное пение — «только декламация, часто даже теряющая музыкальную интонацию... мешает инструментальной музыке выступить во всей своей красе»; манера обращения с голосом «однообразная, ограниченная, сухая, мертвенная и антихудожественная».

Объективности ради укажем и на положительные (и даже восторженные) оценки; они касаются лишь «чудной, несравненной оркестровки» и «моментов прекрасной изобразительной музыки... звукоподражания его художественны, звуковоспроизведения в высшей степени остроумны и наглядны». Но и тут произносится приговор, который на всем протяжении статьи многократно, как заклятье, повторяется по поводу каждого из рассмотренных элементов: «доведено до крайних пределов своего развития», «не допускает дальнейшего развития», «далее идти уже некуда», «презвзойти его нельзя».

Любопытно, как эти суждения Римского-Корсакова о Вагнере перекликаются со словами самого Вагнера о Бетховене: «...во мне выработалось убеждение относительно невозможности сделать в области симфонии, после Бетховена, что-либо новое и значительное».<sup>1</sup> Придя к такому убеждению, Вагнер избрал оперу; у Римского-Корсакова возможности переменить жанр не было.

Статья «Вагнер и Даргомыжский» представляет уникальную ценность — не как анализ вагнеровского стиля, а как поразительной силы психологический документ самого трудного этапа био-

<sup>1</sup> Вагнер Р. Мемуары, т. 1, СПб, 1911, с. 99.

графии Римского-Корсакова. Естественно задаться вопросом: с какой целью она была написана? Очевидно, не для того, чтобы предостеречь от пагубного влияния неискущенную композиторскую молодежь — статья писалась не для печати и увидела свет только в 1911 году. Не для того, чтобы отстоять принципы реалистической русской школы — о ней нет даже упоминания. И не для того, чтобы засвидетельствовать свою независимость от Вагнера — она едва ли ставилась под сомнение кем-либо из современников. Зачем вообще понадобилось подвергать Вагнера столь детальной и безоговорочно негативной критике, если ее автору с самого начала была ясна абсолютная неприемлемость всей его эстетики и музыкально-драматической концепции?!

Остается один ответ: статья была написана для самого себя, в споре с самим собой, в потребности освободиться от навязчивого интереса, посредством логических рассуждений убедить себя самого в призрачности гиганта и его власти. Однако попытка оказалась тщетной: в музыке Вагнера, разъятой на составные части, не обнаружился источник той силы, которая магически влекла мысль Римского-Корсакова. Главное ускользнуло.

Н. Соколов, один из близких учеников Римского-Корсакова, в своих воспоминаниях о нем указывает на род тех проблем, которые мучили его учителя и определяли его душевное состояние в 1892—1893 годах. По словам мемуариста, Римский-Корсаков переменялся, жаловался, что не может больше сочинять, испытывал душевный упадок. Примечательны темы их бесед: «Как композитору, Н. А., конечно, ближе всего были те цели и средства его искусства, которые достигались и исчерпывались элементами звучности, выразительности и, пожалуй, изобразительности (как мы видели, именно этими вопросами он ограничил себя в статье «Вагнер и Даргомыжский». — Г. О.). Но еще и раньше ему не раз приходилось задумываться об идейной, духовной стороне музыки... Эти-то вопросы и сосредоточили на себе его внимание теперь... Мы большей частью с увлечением фантазировали в области эстетических загадок. Но эти загадки как-то незаметно повлекли нас и другим — к загадкам, которые выдвигает сама жизнь. В числе таких, на первом плане, как и следовало ожидать, оказались вопросы этики... За ними бесконечной цепью потянулись: вопросы о свободе поступков — и об ответственности, обязанностях, долге — вопросы о бессмысленности существования — и о совершенствовании, святости, божестве. Так подошли мы к вопросу о религиозных верованиях... Прибавлю, что беседы и споры, благодаря заразительной горячности моего собеседника, постепенно приняли лихорадочно повышенный тон. Напряженность этого тона непривычно тревожила меня и, по-видимому, очень вредно отражалась на нервной системе Н. А.»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Соколов Н. Воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. СПб, 1909, с. 20—24.

Все в этом свидетельстве противоречит привычному облику Римского-Корсакова — сдержанного, уравновешенного, точного и деловитого, — не вяжется с его трезвостью, суховатым рационализмом, интеллектуальным самоконтролем. Поразительнее же всего непреодолимое влечение к метафизическим проблемам духовной жизни (которые впоследствии он решительно отказывался обсуждать) и болезненная горячность отношения к ним. Такая перемена в возрасте 45—50 лет могла быть вызвана только какими-то чрезвычайными обстоятельствами, потрясшими все его сознание. О глубине и болезненности возникшего кризиса можно судить и по необычно откровенному рассказу в «Летописи».<sup>1</sup>

Кризис, сопровождавшийся творческой пассивностью, продолжался целых пять лет — от лета 1889 года, когда была написана «Млада», до весны 1894, принесшей решение сочинять «Ночь перед Рождеством». В это пятилетие он занимается только оркестровкой и переделкой прежних своих сочинений, временами выполняя эту работу «чрезвычайно неохотно, чувствуя какую-то усталость и отвращение»; даже постановка «Млады», — пишет он, — «отнодь не побудила меня к занятию сочинением».

Восстановим обстоятельства, предшествовавшие наступлению критического пятилетия — не подскажут ли они возможную причину внезапных осложнений? В «Летописи» их последовательность предстает следующим образом:

Октябрь 1888 — февраль 1889. «Дирижирование концертами и изучение „Кольца Нибелунгов“ не позволяли мне сосредоточиться на сочинении». В то время Римский-Корсаков не имел еще возможности услышать вагнеровскую тетралогию на сцене; встреча с ней должна была произойти чуть позже, и, готовясь к ней, он изучал вагнеровское творение в партитуре.

15 февраля 1889. В день двухлетней годовщины смерти Бородина Римский-Корсаков мгновенно решает писать «Младу».

27 февраля — 21 марта 1889. «... В оперной жизни Петербурга произошло весьма важное событие: в Мариинском театре появился пражский антрепренер Андж. Нейман с немецкой оперной труппой для постановки вагнеровского „Кольца Нибелунгов“, под управлением капельмейстера Мука... Мы с Глазуновым посещали все репетиции, следя по партитуре».

Начало лета 1889. Поездка на Всемирную выставку в Париже, где даны были два концерта из произведений русских композиторов. «За ближайшей причиной малого успеха концертов, заключавшейся в недостаточности рекламы, лежала другая, коренная причина: недостаточное значение русской музыки в глазах иностранцев».

Начало июля — 15 августа 1889. Сочинение и завершение полного наброска «Млады», куда, под свежим впечатлением от музыки венгерских и алжирских кафе в Париже, композитор вклю-

чает (в сцену у Клеопатры) цевницы и «внезапные удары большого барабана».

Как видим, «Млада» создавалась в окружении немаловажных событий, на достаточно впечатляющем фоне — многосложном и объемном. В немногие месяцы произошло фронтальное соприкосновение Римского-Корсакова с миром развитой капиталистической культуры и цивилизации в разных ее аспектах.

Первым посланцем и вестником из этого мира оказался для него Вагнер — создатель грандиозной эпопеи о роковой, всеразрушающей власти золота. Жизненная реальность, из которой вышел этот философско-поэтический монумент, воочию открылась ему при посещении Всемирной выставки, где русскому музыканту довелось непосредственно ощутить дух новой эры, столкнуться с загадками и проблемами, требовавшими глубокого и безотлагательного осмысления.

В Париже, над которым только что вознеслась, как символ наступившей индустриальной эпохи, Эйфелева башня, он оказался в гуще пестрого космополитического общества с его ажиотажем, соперничеством престижей, публичностью и всесилием крикливой рекламы, заменившей, подчинившей себе личные интересы и вкусы людей. За вынесенное из России убеждение, что «всякий, кто интересуется, узнает и придет, а кто не узнает, тот, следовательно, не интересуется», Беляев поплатился деньгами, а Римский-Корсаков горьким открытием, что в глазах массы европейской публики русское искусство выглядит провинциальным.

Другим, более отрадным событием была для него новая глубина познания неведомого своеобразия неевропейских музыкальных культур, их богатства и жизненной мощи. Напомним, что на той же Всемирной выставке произошло знакомство Дебюсси с музыкой яванских оркестров, оказавшей столь сильное воздействие на все его творчество.

Смысл этих сдвигов, во многом определивших характер последующего развития мировой культуры и искусства в XX веке, разумеется, не формулировался Римским-Корсаковым с достаточной отчетливостью — для этого понадобилось еще не одно десятилетие; но ощущение несомненности и значительности перемен не могло не породить у него чувства тревоги, неустойчивости и не прошло бесследно.

Произведения, фигурирующие в композиторском каталоге Римского-Корсакова, как говорилось, дают весьма слабое представление о глубинных процессах в его творческом сознании и, естественно, ничего не сообщают о критическом пятилетии. Скорее они сами нуждаются в освещении «изнутри».

Гораздо более полную и показательную картину рисуют в этом смысле оперные замыслы и планы, которые в интересующий нас период занимали мысли Римского-Корсакова наиболее активно.

<sup>1</sup> Римский-Корсаков Н. А. «Летопись», с. 178—179.

Их пестрая череда позволяет проследить движение интересов композитора в самый момент их зарождения, — даже если это интерес мимолетный, — проясняет, уточняет общий ход его идейной и эстетической эволюции. Здесь велась разведка, нащупывалась почва, намечались пути в глубь новых необследованных территорий.

Изучение сюжетных исканий Римского-Корсакова тем более необходимо, что их общее направление не совпадает с направленностью параллельно писавшихся произведений; дальше всего эти два русла расходятся, как это ни парадоксально, именно во 2-й половине 90-х годов, когда творчество Римского-Корсакова, казалось бы, вышло на широкую, прямую дорогу.

В начале периода такого расхождения еще нет. Напротив, сюжеты, первыми привлечшие композитора после «Млады», выглядят ее непосредственным продолжением. Неудача оперы отнюдь не убедил композитора в ошибочности избранного в ней пути, но, словно почувствовав поспешность сделанного в ней шага, он переводит свои поиски в «подземное» русло. «Перед летом 1891 года, — говорится в „Летописи“, — занимал меня сюжет „Зорюши“ (Ночь на распутье), но ненадолго; тем не менее, кое-какие музыкальные мысли, пригодившиеся мне впоследствии, начинали возникать по поводу этого сюжета». Через три года «Зорюша» все еще остается в поле зрения композитора, сообщающего Ястребцеву (15 мая 1894 г.) о своем намерении написать оперу на этот сюжет по окончании «Садко».

В пьесе Даля, написанной по мотивам сербских сказаний, его больше всего увлекает обильный фантастический элемент — фигуры Домового, Лешего, Водяного, Русалки, Оборотня. «В особенности его восхищает, — записал Ястребцев, — сцена у Белого камня — с таинственным ночным хороводом русалок, пляшущих под наигрыш домового; того самого, который недавно еще усыпил на перепутье, — своею колыбельною, — все „человеческое“: женихов, отца и дворню» (25 апреля 1894 г.).

Вновь перед нами персонажи народных сказок, знакомые по «Майской ночи», «Снегурочке» (а также по симфонической картине «Садко» и «Сказке»). Однако их роль и место в сюжете решительно изменяются: вслед за «Младой» они выступают на передний план, получают самодовлеющее значение: картины реального быта, человеческие образы, психологические мотивировки, логика драматического повествования превращаются в условный, бездейственный фон. Склонность композитора к фантастике безраздельно торжествует. Характерно, что, по свидетельству Ястребцева (5 мая 1895 г.), в «Майской ночи» «он любит по преимуществу лишь I действие и первую, «волшебную» половину III действия... — А то, право, — сказал Корсаков, — как-то обидно слушать этих дураков (Голову, Писаря и проч.) после предыдущих русалок и Панночки, которую я лично люблю и буду любить наравне со Снегурочкою, Младой и Морскою царевною».

В более умеренной дозе предпочтение фантастики сказалось и в «Ночи перед Рождеством», где, воспользовавшись гоголевским сюжетом, композитор отдал щедрую дань «славянской боговщине и чертовщине и солнечным мифам». Позже он признает, что увлечение мифами и их соединение с рассказом Гоголя было ошибкой, однако тут же роняет замечание, звучащее одновременно и самооправданием и объяснением: «Но эта ошибка давала возможность написать много интересной музыки».<sup>1</sup>

«Музыкальность» сюжета, наличие в нем ситуаций, дающих пищу музыкальному воображению, впоследствии не раз служила для Римского-Корсакова одним из решающих моментов. Под «интересной музыкой» он, разумеется, понимал не беспрограммную чистую музыку, к которой никогда не испытывал особенной склонности. «Интересной» была для него музыка того типа, которая восхищала его у Вагнера: «Эти скачущие Валкирии, кузнец Миме, пенчущий лес, птичка-предвестница, волшебный огонь, глубина Рейна с плескающимися дочерьми, золото, Валгалла, боги, карлы, великаны; сцены любви, мистические обряды в Парсифале; все эти трубы и рога за сценой, наигрыши пастуха и прочее — дают богатейший материал для изобразительной музыки, ... чудных новитических картин, ... приемов творчества, которые могут быть применяемы в музыке вокально-инструментальной и драматически-сценической», — писал он в заключении упоминавшейся статьи.

Пример Вагнера дал мощный толчок наиболее глубоким склонностям Римского-Корсакова, раскрепостил его живописно-пластическое воображение, заставил на время позабыть обо всем остальном. Не потому ли, ободренный знакомством с «Нибелунгами», он с такой радостной готовностью принимается за «Младу», и не находим ли мы в этой его опере множество картин, образов, ситуаций, крайне близких к тем, на которые он указывает у Вагнера как на «богатейший материал для музыки»!

В то же время Вагнер вызвал Римского-Корсакова на творческую полемику: в воплощении колоритных поэтических образов волшебной сказки он реализовал совершенно иную музыкально-эстетическую программу, демонстративно противопоставленную вагнеровской. Вместо запутанной, перегруженной интриги «Кольца» мы находим здесь прозрачный, «зримый» сюжет, допускаящий бессловесное воплощение в условиях оперы-балета с мимикой в заглавной роли; вместо «напряженности изысканного стиля» — рельефные контрасты тембровых и гармонических красок; вместо текучести «бесконечной мелодии» — архитектурно-четкую конструкцию, расчлененную кадансами, цезурами, тональными и ритмометрическими контрастами; вместо сплошной декламации — развернутые вокальные, танцевальные и пантомимные эпизоды; вместо растворения голоса в оркестровой ткани — четкую дифференциацию номеров с доминирующей вокальной мелодикой

<sup>1</sup> «Летопись», с. 195.



и чисто симфонических разделов; за хором, в противоположность «Кольцу», сохранены функции «голоса толпы», «монолога массы», «обрядового песнопения» и т. п. Лишь в одном «Млада» сближается с «Кольцом» — в пренебрежении принципами действенной драматургии — диалектикой характеров, психологическими мотивировками поступков, жизненностью обстановки.

На этом этапе сказочная фантастика выступает как основная цель и главная опора музыкального воображения Римского-Корсакова. Однако, как ни влечет его сюжет «Зорюши», уже начавший обрастать музыкальными набросками, композитор не решается взяться за него вплотную. В следующем, 1892 году в поле его зрения оказывается целый букет новых сюжетов; некоторые из них надолго завладевают его мыслью.

Такова, прежде всего, романтическая трагедия Ю. Словацкого «Лилля Венеды», сюжет которой настойчиво внушался Ястребцевым, но лишь в 1897 году был окончательно признан, «несмотря на все свои выгоды для музыки стороны, — крайне туманным и символичным». Действительно, в нем было немало соблазнительного с точки зрения склонностей Римского-Корсакова в начале 90-х годов — экзотическая полупоэтическая эпоха, герои-рыцари, битвы, заклинания, двенадцать мудрых старейшин клана, борьба за обладание арфой короля Дервида, в волшебной силе которой — залог победы и освобождения венедов. Думается, однако, внимание композитора могла привлечь не только фантастичность обстановки, обстоятельств и событий. В трагедии Словацкого главную роль играют вовсе не «боги, духи и демоны», столь дорогие ему в «Младе», — а люди. Это, разумеется, не индивидуализированные характеры реалистической драмы, но и не бесплотные условные персонажи оперы-балета, представляющие на сцене предначертанный «роковой» сюжет. В чисто романтической драме Словацкого — драме страстей — развертывается поединок двух полярно противоположных женских образов: бесчеловечно жестокой, не знающей слез Гвиноны — жены завоевателя Леха — и кроткой, жертвенно любящей Лилли Венеды, которая ради спасения пленного отца дает обет девственности, своей добротой и самоотречением трижды спасает его от жестокой смерти.

Контраст женских образов — один из постоянных мотивов Римского-Корсакова. Образы Гвиноны и Лилли Венеды так естественно входят в цепочку подобных парных образов-антиподов, переходящих из оперы в оперу, начиная «Майской ночью» и кончая «Кашеём», что кажутся специально предназначенными для него; отчетливый след этого замысла позднее обнаруживается в образе Марии в «Пане воеводе», который, подобно Лилле Венеды, воспринимался некоторыми современниками композитора как символ поработенной Польши.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> См.: Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. М., 1957, с. 57.

Вместе с тем, впервые композитор обращался к сюжету, где противоположность образов не сводилась к чисто физиологическому, эмоциональному, колористическому контрасту, но заключала в себе острый драматизм, столкновение нравственно полярных начал, определившее ход действия.

Романтические образы Словацкого, олицетворения антагонистических сил зла, эгоизма — с одной стороны, и доброты, самоотречения — с другой, могли свидетельствовать о возникшем у Римского-Корсакова тяготении к обобщенным человеческим типам, к вечному, непреходящему, абсолютному в человеке и человеческих отношениях. Примечательно в этом смысле его стремление расширить сферу действия сюжетов: от русской тематики он переходит к общеславянской («Млада»), сербской («Зорюша»), польской («Лилля Венеды»). Параллельно фантастически-сказочный элемент, столь резко подчеркнутый в «Младе», отодвигается на второй план, становится фоном драмы страстей, дающей легендарное выражение нравственному.

Еще отчетливее о таком сдвиге позволяет судить длительный интерес Римского-Корсакова к библейской легенде о Сауле и Давиде; когда в конце 1892 года Ястребцев предложил этот сюжет композитору, оказалось, что тот уже думал о нем ранее. Общая коллизия этой легенды из 1-й Книги Царств, несомненно, родственна сюжету Лилли Венеды.

Вновь сюжет разворачивается между полюсами двух образов-антагонистов — на этот раз, мужских. Властолюбивый, грозный, обуреваемый «злым духом» царь Саул и умиротворяющий его игрой на гусях чистый, смиренный и великодушный Давид — младший сын некоего Иессея Вифлеемлянина, избранный богом, — эти два образа, вновь персонифицирующие противоположные сущности человеческой души, вступают в нравственный поединок.

В отличие от героинь Словацкого, фиксированных каждая в своем постоянном нравственном качестве, раскрывающихся лишь в связи с общими перипетиями сюжета, образы библейской легенды динамичны, изменчивы и проявляют себя в прямых взаимоотношениях.

Благодарный Саул приближает Давида, осыпает его милостями, однако любовь народа к избраннику божьему, возросшая после победы Давида над Голиафом, вызывает в нем ревность, заставляет желать смерти Давида и разными путями добиваться ее. Давид бежит, Саул преследует его в пустыне; однажды беглец застаёт преследователя спящим в шатре, но удерживает руку своего спутника, готового поразить врага. Потрясенный великодушием Давида Саул отпускает его, благословив; «и пошел Давид своим путем», Саула же ожидало позорное поражение в битве с филистимлянами, самоубийство, надругательства врага над телом его и разорение земли израильской.

Здесь перед нами уже не просто притча о добре и зле, но миф, воплощающий некоторые фундаментальные структуры челове-

ских характеров, отношений и судеб,— миф о встрече себялюбия и любви, о зле, которым платят за добро, о неуязвимости нравственной чистоты и ее обезоруживающей, преображающей силе, и о разделенности путей человеческих, отмеченных знаком столь несовместимых нравственных начал.

На протяжении нескольких лет мысль о «Сауле» не оставляет Римского-Корсакова; упоминания об этом замысле то и дело мелькают в его письмах и беседах. В 1897 году решение писать оперу, по-видимому, созревает окончательно; сообщая об этом В. Бельскому (письмо от 16 февраля), он многозначительно добавляет: «Саула... буду писать для себя, а не для публики или дирекции».

Интерес к «Саулу» обнаруживает новый сдвиг, сопутствовавший внутренним исканиям, попыткам творческой переориентации композитора: мысленно он покидает почву славянской, а вместе с тем, сколько-нибудь определенной национально характерной тематики, поворачиваясь к мифу как символизации универсального общечеловеческого опыта.

Этот поворот совершался с полным осознанием. «Николай Андреевич не будет больше писать опер на „русские“ сюжеты, иначе это невольно „повело бы к повторению уже известного!“...», — записал Ястребцев в августе 1895 года. Спустя год композитор вновь замечает: «... я решил, что больше никогда не буду писать опер на „русские“ сюжеты, тем более, что сами сюжеты моих опер — для большинства нашей публики — „и непонятны, и смешны“; и это очень прискорбно, так как оно свидетельствует лишь о невежестве общества и о полном отсутствии в нем каких бы то ни было интересов к своему прошлому!...» (запись Ястребцева от 24 августа 1896 г.).

«Саул» — не единственное проявление интереса Римского-Корсакова к мифу. Наряду с ним, начиная с 1892 года, велись переговоры о мистерии «Небо и Земля» по Байрону. Переговоры продолжают, как видно из записей Ястребцева, в 1894 и в 1898 годах; в 1905 они возобновляются — «хотелось бы поговорить с вами касательно „Земли и Неба“... Если имеете какую-либо написанную программу „Земли и Неба“, то захватили бы с собой», — пишет композитор Бельскому (26 июля); тогда же появляется ряд музыкальных эскизов. Только в следующем году композитор приходит к окончательному выводу о неосуществимости этого сюжета в опере.

В начале 1894 года Корсаков посетил Одессу. «Прогулки на морской берег зародили во мне впервые мысль взяться когда-нибудь за сюжет из Гомера, например, за эпизод с Навзикаей», — говорится в «Летописи». В 1896 году, по просьбе Римского-Корсакова, Бельский разыскивает в Вене проект драмы на этот сюжет, составленный Гёте (письмо от 2 января 1897/21 декабря 1896 г.). В 1901 году Бельский собирается приступить к работе над либретто. Летом Римский-Корсаков начинает сочинять, но, одолеваемый сомнениями («надо слишком отойти от Гомера, а это неже-

лательно, ибо утратится букет»), ограничивается созданием прелюдии-кантаты «Из Гомера».

В 1897 году он зажигается античным сюжетом «Геро и Леандр», предложенным ему Бельским. В письме с этим предложением (8 марта/24 февраля) либреттист, хорошо изучивший к тому времени направленность интересов композитора, примечательным образом откликается на полученное от него ранее известие о предстоящей работе над «Саулом»: «Вы, оказывается, ... будете писать оперу, да какую: давно лелеянного „Саула“! Его история с Давидом представляет... такую же классическую эпопею, как Илиада, которая не может состариться...!»

Последние слова звучат отзвуком многозначительных слов из предшествующего письма Римского-Корсакова (3 марта/19 февраля): «...Время теперь для музыки трудное, — многие прежние идеалы разбиты вдребезги... Много вещей на глазах у нас состарилось и выцвело, а многое, казавшееся устаревшим, по-видимому, впоследствии окажется свежим и крепким и даже вечным, если только что-либо может быть таковым».

В этом письме композитор не уточняет, к чему именно относится его высказывание — само по себе взвешенное и совершенно недвусмысленное. Однако из общего контекста известных нам фактических данных можно предположить, что под тем, что «казалось устаревшим, но, по-видимому, впоследствии окажется свежим и крепким и даже вечным», подразумевались универсальные нравственные ценности мифа. К представлению о мифе, как объективной вневличной этической опоре искусства наступавшей новой эпохи, как о силе, способной придать ему общечеловеческое значение и ценность, склонялись и другие русские художники конца века. Наиболее показательный пример этого рода в музыке — танеевская «Орестея», поразившая Римского-Корсакова «обилием красоты и выражения»,<sup>1</sup> и поставленная в Петербурге двумя годами ранее.

Как показало время, эта тенденция была некоторым образом пророческой. В музыковедческой литературе неоднократно обращалось внимание на бурное возрождение в искусстве XX века сюжетов и образов классической мифологии, Библии, Евангелия, средневековых легенд. Достаточно напомнить здесь лишь имена Стравинского, Онеггера, Хиндемита, Мессиана, Пуленка, Бриттена.<sup>2</sup> Этот процесс захватил литературу, театр, кино; он сказался не только на темах и сюжетах произведений современного искусства, но и на новых принципах художественного мышления. Здесь не место обсуждать многочисленные, сложные проявления мифа и всего, что с ним связано в искусстве, художественном творчестве, науке, идеологии и политике XX века; скажем лишь, что плоды

<sup>1</sup> «Летопись», с. 215.

<sup>2</sup> См. об этом в моей статье «Военный Реквием Бриттена» — «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 5. Л., 1967.



этого процесса окрашены всеми цветами спектра — от демократизма до махрового мракобесия. В многостороннем процессе возрождения интереса к символическим и структурным сторонам мифологии наименее дискуссионным является факт значительного обогащения современного искусства на этом пути — укрепление его объективных нравственных критериев, способности обобщения, универсальности воздействия.

Испытывая влечение к мифу, Римский-Корсаков все же не решился переступить грань: это означало бы слишком глубокую перестройку его творческого мышления. «Может быть,— писал он в том же письме к Бельскому,— принимаясь за сюжет библейский или древнегреческий, я отступлю от дороги, единственной дороги, по которой способен идти, то есть от русско-славянской оперы».

Хотя мифологические сюжеты продолжали занимать композитора и впоследствии, 1897 год оказался пределом в движении его мысли по этому пути. Тяга к «свежему, крепкому и даже вечному» вовсе не исчезла; в более частных аспектах она, как мы увидим, глубоко запечатлелась в позднем творчестве Римского-Корсакова и помогает увидеть его по-новому.

Речь здесь может идти, конечно, не о пересмотре установившихся представлений, а о некоторых коррективах, дополнительных штрихах, новых акцентах, помогающих лучше увидеть центральные произведения 90-х—900-х годов в сложном, многоплановом контексте творческой эволюции композитора.

«...„Садко“ завершил собой период „Млады“ — заметил Римский-Корсаков в 1901 году (запись Ястребцева от 22 апреля). Это замечание относилось к частному вопросу — к перемене в вокальном стиле,— но справедливо и в более общем смысле. «Садко» завершил период увлечения сказочной фантастикой, знаменательного для «Млады», и последующих сюжетных поисков.

Вместе с тем, «Садко» открыл новую полосу биографии композитора, полосу интенсивного, «незатрудненного» творчества. Это сделалось возможным в силу того, что прежде параллельные соприкасавшиеся русла — идейно-эстетические искания и собственно творчество — теперь разделились. Заблуждения, увлечения, которые Римский-Корсаков при содействии советов Стасова изживал в «Садко» практически, психологически были уже изжиты: во время работы над этой оперой (в 1895—1896 гг.) фантастика, как мы видели, больше не занимала его мысль. Вниманием композитора все глубже овладевала нравственная проблематика, а интерес перемещался от русско-славянского фольклора к общечеловеческим, национально не локализованным мифологическим сюжетам; именно в эти годы композитор дает «обет» не писать больше опер на русские сюжеты. «Садко» был, в этом смысле, скорее данью прошлому, нежели плодом актуальной внутренней потребности и воплощением волновавших тогда Римского-Корсакова проблем.

Так или иначе, период «Млады» завершился. Новый период начинался как полоса стилистического перевооружения, обогащения художественных средств, не связанная с какими-либо крупными проблемными замыслами. «Надо поучиться, то есть сделать побольше этюдов, а тогда уже приниматься за большое, иначе легко начать повторяться», — сообщал композитор о планах на лето 1897 года Бельскому (письмо от 29 мая). Спустя четыре месяца (28 сентября) он сообщает С. Кругликову о написании 40 романсов, двух дуэтов, кантаты «Свитезянка» и оперы «Моцарт и Сальери». Быстрота и легкость сочинения говорят об успешности перевооружения и новообретенном чувстве уверенности.

На языке композиторской техники Римский-Корсаков говорит лишь об овладении принципами «истинно вокальной музыки», «чисто вокальной мелодией», идущей впереди гармонии, модуляций и сопровождения. Он не пытается определить более глубокий смысл и природу перемены, совершившейся в его стиле. А между тем, уместно задаться вопросом: чем была вызвана и что несла с собой эта перемена? Почему сдвиг произошел именно в этом направлении, почему прежнее долгое увлечение *колористической* гармонией, оркестровой живописью, *изобразительными* эффектами вдруг резко сменилось господством *мелодической* выразительности?

Мы не найдем ответа на эти вопросы, если не вспомним, что сопутствовало повороту в плоскости идейно-эстетических исканий и неосуществленных замыслов Римского-Корсакова. Как мы установили, как раз в первые месяцы 1897 года — в прямом преддверии стилистического сдвига — композитор отходит от сказочно-легендарной *фантастики*, склоняясь мыслями к *нравственным* началам. Нетрудно понять, что сдвиги, почти одновременно совершавшиеся в двух различных плоскостях, стимулировались общими причинами и ориентированы в одном направлении. В этом смысле можно увидеть определенную связь и внутреннее соответствие между развившимся интересом Римского-Корсакова к универсальным этическим, гуманистическим ценностям и его открытием «чисто вокальной» мелодии — этого основного инструмента эмоциональной выразительности, проводника в душевный мир человека, в мир психологических процессов, нравственных конфликтов.

Композитор не спешит к замыкающей цели, но с присущим ему чувством ответственности — осознанно или бессознательно — исподволь вооружается необходимыми для ее достижения художественными средствами, прокладывает пути к этой цели в *самой* музыке и, как мы увидим, его опыты в направлении «свежего, крепкого и даже вечного» вокальной мелодикой не ограничились.

Прорыв в новый вокальный стиль расширялся в «Боярыне Вере Шелого» и «Царской невесте» (1898), где он реализовался в одном из непревзойденных шедевров русской оперной классики. Но путь к цели вел дальше — через «Сервилию» и «Пана воеводу». Композитор все же решился ступить с твердой почвы

национально-русской оперы в неведомую область «общечеловеческой музыки». Это произошло в «Сервилии» (1901), написанной по драме Л. Мея о первых христианах в Древнем Риме.

Конечно же, Римского-Корсакова интересовала отнюдь не проповедь христианского вероучения, но нравственный идеал самопожертвования, духовной чистоты, любви к ближнему, которую он называл «великим, глубоко жизненным принципом», не принимая в то же время ни официальной казенной религии, ни даже толстовского учения о непротивлении злу — «мертвого», по его словам (запись Ястребцева от 17 мая 1902 г.).

Один из главных недостатков оперы обычно усматривается (помимо слабостей драмы Мея) в неотчетливом показе борьбы христианства с язычеством, стоиков против преторианцев, в неясно выписанном историческом фоне.<sup>1</sup> Думается, однако, что эти стороны были для композитора наименее существенными: в его планы не входило создание исторической оперы. Его целью скорее было прямое, можно было бы сказать, декларативное выражение общечеловеческого нравственного идеала в центральном образе юной патрицианки, отказывающейся от морального компромисса и обретающей в драматических испытаниях свою несокрушимую веру в добро.

Композитора можно упрекнуть разве что в ложном выборе жанра: тема и идея «Сервилии» предполагали воплощение не в опере, где невнимание к драматургии, жизненному фону, рельефности образов и ясности коллизий мстит за себя, а в оратории, неподвластной всем этим условиям и требованиям. Финал «Сервилии», где — вопреки всякому правдоподобию — все присутствующие на сцене персонажи, в том числе и гонители-римляне, поют во главе со Стариком-христианином Кредо над телом погибшей героини, в сущности, и переводит оперное действие в условный ораториальный план.

О том, что центральный образ оперы как олицетворение общечеловеческого нравственного идеала послужил важным скрепляющим звеном в эволюции позднего Римского-Корсакова — и притом, в главном русле его исканий, — писал в свое время Асафьев: «Сервилия оказывается в отношении к Февронии наиболее родственной по духу. Разница между ними в том, что чистота сердца и помыслов для Сервилии — завоевание и как бы подвиг, для Февронии же это — данность. Выходит, что на тот моральный путь, на котором остановилась... Сервилия, встает и продолжает его Феврония».<sup>2</sup>

Стремление композитора к универсальному, общечеловеческому характеру и смыслу искусства сказалось не только на образе ге-

<sup>1</sup> См.: Соловцов А. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова. М., 1964, с. 480—481; Данилевич Л. Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова. М., 1961, с. 91 и др.

<sup>2</sup> Игорь Глебов (Б. В. Асафьев). Римский-Корсаков, опыт характеристики. Петроград, 1922, с. 41.

роини и общей идее оперы, но и на примечательных умозаключениях и гипотезах, руководивших выбором музыкального стиля этой оперы. Соображения композитора, подробно изложенные в «Летописи», на редкость красноречивы: «... Сюжет из жизни древнего Рима развязывал мне руки относительно свободы стиля. Тут подошло все, за исключением противоречащего явно, как, например, явно немецкого, очевидно французского, несомненно русского и т. д. Древней музыки не осталось и следов, никто ее не слышал... Но музыки вне национальности не существует, и в сущности всякая музыка, которую принято считать за общечеловеческую, все-таки национальна... Отчасти итальянский, отчасти греческий оттенки казались мне подходящими наиболее. Для бытовых моментов же, для плясок с музыкой и т. п., по разумению моему, значительно подходил оттенок византийский и восточный... С одной стороны, в близости древней греческой музыки к восточной я уверен, а с другой — полагаю, что остатков древнегреческой музыки следует искать в искусстве византийском, отголоски которого слышатся в старом православном пении».<sup>1</sup>

Едва ли можно предположить, что столь сложный ход мысли, столь длинный окольный путь имели своей целью музыкальную стилизацию; предположив такое, мы упустили бы из виду главное. Обстановка древнего Рима в «Сервилии» была не самоцелью, а скорее предлогом, удобным поводом предпринять попытку в направлении «общечеловеческой музыки»: национальное для Римского-Корсакова — атрибут общечеловеческого. Признав это, мы поймем, почему он не довольствовался первой половиной приведенных соображений, почему он отказался от обычного нейтрально-условного стиля, который бы только «не противоречил» сюжету; поймем, почему он руководствовался соображениями, более уместными в историческом исследовании, чем в обычной композиторской практике.

В том-то и дело, что его увлек не архаический колорит вообще, но конкретность живой музыки древнего мира. Он пытается реконструировать ее, снимая одно за другим археологические напластования, — отыскивая в православном певческом обиходе рудименты византийского пения, а в этих последних — черты древнегреческой и восточной музыки. Он действует так, словно пытается пробиться сквозь толщу тысячелетий к общему, единому корню европейской музыкальной традиции новой эры, — корню, который в начале IV века разделился, вместе с разделением христианской церкви, на Восточную и Западную, дав начало — с одной стороны — византийскому, а затем русскому православному пению, а с другой — григорианскому хоралу, истоку и фундаменту европейской музыки последующих веков.

Насколько успешной оказалась эта отважная попытка (безотносительно к художественным качествам самой оперы), все еще

<sup>1</sup> «Летопись», с. 217—218.

не выяснено; здесь нужны специальные исследования в свете новых музыкально-исторических и археологических данных. Однако в любом случае бесспорно, что обращаясь к истокам европейской музыки, Римский-Корсаков первым намечал пути воссоединения современности с давно минувшими музыкальными эпохами.

В ближайшие десятилетия на этом пути были сделаны поразительные открытия, во многом определившие облик музыкальной культуры и композиторского творчества в XX веке. Бурный расцвет, переживаемый музыкальной семиологией, позволил обнаружить в памятниках древности неожиданную красоту и жизнеспособность; знакомство с ними привело к созданию множества произведений (в первую очередь, Стравинского), воссоединивших современное с минувшим в органичном, глубоко жизненном синтезе. Ощущение толщи многовекового художественного прошлого не как собрания музейных экспонатов, мертвых останков, а как живого организма, составляющего единое целое с художественной современностью, стало одной из характернейших черт искусства нашего столетия, могучим творческим стимулом, почвой широких художественных обобщений и общезначимости выражения.

В более узком аспекте та же тенденция опоры на прошлое проявилась в следующей опере Римского-Корсакова — «Пан воевода» (1903). Избирая польский сюжет, условно отнесенный к XVI—XVII векам, лишенный социальной конкретности и политической окраски (о чем композитор специально просил либреттиста И. Тюменева), композитор возвращался на более близкую ему славянскую почву: с польской музыкальной стилистикой к тому же часто соприкасались русские композиторы, начиная с Глинки (и сам Римский-Корсаков бережно хранил в памяти польские мелодии, слышанные в детстве от матери). Примечательно, однако, что в «Пане воеводе» он избирает особый путь — ориентируется не на традицию русских преломлений польской музыки и даже не на собственно польскую музыкальную стилистику, но именно на творчество и стиль Шопена, памяти которого и посвящает партитуру.

Ткань оперы насыщена шопеновскими мелодическими и ритмическими оборотами; танцевальные жанры польской музыки — полонез, мазурка, краковяк, вальс — представлены именно в шопеновском осмыслении и звучат не только в танцевальных сценах, но и в качестве характеристик действующих лиц: Ноктюрн, открывающий оперу («Лунный свет»), прямо и недвусмысленно указывает на шопеновские прообразы.

Было бы близоруко и шаблонно определять это как стилизацию. В музыке «Пана воеводы» корсаковского ничуть не меньше, чем шопеновского. Композитор вовсе не пытается имитировать Шопена: он «пересказывает» его собственными «словами», со своей индивидуальной интонацией, «акцентом». Здесь речь должна идти не о стилизации — самоотчуждении композитора, прячущего свое лицо под избранной стилистической маской, — а, напротив, о самоотожествлении с другой, внутренне близкой ему творческой лич-

ностью, — опять-таки, о воссоединении с прошлым, преодолении исторической разобщенности, поисках более широкой, устойчиво объективной базы творчества.

Мы можем увидеть здесь первый сознательный опыт творчества на основе конкретной исторической «модели», движимого не задачами стилистической «мимикрии» или почтительным добровольным подчинением, а деятельной, животворящей любовью, — увидеть предвестие того метода, которым, начиная с 20-х годов, обильно и плодотворно пользовался именно Игорь Стравинский, его «неоклассицизма особого рода» — было ли то простым совпадением, или результатом общения с Римским-Корсаковым, или чем-либо большим.

В этой связи симптоматичны и некоторые детали «Моцарта и Сальери». Мы узнаем, что, работая над этой камерной оперой, Римский-Корсаков усиленно и систематически упражнялся в сочинении прелюдий и фуг, анализируя соответствующие моцартовские и баховские образцы; что в качестве антракта между двумя картинами предполагалось и было сочинено фугообразное интермеццо. Композитор, который за несколько лет перед тем неодобрительно отзывался о «склонности к эклектизму... к итальянско-французской музыке времен париков и фижм, занесенной Чайковским»,<sup>1</sup> теперь сам сочиняет импровизацию Моцарта и с удовлетворением отмечает, что она «оказалась удачной и выдержанной по стилю».<sup>2</sup> Все это, — вместе с мелодией из «Дон-Жуана», исполняемой уличным скрипачом, и цитатным включением отрывка из моцартовского Реквиема, становящегося музыкально-драматургическим итогом оперы, — уже могло служить симптомом намечавшегося поворота к методу музыкальной «модели», хотя тогда, в 1897 году, полное самоотожествление с историческим прообразом еще не достигнуто, и привкус стилизации явно ощутим.

Порыв Римского-Корсакова к общечеловеческому — в области идейной проблематики и способов музыкального выражения, — нащупанные им пути знаменательны для последующих процессов в музыкальном искусстве. В собственном же его творчестве эти смелые попытки были недостаточно подготовленными: культурная почва для них еще не созрела, знания своего музыкального прошлого еще не достигли необходимой полноты. Для самого же композитора, вступившего в шестое десятилетие жизни, они означали бы слишком кардинальный пересмотр устоявшихся творческих принципов и навыков.

Завершая «Пана воеводу», он замыкал круг внутренних странствий: «Эту оперу я, конечно, когда-нибудь кончу, но, в сущности, мой род — это сказка, былина и т. п., и непременно

<sup>1</sup> «Летопись», с. 175.

<sup>2</sup> Там же, с. 208.

русские» (письмо к Тюменеву от 22 декабря 1902 г.). В действительности это был не круг, а виток спирали: возвращаясь к исходному пункту, композитор оказался высоко над ним и сам был уже не тем, кто написал «Младу»; теперь это был музыкант и мыслитель, прошедший серьезный искус, обогащенный трудным опытом, новым пониманием проблем и целей искусства, более ясно сознающий собственную творческую природу и возможности.

Возвращение на русскую почву вовсе не означало, что композитор отказывался от прежних стремлений и попыток, что путь, которым он шел в предшествующие годы, оборвался. Напротив, этот путь подводил вплотную к решающему рубежу и завершился в главном создании позднего Римского-Корсакова — в «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии».

Однако, прежде чем обратиться к этому узловому произведению, кинем взгляд на ту линию творчества Римского-Корсакова, которую мы незаметно упустили из виду, последовав за его исканиями в сфере философско-этической проблематики, а именно — линию сказочного творчества.

Интерес к русско-славянской сказочности, как таковой, доминировавший в начале периода («Млада»), с годами угасал. Сказочность локализовалась в фантастическом и обрядовом («Ночь перед Рождеством»), это последнее отступало на второй план, превращалось в фон («Садко»), а затем вовсе исчезло, если не говорить о таких рудиментах, как гадание Локусты в «Сервиллии» и колдовство Дороша в «Пане воеводе».

В 1899 году композитор пишет чисто сказочную оперу «Сказку о царе Салтане», однако это было менее всего возрождением прежних интересов. Теперь сказочность для него всего лишь особый жанр, со своими требованиями и условиями, никак не связанный с былыми стремлениями проникнуть в тайны народного мирозерцания, лежащий в стороне от проблем, ставших к тому времени центральными для Римского-Корсакова. Сочинение этой оперы композитор сравнивал с «рисованием по клеточкам», а о самой опере отзывался как о своем «прощании со сказкой» (запись Ястребцева от 11 сентября 1899 г.). Последнее отнюдь не опровергается тем обстоятельством, что вслед за «Салтаном» Корсаков еще дважды обращался к жанру сказочной оперы, написав «Кашея бессмертного» и «Золотого петушка». Жанр сказки означал для него совсем не то же самое, что мир сказочности, с которым композитор, действительно, распростился еще на исходе кризисного пятилетия.

Как источник позитивных образов и идей сказочное начало играет с середины 90-х годов все меньшую роль, а затем энергично прозаизируется, теряет поэтическую привлекательность, таинственную многозначительность, трактуется в «Салтане» в духе иронического лубка, в «Кашее» — как политическая аллегория, в «Петушке» — как политическая сатира. Здесь сказочное становится формой отрицания, средством разоблачения.

Естественно, замыслы такой направленности, рождавшиеся в ответ на события в общественной и политической жизни России начала 900-х годов, не могли полностью удовлетворять композитора, всю свою творческую жизнь стремившегося воплощать в искусстве именно позитивные начала. Работая над «Кашеем», он смущенно признавался, что «это — так... пишется по глупости... из противоречия», а по окончании «Петушка» говорит, что «сочинял он своего „Петушка“, как в свое время и „Кашея бессмертного“, почти исключительно, чтобы доказать, что и его „краюха не шербата“, но что теперь ему лично очень хотелось бы написать специально вокальную оперу» (записи Ястребцева от 23 сентября 1901 г. и 29 августа 1907 г.).

Мы уже знаем, какой комплекс эстетических и философских представлений был связан у Римского-Корсакова с понятием «вокального». Осуществить намерение, высказанное в 1907 году, ему не довелось, но в действительности такая опера уже была им написана, увенчав долгие искания, воплотив сильнейшие стороны творческой индивидуальности и лучшие помыслы своего создателя, — «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1904).

Возвращение к русскому сюжету от размышлений над библейско-античной тематикой совершилось не вдруг; по-настоящему композитор не порывал с родной почвой даже в период наиболее сильного тяготения к общечеловеческой проблематике. Другое дело, что для этих его устремлений русские эпические сюжеты оказывались слишком шаткой опорой. Потому-то в обдумывании проектов опер о Добрыне Никитиче, Евпатии Коловрате, Илье Муромце мысль его останавливалась уже на начальной стадии.

Обмен мнениями между композитором и либреттистом по поводу последнего проекта особенно примечателен. В большом письме (от 19 декабря 1902 г.). И. Тюменев формулирует план оперной трилогии о главных героях русского былинного эпоса «с объединяющей общею идеею и торжеством нашей национальной святой простоты». В следующем письме (от 4 января 1903 г.), развивая свою мысль, он пишет: «...необходимо обратиться к силе нравственной... Такою силою для русского народа является давно уже формулированное им в словах „жить по-божьему“ стремление к правде и добру», — и далее намечает план трилогии — победы Ильи над тремя искушениями: богатством, любовью и славой.

Эти соображения, очевидно, импонировали бы Римскому-Корсакову, если бы не безднейственность назидательного схематичного повествования: «О Микуле и Святогоре так мало данных, — сетует он в ответ. — Подвиги богатырей почти всегда — физическая сила... Женщины нужны... Но сам-то Микула что? — Земледелие... сумочка... Святогор сумочку поднять не мог... Илья Муромец 30 лет сиднем сидел... Князь Владимир по горенке поживает, кудри расчесывает... ума не приложу, что можно из этого сделать» (письмо Римского-Корсакова от 22 декабря 1902 г.).

С 1892 года среди потенциальных оперных сюжетов фигурировала Китежская легенда, полнее всего отвечавшая интересам композитора и свободная от коренных изъянов былинных сюжетов. Китежское предание опирается на реальные факты исторического прошлого Руси, отражает драматизм критической ситуации татаро-монгольского вторжения, и соответствующую остроту приобрела в нем проблема нравственного решения. Эта проблема получила в предании двойное воплощение: негативное — в фигуре, поступке и судьбе предателя, и позитивное — в чудесном избавлении Китежа, сделавшегося невидимым, ставшего для народного сознания символом нерушимости национальных святынь, прибежищем праведных; спасение от чужеземного ига и надругательства означало одновременно спасение души.

Такой сюжет, трансформировавший реально историческое, национально конкретное через народную легенду в нравственно-философскую притчу, конечно же, не мог не увлечь композитора. Реализации этого сюжета до времени препятствовали, по-видимому, два обстоятельства. Первое — тяга к универсальности нравственного идеала, отход от национальной конкретности. Второе — отсутствие женского образа, который мог бы стать воплощением, «очеловечением» нравственного идеала чистоты души и, одновременно, типологическим антиподом погибшей душе, душегубу-предателю. Эта неполнота Китежского предания как символической «модели» была устранена решением соединить его с мотивами повести о Февронии Муромской, — решением, пришедшим в тот же кульминационный момент исканий, в конце 1897 — начале 1898 годов. Тогда и началась работа над «Сказанием».

Этой опере было суждено стать многосторонним итогом напряженных размышлений Римского-Корсакова, полнейшим выражением устремлений всего его творчества. В ней соединились общечеловеческая нравственная проблематика и национальная, историческая, бытовая конкретность; драматизм народных судеб и образы природы; проникновение в мир народных представлений, верований, традиций и любовь к волшебному, чудесному, получившим здесь символический смысл; обобщенные полярно противоположные человеческие образы-типы и действенный, тесный, драматически насыщенный характер их взаимоотношений; все это, взятое вместе, позволяет увидеть в «Китеже» произведение того идейного масштаба и смысла, о каком мечтал Римский-Корсаков, к которому стремился на протяжении предшествующих полутора десятилетий.

Это значение «Китежа» Римский-Корсаков ясно сознавал. Ястребцев засвидетельствовал его намерение писать эту оперу «не торопясь, для себя... не в силу противоречия... сделать ее как можно лучше». Бельский разделяет его чувство ответственности: либретто «Китежа» не только безупречно в музыкально-драматургическом отношении, но и обладает немалыми собственно литературными достоинствами.

О мастерстве и изобретательности здесь приходится говорить не в первую очередь. Как во времена работы над «Снегурочкой», композитор — теперь вместе с либреттистом — глубоко погружается в стихию народно-поэтического творчества. На этот раз их интересует исторический эпос, реальные события и фигуры, причудливо отразившиеся в летописях, сказаниях, легендах, житиях святых, апокрифах, нравоучительных жанрах древнерусской литературы. В либретто нет ничего, что было бы измышлено заново: вся его ткань — от общей фабулы и главных сюжетных коллизий до подробностей сценической обстановки и отдельных речений — соткана из великого множества мотивов бесчисленных литературных памятников XII—XVII столетий. Целью этой бережной, любовной работы было, по словам Бельского, «угадать целее, сокрытое в глубине народного духа».

Сходной целью руководствовался композитор. В «Китеже» не только широко и разнообразно запечатлелось его мастерство музыкального драматурга, богатство освоенных художественных средств, чуткость к неповторимому колориту древности — без стилизованной архаики. Воскрешая далекое историческое прошлое таким, каким оно запечатлелось в народной памяти и поэтическом творчестве, он, естественно, сделал основой музыкальной выразительности и стиля оперы русскую народную песенность. В отличие от предшествующих своих опер, он не ограничился на этот раз мозаикой из заимствованных, обработанных и собственных народнопесенных мелодий.

В музыкальном плане опера-сказание предстает как опера-песня, где полностью преодолен номерной принцип, сглажены контрасты между напевными и речитативными моментами, упразднены традиционно оперные ансамблевые формы. В «Снегурочке», «Садко», «Сказке о царе Салтане» композитор широко пользовался лейтмотивами, которые — в противоположность вагнеровским — неперестанно трансформировались, выполняя функции прямой музыкально-образной характеристики. В «Китеже» лейтмотивная техника используется мало, зато широко развит принцип изменчивости мелодических характеристик, приводящий к качественно новым результатам.

Сложная, многокрасочная мелодическая ткань оперы по сути монотематична, ибо она разворачивается из небольшого числа обобщенных песенного склада фраз. Во всей опере нет ни одной случайно брошенной попевки. Исходные фразы претерпевают интенсивное вариантное развитие, «почкуются», перегруппировываются, срastaются в более протяжные, составные темы-мелодии, нередко отмечающие своим появлением узловые моменты драматургии, затем в преображенном виде они вновь обособляются, далее варьируются и опять по-новому срastaются...

Извлеченная из родной стихии русского музыкального фольклора и перенесенная в искусственную среду оперного произведения, народная песня словно продолжает жить и развиваться

в «Китеже» по законам народнопесенной традиции. Не было ли такое музыкальное решение окончательным, выношенным ответом Римского-Корсакова на вагнеровскую «бесконечную мелодию»?

Таким образом, и в плане идейно-философском, и в плане музыкально-драматургическом «Китеж» представляет собой не только одну из высочайших вершин оперной классики, но и точку наибольшего приближения композитора к тому идеальному представлению об опере, которое сложилось у него в ответ на осознание критических процессов в европейской культуре конца XIX века. И все же некоторые обстоятельства сыграли роковую роль в действительной судьбе этого уникального оперного шедевра, — обстоятельства, связанные как с его философским содержанием, так и с музыкальной стилистикой.

Свою оперу-песню Римский-Корсаков создавал, ориентируясь на то представление о народнопесенной стилистике, которое сложилось в практике собирателей и составителей песенных сборников 2-й половины XIX века — Балакирева, Мельгунова, Филиппова, Лядова — и у самого Римского-Корсакова. Это представление, во многом обусловленное общеевропейскими нормами метрики, темпации, нотной записи, в «Китеже» доведено в своей реализации до мыслимого предела рафинированности, почти стерильной чистоты. Неукоснительная рационалистическая забота о чистоте и единстве этой идеализованной, в значительной мере догматизированной песенной стилистики сообщила музыке оперы оттенок несколько абстрактной красоты, искусственного неподвижного совершенства, отрешенности и от первоначальной фольклорной стихии, и от спонтанности индивидуально своеобразного музыкального самопроявления композиторской личности.

Песенная стилистика «Китежа» выступает как логическое завершение и полнейшая реализация всей корсаковской концепции русской народно-национальной специфики; она исчерпывала ее кучкистское понимание, венчала классический период освоения музыкального фольклора русской композиторской школой.

Видимо, эта догматизированная условность, «остановленность» русской специфики и послужила причиной того, что несмотря на живейший интерес европейской музыкальной аудитории XX века к национальным элементам молодых композиторских школ, «Китежу» не суждено было занять сколько-нибудь заметное место на европейских оперных сценах.

Немногим счастливее оказалась его судьба на родине. Соединение черт исторического повествования и христианизированной легенды оказалось весьма неблагоприятным для репутации этой оперы в условиях начала и первых десятилетий XX века, — неблагоприятным с разных точек зрения, в том числе взаимоисключающих.

На фоне мистических, «богоискательских» и прочих поветрий начала века особое внимание привлекали религиозные мотивы «Сказания»; тогда-то и сложилось представление о нем как об

опере-литургии, опере-житии, в которой излишне подробное развитие получили бытовые и жанровые сцены. В 20-х годах эта версия не была опровергнута; создатели первой пореволюционной постановки «Китежа» (Большой театр, 1933 г.) не намеревались отрицать, игнорировать или маскировать «религиозно-мистическую идейную основу оперы», но стремились всемерно усилить и подчеркнуть те стороны замысла (лирика, быт и т. д.), которые в первых постановках казались ненужными и затушевывались. Наконец, уже в конце 50-х годов в Риге и Ленинграде была сделана попытка трактовать «Китеж» как чисто историко-патриотическую оперу с лишь легким налетом народной фантастики — примерно того же значения и смысла, как призрак Графини в «Пиковой даме» Чайковского.

Единственным постоянным моментом в этих превратностях было утверждение об «идейной противоречивости» оперы, которая понималась и «преодолевалась» в диаметрально противоположных направлениях.

Странно было бы предположить, что Римский-Корсаков — атеист, антиклерикал, рационалист — мог капитулировать перед церковностью или увлечься модными в начале XX века мистическими идеями. Не менее странно было бы ожидать, что на основе поэтического наследия русского Средневековья могло быть создано произведение, соответствующее нынешнему идеалу народно-эпической героико-патриотической оперы.

Если уж оценивать сложный замысел «Китежа» как «противоречивый», то корни, основания этой «противоречивости» следует видеть не в ошибках творческого замысла, а в своеобразии той исторической, культурной, духовной почвы, из которой этот замысел вырос, — в «противоречиях» «целого, скрытого в глубине народного духа».

У нас нет ни малейших оснований сомневаться в чистоте и непредвзятости отношения авторов оперы к этому «целому», — ни малейших оснований упрекать их в искажении духа и буквы древнерусской эпической поэзии, в попытках тенденциозно трактовать ее мотивы в угоду какому-либо идейному течению современности. Вся творческая история «Китежа» и его положение в контексте композиторской биографии Римского-Корсакова исключают такое допущение.

В то же время следует со всей ясностью понять, что христианские мотивы древнерусской литературы, воссозданные в опере, — не просто устаревший внешний способ выражения, который мог быть осовременен без ущерба для смысла. Это язык народного самосознания, способ и формы народного мировосприятия, фундамент и мерило народной этики; таково реальное положение вещей, очевидное даже при поверхностном знакомстве с памятниками древнерусской литературы.

«Китеж» с удивительной силой отразил то, что Д. Лихачев называет «непоследовательностью средневекового отношения к дей-



ствительности», — борьбу между литературными канонами и живым опытом наблюдений, весьма характерную для средневековой культуры. «Необходимость жить в реальном мире, считаться с этим реальным миром вызывала потребность и в реальном его объяснении. Писатель прибегает к реалистическому изображению действительности особенно там, где он критически настроен». Вместе с тем, подчеркивает Д. Лихачев, «появление элементов реалистичности не должно примитивно объясняться борьбой двух мировоззрений в древней Руси — идеализма со стихийным материализмом. Никаких „двух мировоззрений“, резко противостоящих друг другу, в древней Руси не было. Были разные мировоззрения, но все они были в той или иной форме и в той или иной степени религиозными».<sup>1</sup>

Можно быть уверенным, что специального желания воплотить в опере религиозные стороны культуры русского Средневековья у Римского-Корсакова не было. То, что он — убежденный атеист — создал произведение, сохранившее значимость религиозных черт, лучше всего свидетельствует в пользу его беспристрастия, преданности, самоотречения в отношении к вдохновлявшему его древнерусскому поэтическому фольклору.

Чаемый им устойчивый, общезначимый нравственный идеал, почерпнутый из толщи народной истории, культуры, из художественных проявлений народного гения, получил воплощение не абстрагированное, дедуктивное, а в полном смысле слова реалистическое, насыщенное конкретностью реального, национально своеобразного, жизненного, социального, духовного опыта.

И именно конкретность, реалистичность сыграли роковую роль в судьбе «Сказания о граде Китеже». Они определили тесную связь нравственной идеи «Китежа» с мировоззрением русского крестьянства, и они же обусловили неизбежность духовной изоляции, атмосферы отчужденности и непонимания, в которой эта опера оказалась уже в момент своего рождения, когда крестьянство не мыслилось более движущей силой русской истории, уступив место пролетариату, а тем более после Октябрьской революции, в контексте культуры, целиком обосновавшейся на фундаменте атеистического мировоззрения.

Судьба «Китежа» — отражение и следствие исторических судеб России на рубеже XX столетия — была предопределена его появлением на крутом сломе исторических эпох.

Эти обстоятельства определили и смысл всего творческого наследия позднего Римского-Корсакова, «последнего могикана» русской художественной культуры 2-й половины XIX века, мыслью принадлежавшего новой, грядущей эпохе, существенные черты которой он предчувствовал и предвосхищал в своих исканиях с редкой ясностью и целеустремленностью.

<sup>1</sup> Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 137.

В. Лапин

## «СКАЗАНИЕ О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ» И РУССКАЯ СВАДЬБА

Опера-легенда, опера-сказание, сказочно- или народно-эпическая опера, оперное воплощение духовного стиха, героическое сказание, историко-легендарное сказание с элементами духовного стиха и нравоучительной повести на широко развернутом бытовом эпическом фоне — такие и еще многие другие краткие и развернутые определения даются авторами многочисленных исследований одной из самых удивительных русских опер. Опера эта бездонна по глубине и емкости содержания, по сложности и многообразию проблем, которые в ней поставлены и которые в связи с ней возникают. Не претендуя на решение и даже не посягая ни в какой мере на постановку вопросов в плане целостной идейно-образной концепции оперы, ее музыкальной драматургии или особенностей самого музыкального языка, мы хотим предложить только один узко-характерный аспект анализа, а именно *музыкально-этнографический*.

Во II действии, в большой «народно-бытовой» сцене происходит встреча свадебного поезда жителями Малого Китежа, в финале — Феврония и Всеволод идут в собор, к венцу. Эти две сцены таким именно образом и отмечаются почти во всех исследованиях, посвященных «Китежу». Некоторые авторы говорят о разного рода «арках», в том числе и музыкальных, «переброшенных» между видимым и невидимым Китежем, например: свадебная песня, недопетая в Малом Китеже, допевается в финале оперы и т. п.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> См., например: Гозенпуд А. Избранные статьи. Л., 1971, с. 168; Соловцов А. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова, с. 535. Мы в дальнейшем сознательно ограничиваемся в цитировании и ссылках на музыковедческие работы, так как они не дают других, принципиально отличающихся трактовок интересующих нас сцен. Подробную библиографию по «Ки-

На самом же деле в опере три обрядовых момента, которые действительно в какой-то степени, параллельно другим сюжетным линиям, объединяют все действие: обручение Февронии и Всеволода (I действие), встреча свадебного поезда (II действие, 1-я картина) и «венчание» (IV действие, 2-я картина). Следовательно, действие оперы от начала до конца переплетено с традиционным свадебным обрядом, в котором нашествие татар и все дальнейшие перипетии судьбы Февронии и ее взаимоотношений с Кутерьмой надолго «прерывают» движение свадебного поезда. Однако центральным и этнографически наиболее разработанным эпизодом свадебного обряда является, конечно, сцена II действия, на которой мы и остановимся подробнее.

Обычно эту сцену делят на две части: большая «картина народного быта», в которой показана «народная масса, отдельные группы и представители городского населения», ученый медведь, гуслир, гуляка-бражник и т. п., и собственно обрядовая встреча свадебного поезда. Это и так, и не так. Не так, потому что именно обряд связывает всю сцену в одно целое, и неожиданно трансформированное проявление его начинается задолго до того, как появляется поезд.

В клавире<sup>1</sup> с самого начала действия известно, что народ толпится «в ожидании свадебного поезда» (ремарка). Но для слушателя сцена поначалу представляется действительно народно-бытовой: Медведчик со своим медведем, гуслир, поющий пророчество великой беды, и реакция народа на его пение. Но вот пришедший в себя народ подает реплику: «Братцы! Что же свадьба-то не едет?» И с этого момента все группы людей и отдельные участники сцены втягиваются в предстоящий обряд: Медведчик велит медведю показать, как моется невеста, «лучшие люди» возмущаются свадьбой, которая «что лиха беда», потому что невеста «без роду да без племени». Появляется, вернее, вылетает из корчмы Гришка Кутерьма, коротко «философствует», высказывая свою точку зрения на жизнь в целом, и тут же, через «лучших людей» тоже включается в «подготовку» к встрече поезда: он должен выпить на их деньги, «чтоб невесту веселей встречать, поделом ей и честь воздать».

В этот момент Кутерьма из бражника превращается в личность, потому что ему предстоит лицом к лицу встретиться с невестой, чтобы «повеличать» ее. И Гришка тут же доказывает первое и «на опыте» проверяет второе: он обращается к нищей братии, которая затянула было «поминальный стих» о подаении в надежде

тежу» см. в указанной работе Соловцова, а также: Орлов Г. Творческая эволюция Римского-Корсакова в 90-е и 900-е годы и «Сказание о невидимом граде Китеже». — Вопросы музыкознания, т. III. М., 1960; Савушкина Н. Легенда о граде Китеже в старых и новых записях. — Русский фольклор, т. XIII. Л., 1972.

<sup>1</sup> Все цифры, текстовые и нотные цитаты из клавиря приводятся по изданию М. П. Беляева, СПб, 1906.

получить от «лучших людей» милостыню, и предлагает «поклоняться» ему, горькому пьянице! В следующий момент происходит удивительная метаморфоза: вроде бы отмахнувшись от Кутерьмы («Отвяжись, уйди ты, пьяница!»), нищие тем не менее заводят (в ремарке сказано именно «заводят», что по народной терминологии относится обычно к обрядовым песням) величальную! В интонационно-ладовом отношении мелодия «Бражника» (ц. 92) очень близка только что отзвучавшему «поминальному стиху», строением текста (вопрос — ответ) вначале напоминает духовный «Стих о Голубиной книге», но в то же время это и явное свадебное величание, хотя в данном случае — величание наоборот, «корильное» величание. Это подтверждается некоторыми своеобразными признаками структуры текста, напева и их соотношением.

Поименное обращение к тому, кто данной песней величается, — обязательный признак обрядовых величаний так называемых свадебных чинов (ср. зачины народных песен типа «Друженька хорошенький», «Уж ты тысяцкой, тысяцкой», «Сватушка, сватушка» и т. п.). Кроме того, после двух пар вопросов — ответов звучит своеобразный «эпизод», который потом регулярно повторяется — каждый раз с новым текстом, но сохраняя свою метрическую структуру. Текстовые строки в этих эпизодах становятся «свадебными» по количеству слогов и характерному расположению основных ударений. Сравним для наглядности такую строку «Бражника» со строкой классической свадебной песни:

Кто е-го у-ви-дит из-да-ди  
Из-за ле-су, ле-су те-мно-го

Композитор сохраняет здесь устойчивое для «нищей братии» хорическое распевание строки в целом, но смена количества слогов и метрическая организация их, точно соответствующие народным свадебным текстам, вызывают и типичную для напевов свадебных песен переменность метра:  $3+2+3+2$ . Столь же характерно ритмическое «распевание» поименного обращения с переакцентуацией повторяющегося слова, что, кстати сказать, было зафиксировано еще Даргомыжским:

Сва - ту\_шка, сва\_ту\_шка... (Русалка)

С бра\_жни\_ком, с бра\_жни\_ком... (Китеж)

Уж ты ты - се\_цкой, ты\_се\_цкой... (народная песня)<sup>1</sup>

Перед нами типичное корильное величание, форма которого, обладая всеми композиционными признаками обычного величания,

<sup>1</sup> См.: Балашов Д., Красовская Ю. Русские свадебные песни Терекого берега Белого моря. Л., 1969 (№ 22).

устойчиво существовала в каждой местной свадебной традиции. Таким образом, корильное величание невесте, которое должен спеть Кутерьма, уже подготовлено — ему самому спели то же самое.

Предвосхищение обрядовых песенных форм на этом не заканчивается. После небольшого вторичного «философствования» по поводу того, что он услышал, и краткого эпизода с медведем и нищей братией Кутерьма снова выходит из корчмы и уже сам поет настоящее величание невесте («Братцы, праздник у нас», — ц. 99). Иногда этот номер называют «пьяной песней» Кутерьмы, после которой начинается сцена свадебного поезда. На самом деле это *обрядовое* величание невесты и ее поезда, хотя — в соответствии с заданием «лучших людей» — оно и становится не просто корильным, а, можно сказать, величанием-пародией (что, впрочем, тоже имеет четкие аналогии и основание в фольклоре). Гришка поет свое «величание» еще до появления поезда с невестой, но это достаточно «мотивировано» корчмой. Впрочем, корчма здесь — лишь внешняя мотивировка, так как встреча Февронии с Кутерьмой по замыслу композитора должна быть и на самом деле оказывается драматургически более содержательной и значительной, чем просто «хуление» невесты, хотя и оно там будет присутствовать и, как мы позднее увидим, сыграет свою роль.

В издевательском величании, которое поет Кутерьма, пародируются все традиционные образы, связанные со свадьбой: церковная служба, сопровождающая венчание, сама невеста и ее поезджане. Любопытно, однако, что и здесь в музыке обнаруживается своеобразный переменный метр, хотя в записи обозначен один размер  $\frac{2}{4}$ . Переменность тем самым скрыта, но она все-таки присутствует, подтверждая родство этой музыки с народными обрядовыми песнями. Можно говорить здесь об одновременном сочетании двух видов переменности: условно говоря, сверхтактовой и внутри-тактовой (если сравнивать ее с тактовыми обозначениями композитора). В первом случае учитывается суммирование тактов, при котором такт приравнивается к доле (такому восприятию способствует темп *vivace*). Во втором — соотношение *текстовых ударений* и напева (существенное для фольклориста при нотировании записей народных песен), при котором меняется величина доли.<sup>1</sup>



Таким образом, народная сцена II действия, начавшись действительно как народная сцена, очень скоро превращается по сути

<sup>1</sup> В клавире — ц. 99. Пунктиром отмечена тактировка оригинала. Подчеркиваем, что ощущение метра здесь своеобразно и в нем присутствуют, по-видимому, все три момента одновременно.

дела в своеобразную репетицию предстоящего обряда, в «прогон» обрядовых форм с отрицательным смысловым содержанием. В таком покаянии «наоборот» есть определенный драматургический замысел, по которому предстоящая обрядовая сцена будет показана не полностью, а столкновение — необрядовое! — главных героев, прерывая ее, неожиданно даст ей этнографически другое направление.

... За сценой слышен звон бубенцов и звуки домр — приближается свадебный поезд. Прежде чем он появится на сцене, поставив такой вопрос — куда едет этот поезд? Вопрос, на первый взгляд, может показаться нелепым, но с этнографической точки зрения он закономерен, так как свадебный поезд может иметь две различных цели — к *венцу*, от дома невесты, и к дому жениха от *венца*. Функционально это два разных поезда, каждый из которых сопровождается разными же, строго определенными традицией обрядовыми действиями. Под таким углом зрения и посмотрим на то, что происходит на сцене. При этом некоторые детали будем сравнивать с одним из многочисленных этнографических описаний свадьбы, которые в большом количестве публиковались в конце XIX — начале XX веков.<sup>1</sup>

Народ, услышав бубенцы, запевае песню:

Поезд свадебный стучит-бренчит,  
С горки потиху спускаются,  
Изломать боятся дерево,  
Дерево ли кипарисное,  
Ту повозку золоченую,  
Со душою красной девицей.

По Максиму,<sup>2</sup> когда от дома невесты трогается свадебный поезд к *венцу*, девушки запевают:

Поезжайте, друженьки,  
Поезжайте верные  
Под гору тихохонько.  
Не сломай, друженька,  
Кипарисна дерева.  
Что под этим деревом  
Сидит красная девица,  
Авдотья Ивановна.

Появляется поезд — три повозки, невеста в *третьей*. Это тоже существенная деталь, так как по некоторым описаниям и по нашим полевым материалам поезд к венцу или состоит из трех саней или, если их больше, именно в первых трех санях выдерживается строгий, определенный традицией порядок, согласно которому невеста сидит, как правило, в *третьих* санях.

<sup>1</sup> Чтобы не загружать статью, избрано только одно такое описание, сделанное около 1910 г. местным жителем, крестьянином: Максимов Ив. Свадебные обряды крестьян Лужского уезда Петроградской губ. — «Живая старина», 1916, с. 243—262 (в дальнейшем — Максимов). В выборе этнографического материала имело значение и то обстоятельство, что композитор завлачил оперу в давно уже облюбованном дачном местечке Вечаша Лужского уезда.

<sup>2</sup> Максимов Ив., с. 257.

Народ перегораживает дорогу, требуя «выкупить свадьбу». Дружко (Поярок) бросает в толпу пряники, ленты и деньги. По Максимову, когда поезд едет по деревне к венцу, «впереди свадьбы волной бегут мужики и ребята, чтобы в конце деревни заломать лазею (т. е. закрыть ворота на околице — В. Л.), тем остановить поезд и сорвать с поезжан еще на вино, . . . жених не противится. . . и велит старшему дружке выдать им на вино. Как только это сделано, лазею открывают, и поезд едет дальше. . .»<sup>1</sup>.

Таким образом, если судить по традиционным обрядовым «атрибутам», то можно сказать, что наш поезд едет к венцу. Жениха, которого по сюжетным «соображениям» в поезде нет, функционально заменяет в данном случае дружко, что, кстати сказать, в древности практиковалось именно в княжеских или царских свадьбах — Римский-Корсаков и здесь не «грешит» против обряда, а вернее, против его истории.

Пропустив пока что сцену Февронии с Кутерьмой, к которой мы еще вернемся, проанализируем следующую за этой сценой величальную песню «Как по мостикам, по калиновым» (ц. 118—120). Текст песни — не подлинно фольклорный, по содержанию первых двух строк он может относиться к любому моменту движения поезда, хотя здесь подтверждается характерная деталь состава поезда, о которой было сказано пока только в ремарке — невеста находится в третьих санях (это как будто бы опять свидетельствует о том, что поезд едет к венцу).<sup>2</sup>

Однако, дойдя до имени невесты, девушки, которые поют песню, обсыпают невесту житом и хмелем! С этнографической точки зрения это устойчивое и широко распространенное в русской свадьбе обрядовое действие, относящееся всегда к моменту встречи молодых *после венца*, в доме родителей молодого. Таким образом, свадебный поезд, который, казалось, ехал к венцу, начинает трансформироваться и превращаться в поезд *от венца*.

После обсыпания житом и хмелем поезд трогается, а в тексте песни происходит, на первый взгляд, незаметное, но существенное изменение, подтверждающее и словами начавшуюся в действительности трансформацию: девушки объясняют смысл обсыпания и поют уже не одной невесте (или не об одной невесте), но обращаются к двоим, к молодой паре:

Вот вам буйный хмель, жито доброе,  
Чтобы от жита вам пребогато жить,  
Чтоб от хмеля вам веселей пробить.

<sup>1</sup> Максимов Ив., с. 257—258.

<sup>2</sup> Попутно отметим общий свадебный «атрибут» в тексте — припев «Играйте же, гусли. . .», встречающийся в свадебных песнях, которые поют жениху с невестой. Иногда в текстах звучит близкий вариант его «Играйте гораже» или есть вообще образ гуслей, на которых должен играть жених — «Во тереме гусельцы лежали» — см., например, сб.: «Песни Пинежья», кн. II. М., 1937 (№ 24); «Русские народные песни Поморья». Сост. и соб. С. Н. Кондратьева. М., 1966, № 57; Балашов Д., Красовская Ю. Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. (№№ 40, 41, 50 и др.).

Обращение к ним, а не к ней встречалось и до сцены Февронии с Кутерьмой. Звучало оно в напутствии-заклинании нищей братии: «Ты Кузьма-Демьян. . . скуй им свадебку» (ц. 104). Но там это, во-первых, не бросается «в глаза», так как заклинание — всего лишь маленький 8-тактовый эпизод, включенный в яркую и развернутую сцену «выкупа свадьбы», а во-вторых, это настолько архаичный элемент обряда, что для русской интеллигенции (имею в виду здесь композитора и либреттиста) он уже, по-видимому, давно не имел точной временной «привязки» и относился к свадьбе вообще.

Переломным моментом, до которого все этнографические детали говорили о том, что поезд едет к венцу, и драматургической причиной функциональной трансформации обряда можно считать сцену Февронии и Кутерьмы.

Сцена эта — по существу необрядовая — представляет собой драматический диалог центральных героев оперы, столкновение двух разных мировоззрений. Об этой стороне ее написано достаточно много и полно. Мы хотим обратить внимание на другой аспект сцены. Кутерьма оскорбляет не просто «княгиню из болота», но, по меткому замечанию Б. В. Асафьева, «распалаясь от увещания»,<sup>1</sup> он оскорбляет невесту в свадебном поезде («чтобы взял тебя в зазнобушки»). «Кутерьму выталкивают прочь с площади *Замешательство*» — гласит в этот момент ремарка. И тогда дружко (Поярок) «включает» самое сильное средство, утверждающее Февронию в качестве невесты: он дает знак девушкам завести *обрядовую величальную* невесте, и песня эта по существу оказывается, как мы уже видели, величанием *молодых!* Композитор по сюжету оперы должен был столкнуть здесь обряд с реальным действием — и обрядовый поезд получил неожиданную (с этнографической точки зрения) трансформацию, превратившись в поезд молодых, едущий *от венца!* Феврония же тем самым становится недостижимой для Гришки, так как оказывается уже не просто невестой, но *молодой*, княгиней — и по песенно-обрядовой терминологии, и по своему социальному положению в действии оперы.

Но вернемся к поезду. Для того, чтобы действительно превратиться в поезд *от венца*, он должен, во-первых, взять не только невесту, но и жениха и, во-вторых, приехать к дому родителей жениха (т. е. уже молодого). Но в этот момент события неожиданно и круто поворачиваются, свадебная песня обрывается, так как появляются толпы, бегущие от татар, наконец, врываются и сами татары — действие оперы переходит в напряженно драматическое, трагическое русло. Заметим, что вторжение татар прерывает в большей степени не обрядовую, а народную сцену. Эпизод свадебного обряда закончился, так как свадебный поезд *уехал*

<sup>1</sup> Асафьев Б. «Сказание о невидимом граде». — «Симфонические этюды». Л., 1970, с. 115. В этой ранней работе Б. В. Асафьева, кроме всего прочего, много верных частных наблюдений и по поводу обрядовых моментов «Сказания», хотя специально вопрос об обрядовой линии в сюжете оперы не ставится.

(куда? — мы можем пока только предполагать, ибо завершающих звеньев еще не было). Феврония, появляющаяся в следующей сцене, уже «выключена» из обрядового действия, татары волокут ее как одну из *жителейниц* Малого Китежа.

IV действие — финал оперы и одновременно завершение свадебного обряда, а точнее — завершение «движения» поезда и окончательное выяснение его функционального значения. В двух картинах последнего действия происходит последовательное присоединение двух упомянутых недостававших «звеньев»: в 1-й картине невеста встречается с женихом, во 2-й они оба приходят в дом к отцу-свекру, снова звучит та же величальная песня *молодым*, что и во II действии, и отец благословляет *невестку*, то есть жену сына, входящую в его дом. Свадебный обряд закончен, если не считать застолья, которое здесь было бы неуместным. Функциональная трансформация свадебного поезда, которая была введена и мотивирована композитором как сюжетно-драматургический поворот, последовательно и этнографически точно доведена до конца.

Следующая далее стилизация «Голубиной книги» (вопросы Февронии и ответы на ее вопросы), сцена письма Гришке Кутерьме и заключительное шествие в собор — это завершение различных идейно-образных и сюжетных линий оперы в целом, но не свадебного обряда. Римский-Корсаков не случайно не показывает самого венчания или какой-либо сцены после венчания, ибо такая сцена подчеркнула бы, что вот сейчас, только что в глубине собора совершилось венчание. Композитор, надо полагать, достаточно хорошо знал структуру традиционного свадебного обряда, чтобы не показать на сцене столь явное несоответствие ему.<sup>1</sup> Шествие в собор — это заключительный момент «хождения в невидимый град», но не к традиционному свадебному венцу. Венца как такового в опере не было, вместо него — громадная по масштабу, трагическая и величественная, поднятая до высоты народной эпопеи сюжетная коллизия, через которую проходит героиня, выстоявшая и поднимавшаяся над всеми физическими и нравственными муками.

«Китеж» — уникальное в русской оперной литературе произведение. Среди множества других аспектов оно уникально еще и тем удивительным мастерством, с которым в общую драматургию вляется и взаимодействует с ней традиционный русский свадебный обряд, фактически впервые проведенный от начала до конца оперы и являющийся одним из ее основных сюжетных стержней.

<sup>1</sup> По плану В. И. Бельского, писавшего либретто «Китежа», в IV действие должна была войти сцена одевания («окручивания») героини в подвенечный наряд — «белые одежды, поднизь (жемчужная повязка на голове невесты — В. Л.), ожерелье и серьги», т. е. приготовление невесты к венцу. Теперь очевидно, что весь этот кусок (вместе с соответствующим хором девушек) вычеркнут рукой Римского-Корсакова в черновой рукописи либретто отнюдь не случайно. Пользуемся случаем поблагодарить А. А. Гозенпуда, обнаружившего эту рукопись в ГПБ и любезно обратившего наше внимание на правку композитора.

Л. Жуйкова-Миненко

## ТРАГИЧЕСКОЕ И КОМИЧЕСКОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ М. П. МУСОРГСКОГО

Мусоргский — трагедийный художник по преимуществу. Трагическое начало, обусловленное характером, природой и сущностью коллизий его эпохи и глубиной и истинностью понимания композитором жизненных противоречий своего времени, является определяющим и в его народно-музыкальных драмах, в вокальных циклах «Без солнца» и «Песни и пляски смерти», в отдельных романсах.

По складу своего дарования, по складу личности Мусоргский с юных лет интуитивно тянулся к трагедийной тематике. Впервые это проявилось в создании музыки к «Царю Эдипу», работа над которой совпала с изучением композитором Реквиема Моцарта, произведений Глюка, Бетховена, «Короля Лира» Балакирева, — на этих высоких образцах учился Мусоргский воплощению трагедийной темы. Из музыки к трагедии «Царь Эдип» сохранилась лишь массово-хоровая сцена в храме, неоднократно переработанная и в последней редакции под названием Хор народа из трагедии «Эдип» исполненная в концерте в 1861 году. В ней народ выражает ужас перед гневом богов, карающих Фивы, — так в творческом воображении композитора уже зародилась мысль о страдании народа по вине правителей.

К теме страдания народа Мусоргский приходит и в «Саламбо». Особенно отчетливо она проступает в массовой сцене у капища Молоха, передающей ужас и смятение карфагенян перед лицом опасности. Найденные здесь оригинальные гармонические средства — архаика, характер натурально-ладовых оборотов, «высветление» минорного лада дорийскими субдоминантами, фоническая интенсивность трезвучий — найдут свое развитие в хорах «Бориса» и «Хованщины». В «Саламбо» же зародились элементы харак-

теристики возбужденной народной толпы: стремительные унисоны хора, подвижное оркестровое сопровождение, возгласы «Ай-га!» в «Боевой песне ливийцев» предвосхищают неумные бурлящие силы сцены «Под Кромами». В «Саламбо» намечается интерес композитора к личности, поставленной в предельно напряженные жизненные обстоятельства — такова острая психологическая ситуация ожидания Мато своей казни.

Интерес раннего Мусоргского к психологии масс в моменты жизненных потрясений отражен не только в музыке для театров, но и в отдельных самостоятельных произведениях, таких как хор «Поражение Сеннахериба» (1867) и вокальный монолог «Царь Саул» (1863).

Но к оперной реформе Мусоргский идет по двум направлениям. Одно из них — это патетика и драматизм народных сцен «Эдипа» и «Саламбо», поиски психологически-насыщенных характеров, освоение народно-песенной интонационной сферы. Другое — бытовая, комедийная сфера «Женитьбы» с ее воспроизведением в музыке интонаций бытовой речи. Если «Саламбо» обогатила Мусоргского музыкально-тематическим материалом, то «Женитьба» привела его к овладению искусством диалога, психологического диалога-столкновения контрастных характеров, к естественной речевой свободе, к самобытным художественным приемам, выражающимся в экспрессивности реплик, нераздельно связанных с мимикой, жестом. Два эти направления в целом и дали тот органический сплав, в котором нераздельно слиты трагическое и комическое.

Трагедийное или трагикомическое начало в произведениях Мусоргского — средство для раскрытия драматического по своей природе процесса развития общества и личности во взаимодействии с этим обществом; средство к пониманию человеческих характеров, а через них — к пониманию общественной жизни и ее определяющих тенденций. Мусоргский, как и Белинский, в оценке трагического приходил к выводу, что тайну трагедий можно познать, только поняв тайну рокового несовершенства жизни. И величие Мусоргского-трагика состоит в том, что, мучительно ища разгадки этой тайны, он отразил трагические события в жизни русского народа как исторически неизбежные явления антагонистического общества. По мысли композитора, трагично то, что упорно ищет и не находит своего пути из старого к новому миру. Сделав главным предметом своего изображения социальные конфликты и моральные противоречия народа, композитор тем самым ставит вопрос о социальной природе трагического, о том, что трагедию порождает трагический конфликт — борьба непримиримых сил, каждая из которых обусловлена историческими закономерностями.

«Для трагедии, — говорил Лессинг, — непременно требуется неизжитое несчастье. Мы не можем сострадать или далеко не так сильно можем сострадать давно минувшему несчастью...»

И Мусоргский в обоих драмах изображает «неизжитое несчастье» народа, хотя в них повествуется о событиях двухвековой давности. Композитор верен здесь принципу жанра трагедии — избирать темы, вечные для всех времен. И хотя он не дает ответа на мучительные вопросы русской действительности, но в своих произведениях ставит эти вопросы и ищет на них ответ.

Глубокое осознание бесправия народа, сострадание к обездоленным, живое чувство нерасторжимости истории и современности предопределили появление «Бориса Годунова». Современные композитору события во многом перекликались с событиями прошлого. Понять взрывчатую силу народного бунта в опере можно, соотнеся ее с народными бунтами 60-х годов прошлого столетия. И если участие в сцене под Кромами ксендзов, Варлаама и Мисаила могло быть подсказано композитору случаями, когда бунтующих крестьян поддерживали священники, то введение Мусоргским в пушкинскую сцену у храма Василия Блаженного голодного народа с криком «Хлеба!» могло быть вызвано не только тяжелым положением народа в XVII веке, но и голодом во многих губерниях России в 1868 году. Конечно, современность проблематики оперы Мусоргского сказывалась не только в этом, но — прежде всего — в глубине трагедийной концепции, в остроте и значительности поставленных им вопросов.

Русская общественная жизнь в пореформенную эпоху отличалась чрезвычайной сложностью. Реальные пути дальнейшего развития страны становились все менее ясными, отсюда — настроения отчаяния или искания бунтарско-анархического характера у русской интеллигенции. Мусоргский не избег этих метаний. И трагизм «Бориса Годунова» (как потом и «Хованщины») — это прежде всего трагизм обманутых ожиданий, лихорадочных метаний между бунтом и смирением.

Народ же в опере переживает трагедию обманутых надежд, и желание найти выход из тупика выражается у него то в слепой ярости бунта, то в слепой же покорности судьбе. Видеть в народе силу, правящую историей, и в то же время — силу слепую, трагически не осознавшую себя — так осмыслить эпоху и художественно раскрыть историческую правду русского народа в смутное время становления русской государственности — было дано не многим гениям.

«Борис Годунов» — опера о страданиях народных и потому большая смысловая нагрузка в ней падает на плач, и при всем своем идейном, психологическом богатстве содержания, тонус скорби и печали является здесь определяющим. Проследим, какое множественное разнообразие придает композитор плачам в этой опере. В первой картине Пролога плач «На кого ты нас покидаешь» вложен в уста народа, из-под плети Пристава «избирающего»

<sup>1</sup> Лессинг Г. Избранные произведения. Л., 1956, с. 575.

царя. Музыка величаво скорбного монолога Щелкалова «Стонет земля в злом бесправии» — тоже выражение обобщенного плача, повествующего о «настоящей беде московскому государству». От этого монолога, драматургически выполняющего функцию пролога к трагедии, протягивается смысловая арка к плачу Юродивого в конце оперы — конечному звену трагедии. В скорбные тона окрашены монологи Бориса, скорбью пронизан плач Ксении о своем женихе. Характер плача, окрашенного в скорбно-гневные тона, имеет и ход народа в сцене у храма Василия Блаженного «Кормилец-батюшка, подай Христа ради!». Причет Юродивого («а-а-а, обидели Юродивого») имеет скорее жанрово-бытовой характер, контрастирующий со страшным смыслом слов «нельзя молиться за царя-Ирода: Богородица не велит», являющихся приговором народа царю. Наконец, трагедия бедствий и страданий народа, перед которой мельчают все отдельные личные трагедии, выражена в последнем плаче Юродивого. Применяя термин А. Альшванга «обобщение через жанр», можно сказать, что в «Борисе Годунове» Мусоргский через жанр плача гениально обобщил трагедию народа смутного времени.

«Хованщина» — самая мрачная трагедия во всей русской оперной литературе. Эта опера, как ни одно из трагедийных произведений Мусоргского, фокусирует самые существенные идейные коллизии эпохи, заканчиваясь вопросом «кто виноват?», подобно тому, как Достоевский в «Записках из Мертвого дома» восклицает: «Погибли даром лучшие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виноват?»<sup>1</sup> По жанру эта опера ближе всего к исторической хронике, и вместе с тем, детальной разработкой трагических образов, глубиной психологизма, приемами типизации она сближается с трагедией. Сценарий оперы, писавшийся Мусоргским долгие годы, противоречив, полон пробелов и неувязок, но музыка преодолевает рыхлость сценария. Уже в I акте, являющемся завязкой конфликта, музыка говорит о грядущем поражении, гибели героев в конце оперы: обреченно печален лейтмотив стрельцов, полно смертельной тоски обращение Марфы к Андрею, в трагические тона окрашена ария Досифея «Приспело время мрака и гибели печальной». Во II акте гадание Марфы усугубляет ощущение катастрофы, которая наступает в IV и V актах — ссылка Голицына, убийство Хованского, шествие на казнь стрельцов, самосожжение раскольников.

Известные слова Маркса о трагедии могут послужить ключом к пониманию трагической концепции «Хованщины»: «Трагической была история старого порядка, пока он был предвечной силой, свобода же, напротив, личной прихотью, другими словами: покуда он сам верил и должен был верить в свою справедливость. Покуда старый порядок, как существующий миропорядок, боролся с миром, еще только рождающимся, на его стороне было всемирно

<sup>1</sup> Достоевский Ф. Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. 3, с. 559.

историческое заблуждение, но не личное. Гибель его поэтому была трагической».<sup>1</sup> «Хованщина» — трагедия заблуждения народа. В его восприятии борьба старого порядка с новым выступала как борьба русского с иноземным началом, насильственно насаждаемым правительством. Это новое ничем по своему гнету не уступало, если не превосходило старое. Но старый порядок был «своим», привычным и давним, что заставляло людей верить в его неизбежность и справедливость. И музыкой своей Мусоргский выразил не столько торжество дела Петра, сколько трагическую гибель старого мира: правда поступательного развития истории на стороне Петра, но нравственная правда народа, верящего в свою правоту и ради этой правоты идущего на костер, — на стороне раскольников.

Вопрос о расколе — очень сложный вопрос, и Мусоргский, как и многие передовые художники того времени, считал его одной из форм протеста против социального и церковного гнета. Композитор внимательно изучал материалы по русскому расколу, читывая психологию человека XVII века, для которого понятия религиозного и национального сливались в неразделимое целое. В раскол шли люди самых различных сословий, и Мусоргский это знал: в «Хованщине» в среде раскольников есть и бедный люд, и стрельцы, и представители старого боярства.

Жесточайшие гонения, которым подвергались раскольники, продолжались и в XIX веке. Но преследования только укрепляли раскол. И самосожжения старообрядцев были формой протеста против этих преследований. Мысль историка Н. Костомарова, близкого знакомого Мусоргского, о том, что «раскольничьи самосожжения были в свое время такими же геройскими подвигами, которыми теперь считали решимость... лучше погибнуть в крепости, взорвав ее на воздух, чем сдать неприятелю»<sup>2</sup> нашла воплощение в финале «Хованщины». Раскольники идут на костер не дрогнув, гордые своим подвигом и искренне, но ошибочно убежденные, что отстаивают общерусское дело. И симпатии композитора на стороне принявших мученическую смерть чернорясцев. Смерть раскольников не только ужасна — она трагически прекрасна. И гибель трагического героя по-новому открывает людям смысл его земного бытия. Гибель паствы Досифея сознательна: раскольники идут в огонь, спасая свою душу, отвергая неприемлемый для них миропорядок.

Пессимистичен ли финал «Хованщины»? Нет. Во-первых, потому, что пессимизм — это принятие неизбежности, покорность злу, а в самосожжении раскольников — преодоление зла смертью. Во-вторых, потому, что темные сферы жизни художественно выражены, а значит названы своим именем, и тем самым они преодо-

<sup>1</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения, т. 1, с. 402.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века, 1873—1889. Л., 1973, с. 105.

лены. В этой непокорности судьбе, в преодолении скорби, в неприятии разрушительных сил — победа животворящего духа искусства Мусоргского. Трагическое в творчестве композитора потому столь высоко и весомо, что оно не подавляется пессимизмом, будучи преодоленным в мирознании Мусоргского глубоким чувством жизни.

#### КОМИЧЕСКОЕ У МУСОРГСКОГО

Эстетическая сущность комического выражается в столкновении реального и идеального, в отрицании реального посредством смеха с позиций идеала. Отсюда такая подвижность границ между трагическим и комическим, имеющими общую природу драматического восприятия мира эстетическим сознанием.

Мусоргский постиг эту диалектику смеха и трагедии. Он охотно прибегал к трагическому или комическому в их «чистом» виде. Желая дать явлению жизни верную эстетическую оценку, композитор рассматривает его со всех сторон, видя множество трагикомических явлений, отражающих собой всю сложность и противоречивость жизни. Потому и в объекте комического композитора интересуют не внешние черты, а прежде всего источники смешного в самом бытии, так же как источники трагического — в динамике самой жизни.

Как правило, смех Мусоргского социально окрашенный, значимый. Таков смех в светской сказочке «Козел», таков смех «Калистрата» и «Семинариста», таков смех в «Женитьбе». На примере этой незаконченной оперы можно убедиться в неисчерпаемом богатстве комедиографической палитры Мусоргского.

Мастерски владеет композитор редуцированным смехом, который, определяя структуру образа, сам приглушается до минимума. Именно такой редуцированный смех мы наблюдаем в сцене в Корчме после прихода приставов: на облике Варлаама, разбуженного приставами, еще лежит печать комического бродяги-пьяницы, но в свете тревожной ситуации смешное нивелируется, в то же время незримо присутствуя при самоличном чтении Варлаамом примет Самозванца.

Редуцированный смех особенно отчетливо проступает там, где повествование ведется от лица рассказчика («Калистрат», «Семинарист», «Светик Савишна», «Озорник»). Как правило, повествование это строится в пародийно-иронических тонах. Весьма отчетлив редуцированный смех и во всех величаниях.

Формы редуцированного смеха — юмора, иронии, сарказма, насмешки — широко проникли в жанр трагедии. Комическое и трагическое, сосуществуя, взаимно дополняя и отражая друг друга как два аспекта мира — серьезный и смеховой — и образуют целостный аспект эстетического восприятия его.

Величания и развенчания во всем богатстве эмоциональных оттенков занимают в творчестве Мусоргского очень большое ме-

сто. Начало было положено «Калистратом», которого сам композитор назвал «первой попыткой комизма». Романс этот, исполненный гоголевского юмора, при котором «сначала смешно, потом грустно», обращает на себя внимание сочетанием плача и смеха. Герой свое отчаяние превращает в юродство, глумится над собой, доходя до своеобразного самодовольства отчаяния. Простодушный величальный напев «Будешь счастлив, Калистратушка» оборачивается то издевкой над нищим, которому сулили жить припеваючи, то скороморозным наигрышем (на словах «и сбылось по воле божией»), то насмешливым фарсом («нет счастливей, нет пригожей, нет нарядней Калистратушки»), то едким сарказмом, в котором слышится надрывный смех-плач (кульминационный эпизод: «Урожаю дожидаются с незапаханной полосыньки»).

В «Борисе Годунове» тема величания и развенчания дана в широком плане. Этическое развенчание преступного царя народом — одна из основных тем оперы (другой аспект этой темы — образ высокого предсмертного развенчания царя, связанный с древним русским обрядом пострижения царя в монахи). Самозванец боится осмеяния и развенчания. Мотив самозванного возвышения, всенародного осмеяния и падения вниз отчетливо проступает в пророческом сне Григория:

Мне снилось, что лестница крутая  
Вела меня на башню; с высоты  
Мне виделась Москва, что муравейник;  
Внизу народ на площади кипел  
И на меня указывал со смехом.  
И стыдно мне и страшно становилось —  
И, падая стремглав, я пробуждался.

Поэтому так болезненно чувствителен он к насмешкам Марины. Сцена шутовского величания боярина Хрущова — параллель к теме этического развенчания царя народом.

Ироническое величание есть и в «Хованщине» — сатирическая песня «Жил да был Подъячий» пародирует величальный обряд. Характерен оттенок иронии и в величании Ивана Хованского из I акта. Народ искренне славит своего «Батю», не видя его дутой важности, чванства, которые выдает музыка. Вряд ли драматургически случайно, что смерть настигает Ивана Хованского во время величания его крепостными девушками в IV акте. Это величание — как бы продолжение в домашней обстановке величания I акта, а смерть — как окончательное развенчание человека, не соответствующего величанию.

Из двух способов раскрытия комического — открытого и редуцированного — Мусоргский предпочитает второй, скрывающий отрицание, насмешку, разоблачение под видимостью спокойного описания или даже восхваления. Герцен в наклонности к иронии, с ее горьким смехом с подтекстом, с «подковыркой», видел одно из свойств русского духа: «... в России вообще и роман, и комедии, и даже басни... имели отчетливо выраженный, сдерживае-



мый только цензурой, характер горькой иронии и насмешливой критики».<sup>1</sup> Ирония Мусоргского зачастую носит витиеватый, трагически-шутливый характер. Иронию, возвышающуюся до сарказма, композитор предпочитает открытому осмеянию потому, что она действеннее срывает со лжи личину истины, с глупости — покров ума, с ничтожества — маску значительности. Ставя под сомнение кажущуюся идеальность реального, ирония композитора одерживает духовную победу над жизненной реальностью, несоответствующей идеалу. Так, уже ироничными названиями пьес цикла «Песни и пляски смерти» Мусоргский срывает со смерти ее личину доброй утешительницы. Как может смерть быть милосердной, укачивая своей жуткой колыбельной умирающего ребенка? Вторая пьеса названа «Трепак». Танец этот — такой разбитной и веселый в другой обстановке — здесь трактуется композитором как поединок жизни и смерти. Или звучащее как издевка название третьей пьесы — «Серенада» — любовная песнь — объяснение в устах смерти. И, наконец, «Полководец» тоже несет на себе черты иронического переосмысления. Выезд на белом коне полководца, его речь к солдатам — все как бы вполне реально, но со «знаком минус», ибо какой строй, какие солдаты, когда на смотре — умирающие, а полководец — это их смерть.

Мусоргский блестяще развил жанр музыкальной сатиры. В пору бурного кипения страстей в музыкальном мире Петербурга, когда в спорах рождалась трудная истина русского музыкального реализма, Мусоргский находился на переднем крае борьбы за новое искусство. Этой борьбой вызваны к жизни его памфлеты — «Классик» и «Раек», с их удивительно рельефными музыкально-речевыми характеристиками персонажей.

Пьянство, обжорство, ханжество, грубость церковного и монашеского мира так же становятся объектом сатирического пародирования Мусоргского. Здесь композитор охотно пользуется приемом комического смещения будничных речений и церковно-возвышенных интонаций («Семинарист», партии Варлаама и Мисаила, сцена Афанасия Ивановича с Хиврей из «Сорочинской ярмарки»).

В «Блохе» Мусоргский прибегает к сатире, в которой характеры, обстоятельства и детали заострены до гротеска. Композитор здесь сознательно уходит от конкретно-бытовой достоверности в сферу вымысла. Комедийное преувеличение придает образу фантастический характер, а гротеск выявляет скрытую связь вещей, делая их внутреннее содержание зримым, хотя в действительности такой конкретно-чувственный образ и не существует. Сарказм «Блохи» схватывает в человеческой природе низменное и порочное — то, что противоречит идеалу жизни, то, что опасно для него. Не случайно композитор прибегает здесь к гиперболе — как к выражению всеильности ничтожества, имя которому — легион. И эта комическая гипербола перерастает в сатирический гротеск. Смех

<sup>1</sup> Герцен А. Полн. собр. соч., т. 9, с. 92.

и «Блохе» — вселенский, он безбоязненно раскрывает правду о мире и о власти, противостоит лжи и восхвалению, лести и лицемерию. Слушая этот романс, понимаешь герценовское: «Смех — вовсе дело не шуточное, и мы им не поступимся».

Черты трагического гротеска явственно проступают в цикле «Песни и пляски смерти». Раскрывая трагедийно-сатирический образ смерти, Мусоргский достигает неведомых дотоле вершин. Этот образ у него эстетически полифоничен. Он светится многими эмоциональными гранями — выражает и трагическое, и безобразное, и возвышенное, и ужасное при доминировании гротеска.

Специального внимания заслуживает у Мусоргского проблема сатирической типизации — отбор и воплощение в ярких художественных образах самых существенных сторон изображаемых явлений. Уже сам принцип отбора примечателен: Мусоргский берет те факты жизни, которые не соответствуют его идеалу с точки зрения нравственной, социальной, морально-этической, эстетической. Против них направлены его ирония, гротеск, язвительная насмешка. Из арсенала же художественных средств и приемов композитор отбирает такие, которые наиболее убедительно подчеркивают комическое в изображаемом явлении. И «Калистрат» еще тем важен в творческой биографии Мусоргского, что «эта первая попытка комизма» сразу взяла ориентацию на народную смеховую культуру, в основе которой — представление о веселой относительности всех прав и истин существующего строя, о смещении в мире добра и зла, тьмы и света, смерти и жизни.

Смеховые обряды, дураки и юродивые, скоморохи и раешники, населяющие мир комического и трагикомического у Мусоргского, — это все частицы единой и целостной народно-смеховой культуры. Можно выявить в комическом у композитора три основные формы:

1) обрядово-зрелищные (многочисленные пародийные величания, от «Калистрата» — до величания боярина Хрущова); 2) словесно-смеховые формы — различные пародии, памфлеты («Классик», «Раек», «Блоха», «Козел» и др.); 3) различные формы и жанры фамильярно-площадной речи («Гопак», «Ах, ты, пьяная те-теря», «Озорник», «По грибы», перебранки в «Сорочинской» и в «Хованщине»).

Народно-смеховая культура оперирует богатейшей и образной речью без лазеек и умолчаний, свободной от всякой официозности, речью самой жизни народа. Мусоргский в своем творчестве ассимилирует народные пародийные формы. Так, пародийный тон «Озорника» — это тон народного шута, скомороха, позволяющий хвалить то, что хвалить не принято, обладающий двусмыслием хвалы-брани. В связи с «Семинаристом» можно говорить о привнесении в него формы народной словесной комики — нарочитой словесной бессмыслицы. Этот бессмысленный набор слов, связанных ассонансами и рифмами, создает собирательный образ бурсы с ее схоластикой, педантизмом, жестокой поркой бурсаков. В «Семи-

наристе; профанируются «священные слова», вкрапленные в бытовую речь, тем самым Мусоргский переосмысливает серьезное и заставляет его звучать в смеховом плане.

Народно-смеховая культура царит и в «Сорочинской ярмарке». Народные ярмарки — это праздничная жизнь народа, с ее особой формой фамиллярного контакта между людьми, с особыми формами площадной речи, жеста, свободными от условности этикета и пристойности (вспомним ругань Хиври, божбу Цыгана). Ярмарка — это и праздничный смех, веселый и высмеивающий одновременно. Со смехом в «Сорочинской» связано и преодоление страха. Там, где смешно, там уже не страшны никакие красные свитки и свинные рыла. Но смех в опере — не только победа над суеверным страхом, но и победа праздничного мироощущения, которому мешал страх. Побеждая страх, смех проясняет сознание героев и делает для них мир прекрасней.

«Сорочинская ярмарка» наделена многими чертами комедийной драматургии: большую роль здесь имеют игровые ситуации, действие развивается быстро, важна функция диалога, слова, песни взамен развернутых вокальных форм и оркестровых обобщений. И композитор, музыкой своей великолепно выявляя комизм, пульсирующий в повседневной жизни, нигде не преступает грани естественности и правдоподобия, не шаржирует и не утрирует комических черт.

Мусоргский знал, что значит для комедии острый, свежий народный язык. Комические диалоги «Сорочинской» (Хивря — Черевик, Хивря — Попович) так и искрятся перлами живой простонародной речи. Каждый из этих трех персонажей наделен своими комическими оборотами музыкального языка: у Черевика — это неторопливая, флегматично-насмешливая речь; речь Хиври — этой неугомонной «пожилой красавицы» — характерна комичным контрастом раздраженно-сварливой скороговорки, обращенной к мужу, и томно-жеманной певучести ее говора в сцене с Поповичем. В музыкальной характеристике Афанасия Ивановича Мусоргский прибегает к своему излюбленному приему пародирования витиеватой бурсацкой речи, пересыпанной церковно-славянскими оборотами. Сущность внутреннего комизма этого образа в том, что Попович ведет себя вопреки приличию, которого требует духовный сан. Внешне же этот комизм проявляется в нелепых ситуациях, в которые он попадает по своему легкомыслию, в той игривости, с какой он увивается возле Хиври. Добродушно смеясь, Мусоргский в кульминацию амурной сцены Хиври и Поповича пародийно «вкрапливает» клиросное пение «на глас шестый» (вообще он очень умело пользовался пародийным цитированием: вспомним его пародию на Серова в «Райке» с цитированием отрывков из серовской музыки!).

Среди бесконечного разнообразия средств передачи комического, немаловажная роль у Мусоргского принадлежит декламационным репликам «в сторону» (например, пресловутое «Спаси

бог!» Ивана Хованского, чтение Варлаамом царского приказа и «Борисе», латынь в «Семинаристе» и бесконечное множество декламационных находок в «Женитьбе»).

Можно говорить об излюбленных комедийных ситуациях, к которым неоднократно обращался композитор. Такова, например, ситуация перебранки между мужем и женой, имеющая своей природой фамиллярно-площадную речь народного быта с ее обилием бранных слов и выражений. Впервые ситуацию перебранки композитор применил в «Гопаке» («Старый, рыжий бабу кличет, только баба кукиш тычет: „Коль женился, сатана, добывай же мне пшена“»; продолжил в комической «домашней» пародии «Ах ты, пьяная тетеря», затем блестяще развил в сцене Хиври с Черевиком в «Сорочинской» (— Кобылу продал? — Не знаю). Аналогичную ситуацию перебранки композитор смело вносит и в большую хоровую сцену в «Хованщине», где стрелецкие жены с яростной бранью набрасываются на загулявших стрельцов.

Как истинный художник, Мусоргский всегда верно находит меру смеха в комическом изображении явления. Как известно, в комическом преломляются объективная и субъективная меры «эстетической критики» реальности. Если объективная ее мера характеризует степень несоответствия идеалу отрицаемой реальности, то субъективная мера выражает характер самого отрицания, форму этого отрицания. Вот почему различна ударная сила комических шуток «Сорочинской» и сарказма «Козла», юмора «Гопака» и сатиры «Блохи».

Гёте говорил, что ни в чем так не обнаруживается характер людей, как в том, что они находят смешным. Мусоргский был предрасположен к восприятию комического во всех его видах — от добродушной усмешки до едкой иронии. При живом уме, высоком эстетическом идеале, развитой диалектичности понятий и эмоций он умел схватывать противоречия действительности, заострять их, критически оценивать. Кроме того, композитор обладал ассоциативным мышлением, склонным к неожиданным сопоставлениям, вырывающим явления из привычных связей. Мусоргский был в высшей степени оригинальной личностью, и его комедийные образы вобрали в себя субъективное начало, оригинальное осмысление реальности композитором.

Мусоргский понимал громадное морально-этическое значение смеха, его силу, освобождающую не только от всяческих внешних запретов, но и веками воспитанного внутреннего страха перед авторитетами, властью. Вот почему он так гордился цензурным запретом своего «Семинариста»: «запрет [„Семинариста“] служит доводом, что из „соловьев, кушей лесных и лунных воздыхателей“ музыканты становятся членами человеческих обществ, и если бы всего меня запретили, я не перестал бы долбить камень, пока из сил не выбился».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Мусоргский М. Письма и документы. М., 1932, с. 181.

Давно было замечено, что «звукоспись человеческого сердца» Мусоргский близок Достоевскому. Их сближают зоркость и чуткость к страданию, глубокое проникновение в тайники человеческой природы, необычайная эмоциональная сила творчества, поднимающая изображение обыденной жизни до уровня трагедии и раскрывающая безысходный трагизм повседневности. И хотя художники стояли на позициях, идейно далеких друг от друга, оба они гениально показали мир униженных и оскорбленных. Мусоргский в этом изображении пошел дальше Достоевского: он запечатлел стихийный протест народных масс, тогда как автор «Мертвого дома» остановился на осуждении жестокости, царящей в мире.

В письмах Мусоргского нигде не встречаются упоминания о Достоевском, а между тем, многое в его творчестве дает повод к предположению, что Мусоргский читал Достоевского и читал внимательно. Выдвижением мысли об активной роли народных масс в судьбах прошлой и настоящей России, о взгляде на народ, как на историческую «почву», без которой бесплодна деятельность отдельной личности, Мусоргский во многом сходится со взглядами Достоевского 60—70-х годов, писавшего: «Русский человек не раб, и никогда не был им, несмотря на многовековое рабство».<sup>1</sup> «Он неоднократно заявлял свою самостоятельность, заявлял ее чрезвычайными, судорожными усилиями».<sup>2</sup> «... Должно обратить внимание на то, с каким упорством народ отстаивал целые века свое общественное устройство и все-таки отстоял... Что же это за явление, как не доказательство того, что народ наш способен к политической жизни?».<sup>3</sup>

Для Мусоргского, как и для Достоевского, характерно слияние социального и психологического, выраженного в выявлении самых подспудных, интимных переживаний героев в неразрывном единстве с конкретной социально-исторической общественной средой. Но если Достоевский был зачастую склонен к осмысливанию противоречий душевной жизни персонажей как проявлений извечной сложности человеческой природы, то Мусоргский, в отличие от него, никогда не отрывался от конкретно-исторических условий социального бытия своих героев.

Проблему преступления Мусоргский (так же, как Достоевский) трактует в связи с важнейшими социальными и нравственными вопросами. Для него преступление — это трагическая катастрофа, предельно обнажающая гибельные, разрушительные морально-психологические и социальные тенденции общества, в основе которого — зло и несправедливость.

Чужую скорбь и боль оба художника ощущали как свою. Для Достоевского и для Мусоргского *любить* означало *жалеть*, оттого мир, созданный их творчеством, наполнен жизненным нервом, оттого он по своей сущности подавляюще мрачен. Но если Достоевский человеческому горю, уродству, униженности нашел выход в религиозном смирении, то для Мусоргского жизнь до последнего вдоха была борьбой. Вопреки всем смертям, в его музыке бьется воля к жизни. «Колыбельная» из «Песен и плясок смерти» — это душераздирающий поединок жизни со смертью; до последнего мига борется со смертью царь Борис («Повремените... я царь еще!»); смертельного испуга и страстной жажды жизни полон возглас княжича: «Марфа, спаси меня!» при взгляде на стрельцов, идущих на плаху.

Достоевского и Мусоргского роднит умение обнаженно, правдиво вскрыть переживания человека «у последней черты». На грани жизни и смерти человек острее переживает всю прелесть и горечь жизни, всю радость и сложность бытия. Ярче становятся краски мира, отчетливее проступают истина и фальшь, добро и зло, самый смысл человеческого существования. Князь Мышкин рассказывает о чувствах смертника, о его ужасе перед неведомым и ощущении бесконечности жизни: «Что, если бы не умирать! Что, если бы воротить жизнь, — такая бесконечность! И все это было бы мое!».<sup>1</sup> Ипполит, обреченный болезнью на смерть, осознающий это, признается: «Но чем яснее я это понимал, тем судорожнее мне хотелось жить; я цеплялся за жизнь и хотел жить во что бы то ни стало».<sup>2</sup> И. Лапшин пишет о том, что «во влечении к изображению смерти с самой трагической стороны у Мусоргского много общего с Достоевским. Сопоставьте „Колыбельную“ и „Смерть Илюши“, смерть замерзающего мужика в „Трепаке“ и смерть замерзающего ребенка в „Мальчике у Христа на елке“, смерть девушки, умирающей под звуки серенады и смерть жены скрипача в „Неточке Незвановой“ под безумную игру на скрипке ее мужа. Думается, можно даже говорить о влиянии Достоевского на Мусоргского, опосредованном Голенищевым-Кутузовым, по крайней мере в „Песнях о плясках смерти“».<sup>3</sup> Мусоргский, как Достоевский, ставит своих героев в исключительные жизненные обстоятельства. Именно это дает ему возможность заглянуть в такие тайники человеческого сердца, которые в обычных условиях недоступны.

Мир образов у Мусоргского и Достоевского необычайно разнообразен — от непорочных детей до патологических типов. Образы детей выписаны с необычайной искренностью. В «Борисе» идея возмездия за пограние божеских и человеческих законов усугубляется тем, что в жертву было принесено невинное дитя (вспом-

<sup>1</sup> Достоевский Ф. Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. 12, с. 219.

<sup>2</sup> Там же, т. 13, с. 497.

<sup>3</sup> Там же, с. 251.

<sup>1</sup> Достоевский Ф. Полн. собр. соч. в 13 томах, т. 6, с. 56.

<sup>2</sup> Там же, с. 346.

<sup>3</sup> «Музыкальный современник», 1917, №№ 5—6, с. 104.

ним мысль Ивана Карамазова с невозможности построить счастье на слезах ребенка).

С Достоевским Мусоргского роднит и пристрастие к изображению «мучающего друг друга, измученного и измучившегося люда» (Асафьев). У Достоевского таких примеров множество, у Мусоргского — романы «Озорник», «Светик Савишна», «По грибы», эпизод Юродивого с мальчишками, сцена Подьячего с пришлыми людьми.

Подобно Достоевскому, Мусоргский пристально всматривается в глубины человеческой любви, дифференцирует отдельные стороны и оттенки этого чувства, вскрывает его противоречивые источники. Излюбленная Достоевским тема любви-ненависти находит яркое воплощение в любви Марфы к Андрею. Мусоргский выявляет в ней контрверсы страсти. Так, в сцене отпевания композитор выделяет в чувстве Марфы к своему возлюбленному материнский инстинкт, сочетающийся с невольным женским деспотизмом, с наслаждением властью над любимым, пусть даже уже только перед лицом смерти. Подобную сцену мог бы написать еще только Достоевский.

Бой часов в русской литературе и музыке зачастую пронизывается психологической динамикой. Вспомним тютчевское:

Часов однообразный бой,  
Томительная ночи повесть.  
Язык, для всех равно чужой,  
И внятный каждому, как совесть.

У Достоевского в «Записках из подполья»: «Где-то за перегородкой, как будто от какого-то сильного давления, как будто кто-то душил их, — захрипели часы. После неестественного долгого хрипения последовал тоненький, гаденький и какой-то неожиданно частый звон, — точно кто-нибудь вперед выскочил».<sup>1</sup> Бой курантов в опере Мусоргского несет на себе громадную психологическую нагрузку; он вызывает в больном мозгу Бориса бредовые видения убиенного младенца: «Какая острая и причудливая мысль — связать муки царя с переливчатым зловещим боем часовых курантов, мысль — превратить игру заморской диковины в неожиданного соучастника душевной драмы Бориса, — вложить в упорную беготню колес символ мертвой петли, охватывающей душу преступника».<sup>2</sup> Мечтатель «Белых ночей» Достоевского имеет множество черт, сходных с чертами героя цикла «Без солнца». Общие у них одиночество, желание таиться в своем углу, «в четырех стенах», «даже от дневного света», восхищение перед гармоничностью природы, «мечтательность»; отсутствие связей с «действительной жизнью», способность довольствоваться «своею особенною жизнью», богатство «болезненно раздраженной фантазии», которая дает ему «неотразимую отраду», переходящую в страшную тоску, способность

к экстатическим чувствам, к таким состояниям, когда «как будто время остановилось... как будто одна минута должна продолжаться целую вечность...» (Достоевский) — «то было одно лишь мгновенье, но верь мне, я в нем перенес всей прошлой любви наслажденья, всю горечь забвенья и слез» (Мусоргский).

#### ТЕМА ОДИНОЧЕСТВА И ЕЕ ПРЕТВОРЕНИЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МУСОРГСКОГО 70-х ГОДОВ

В 70-е годы в творчестве Мусоргского приобретает особое значение тема одиночества человеческой души, оставшейся «без солнца» человеческого участия. Современники считали последний период творчества Мусоргского упадком, отходом от достигнутого в «Борисе Годунове». А между тем, в поздних вокальных циклах мысль Мусоргского — пытливая и острая — устремлена в глубь трагических сил жизни, сконцентрирована на психологических безднах отдельного человека, и художественная ценность «Без солнца» или «Песен и плясок смерти» столь же велика, как и его грандиозных полотен — «Бориса» и «Хованщины».

Углубленный психологизм творчества позднего Мусоргского вызван многими причинами и, прежде всего, самой эпохой 70—80-х годов, когда рушились идеалы шестидесятилетия и мечты о социальном переустройстве развеялись, когда пришла пора разочарований. Члены Могучей кучки не избежали наступающей реакции. Следствием ее был «уход в себя». Этот процесс у Мусоргского был глубже, чем у других. К тому времени единство Могучей кучки было более желаемым, нежели сущим, и Мусоргский в последние годы был одинок в своих исканиях. Постановка «Бориса» на сцене была последней радостью в жизни композитора. А потом — мучительно-беспросветные годы одиночества, тяжелой нравственной борьбы за свои идеалы.

Говорят о «падении» Мусоргского, констатируя его как факт и объясняя, в общем, внешними причинами — снятием «Бориса» с репертуара, разросшимся самомнением, поклонением дружков-собутельников, когда «буфетчик трактира знал чуть не наизусть его „Бориса“ и „Хованщину“ и почитал его талант...», а Русское музыкальное общество его не признавало.<sup>1</sup> И Стасов, сравнивая судьбу Мусоргского и Перова, затрагивает лишь одну сторону вопроса: «...некоторые моменты той русской жизни и крепостной эпохи, которую они так талантливо изображали, и были отчасти причиной падения и обезображивания их собственный природы и таланта под конец их жизни. Нечистое прикосновение заразило и эти светлые натуры».<sup>2</sup>

Но одна из наиболее глубоких причин трагического одиночества Мусоргского последних лет, нам думается, в том, что компо-

<sup>1</sup> Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, с. 86.

<sup>2</sup> Стасов В. Собр. соч., т. 2, с. 270.

<sup>1</sup> Достоевский Ф. Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. 4, с. 166.

<sup>2</sup> «Музыкальный современник», 1917, №№ 5—6, с. 133.

зитор не видел безусловной надобности его искусства, чему он имел предостаточно подтверждений. Его оперная реформа в России не встретила должного отклика даже среди его соратников. И автор «Бориса» — человек самолюбивый, убежденный в своей творческой правоте, страдал от этого непонимания и невникания в суть преобразований, произведенных им на оперной сцене. Его музыкальные экстравагантности — «Раек», «Классик» — вызывали больше восторга, нежели по-шекспировки глубокие страницы «Бориса Годунова». «„Раек“ производил взрывы хохота, а Корчма в „Борисе“ смутила многих»<sup>1</sup> — писал Мусоргский Римскому-Корсакову в 1870 году. Ни его концепции, ни его идеи никем из кружковцев не принимались и не продолжались. Его постигла участь композитора, переросшего свою эпоху. Никто из современников и не догадывался о той роли, которую будет суждено сыграть творческому наследию Мусоргского в истории мировой культуры. Глава кружка так до конца жизни Мусоргского и не верил в него — ни как в человека, ни как в композитора: «... Я никак не надеюсь на то, — писал Балакирев Стасову, — чтобы из Мусоргского сделался живой, энергичный человек и композитор. Он слишком разрушен физически, чтобы не стать тем трупом, каким он теперь».<sup>2</sup> И эти жестокие слова он говорит в ответ на страстный призыв Стасова о помощи Мусоргскому: «Если вы захотите, Милий, вы можете сделать если не все, то многое... Вы сделаете, может быть, одно из важнейших и благороднейших дел вашей жизни: вы спасете душу человеческую!»<sup>3</sup>

Первая редакция «Бориса» была пробным камнем, определившим отношение кружковцев к творческой личности Мусоргского. Отсюда берет свое начало трещина, наметившая заметное отчуждение композитора от кружка. Оно усиливается и чувством крайнего ущемления личности, вызванным — с одной стороны — явлениями внешнего порядка (неудовлетворенность чиновничьей службой, безденежье, отсутствие домашнего очага), так и внутренними причинами — повышенным чувством своего человеческого достоинства. И без того острые углы натуры композитора обострились. Обиду свою он прячет за нарочито выпяченным стилем писем, под их юродствующими интонациями, в которых нет-нет да и прорываются нотки скорбной и язвительной иронии. Язык его писем 70-х годов — сложный и витиеватый — выдает причудливое смешение гордости и унижения.

И. Лапшин, анализируя письма композитора, разделяет их на 4 стилиевых группы: в манере дьяка XVII века, книжника XVIII века, современного блестящего гвардейского офицера и завсегда «Малого Ярославца». Только вряд ли это было одним шутовством, желанием представиться «ряженым». Фраза Стасова «каждое письмо есть портрет» может послужить ключом

<sup>1</sup> Мусоргский М. Письма и документы, с. 178.

<sup>2</sup> Переписка Балакирева со Стасовым, т. 2. М., 1971, с. 18.

<sup>3</sup> Там же, т. 1. М., 1970, с. 309.

к пониманию столь разнообразных манер эпистолярного стиля Мусоргского, его «масок». Композитор сознательно не желал обнажать свою душу — сложную, мучительно воспринимавшую жизненное уродство. Как часто в его письмах мелькает эта маска юродивого и «скоморошеньки опасливого»! Об этой склонности композитора к юродству говорит и Репин: «Мусоргский — самородок, богатырь, имел внешность Черномора; он не прочь был и поюродствовать».<sup>1</sup> Еще ярче, чем в письмах, запечатлено Мусоргским юродство в его музыке — в трагичнейшем романсе «Светик Савишна», в образе Юродивого из «Бориса», в романсе «Озорник».

А как ценит композитор малейшую поддержку среди общего равнодушия и недоброжелательности: «Мой дорогой Generalissime, — пишет он Стасову, — спасибо вам за чудесное письмо... Это редкий час в моей жизни. Не обинуясь и с полной искренностью говорю: благодарен за то великое слово, что в речи людей больших и лучших меня звучит — уважаем! Вы, быть может, сами знаете не совсем про оживление мое от этого слова».<sup>2</sup>

1874 год был для Мусоргского чрезвычайно тяжелым, вызвавшим к жизни небывалое (даже для него) число трагических творений. Это, прежде всего, вокальный цикл «Без солнца» — «стон одинокой, стыдливо затаившейся души. Это лирико-драматические монологи, полные самоанализа, робкой надежды покойного созерцания, но почти всюду отравленные ущемленностью и трагической надорванностью сознания».<sup>3</sup>

Духовное одиночество Мусоргского, оставшегося наедине со своими думами в «четыре стены», было уделом многих людей. Мотив одиночества пронизывает «Записки из Мертвого дома» Достоевского, где образ каторжной тюрьмы вырастает до символа России-тюрьмы: «Я был в страшном уединении, и я полюбил, наконец, это уединение. Одинокий душевно, я пересматривал прошлую жизнь мою, перебирал все до последних мелочей, вдумываясь в мое прошедшее, судил себя один неумолимо и строго, даже в иной час благословлял судьбу за то, что она послала мне это уединение...».<sup>4</sup>

Как близко соприкасаются эти слова с душевной исповедью — циклом «Без солнца»! Главный нерв страданий героя этого цикла — мука одиночества, равнодушие окружающих, отсутствие человеческого участия со стороны людей, тяга к любви и сочувствию. Нужно ли говорить, что цикл «Без солнца» автобиографичен. Эти думы об одиночестве («в четырех стенах»), болезненно-страстные любовные мечты-воспоминания («Меня ты в толпе не узнала», «Окончен шумный, праздный день»), рождаемые возбужденным мозгом фантазмагии и «унылой смерти звон» («Элегия») — все это выстрадано композитором. Цикл представляет собой день

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Мусоргский М. Письма и документы, с. 252.

<sup>2</sup> Мусоргский М. Письма и документы, с. 340.

<sup>3</sup> Асафьев Б. Симфонические этюды. Л., 1966, с. 207.

<sup>4</sup> Достоевский Ф. Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. 3, с. 547.

монологов, в которых композитор выходит к таким рубежам красноречивой краткости, когда каждое слово, каждый звук несут на себе предел эстетической нагрузки.

В этих монологах обстановка и место действия играют очень важную роль. Петербург является фоном для всех романсов цикла «Без солнца», даже больше, чем фоном, пружиной, незримо закручивающей нервную атмосферу музыки. Жизнь такого города, по мысли композитора, деформирует личность человека, отравляет его духовно, извращает его чувства и страсти. Человек в Петербурге нередко чувствует себя болезненно одиноким, погружается в самые фантастические мечты, в которых с возвышенной романтикой сочетается грубая проза. Душа его капризна, неустойчива, лишена внутреннего равновесия. Моральная раздвоенность, болезненные состояния души, изображенные Мусоргским в цикле, привлекали композитора как свидетельство социального и морального расстройств общества, отражающегося в душе отдельного человека: «Но, боже мой, как всем скучно! Как бесчеловечно переполнены все каким-то мертвящим, удушающим газом! Казарменный лазарет, громадный плот с жертвами океанического крушения, мрачными, алчными, пугающимися за каждый кусок, отправленный в желудок с общей трапезы... Господи, сколько жертв, сколько болей поглощает эта чудовищная акула — цивилизация».<sup>1</sup> Это высказывание композитора имеет прямую связь с 4-й пьесой цикла, названной «Скучай» и снабженной подзаголовком «В альбом светской барышне». На первый взгляд, она кажется не связанной сюжетно с остальными пятью романсами цикла, если бы не саркастическая авторская усмешка над бренностью бытия: «Скучай. С рожденья до могилы заранее путь начертан твой: по капле ты истратишь силы, потом умрешь, и бог с тобой...»

Две последние пьесы — «Элегия» и «Над рекой», образующие трагическую вершину цикла, связаны с трагическими моментами жизни композитора. 2 июня он закончил пьесу «Скучай» и на время отложил работу над циклом. А 29 июня скончалась Надежда Петровна Опочинина, — человек, утрату которого Мусоргский необычайно остро ощутил — после смерти матери это была единственная женщина, которую композитор глубоко и преданно любил. В порыве горя было написано не предназначенное для людских глаз «Надгробное письмо» — скорбная дневниковая звукозапись, которая не случайно осталась незаконченной: музыка «Надгробного письма», переполненного трагической лирикой, все же оказалась не в состоянии вместить все чувства скорби, страдания, покинутости композитора. Позже, когда горечь утраты легла на дно души, из глубины ее вылились два непревзойденных шедевров — «Элегия» и «Над рекой» — две скорбных лирических поэмы, которые являются мостом к циклу «Песни и пляски смерти». Овеянная спокойствием последнего отчаяния, мелодия

<sup>1</sup> Мусоргский М. Письма к Голенищеву-Кутузову. М., 1931, с. 40.

романса «Над рекой» завораживающе бесстрашна. Герой цикла, уединившийся в четырех стенах своей комнаты, или блуждающий в тесноте городских улиц и домов, вырываясь под открытое небо, испытывает наедине с природой ее очарование. Но это чувство обострено болезненным ощущением контраста между ее красотой, гармонией и дисгармонией собственных переживаний. Отсюда это обращение к бездне в конце романса: «В глубь ли зовет? Без оглядки я б кинулся!» В этом романсе отчетливо проявляется принцип глубинного накопления взрывчатой энергии. Этот прием характерен и для Достоевского, когда спокойное, казалось бы, ничего не предвещающее движение событий неотвратимо ведет к катастрофе.

Осень 1874 года принесла с собой еще одно трагичное произведение — балладу «Забывтый», написанную под впечатлением картины В. Верещагина. Не гром побед, а *изнанку войны*, трупы, кровь, безумие изображали антимилитаристические картины этого художника. Верещагин был обвинен чуть ли не в государственной измене за «симпатии бухарцам и хивинцам», и в аффекте художник сжег лучшие полотна, в числе их и «Забывтый». Но картина осталась жить в балладе Мусоргского. Образ брошенного на поле брани человека, забытого, одинокого, был слишком сродни мыслям Мусоргского... И где-то незримо над этим солдатом, оставшимся не похороненным, реет смерть. Ее присутствие почти осязаемо в суровых унисонах и железной поступи ритма. Потом она выступит во всем торжестве своей победы в песне «Полководец». Замысел получит свое законченное выражение в цикле «Песни и пляски смерти». Объективно «Забывтый» оказался преддверием этого цикла. Баллада дает ключ к социальному пониманию «Песни и плясок смерти». В этом цикле композитор отображает смерть *насильственную*, губящую жизнь в расцвете сил; смерть, порожденную непримиримым конфликтом. Его интересует не смерть сама по себе в художественном изображении (как, скажем, Толстого), а жизнь человека на пороге смерти, как кризис и перелом в жизни. Если в «Борисе» и «Хованщине» композитор рисует смерть как величественное действо, то в цикле «Песни и пляски смерти» смерть — злая. Но как в «Хованщине», так и в последнем вокальном цикле Мусоргского прежде всего интересует не только кто и как умирает, но и почему. Он никогда не мог примириться с этой «бездарной дурой», которая «косит, не рассуждая, есть ли надобность в ее проклятом визите».<sup>1</sup>

У Мусоргского во всех четырех пьесах цикла смерть совершенно лишена какого-либо налета мистики. Для него важно проследить как *отражается смерть в психологии реального человека*, показать зыбкость, текучесть, изменчивость сознания на грани двух миров. Но загадочные, мало изученные моменты человеческой психики его, несомненно, интересовали. Это не говорит о том,

<sup>1</sup> Мусоргский М. Письма и документы, с. 265.

что Смерть для него — мистическое таинство, а не реальное зло, с которым человек, увы, бессилён бороться. И если Мусоргский сознательно уходит от точного указания времени и места действия в цикле, изображая вечное торжество смерти и гибель человека, то для него далеко не безразлична социальная суть всех изображённых смертей. Ведь предсмертные видения героев цикла — это их осуществлённая мечта о том, чего они были лишены при жизни и на что каждый имел право: мужик — на тучную ниву, девушки — на любовь, солдаты — на мирную жизнь. А в таком аспекте понимания герои Мусоргского не только жертвы смерти, но жертвы жизни. Вот почему этот цикл имеет ярко выраженный социальный смысл.

«Полководец» — последняя песня цикла. В ней с иступленной трагичностью изображена смерть многих раненых солдат, оставленных умирать на поле брани и никому, кроме смерти, не нужных. Поэт и композитор сознательно отказываются от указания времени, места войны; известно, кто против кого воюет, но имя чего. Для них важен общечеловеческий смысл неприятия истребления людей. Этим же антимилитаристическим пафосом пронизана и картина В. Верещагина «Апофеоз Смерти». Оба художника протестуют против жестокой бессмысленности человеческих жертв.

Социальный мотив в «Полководце» ещё более обнажён: здесь Смерть сама сбрасывает с себя маску и более не прикидывается ни утешительницей, ни другом, её речь безжалостна обнажена:

Пляской тяжелою землю сырую  
Я притопчу,  
Чтобы сень гробовую  
Кости покинуть вовек не могли,  
Чтоб никогда вам не встать из земли.

Говоря о «Песнях и плясках смерти», нельзя не сказать о том, что понятие «камерность» совершенно неприложимо к данному произведению. Здесь каждая пьеса выходит далеко за рамки романсовой лирики и по глубине мысли, и по широте охвата жизни являет собой типичный образец вокально-симфонического жанра.

#### ТРАГЕДИЙНАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Обычно термин «музыкальная драма», столь редко употребляемый в русской опере, предполагает наличие драматизма содержания, а также отказ от традиционных оперных форм. У Глинки понятие музыкальная драма, при существовании названных двух условий, обогащается понятием народности. Обе исторические трагедии Мусоргского потому стоят на недостижимой высоте, что прежде всего это драмы социальные. В них крепко спаян эпос с драмой в изображении народных судеб. Конфликт в драмах Мусоргского, персонифицированный в человеческих характерах,

отражает реальные, исторически конкретные отношения людей в обществе, когда, по замечанию Ф. Энгельса, герои действуют как представители определенных классов и черпают мотивы своих действий в историческом потоке своего времени.

Мусоргский стремится широко и разносторонне изобразить жизнь. В его драмах — множество лиц и пересекающихся сюжетных линий. Композитор умело переключает действие от массовых сцен к камерным, то приоткрывая завесу над тайной работой ума и сердца одного героя, то сталкивая кипящие страсти множества лиц.

Такая концепция драмы, в центре которой не просто событие, не просто действие, а народ как сложный организм, давала возможность Мусоргскому динамически — в глубину и в перспективу — изобразить жизнь народа и общественную жизнь. В мировом театре мало кому удалось достичь таких вершин трагедийности в передаче тревожной судьбы народа, как в драмах Мусоргского. Народ, хор в них играют роль ещё более важную, чем хор в античной трагедии. Хоры композитора удивительно разнообразны и наделены различными чувствами — то тревогой и горестью, то буйством и озорством, то лиризмом и сердечностью, то болью и гневом. Композитор сообщает им мощный внутренний заряд энергии, «ток музыки высокого напряжения», благодаря чему то или иное эмоциональное состояние массы передается с предельной убедительностью.

В «Борисе» и в «Хованщине» наличествуют все признаки трагедийной драматургии: остродинамическая событийность, перво-степенная роль действия в раскрытии внутренних идейно-психологических антиномий; напряжённая конфликтность сюжетных ситуаций, таящая для героев гибельную опасность, особый характер героев, готовых идти в разрешении конфликта до крайней черты, до самоистребления.

Мусоргский изображает своих героев, как правило, к началу развития действия уже пережившими какой-то внутренний кризис: для Бориса — это убийство Димитрия, для Марфы — её поруганная любовь, для стрельцов — свершенная ими расправа над боярами.

Вероятно поэтому для творческой манеры композитора характерно максимальное нагнетание напряжения при экспозиции этих персонажей. Таково первое появление Марфы, отражающей удар ножа Андрея, таковы первые слова Бориса, вскрывающие самую суть его страданий: «Скорбит душа, какой-то страх невольный зловещим предчувствием сковал мне сердце». Герои в драмах Мусоргского обычно психологически оттеняют и вместе с тем комментируют образы других действующих лиц (царь и народ, Борис и Пимен, Марина и Самозванец в «Борисе», стрельцы и Подьячий, Марфа и княжич, Голицын и Марфа в «Хованщине»). Они экспонируются сразу ярко, выпукло; напротив, вызревание основной идеи произведения — как правило, постепенный процесс. Вот как,

например, показывает композитор в «Борисе Годунове» вызревание у Григория дерзкого замысла самозванства. Тему Григория он связывает с темой убиенного царевича. Сначала тема Дмитрия робко проступает в мечтах Григория (на словах «за царскою трапезой»), затем целиком происходит в рассказе Пимена, уже начиная связываться в сознании Григория с его авантюристическим замыслом, и, наконец, полностью откристиаллизовывается в сложившийся замысел захвата русского престола в финале картины. Отныне эта тема царевича Дмитрия будет связываться с образом Самозванца: она появится ответом на вопрос пристава в сцене в корчме, она будет неоднократно проходить в III действии — на ней построено вступление к сцене у фонтана, она появится на словах «Марина, приди, я жду тебя» и во фразе «царевич я... со всех концов земли». На ней же построен въезд Самозванца под Кромь. И если поначалу в этой теме заключена угроза царствованию Бориса, то в конце оперы она вырастает до символа угрозы всей Руси, связанной с нашествием интервенции вместе с Самозванцем. Поэтому композитор в помпезной сцене его въезда проводит эту тему глухо, тревожно-затаенно. В раскрытии темы цареубийства Мусоргский верен духу пушкинской трагедии — тема убиенного царевича, звуча поначалу затаенно-робко, вырастает до грозного fortissimo, постепенно овладевает сознанием слушателя.

Отводя большое место в трагедии Пушкина психологическому аспекту, И. В. Киреевский говорил: «...преступление Бориса является не как действие, но как сила, как мысль, которая обнаруживается мало-помалу то в шепоте царедворца, то в тихих воспоминаниях отшельника, то в одиноких мечтах Григория, то в силе и успехах Самозванца, то в ропоте придворных, то в волнениях народа, то, наконец, в громовом нисповержении несправедливо царствующего дома. Это постепенное вырастание коренной мысли в событиях разнородных, но связанных между собою одним источником, дает ей характер сильно трагический».<sup>1</sup>

Столь же постепенно раскрывает Мусоргский идею обреченности уходящего мира в «Хованщине». При всем несходстве между собой, различные социальные слои общества в «Хованщине» погружены в одну и ту же общую атмосферу умственных и нравственных сомнений, душевной борьбы, поисков выхода из тупика. И хотя в результате этой борьбы все они приходят к противоположным выводам, их различные решения диалектически связаны между собой, отражая реальную многогранность и противоречивость самих исторических проблем, поставленных перед героями трагедии.

Как это типично для трагедии, действие в драмах Мусоргского совершается лихорадочно, поворотные события не подготавливаются постепенно, а наступают «вдруг», неожиданно. Этот драма-

тургический принцип объясняется стремлением композитора создать картину трагически разорванной, неустойчивой и вздыбленной действительности. Отсюда — отказ Мусоргского от плавной, неторопливой, «эпической» манеры, стремление к сосредоточению действия вокруг одной или нескольких трагических по своей окраске сюжетных линий. Отсюда и характеры героев композитора, внутренне подвижные, развивающиеся. И, как правило, это развитие дается скачкообразно, с резкими изломами. Таково II действие «Хованщины». Начинается оно экспозицией образа Голицына, тут же переходящей в стадию развития: следует его взрывчатый диалог с Пастором и потрясающая своим томяще-скорбным предвидением судьбы сцена гадания Марфы, ввергающего в ужас суеверного князя. Сцена гадания сменяется сценой сговора князей, в которой образ Голицына предстает опять в новом качестве — это политикан, думающий о личных выгодах. Спор князей прерывается неожиданным (вот оно, это самое «вдруг» в развитии действия!) появлением Шакловитого, возвещающего конец хованщине.

Характерным для трагедийной драматургии является концентрация в одном месте и в одно время, иногда вопреки прагматическому правдоподобию, большого количества лиц. Еще Пушкин говорил, что «место и время слишком своенравны: от сего происходят какие неудобства, стеснение места действия. Заговоры, изъяснения любовные, государственные совещания, празднества — все происходит в одной комнате!».<sup>1</sup> Все это слишком далеко от правдоподобия и Пушкин указывает на это: «Что, если докажут нам, что сама сущность драматического искусства именно исключает правдоподобие».<sup>2</sup> Драматургический принцип сжатости, концентрированности действия нужен для того, чтобы вместить в одно мгновение возможно большее качественное многообразие, угадать взаимоотношения главных действующих лиц в разрезе одного момента.

Сцены идейных столкновений и споров являются у Мусоргского основными узлами действия. Это либо сцены, где сходятся сразу большое количество персонажей, иногда все, или почти все главные действующие лица (конец I действия, конец II действия в «Хованщине»), либо сцены, в которых сталкиваются между собой противоборствующие силы (Борис и Шуйский, Борис и народ в «Борисе Годунове»). Эти поединки никогда не бывают нейтральными, «пустыми» — они обязательно завершаются трагической катастрофой, поражением одной из сторон.

Глинка в «Записках» говорил: «Все в жизни контрапункт, то есть все противоположность». Мусоргский в своих драмах принципиально отстаивает конфликтную драматургию, где каждая сцена, каждый характер — есть противоположность другой сцене, другому характеру. Так, вся опера «Борис Годунов» мыслится как один большой диалог — этический спор народа с царем. Внутри

<sup>1</sup> Цит. по ст. С. Шлифштейна «От Гоголя к Пушкину». — «Советская музыка», 1971, № 3, с. 119.

<sup>1</sup> Пушкин А. Полн. собр. соч. в 10 томах, т. 7. М., 1964, с. 38.

<sup>2</sup> Там же, с. 212.



этого большого диалога, освещая и сгущая его, звучат «частные» диалоги: Пристав — народ, Борис — Шуйский, Григорий — Пимен, Самозванец — Марина. Диалог пронизывает и каждый жест, каждое душевное движение преступного царя. Этот «микродиалог» Бориса со своей совестью воплощен в монологах, потрясающих по силе трагического чувства. Вообще трагизм монологов Мусоргского потому так глубок и убедителен, что в них — активное биение мысли, страсти, желание разобраться в себе и в окружающем мире.

Драматургический принцип связи на основе контраста определился уже в «Борисе». Так, контрастны и взаимосвязаны обе сцены пролога, сцена в келье и в корчме. В смежных сценах одна из них решается в жанрово-бытовом, другая — в возвышенном плане, в одной преобладает комическое, в другой — трагическое. Они взаимно отражают друг друга или просвечивают одна через другую, вместе составляя многогранное целое. В этом — сама жизнь, с ее резкими переходами от высокого — к низменному, от комического — к трагическому. Вообще, принцип контраста имеет конструктивное значение в драмах Мусоргского. Столь же последовательно проводится он в «Хованщине», усложненной особой динамикой спектакля — своеобразными драматургическими *crescendo* и *diminuendo* от сцены к сцене. В начале оперы — сразу контраст двух образов: Шакловитого и Подьячего с пришлыми людьми. Сцены Эммы, Андрея и Марфы также обнаруживают помимо контраста образов тенденцию к динамическому нарастанию. Звуковое и сценическое *crescendo* приводит к кульминации — столкновению, обнажающему противоречивость общественно-политических и личных связей. Молитва раскольников, завершающая этот акт (опять разительный контраст!) углубляет тревожную, насыщенную неразрешенными конфликтами атмосферу.

Огромной выразительности трагедийные концепции драмы Мусоргского достигают еще и потому, что отдельные эпизоды, не теряя своего реалистического характера, в то же время получают смысл символов большой обобщающей силы. Так, Пристав в «Борисе Годунове» играет более важную роль, чем в драме Пушкина, вырастая в некий символ насилия. А образ убиенного царевича возвышается в трагедии до символа порицания насилия человека человеком. Связываясь с разными действующими лицами, эта тема-символ приобретает разные значения, воплощает широкий круг явлений — от ничего не прощающей памяти народа и его извечной веры в чудо голоса карающей совести и, наконец, угрозы Руси.

Скрытый, глубинный подтекст трагических эпизодов был излюбленным драматическим приемом Мусоргского. Так, затаенный трагизм равнодушия («велят завывать, завоем и в Кремле») в 1-й картине и казенно-официальная «Слава» во 2-й картине Пролога — не менее значительны, чем хор «Хлеба!» в сцене у храма Василия Блаженного. В сцене встречи Самозванца официально-государственная тема «слава царевичу, богом спасенному» напоминает

хор калик перехожих, в Прологе оперы агитировавших народ на избрание Бориса царем. Так с поразительной силой вскрывает музыка трагическое возвращение народа «на круги своя» — он вновь обманут, он снова во власти чуждой и враждебной ему силы.

Скрытый подтекст и в гадании Марфы в «Хованщине». Он связан с появлением на словах «судьба так решила» тетрахордовой попевки, объединяющей все эпизоды, связанные с крушением хованщины — тема «суровой непреклонности исторических судеб, вершащихся над Русью» (Каратыгин). Мусоргский мудро вводит эту попевку в тему стрельцов, появляющуюся в самом начале оперы, где показаны стрельцы в упоении своей расправы над боярами, а музыка, между тем, предвещает их поражение. Появившись в самом начале оперы как часть инструментальной темы стрельцов, она обособляется и конкретизируется (ей сопутствуют слова «судьба так решила») в гадании Марфы. От этой темы тянутся нити ко всем рассредоточенным развязкам трагедии. В своем видоизмененном варианте она будет сопутствовать последнему выходу Бати к своим «деткам», когда он скажет им о бессилии стрельцовой вольницы перед Петром. Эта тема в трагически безысходном звучании оркестра будет сопровождать поезд Голицына, отправляемого в ссылку. Наконец, она, эта «гибельная» тема будет царить в сцене самосожжения раскольников, ею — как лейтмотивом исторической народной драмы — композитор завершит хор раскольников — горящих, но «не сдающихся» — «Враг человеков».

III действие «Хованщины» — вершина драматургического мастерства композитора в смысле органического сплетения различных характеров, сцен, ситуаций. Внутренний накал драмы в этом действии очень высок: все в нем живет ожиданием трагедии, постепенно вырисовывающейся в песне Марфы; затем атмосфера резко взвинчивается ее спором с Сусанной. Здесь впервые во всей полноте обнажается трагический надрыв любви Марфы. В этом споре проявляются внутренние противоречия, которые терзают ее душу — земная страстная любовь к Андрею Хованскому и сознание греховности этого чувства. Появление Досифея, укрощающего спор и размышления Шакловитого («Спит стрельцкое гнездо») выполняют драматургическую функцию «затишья» перед новой бурей — столкновения загулявших стрельцов с их женами. Кульминация этого столкновения — «песня про сплетню» — «сшибается» с новой волной — тревожной вестью Подьячего о рейтарах. Разноголосый шум смеется общим смятением, тишиной. Отсюда берет начало заключительный эпизод III акта — объяснение стрельцов со своим Батей. Монолог Хованского «Помните, детки» и скорбная молитва стрельцов разительно контрастируют взрывчатой динамикой предыдущих сцен. Кроме того, здесь происходит переключение смысла от внешней событийности на внутреннюю суть происходящего — осознания обреченности уходящей Руси. В этом смысле Мусоргским очень точно найдена правдивей-

шая деталь — молитва. Как известно, в опере молитвы заключают I, III и V акты, каждый раз выполняя разную драматургическую функцию. Молитва раскольников в конце I акта показывает их как силу, готовую противостоять любым гонениям, как силу непреклонную, фанатичную. Молитва стрельцов в конце III акта имеет большее значение, нежели просто обращение к всевышнему: перед лицом грозившей опасности люди остаются один на один с самой трагической сутью происходящего. В эти моменты наиболее отчетливо выявляется в них самое сокровенное, глубинное. Бунт стрельцов исчерпал себя, сменившись обреченной покорностью и ожиданием решения судьбы своей. Раскольниковья молитва «Враг человек» в финале оперы выражает нравственную непоколебимость отстоять свою веру. Об этой молитве Мусоргский писал Кармалиной, приславшей композитору ее подлинный напев: «Сколько в ней страды, сколько безоговорочной готовности на все невзгодное, что без малейшего страха я дам ее унисон в конце „Хованщины“ в сцене самосжигания».<sup>1</sup>

Заканчивается опера самосожжением раскольников. Трагедия исчерпала себя. При всей трагичности, финал оперы проникнут верой в бессмертную силу этического начала. Поэтому так сурово величава молитва раскольников, идущих на костер. И она, вместе с темой рассвета на Москва-реке, монологами Досифея и Марфы, хором пришлых людей и арией Шакловитого о судьбах Руси, составляет сердцевину философско-этического постижения композитором народной истории в «Хованщине».

<sup>1</sup> Мусоргский М. Письма и документы, с. 306.

*Н. Серегина*

#### О ЛАДОВОМ И КОМПОЗИЦИОННОМ СТРОЕНИИ ПЕСНОПЕНИЙ ЗНАМЕННОГО РАСПЕВА

Достижения в области изучения древнерусского певческого искусства в настоящее время весьма значительны. Этот музыкальный стиль все больше входит в обиход современного музыковедения, становится фактом, мимо которого не может пройти историк музыкальной культуры. Тем не менее музыкально-теоретические основы древнерусского певческого искусства еще не становились предметом специального анализа. Предпринимавшиеся попытки в этом направлении — в основном дореволюционными учеными — совершались большей частью в плане попутных наблюдений.

Настоящая работа ставит вопрос об исследовании принципов формообразования в русском певческом стиле XVI — начала XVIII веков, преимущественно наиболее развитых мелодических форм. Рассмотрение ограничивается двумя аспектами — ладовой организации и интонационных сопряжений напевов, не касаясь проблем осмогласия, попевочного строения, жанровых и типовых разновидностей песнопений древнерусского искусства и др.

Древнерусское певческое искусство относится к особой, монодической системе музыкального мышления, свойственной древним культурам вокального происхождения — музыке античности, Древнего Востока, григорианского хорала и «многих одноголосных музыкальных культур вплоть до наших дней».<sup>1</sup> Монодические культуры привлекают в последнее время постоянное внимание исследователей. Теория монодии получила разработку в трудах Р. Рети, Х. Кушнарера, С. Скребкова, Т. Бершадской, А. Юсфина и других. Особенности мелодического лада — возврат к одной высоте

<sup>1</sup> Грuber Р. Всеобщая история музыки. т. I, М., 1965, с. 111.

как основе выявления опорной функции, возможность переакцентуации опорного тона без ощущения неустойчивости<sup>1</sup> — отмечаются как основополагающие принципы монодийной организации.

Знаменный распев — при несомненной общности основных принципов организации с многими монодийскими культурами — обнаруживает и характерные особенности формообразования. Это своеобразие состоит, в частности, в том, что его формы представляют исторически «промежуточное», переходное явление, поскольку обнаруживают разновидности весьма широкого диапазона — от ладов с нестабильной структурой до конструкций с ясно выраженным ладовым тяготением.

Понятие тяготения может включать разную насыщенность ожидания, слухового предвидения в музыкальном процессе, однако чаще всего этот термин-метафора употребляется при анализе музыкальных явлений, где главный тональный устой является как бы магнитом, притягивающим другие ступени напева, логическим центром, который предсказывается по движению прочих тонов, без обязательного участия главенствующего тона в звучащей структуре. Понятие лада как системы, основанной на акустико-логических тяготениях, стало наиболее распространенным.

Анализ знаменной мелодики показывает, что для многих ее образцов ладовые тяготения подобного рода не характерны. В песнопениях знаменного распева нет еще той «перспективы», которая сходилась бы в одной «точке» тонического центра. Для этого стиля более характерны различные формы «тонической рассредоточенности»<sup>2</sup> при нецентрализованной смене локальных опорных тонов.

Для выявления ладовой системы знаменного распева необходимо уточнить некоторые термины. Так, понятие опорного тона нуждается в конкретизации, тем более, что в литературе нет для него единого определения. Нередко этот термин подменяется понятием «устой» без необходимой дифференциации того или другого. В литературе о знаменном распеве опорными нередко считаются заключительные звуки строк или всего напева. Так, В. Беляев, давая таблицу ладов гласовой системы знаменного распева, поясняет, что она (таблица) «составлена с учетом заключительных кадансов отдельных песнопений».<sup>3</sup> По-видимому, он полагает, что кадансовые звуки являются тональными ориентирами. В том же аспекте рассматриваются опорные моменты знаменной мелодии в исследовании С. Скребкова. Он называет «главными устоями» заключительные звуки песнопения и «побочными» — заключительные звуки отдельных строк.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> См. Рети Р. Тональность в современной музыке. Л., 1968, с. 16.

<sup>2</sup> См. Юсфин А. Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки. — В сб.: «Проблемы лада». М., 1972, с. 142.

<sup>3</sup> Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., 1971, с. 19.

<sup>4</sup> Скребков С. Русская хоровая музыка конца XVII — начала XVIII века. М., 1969, с. 21.

Способ определения тонального центра по последнему звуку напева является весьма распространенным. Между тем, в знаменном распеве заключительный звук песнопения далеко не всегда воспринимается как устойчивый, завершающий движение. Нередко его появление весьма неожиданно в интонационной логике напева и ощущается на слух как внезапное отклонение от основных опорных моментов мелодии. По-видимому, эта особенность распространилась на многие формы музицирования в средневековой Руси — имеются любопытные исторические свидетельства этого; например, комическое описание английского путешественника XVII века, выразившего взгляд со стороны, так сказать, из другой ладовой системы: «Размер и каденции [у русских] так неожиданны, что их можно почесть следствием испуга, как иногда случается с нашими скрипачами, когда взойдет неожиданно полицейский чиновник...»<sup>1</sup>

При анализе монодии знаменного распева понятия опорности и устойчивости должны быть разделены: опорный тон может быть не включенным в отношения «устой-неустой» как в действительном звучании, так и в плане аналитическом. Целесообразно выделить три «уровня» опорности: фоническую, ладовую, тональную.

Как известно, опорную функцию в небольшом музыкальном построении несет наиболее протяженный, ударный, выделенный фонически звук. Такая опора является простой фонической опорой.

В песнопении знаменного распева, не «скрепленном» тонической централизацией, продление любого звука воспринимается как естественное движение от одного опорного тона к другому в мелодии, как бы «играющей» составляющими ее тонами. Однако в этой «игре», возможной переменчивости опорных тонов, выявляется определенная закономерность их чередования — во взаимодействии простых фонических опор формируется ладовая опорность.

Ладовые сопряжения напева выявляются по законам музыкального восприятия. Как известно, одним из необходимых моментов восприятия служит повторность, узнавание сходного, дающее возможность слухового обобщения музыкальной формы. Повторность — как важнейший формообразующий момент — отмечалась Асафьевым — и, кстати, на основе древнерусской музыки: «Совершенно не изучено... явление... остинатности в старинной русской музыке. Ведь этот связующий момент — остинатное возвращение напева к доминирующему звуку (или двум) — присутствует в одноголосии».<sup>2</sup> Понятие остинатности в ладообразовании использовано в учении Скребкова.<sup>3</sup>

На основе того же принципа повторности подходим к определению опорного в тональном отношении момента. Протяженное дей-

<sup>1</sup> Коллинс С. Нынешнее состояние России, изложенное в письме к другу. — «Чтение в имп. обществе истории и древностей российских». 1846, с. 321.

<sup>2</sup> Асафьев Б. Избранные труды. М., 1954, т. I, с. 321.

<sup>3</sup> Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.

стве ладовой конструкции делает данную опорность значительной для всей формы напева, что позволяет определить ее как опорный в тональном отношении момент. Однако и в этом случае главный опорный тон (или тоны) преобладает в напеве лишь фонически, повторяясь наиболее протяженно и весомо. Он не подчиняет себе остальные тоны, а безопорные звуки составляют некую нейтральную сферу и не наделены активностью, способной создавать музыкальную перспективу тяготений.

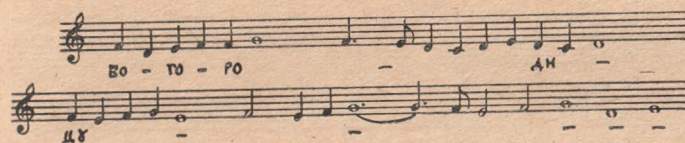
Ладовая «свобода» порождает многообразие видов опорности. Перейдем к их рассмотрению.

Напев, опирающийся на один повторяющийся тон, является моноопорным. Из моноопорного напева вырастает известный вид ладового сопряжения, основные типы которого сводятся к разновидностям секундового, терцового, квартного и квинтового соотношений. Такое сопряжение (по терминологии Д. Разумовского — «господствующего» и «конечного» тонов) может быть и дифференцированным: верхний опорный тон преобладает фонически («господствует!»), а нижний, в зависимости от условий его употребления (например, степени повторяемости), может приобрести функцию устоя, вбирающего напряжение верхней опорной линии. В таких напевах определяется «первоначальный вид ладового тяготения».<sup>1</sup>

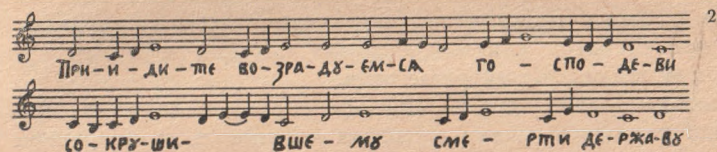
В знаменном распеве существует большая группа напевов, в которых трудно выделить опорный момент, выраженный одним тоном или определенным сопряжением тонов. Элементарные фонические опоры, постоянно сменяясь, не позволяют сосредоточить слуховое внимание на одном опорном уровне, но колеблются на двух или трех постоянно возвращающихся звуках. Подобный вид опорности существует и в других музыкальных системах древности. Так, Кушнарев определяет его в армянской монодии как явление «первичной переменности», считая, что в подобных случаях «тоническое начало вообще не имеет определенности».<sup>2</sup> Мнение Кушнарера, однако, нуждается в уточнении в случае применения выдвигаемого им понятия к древнерусскому стилю. Если под тоническим началом подразумевать монотоникальность, то замечание Кушнарера справедливо. Если же под тоникой и, тем более, если шире — «тоническим началом» — понимать интонационный ориентир первостепенного значения, то нужно признать, что сочетание местных опор по принципу первичной переменности в своем слуховом воздействии служит *опорной структурой* напева, — напев как бы «нанизывается» на два или три высотных уровня, удерживающихся в памяти исполнителя.

В монодийном стиле древнерусского певческого искусства принцип первичной переменности является главным и получает разно-

образное выражение. Весьма распространенным видом первичной переменности является двухопорный — секундовый, реже — терцовый. Более сложный вид — трехопорный. Основной состав первичной переменности — трихорд самого разнообразного вида. Трихордовые опорные системы различных сочетаний и оттенков дифференциации тонов являются наиболее распространенными. Пример трихордовой первичной переменности — «Достойно есть» Кирилловское:<sup>1</sup>



Трехопорность может выражаться и в секундовых соотношениях опорных тонов, как в приведенном ниже примере опорную аону составляют звуки *ми — ре — до*:



К трихорду могут присоединяться переменные опоры секундового соотношения в различных сочетаниях — сверху, снизу и внутри. Наконец, существуют напевы, строящиеся по принципу свободного скольжения с одной опоры на другую без ориентации на какую-либо централизующую опору.

В первичной переменности, особенно при участии большого числа тонов (трех или более), возникает дифференциация опор на более или менее «устойчивые». Степень «расслоения» первичной переменности может быть весьма различной.

Первичная переменность порождает все более сложные виды опорности, создающие мелодии причудливого, «переливающегося» мелодического рисунка. По монодийскому принципу свободной переакцентуации в «игру» тональных опор вовлекается все большее число тонов, ранее не участвовавших в опорной системе напевов. В многоопорных системах более четко выявляется логическая зависимость тонов, намечается разделение опорных тонов на устойчивые и неустойчивые. Дифференцированные отношения типизируются, и ладовые структуры, таким образом, кристаллизуются. На основании расширения и укрепления опорной структуры напева возникают отношения с «перспективным» централизован-

<sup>1</sup> Тюлин Ю. Учение о гармонии. М., 1966, с. 89.

<sup>2</sup> Кушнарев Х. Вопросы истории и теории армянской монодийской музыки. Л., 1958, с. 413.

<sup>1</sup> ГПБ, Соловецкое собрание (в дальнейшем — Сол.) 673/622, л. 56.

<sup>2</sup> Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1968, с. 65.

ным тяготением. Примером расширенной ладовой опорности может явиться «Догматик» 4-го гласа,<sup>1</sup> мелодическое движение в котором строится вокруг трихордового остова *ре — фа — соль*. Эта опорная структура обогащается другими тонами: *ми* и *до*, и таким образом почти все ступени напева оказываются включенными в дифференцированные ладовые отношения.

И-же те-бе ра-ди во-го о-теца про-рокъ да-выдъ пѣ-снь ншъ ѡ те-бѣ про-во-гда си

Важно отметить, что более сложные системы возникают на основе простых трихордовых и двухопорных конструкций: в напеве присутствует сильная опорная система и к ней присоединяются более слабые опорные тона.

Таким образом, дифференциация тонов в ладовых структурах связана с «накоплением» функции опорности, расширением опорных систем и типизацией опорных соотношений.

В развитых напевах наблюдается не один вид опорности, а чередование их на протяжении всей мелодической формы. Это явление близко модуляционности, хотя и основано на «технике» первичной переменности, свободном перемещении опорных тонов. «Игра» равноправных опор — источник тонального движения в напеве и одновременно способ модулирования. Модуляционность в древнерусском певческом стиле отмечена некоторыми исследователями (Металлов В., Смоленский С., Успенский Н.). Модуляционную подвижность монодических ладов отмечает Т. Бершадская,<sup>2</sup> а С. Скребков считает это явление «прародителем» модуляции более поздних стилей.<sup>3</sup> Несколько иную точку зрения высказывает А. Юсфин. Он считает, что к ладам с нестабильной структурой (а они обнаруживаются и в знаменном распеве) «вообще не приложимы представления о модуляции».<sup>4</sup> Мы полагаем, что по отношению к знаменному распеву это понятие при известном переосмыслении может быть применено, особенно, если учесть, что в песнопениях этого стиля выявляются структуры более или менее стабильные, протяженные по сфере действия.

<sup>1</sup> ГПБ, Сол. 1—188, л. 32, об.

<sup>2</sup> Бершадская Т. К вопросу об устойчивости и неустойчивости в ладах русской народной песни.— В сб. «Проблемы лада». М., 1972, с. 183.

<sup>3</sup> Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей, с. 38.

<sup>4</sup> Юсфин А. Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки, с. 133.

В мелодической модуляции возможна смена разных опорных структур из определенных выше. Приведем некоторые примеры. Так, в напеве Херувимской<sup>1</sup> тональный план строится на последовании двух первичных переменностей, в начале — *до — ре*, а затем — *ре — ми*.

а) И-же хе-ру-имъ мы

б) вса ко е ни нѣ жи те йско е

В песнопениях «О тебе радуется»<sup>2</sup> дифференцированная опорность *соль — до* сменяется в середине напева сопряжением *соль — ре*.

а) ѡ-сва-щен-ный хра-ме и ра-ю сло-во снвыи

б) пре-жде вск сый богъ нашъ

Общее тональное движение в напеве в большинстве случаев не централизовано в формообразующем плане (за исключением, разумеется, безмодуляционных построений) — модуляционная линия выражена безрепризным, «открытым» тональным планом, без периодичности тональных уровней.

В некоторых случаях наблюдается возвращение к первоначальному тональному уровню в конце песнопения. Так, в песнопении «И ныне» начальная опорность представлена первичной переменностью *ми — фа — ре*; в середине напева тональная опорность

<sup>1</sup> ГПБ, Сол. 622/673, л. 48, об.

<sup>2</sup> ГПБ, Сол. 629/622, л. 46, об.



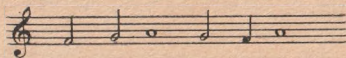


инных моментов периодичности создает предпосылки для выявления интонационных сопряжений в напеве.

Следует особо отметить, что тенденция повторности определенных мелодических оборотов не создает периодичности, основанной на принципе тождества, которая считается простейшим фактором музыкального строительства.<sup>1</sup> Стиль знаменного распева показывает, что принцип тождества — далеко не элементарный момент музыкального формообразования. Он проявляется на определенных стадиях развития музыкального искусства и, прежде всего, в жанрах, связанных с ритмической деятельностью человека (танец, труд). В мелодических стилях, ведущих начало от ритма словесного выражения, не сопровождаемого или в гораздо меньшей степени связанным движением, периодичность формируется на основе закономерностей слуховой деятельности и приобретает иное выражение. Периодичность более всего выражается в подобии, в контурном, обобщенном сходстве мелодических элементов, и это зависит от стимулов вариантного движения, которое в условиях неперiodической ритмической основы обретает исключительные возможности развития.

Главным принципом, порождающим собственно музыкальные формы организации в древнерусском певческом искусстве, выступает вариантность. На элементарном уровне речитативного напева вариантность находится в полной зависимости от словесного текста — перемен его ритмического и фонетического рисунка. При переходе от элементарных конструкций к формам более развитого движения образуется структура, основные разновидности которой могут войти в понятие «вариантно-строфической».<sup>2</sup>

Развитые мелодические формы содержат сложные проявления вариантности, не зависящей от текстовой основы напева. Интонационные связи при этом, как и характерность музыкальных интонаций, проявляются в опевании опорных точек мелодии и усложняются вместе с усложнением форм вариантности. В качестве примера рассмотрим Блаженну 1 гласа,<sup>3</sup> где интонационная фигура двукратного опевания опорного тона подвергается многократному вариантному повторению:



Данный мелодический оборот обогащается новыми опевающими ступенями; расширяется диапазон производных сочетаний, увеличивается их протяженность, ритм становится все изощренней. В мелодии появляются новые опорные звуки, которые, однако, не порождают новых мелодических образований, а находятся в сфере

<sup>1</sup> Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967, с. 396.

<sup>2</sup> Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей, с. 109.

<sup>3</sup> Бражников М. Новые памятники знаменного распева, вып. 1, с. 12.

первоначального оборота. Варьированное движение постепенно формирует мелодическую «идею», которая как бы суммируется в воображении как некий обобщенный контур, вобравший наиболее характерные из прозвучавших интонаций. Эта «идея» присутствует в напеве без конкретно выявленных очертаний и проявляется постепенно — слуховым «выводом» из орнаментальной вязи напева, синтезом мелодической энергии, накапливаемой в вариантном движении напева.

Варьированное развитие достигает богатейшего претворения в песнопениях Большого знаменного распева. Так, во второй Евангельской стихире Федора Крестьянина интонационный остов состоит в нисходящем движении к опорному тону *ре* и опеванию его. Заполнение этого контура поистине поразительно по изощреннейшему варьированию интонаций без повторения хотя бы одного «завитка» в орнаменте напева, и музыкальные сопряжения в этой сложной звуковой линии основываются не на сходстве мелодических контуров, а на общности их опорных структур.

В наиболее развитых напевах мелодическое движение основано на «игре» опевающих линий, свободно «охватывающих» основные опорные точки напева. В подобных структурах отдельные опорные тоны вступают между собой в мелодические отношения, образуя сложные виды переменности и свою особую линию гибкой, пластичной основы напева. Такой тип напевов вызывает представление о мелодической «игре» — игре голоса, слуха, ума — игре, воплощающей природное удовольствие звукотворчества, полноту и силу жизни. Именно к такому типу примыкают стихире Федора Крестьянина, на этом принципе основан распев Фаддея Суботина.<sup>1</sup>

«Свободные» ритмико-мелодические конструкции являются воплощением музыкального движения как некой звуковой данности, представляющей эстетическую ценность в каждом конкретном, «моментном» выражении, сосредотачивающем всю красоту и волшебство мелодической игры. В них знаменный распев максимально приблизился к высшим формам музыкального искусства. Человеческий голос в широчайшем проявлении вокальной природы как бы перешел границы изначальной конкретности, становясь инструментом собственно музыкального мышления.

<sup>1</sup> Бражников М. Новые памятники знаменного распева, вып. 1, с. 28.



О ПРИНЦИПАХ КЛАССИФИКАЦИИ  
ДИАТОНИКИ И ХРОМАТИКИ

Проблемы лада вызывают в последнее время повышенный интерес исследователей.<sup>1</sup> В известной мере он вызван изучением музыки XX века. Отказ от нормативного мажора-минора, интенсивные процессы ладообразования, новые принципы подхода к фольклорному материалу — все это выдвинуло перед музыковедами немало сложных вопросов, ставших объектом теоретических дискуссий. Центральными среди таких вопросов оказались проблемы диатоники и хроматики. Какими являются ладовые системы, возникшие в творчестве некоторых композиторов XX века — например, Стравинского, Прокофьева, Бартока, Шостаковича — диатоническими или хроматическими? В поисках ответа на этот вопрос было выдвинуто немало различных точек зрения, предложен ряд новых определений. Но одно совершенно ясно: существовавшее ранее представление о границах диатоники обнаружило свою узость. Стремление расширить его вызвало к жизни немало плодотворных концепций. Предлагаемая статья — еще одна попытка внести лепту в изучение этих сложных проблем. Объектом наших наблюдений стало творчество русских композиторов начала XX века (Прокофьев, Станчинский, Ан. Александров, Крейн), а в качестве метода исследования избран вероятностно-статистический. Этот выбор объясняется рядом соображений.

Использование математических приемов при анализе лада и гармонии получает все более широкое распространение.<sup>2</sup> Это вовсе

<sup>1</sup> Э. Алексеев, Т. Бершадская, Г. Вирановский, Ю. Кон, С. Коптев, И. Котляревский, Л. Мазель, Л. Раппопорт, М. Скорик, А. Сохор, Э. Федосова, Ю. Холопов и др.

<sup>2</sup> Б. Борисов и группа, В. Детловс, А. Милка, Л. Рыжов, А. Синицкий, Г. Солодовников, В. Цеханский.

не означает, что они в будущем призваны заменить традиционно музыковедческие. Но в особых случаях математические методы могут принести пользу и существенно дополнить возможности нашего аналитического аппарата. Это прежде всего относится к тем проблемам, которые требуют изучения большого массива однородных фактов. Именно в таких случаях уместно применение вероятностно-статистических методов. Ладовые связи принадлежат к числу подобных объектов. Вопрос о том, является та или иная ладовая система диатонической или хроматической, требует учета множества интервальных шагов, их направлений, разрешений неустоев и т. п. Достичь объективных результатов, обнаружить закономерности в массе фактов можно, лишь обработав их с помощью вероятностно-статистических методов исследований. На основе полученных результатов уже можно делать теоретические выводы.

Следует заметить, что методика вероятностно-статистических характеристик относительно нова лишь в приложении к музыкальному материалу; в других областях науки, в частности в языкознании, она применяется достаточно давно, благодаря чему были получены многие позитивные результаты. Указанный способ состоит в том, что изучаемая структура (в данном случае — лад) рассматривается как множество элементов с определенными связями между ними и описывается законами распределения этих элементов по существенным связям. Таким образом, главным результатом применения статистических выкладок является получение характеристик, которые определяют важнейшие (для подавляющего большинства элементов множества) связи в ладовой системе. Поэтому можно сказать, что сравнение количественных данных дает здесь возможность уяснить некоторые (далеко не маловажные) качественные отличия ладов друг от друга.

Категория лада очень тесно связана с понятием звукоряда; особенно остро вопрос взаимоотношений этих систем возникает при попытке охарактеризовать процессы ладообразования. В советском музыкознании категории лада и звукоряда считаются нетождественными; как отмечал академик Б. В. Асафьев, хотя звукорядная сторона и не исчерпывает лада, но без звукоряда лад не существует, а звукоряд может существовать и без лада.<sup>1</sup> В приведенной формулировке подчеркивается неоднозначность взаимодействия звукоряда и лада. Сложность отношений обеих систем приводит к тому, что при общем постулировании неразрывной связи в практических анализах часто возникает преобладание то структурного, то функционального аспекта рассмотрения. В первом случае ладовый звукоряд принимается за собственно лад, при этом диатоника и хроматика понимаются как различные по интервальному строению звукоряды; во втором — звукоряд определяется

<sup>1</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги I и II. Л., 1963.

как исторически сложившийся набор звуков, являющийся результатом эмпирического отбора и закрепления определенного типа интонаций, образующих ладовые системы; диатоника и хроматика тогда рассматриваются как различные типы функционирования звуков звукоряда.

В данной работе виды ладов дифференцируются по функциональным признакам ступеней, однако структурные моменты по возможности не упускаются из виду. Принятые основные посылки влекут за собой ряд дополнительных определений, уточняющих цели и задачи анализа. Ввиду того, что материалом настоящего анализа является фортепианное творчество профессиональных композиторов, живших в эпоху, когда темперированный строй, по сути оставался единственным эталоном звуковысотных отношений, все определения, встречающиеся в тексте, должны оцениваться именно с этих позиций. Во избежание разнотолков сразу же следует сделать еще одну оговорку: необходимо различать звукоряд каждого анализируемого произведения, извлеченный из этого произведения, и звукоряд как исторически сложившееся конечное множество звуков темперированной системы, употребляемое в целом стиле (или даже в нескольких стилях). Первый звукоряд не существует вне своего лада и выявляется только в нем; второй, как обобщение многих произведений, возможен сам по себе как абстракция, и может приобрести ладовую форму весь или в определенной своей части, только образовав функциональные связи между звуками.<sup>1</sup> Если не учитывать энгармонические варианты, то при полутоновой темперации количественным пределом звукоряда окажутся 12 разновысотных звуков в диапазоне октавы.

В этих условиях можно сформулировать определение звукоряда такого типа: *полным звукорядом* называется совокупность точек высотной шкалы, которые могут быть расположены таким образом, что наименьший интервал между соседними точками будет равен полутону, а все точки разместятся в пределах октавы. Полный звукоряд имеет важное свойство, отличающее его от лада, — каждый из его звуков не предполагает тяготения и независим от соседнего или какого-либо другого звука того же ряда. Поэтому звукоряд может быть начат с любой своей точки и продолжен до исчерпания всех разновысотных звуков.

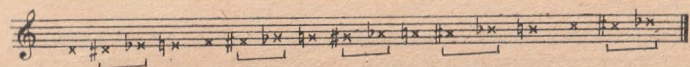
В наибольшей степени самостоятельность каждого звука выражена в *полном 12-звучном* ряде, где любой последующий звук находится в точно таких же условиях как и предыдущий, а именно, каждый последующий может быть получен транспозицией предыдущего на полутоном в любую сторону. В меньшей степени это заметно в *неполных* звукорядах, где шаги между соседними звуками разные по величине. Разница в величине шага невольно порождает перенесение на звукоряд традиционных представлений

о поведении звуков в ладу, когда они являются уже не просто звуками, а ступенями лада; перенесение представлений о тяготении, существующем в ладовых системах, на звукоряд заставляет считать меньший интервал в звукоряде большей возможностью к осуществлению тяготения. Однако на самом деле звукоряд обладает лишь нейтральностью в отношении тяготений, что позволяет использовать его как в тональных, так и в атональных системах с равным успехом.

Подтверждением сказанному служит традиционный «белый» звукоряд, на базе которого возникли самые разнообразные тяготения, давшие соответственно различные ладовые системы:<sup>1</sup>



Точно такое же перенесение ладовых закономерностей на звукоряд проявляется и в звукорядах, содержащих дополнительные звуки, энгармонически равные уже существующим:



Можно сказать, что в европейской практике на основе полутоновой темперации сложился *полный 12-звучный* звукоряд и две его разновидности — *неполный* и *сверхполный* звукоряды, отличающиеся от него количеством звуков в меньшую и большую стороны, но обладающие его главным и единственным свойством — самостоятельностью, независимостью каждого входящего в них звука. То же самое можно сформулировать иначе, взглянув на структуру звукоряда с точки зрения симметрии: в полном звукоряде появление каждого следующего звука обусловлено симметричным сдвигом в любую сторону; в двух его разновидностях тот же сдвиг осуществляется симметричным шагом всей группы. Подобная трактовка свойств звукоряда подсказана неоднозначным пониманием симметрии.<sup>2</sup>

Представление о симметрии как зеркальном подобии объектов — односторонне, и применение его в теории музыки ограни-

<sup>1</sup> Звуки звукоряда обозначены знаком «x», ступени лада отмечены знаками: «o» — для устоев и «·» — для неустоев.

<sup>2</sup> Александрова Л. О симметрии. Материалы научно-теоретической конференции «Проблемы музыкального мышления и восприятия». Ташкент, 1972, с. 7. Ломанов М. Элементы симметрии в музыке. Сб. «Музыкальное искусство и наука», вып. I. М., 1970, с. 37.

<sup>1</sup> Хиндемит П. Умирающие воды. — «Советская музыка», 1967, № 5.

чено; зато симметрия, понимаемая как совпадение объекта с самим собой при сдвигах и поворотах, выявляет гораздо больше закономерностей, особенно в звукорядных и ладовых структурах.

В подобном случае изоморфные (подразумевающие однозначное соответствие) группы звуков тоже могут рассматриваться как симметричные.

Например, в следующих звукорядах с энгармонически равными звуками легко обнаружить изоморфизм соседствующих групп-элементов<sup>1</sup>



Такая же закономерность обнаруживается в звукорядах с меньшим количеством звуков, чем в полном:



Следовательно, любой звукоряд является заданным звуковысотным пространством и обладает периодической структурой, где каждый элемент равен предыдущему и последующему; это на практике означает, что ни один звук не повторится до тех пор, пока не пройдут все остальные звуки ряда.<sup>2</sup>

Объединив предыдущие рассуждения, можно дать определение любого звукоряда, принадлежащего европейской темперированной системе: *звукорядом европейской темперированной системы* является упорядоченное множество разнопоименованных высотных точек, расположенных в пределах октавы таким образом, чтобы между соседними точками ряда был наименьший из возможных интервал, реальный предел которого равен полутону.

Полный звукоряд, следовательно, может стать (и стал) исходным материалом как для тональной (ладово организованной), так и для атональной музыки. Особенно заметно преобладание звукорядной организации над ладовой в период раннего строгого стиля: в тогдашней монодикустном мог быть практически каждый звук, так как его устойчивость не зависела от тяготений, поскольку они еще не сформировались; в хоровом многоголосии, где благозвучие определялось критериями диссонантности — консонантности, основной формообразующей структурой тоже был звукоряд, а не ла-

<sup>1</sup> Одинаковые по структуре группы (элементы) отмечены в примерах одинаковыми знаками.

<sup>2</sup> Ломанов М. Элементы симметрии в музыке, с. 107.

дотональная система, базирующаяся на категориях устойчивости и неустойчивости.

Многие правила-запрещения строгого стиля прямо или косвенно подтверждают атональный (то есть неладово организованный) характер музыки того периода.<sup>1</sup>

Если обратиться к фактам более современным, то можно легко увидеть общность условий, необходимых для существования полного звукоряда, и ведущих принципов додекафонии: та же независимость каждого звука, входящего в серию, и невозможность его повторения до того момента, пока не пройдут все остальные элементы серии. В этом смысле серийная техника завершает определенный этап в развитии атональной музыки.

Додекафонная серия, имея очень много общего с полным звукорядом, все же существенно отличается от него; главное отличие ее в том, что она с определенной необходимостью предполагает появление каждого следующего звука, и чем ближе к концу, с тем большей очевидностью, в то время как порядок звуков в звукоряде не важен и обеспечивается лишь в силу традиционной записи в восходящем или нисходящем направлении.

При параллельном развитии неизбежно происходит взаимопроникновение элементов одной системы в другую, а теоретическое обоснование возникающих слияний, как правило, намного отстает; не поспевая за самим процессом взаимопроникновения, теория имеет дело с уже сложившимися структурами, в которых трудно отделить друг от друга первоначально столкнувшиеся принципы организации. Поэтому часто та сторона структуры, которая легче улавливается при анализе или сильнее действует на наше восприятие (например, тяготения) принимается за единственный принцип организации и затем уже традиционно переносится на другую часть сложившейся структуры.

Как ладовые системы, так и додекафония или техника строгого письма являются частичными и частными интерпретациями звукоряда: этим и объясняется сравнительная узость временного и пространственного участка действия каждой из них. Помимо них на базе того же звукоряда возможны и другие частные случаи организации, с разными степенями отдаления от исходной системы.

<sup>1</sup> Напр.: «...повторение одного звука несколько раз подряд, частое возвращение к одному и тому же звуку и трелеобразные обороты — запрещаются», — то есть исключается возникновение преимущества одного звука перед другим, а тем самым воплощается звукорядный принцип организации; «...исключаются ходы на все увеличенные и уменьшенные интервалы» — т. е. ликвидируются все потенциально наиболее яркие тяготения, образующие в конечном счете ладовую систему и нарушающие звукорядный тип организации; даже такое универсальное для всей полифонии правило, как: «Ходы на интервалы, превышающие секунду, считаются скачком» — свидетельствует в пользу звукорядной организации, т. е. преобладание секундовых ходов приводит к нивелировке интонационных оборотов, сводит к минимуму возможности выявления тяготений как сопряжений разной силы и напряженности.

Все приведенные правила заимствованы из «Учебника полифонии» С. Григорьева и Т. Мюллера. М., 1961, с. 34—35.

Можно сказать, что каждая интерпретация возникает в результате различного рода ограничений в порядке появления очередного звука звукоряда. Для иллюстрации высказанного положения можно привести простейшие модели, не требующие громоздких доказательств. Совершенно очевидно, что примеры могут быть лишь из неладовых организаций, поскольку в ладу вероятность появления каждого звука определяется многими параметрами, качество которых еще не выяснено окончательно.

Рассмотрим две модели.

1. Предположим, что разрешается сколь угодно долго выдерживать один звук, после чего должен наступить другой. При таком условии создается равная вероятность —  $P$  — наступления любого звука, кроме звучащего в этот момент; если построение конструируется из полного звукоряда, то в нем

$$P_n = \frac{1}{n-1} = \frac{1}{12-1} = 0,09$$

То есть единственное и минимальное условие оставляет большую свободу для случайных сочетаний, поэтому данная организация не может быть определена как система.

2. Используем правило, известное в практике под названием серийной техники: ни один звук ряда не может повториться раньше, чем пройдут все остальные звуки серии. Ограничение приводит к закономерности: начальным звуком может стать любой из 12, но, чем ближе к концу, тем большей становится вероятность появления каждого из последующих звуков:

$P_1 = \frac{1}{n} = \frac{1}{12} = 0,08$  для начального и соответственно для остальных звуков:

$$P_2 = \frac{1}{12-1} = 0,09 \quad P_3 = \frac{1}{12-2} = 0,10$$

$$P_4 = \frac{1}{12-3} = 0,11 \quad P_5 = \frac{1}{12-4} = 0,12 \quad P_6 = 0,14$$

$$P_7 = 0,15 \quad P_8 = 0,20 \quad P_9 = 0,25 \quad P_{10} = 0,33 \quad P_{11} = 0,50 \quad \text{и} \quad P_{12} = 1,00$$

Таким образом, серия развивается по определенной закономерности, а значит, и выявляет свойства системы.

Следует отметить, что серийная техника, как и всякий частный случай, не может воплотить в себе закономерности всей звукорядной системы. Однако из-за того, что ограничения в додекафонии совпадают с собственным принципом построения звукоряда, она почти идеально соответствует исходной системе, выявляя однозначную от нее зависимость. Но в этом проявляется и ее ограниченность: высокая степень соответствия исходной (звукоряд) и конечной (серия) систем не дает поводов для дальнейшего развития, эволюции.

Если с этих же позиций оценивать любую ладовую систему, то она, вследствие несовпадения со своей исходной звукорядной

системой (в смысле значения и роли сходных звуков звукоряда и ступеней лада внутри их собственных систем) является более продуктивной, способной к изменению, так как дает восприятию не только иерархию ступеней внутри себя самой, но и позволяет сопоставлять ступени лада, разные по степени зависимости, с соответствующими звуками звукоряда, характеризующиеся однотипными зависимостями.

В мелодических построениях главным преобразователем звукоряда в лад является интонация, понимаемая как наименьшая структурно-семантическая единица мелодического построения. Ввиду того, что в устоявшихся интонационных оборотах закрепляются и определенные бинарные связи между ступенями лада (например, VII → T, но не T → VII, D → T, S → D и т. д. в классическом стиле), то при формализации под интонацией будет подразумеваться простейшее бинарное сопряжение.

Рассмотрев в самых общих чертах возможности различных типов реорганизации звукоряда как исторически сложившейся данности, перейдем к более детальному анализу взаимодействия звукоряда с некоторыми видами ладовых систем. Ладовой будем называть систему, принцип построения которой основан на различной степени реализации тяготений. Каждый вид звукоряда — полный, неполный и сверхполный — может быть преобразован в два вида ладовых систем:

I — системы, где все звуки ряда становятся основными ступенями лада, то есть обладают свободой выбора шага =  $2n$  (где  $n$  — число звуков в исходном звукоряде, а 2 — коэффициент, показывающий, что каждый шаг может быть сделан в двух направлениях — вверх и вниз);

II — системы, где ряд дифференцируется на основные и производные ступени лада, причем основные определяются аналогично первому случаю, а производными являются те, что обладают единственным возможным шагом на полутон в сторону альтераций, независимо от количества звуков в исходном звукоряде.

Лады первого вида условно назовем основными, а лады второго — производными.

Необходимо заметить, что термины «основной лад» и «производный лад» в общем своем значении очень близки известным понятиям «диатоника» и «хроматика», поскольку эти ладовые системы различаются соответственно по принципу инвариантности или вариантности составляющих их ступеней. Однако полной эквивалентности не наблюдается в силу следующих немаловажных причин:

1) предлагаемые термины отражают реальное противопоставление двух явлений, значительно уточненных именно посредством методики статистических характеристик, и представляются более удобными с точки зрения этой методики;

2) оппозиция «основные — производные» в предложенном значении актуальна на синхроническом уровне, поскольку отражает

внутрисистемные отношения в пределах определенного временного среза; противопоставление же «диатоника — хроматика» более ярко выражает диахронический аспект, поскольку оно характеризует исторически сложившиеся типы музыкального мышления.

Таким образом, лад будет *диатоническим* (основным), если все его ступени окажутся самостоятельными в выборе интервала и направления интонационного шага в бинарных сопряжениях (то есть будут обладать открытой сочетаемостью в тексте); лад будет *хроматическим* (производным), если хотя бы одна<sup>1</sup> его ступень окажется ограниченной в выборе интонационного шага наименьшим ходом по тяготению. Естественно предположить, что устойчивые ступени являются основными в обеих ладовых системах; поэтому для определения вида лада достаточно проанализировать и определить количество и качество шагов только от неустоев. Другими словами, при определении типа ладовой системы необходимо выяснить степень зависимости или независимости каждой неустойчивой ступени лада.<sup>2</sup>

Мерой зависимости может служить количественная характеристика тяготения, поскольку переход одного звука в другой (если он осуществляется в ладу) представляет собой связь между двумя ступенями и зависит от способа реализации тяготения. Самым высокоэффективным, естественно, считается тот, который реализует тождество: тяготение = разрешению, то есть тяготение должно быть в этом случае разрешено положительным, мелодическим<sup>3</sup> малосе-

<sup>1</sup> Ввиду того, что типы ладов различаются по производности или непродводности их ступеней, представляется интересным обосновать ограничение в выборе шагов от VII ступени классического мажора, которая в подавляющем большинстве случаев разрешается полутоновым ходом в тонику, будучи в то же время основной ступенью диатонического лада. В связи с этим можно предположить, что в более ранние, добаховские, времена эта ступень была производной. Об этом свидетельствуют некоторые правила сочинения мелодии строгого стиля (например: «... в заключительных каденциях миксолидийского лада VII ступени может повышаться, образуя вводногонную интонацию к I» Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии, с. 36). Косвенно подобное предположение подтверждается также алфавитным порядком буквенных обозначений звуков, принятых в средние века — a, b, c, d, e, f, g, где буква h была добавлена в конце ряда. Таким образом, первоначальной звукорядной формой было *си-бемоль*, а затем от него произошло *си*. Возможно поэтому VII ступень мажора функционирует в классическом ладу подобно хроматическим ступеням.

<sup>2</sup> Попутно следует заметить, что различие типов ладов по таким посылам может осуществляться не только при полутоновой, но и при любой другой темперации звукоряда. На это явление указывал А. Горковенко в 1969 г.: «Критерием различения некоего интервального микромира (четвертитонов) от „зоны“ служит, видимо, способность этих звуков или ее отсутствие вступать во взаимосвязи» (Понятие ступени и проблема строя. — «Советская музыка», 1969, № 8, с. 78).

<sup>3</sup> Положительным считается ход по направлению тяготения, соответственно отрицательным — ход против тяготения. К мелодическим относятся секундовые ходы, причем считается, что малосекундовое разрешение в большей степени выражает «перелив» одной ступени лада в другую, чем большесекундовое. Ходы на кварту — квинту и терцию — сексту относятся к гармоническим.

кундовым ходом. Поэтому всякая производная ступень, образованная от основной, должна подчиняться правилу мелодического малосекундового разрешения, тем самым проявляя свою зависимость от основной ступени лада. Ходы в сторону, противоположную тяготению, и вообще на другие (кроме указанной малой секунды) интервалы будут тогда исключением. Случайные сопряжения, нарушающие правило, ведут к большей свободе выбора интервальных шагов и тем самым освобождают члены сопряжения от прямой зависимости от остальных основных ступеней.

Относительная свобода выбора интервальных шагов в данной ситуации становится признаком основных ступеней лада, а ограничение свободы выбора возможных шагов — признаком производных ступеней. Таким образом, если правило тождества тяготения и разрешения нарушается достаточно часто, то само нарушение становится новым стереотипом, а члены этих сопряжений приобретают свойства основных ступеней лада. Следовательно, виды сопряжений, возникающие между звуками избранного для рассмотрения звукоряда, определяют качественную сторону лимитируемой им ладовой системы.

Ведущие типы интервальных сопряжений можно разбить на две группы (I, II), причем последнюю из них — на три подгруппы (1, 2, 3).

СХЕМА ТИПОВ ИНТЕРВАЛЬНЫХ СОПРЯЖЕНИЙ,  
ВОЗМОЖНЫХ В ЛАДОВЫХ СИСТЕМАХ

I. Тождество: тяготение — разрешение  
Ход на м. 2 по направлению тяготения

II. Нарушение тождества: тяготение — разрешению

1. Ход на м., б. 2 против тяготения
2. Ход на 4,5, м., б. — 3,6 (м., б. 7)
3. Ход на уменьшенные, увеличенные интервалы

Продемонстрированная схема типов интервальных сопряжений позволяет учитывать количественную сторону накопления ходов (шагов) каждого вида, а значит, делает возможным выяснение их удельного веса, их значимости и роли в общем количестве всех интервальных сопряжений, существующих в одном или нескольких произведениях, одного или многих авторов, целого жанра или направления в музыке.

Иными словами, числовые данные обсчета сопряжений в произведениях, выбранных для анализа, помещенные в соответствующих клетках таблицы, дают определенный тип распределения, который и должен характеризовать принцип функционирования ступеней в ладу, тем самым определяя тип ладовой системы.

Для получения числовых характеристик были обчислены фортепианные миниатюры нескольких композиторов разных стилей: Багатели ор. 33, 119, 126 Л. Бетховена (в качестве эталона клас-

сической функциональности), фортепианные пьесы А. Станчинского и прелюдии ряда советских авторов — Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Ан. Александрова, Ю. Крейна. Опираясь на результаты обработки данных, можно сформулировать несколько положений итогового характера.

1. Звуки любого звукоряда нейтральны по отношению к тяготениям, величина интервалов и порядок их следования внутри звукоряда, а также альтерационная форма звуков этого ряда еще не определяют функциональной сущности ладов, могущих возникнуть на его базе.

2. На одном и том же звукоряде могут организовываться ладовые (тональные) и неладовые (атональные) системы с противоположными функциональными свойствами — хроматика и диатоника.

3. Нормой функционирования ступеней хроматического лада является однонаправленность действия, при условии, что позиция, в которой находится неустойчивая ступень, определяется наличием полутона хотя бы с одной стороны; тогда наиболее частым становится шаг от неустоя на полутон в сторону тяготения, и, таким образом, ступени хроматического лада разделяются на независимые (основные) и зависимые (производные).

Нормой функционирования неустойчивых ступеней диатонического лада является разнонаправленность действия, независимо от того, в какой позиции стоит ступень; тогда ходы на любой возможный интервал относительно равновероятны, а все ступени диатонического лада становятся независимыми (основными).

4. В хроматических ладах направление интервального шага полностью зависит от альтерационной формы звука звукоряда, поэтому количество ладовых разрешений на полутон по тяготению несоизмеримо велико по сравнению с другими шагами. Подобная закономерность выражается нормальным распределением всех типов шагов в хроматическом (производном) ладу.

Практически хроматический лад определяется двумя параметрами: а) значительным преобладанием шагов на полутон по тяготению (50% сопряжений и выше) и б) наименьшим из оставшегося количества ходов на уменьшенные и увеличенные интервалы.

В диатонических ладах направление интервального шага совершенно не зависит от альтерационной формы звука звукоряда, поэтому ходы в разные стороны и на разные интервалы встречаются примерно одинаково часто. Это выражается равномерным распределением всех типов шагов в диатоническом (основном) ладу.

Если величину среднего значения распределения типов интервальных шагов обозначить через « $\bar{п}$ », а число типов принять равным  $x$  (ходы на секунду по тяготению, на секунду против тяготения, на интервал  $r = 4,5$  м., б. — 3,6 вверх и вниз, на уменьшенные и увеличенные интервалы вверх и вниз), то диатонический

лад в каждой своей разновидности будет определяться отклонением от величины указанного среднего значения распределения

$$\frac{\bar{п}_x}{\bar{п}} = \frac{100\%}{6} = 16,6\%$$

а) в старинной мелодической диатонике отсутствием шагов на уменьшенные и увеличенные интервалы при значении остальных типов шагов

$$\bar{п} = \frac{100\%}{6-2} = 25\%;$$

б) в классической гармонической диатонике преобладанием ходов на гармонические интервалы в пределах относительно равномерного распределения всех типов шагов  $\bar{п} = 16,6\% \pm 5\%$ ;

в) в современной диатонике преобладанием ходов на уменьшенные и увеличенные интервалы в пределах относительно равномерного распределения  $\bar{п} = 16,6\% \pm 5\%$ .

В современной музыке развитие диатоники связано с обогащением сферы мелодических шагов за счет ходов на уменьшенные и увеличенные интервалы (как в свое время в классической музыке была расширена сфера гармонических шагов).

Новая диатоника в своем составе имеет более древнюю часть и сравнительно недавнюю: не говоря уже об устоях (I, V ступени), к более старому пласту надо отнести звуки VI и VII ступеней. Они-то и проявляют большую податливость к образованию в сопряжениях с другими ступенями интервалики, способной стать базой для аккордового гармонического склада. Таким образом, ступени, выглядящие сейчас производными по сравнению с обычным мажором и минором, будучи на самом деле основными, сохраняют большую мелодическую активность, чем уже устоявшиеся, когда-то бывшие производными от ладов старинной диатоники.

Подобное положение вполне согласуется и с общим принципом распределения тяготений в диатоническом ладу: ступени, расположенные близко к тоническому устью по квинтовым шагам, в наибольшей степени обладают свойством объединяться в вертикаль; те же, что расположены в отдалении, сильнее проявляют линейные свойства.

Можно предположить, что сравнительно недавнее существование этих ступеней в качестве диатонических, а также их мелодическая активность потребовали дополнительных и новых средств установления их самостоятельности. Одним из этих средств стало возникновение особого типа сопряжений — стереотипа связи указанных ступеней с устоями лада через уменьшенную и увеличенную интервалику.

Если в творчестве современных композиторов вероятность появления ходов на уменьшенные и (в еще большей степени) на увеличенные интервалы от указанных ступеней достаточно велика (выше 30%), то можно с уверенностью утверждать, что развер-

тываемый звукоряд организуется по принципу новой диатоники. Необходимо заметить, что появление новых и новых типов шагов в диатонической системе прямо и непосредственно связано не только с мелодическим или гармоническим способом организации лада, но и с частотой употребления в произведении, в ряде произведений или в целом стиле определенных ступеней. Например, II ступень в классическом стиле употребляется сравнительно редко, поэтому у нее не хватает ни времени, ни места, чтобы на протяжении произведения или даже ряда произведений утвердиться в качестве основной; следовательно, ей в классической музыке отведена скромная роль производной. Напротив, VII вводнотонная ступень внутри того же классического стиля употребляется чрезвычайно часто, поэтому у нее имеется возможность использовать не только шаг на полутон по тяготению, но и где-то отступить от этого правила: с одной стороны, среди подавляющего большинства случаев выполнения правила эти отклонения составляют ничтожную часть и, конечно, не могут приниматься во внимание, но с другой стороны, постепенное накопление подобных нарушений приводит к созданию нового стереотипа связи, и производная ступень может стать основной.!

Таким образом, в недрах одной ладовой системы создаются предпосылки для возникновения ладовой системы противоположного типа.

Формирование мажорного и минорного ладов было связано с дифференциацией функции неустойчивых ступеней: во-первых, произошло внедрение вертикали в горизонталь, то есть гармонические интервалы, координирующие многоголосие по вертикали, проникли в мелодическое одноголосное развитие; это насыщение мелодии разнообразными гармоническими тяготениями привело к изменению характера диатонического лада, что полностью вылилось впоследствии в классическом стиле в виде *гармонической диатоники*; во-вторых, переход от однотипной звукорядной связи (шагов на наименьшие интервалы) к разнотипной (шагам на тесные и широкие, мелодические и гармонические интервалы) вызвал необходимость возникновения новых, более крепких связей между ступенями — закрепленных тяготений и разрешений; такое обособление *постоянных* бинарных сопряжений послужило основой для развития ладов с VII вводнотонной ступенью, характерных для классической музыки.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Следует отметить, что лады периода классицизма можно считать переходными от старинной диатоники к распространившейся в произведениях романтиков хроматике. Особенностью этих ладов стало то, что все неустойчивые ступени в классическом мажоре и миноре имели значение основных, поскольку их альтерационная форма полностью совпадала со звукорядной; однако VII вводнотонная ступень, связанная с I чрезвычайно активным тяготением, в подавляющем большинстве случаев играла роль производной. Различие характера функционирования между VII ступенью и остальными неустойчивыми создавало дополнительную напряженность классического лада («динамическую функциональность» по определению С. С. Скребкова).

Обилие хроматических производных ступеней постепенно привело к закономерности нарушения правила их разрешения, сначала редкого и запрятанного в многоголосной фактуре, затем все более частого и открытого. Восприятие привыкало ко множественности хроматизмов, и, становясь привычными, они уже не выполняли свойственной им до сих пор роли ладовых диссонансов, не столь обязательным делалось их разрешение, они становились все свободнее в выборе интервального шага и его направления. Композиторы конца XIX — начала XX века пользовались этими, уже освоенными восприятием ступенями как основными. Отсюда начинается новый этап развития диатонических систем.

Если в XVIII — начале XIX века расщепление звука звукоряда приводило к появлению разнокачественных ступеней — основной и производной (например, в до мажоре — *ре* оставалась основной, а *ре-диез* становилась производной), то в современной музыке расщепление служит образованию двух совершенно одинаковых по качеству, равноценных инвариантных основных ступеней; то есть снова ведущим становится диатонический способ организации лада — новая диатоника, базирующаяся на нетрадиционных для народных и классических ладов звукорядах.

В этом отношении особый интерес представляет музыка А. Станчинского, творческие устремления которого формировались в начале XX века, когда ладовое мышление переживало крутой перелом, обусловленный разрушением мажоро-минорной системы и поисками новых, неожиданных, сильнодействующих ладовых средств. В связи с этим проблема переосмысления существующих принципов ладовости стояла очень остро. Неудивительно поэтому, что многие крупные композиторы обратились к первоисточкам лада, к его диатонической основе.

Имена таких выдающихся авторов как И. Стравинский и С. Прокофьев должны быть названы первыми в освоении новых непривычных звукорядов и ладовых форм. В этот же период к модернизации диатоники обратился Ан. Александров, а позже диатоника в новой ее модификации привлекла внимание Д. Шостаковича. Среди всех этих композиторов А. Станчинский выделяется наибольшей последовательностью в диатонизации нетрадиционных звукорядов. Произведения, созданные этим автором, к сожалению, немногочисленны: ранняя смерть прервала осуществление широких замыслов и помешала ему занять место, соответствующее его дарованию. Однако то немногое, что им создано, отличается яркой своеобразностью, особенно проявившейся в нетривиальности ладового мышления.

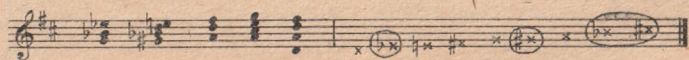
А. Станчинский, по-видимому, обладал глубоко осознанным диатоническим музыкальным мышлением. Это органическое восприятие народно-ладовой организации музыки привело к тому, что в его произведениях становились диатоническими ладами даже те звукоряды, которые с традиционной точки зрения не могли служить возникновению диатоники. Поэтому отношение А. Стан-

чинского к ладу представляет интерес не только как часть его музыкального языка, но и как необходимый этап в развитии современных ладовых систем.

Многие композиторы русской и советской школ обращались к определенным способам использования диатонического лада как сохранению связей с народными истоками. Лад использовался ими в основном тремя способами: 1) цитирование фольклорного тематизма с сохранением его ладовой структуры — старинной диатоники (П. Чайковский — Второй струнный квартет, часть II); 2) сознательное обращение к архаическим фольклорным ладам из соображений стилизации — старинная диатоника (М. Мусоргский — Картинки с выставки; А. Лядов — Про старину); 3) применение полидиатоники,<sup>1</sup> то есть положение, при котором в рамках полного или сверхполного звукоряда могут возникать диатонические лады нормативной или ненормативной структуры, не являющиеся постоянными образованиями (С. Прокофьев).

Во всех перечисленных вариантах внутри системы преобладающими являются ходы, характеризующие так называемую старинную диатонику, причем в первом и втором случаях — она чаще всего мелодическая, а в последнем — гармоническая. В творчестве А. Станчинского возникает еще один новый тип диатоники, с нетрадиционными интервальными сопряжениями, с ходами на уменьшенные и увеличенные интервалы. Эти ходы придали еще большую свободу и независимость неустойчивым ступеням лада, увеличили их основные свойства. Поэтому естественно, что звукоряды, прежде служившие базой лишь для хроматических ладов, в произведениях А. Станчинского переорганизуются в диатонику. Например, в классической и раннеромантической музыке альтерированные формы ступеней лада образовывались расщеплением звуков звукоряда, причем альтерационные формы были именно теми, что позже составили звукоряд ладов А. Станчинского. Это касается понижения II и повышения IV ступени лада.

У классиков они реализовались чаще всего через каденционное последование  $II \overset{-5}{-} I - D_7$  с дальнейшим переходом к  $K_6 - D_7 - T$ . Звукоряд состоял, таким образом, из звуков, входящих в это аккордовое последование:



Нечего и говорить, что такие аккордовые построения встречались не так уже часто в миноре, а еще реже — в мажоре; что касается появления II и IV ступеней лада в мелодии экспозиционного типа, то оно было чрезвычайно редким в миноре (Л. Бетхо-

<sup>1</sup> Полидиатоника (термин Ю. Г. Кона) — это последовательный показ нормативных (7-ступенных) диатоник, входящих в расширенные (мажоро-минорные) и хроматические системы.

вен, 11 новых «Багателей» ор. 119, № 9, ля минор; Соната для ф-но ор. 106, часть III, главная партия фа минор) и уникальным в мажоре — Ф. Шуберт, Лендлер ре мажор для ф-но:



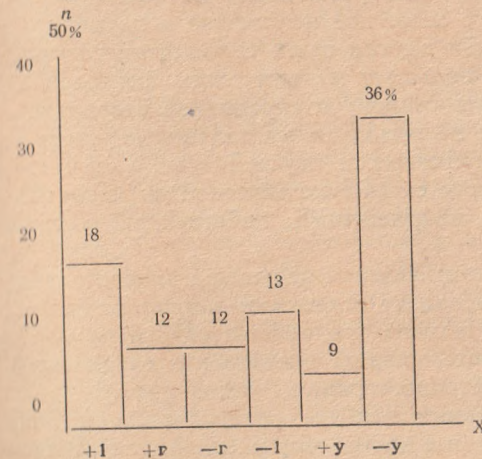
Само собой разумеется, что лад в приведенных примерах — хроматический мажор с производными II и IV ступенями, где производные ступени во всех случаях разрешаются полутоновым ходом по тяготению.

Состоящий из тех же альтерированных форм звукоряд использован А. Станчинским в качестве диатонического лада в «Эскизе» № 3 ре мажор, ор. 1. В этом ладу каждая ступень инвариантна и является основной, а следовательно, и весь лад выступает как основной — диатонический.<sup>1</sup>

Преобладающими среди относительно равномерного распределения являются ходы (шаги) на увеличенные интервалы от неустойчивых ступеней, взятых в альтерационной форме —  $II \flat, VI \flat, IV \sharp$  и  $VII \sharp$ .

Это особый тип сопряжений, крайние точки которых связаны не тяготением в обычном понимании слова, а законами симметрии:

<sup>1</sup> Диатоническое распределение наиболее наглядно может быть представлено в виде графика, где по горизонтальной оси расположены типы употребляемых интервальных шагов (+1 — секундовый по тяготению, -1 — секундовый против тяготения, ±г — ходы на 4,5, м., б. — 3,6 вверх и вниз, ±у — ходы на уменьшенные и увеличенные интервалы вверх и вниз), а по вертикальной оси — частота появления этих шагов в %.

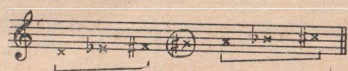


Приведенный график отражает распределение интервальных шагов от неустойчивых ступеней в «Эскизе» № 3 ор. 1 А. Станчинского.

В дальнейшем изложении все выводы относительно типа распределения опираются на графики, аналогичные данному.



а) данный звукоряд является частью полного 12-звукового ряда и состоит из двух изоморфных групп с соединительным серединым звуком:



причем звук *си-бемоль* появляется не сразу, а при повторении начального построения в 9-м такте (см. А. Станчинский. Сочинения для ф-но, стр. 9, тт. 1—11);

б) с переходом на ладовый уровень внешний вид групп сохраняется, однако звуки звукоряда, превращаясь в ступени лада, переорганизуются по распределению функций как внутри каждой группы, так и образуя новые, по сравнению со звукорядными, симметричные группы; причем следует сказать, что эта новая перегруппировка входит в противоречие со старой, обрисовывая истинное высотное положение ладовых интонаций на протяжении звукоряда:



Центром запева (1—4 тт.) и припева (5—7 тт.) является один и тот же интервал увеличенной секунды — *ми-бемоль* — *фа-диез* со вспомогательным интервалом также нетрадиционного для диатоники строения: в одном случае — ув. 4 *ми-бемоль* — *ля*, в другом — ум. 3 *до-диез* — *ми-бемоль*. В запеве, таким образом, совмещены две тритоновые интонации, имеющие в качестве крайних своих точек по одной устойчивой и одной неустойчивой ступени: *РЕ* — *соль-диез*, *ми-бемоль* — *ЛЯ*; крайние устойчивые их точки обрисовывают диапазон запева, его высотное положение в звукоряде, неустойчивые ступени находятся внутри этого ограниченного пространства, несмотря на свою большую мелодическую активность, направленность в доминантовую сторону и стремление оторваться от тоники вверх, принуждены не выходить из заданного устоями круга. Такое соотношение устойчивых и неустойчивых (но чрезвычайно самостоятельных в силу своей мелодической активности) ступеней обеспечивает запеву напряженный, действенный характер.

Можно добавить, что в целом ладовая структура запева очень устойчива, но одновременно обладает широкими потенциальными возможностями к развитию. Наличие тритоновых связей придает мелодии особую выразительность, создает впечатление сдерживаемой силы и размаха при достаточно ограниченном диапазоне.

В припеве эти жесткие рамки как бы разрываются, и вся накопленная энергия реализуется в новых сопряжениях, растекаясь

по гораздо большему диапазону; лад обрисовывается полнее, но зато исчезает концентрированность интонаций, и напряженность, так ярко ощутимая в запеве, здесь сильно ослабевает: из двух остается лишь одна тритоновая интонация — *РЕ* — *соль-диез*, подчеркивающая тоническую функцию; кроме того, неустой этого тритона — *соль-диез* — переходит в *до-диез*, образуя с этим звуком акустически чистый гармонический интервал ч. 4; вспомогательный интервал в припеве с увеличенного заменен на уменьшенный — ум. 3 *до-диез* — *ми-бемоль*, что в еще большей степени снимает напряжение; помимо того, тритон отразился от своей тонической оси и встал по другую сторону от нее, из-за этого и все ладовое развитие приняло противоположное, по сравнению с запевом, направление в субдоминантовую сторону и вниз от I ступени лада.

Таким образом, тритон, будучи сам симметричным сопряжением, порождает в данном случае аналогичное разворачивание ладовой системы, делая ее одновременно устойчивой тонально с яркой самостоятельностью ступеней и активной, напряженной в мелодических сопряжениях, что обеспечивает выразительность и своеобразие мелодии. В этом — отличительная черта диатоники нового типа.

Ходы на уменьшенные и увеличенные интервалы внутри диатонического лада образуют относительно устойчивую «микросистему», построенную по принципу «противовесов» и к тому же обычно достаточно удаленную от тоники, чтобы обособиться и раз и навсегда закрепить за собой постоянное по отношению к тоническому устою местоположение. Постоянное местоположение по отношению к тоническому устою способствует усилению значимости каждого оборота и диатонизации ступеней лада.

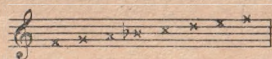
Особенностью диатонического лада Станчинского является безразличие к наклонению в классическом понимании этого слова. Собственно III ступень лада, терция тонического трезвучия, может в одном и том же произведении в равной степени выступать в качестве мажорной или минорной. В тех случаях, когда диатонический лад организуется как мелодический, III ступень выступает еще и как неустой. I и V ступени, являющиеся устоями такого лада, в произведениях А. Станчинского, как правило, не подвергаются альтерационным изменениям, не расщепляются и имеют всегда единственную как звукорядную, так и ладовую форму.

Интересно проследить последовательность и формы постепенного становления звукоряда и лада в фортепианных пьесах А. Станчинского. Стремление к диатонической организации лада заметно даже в самых ранних его произведениях и выражается в двух тенденциях: с одной стороны — это прямое обращение к старинным ладам с соответствующими звукорядами из 7 звуков; увлечение архаикой отразилось даже в названиях отдельных вещей — например, «Прелюдия в миксолидийском ладу»; с другой стороны — это попытка придать хроматическим произведениям диатоническое звучание неладовым способом.

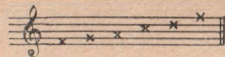
В первой группе произведений закрепляются определенные интонационные связи, характерные для старинных диатонических ладов в русской музыке: трихордные попевки, плагальные обороты, переменность устоев и отдельные стереотипные бинарные сопряжения (VII<sub>H</sub>→Т или V→IV в миксолидийском ладу). Во второй группе — эти закрепленные практическими навыками признаки начинают функционировать на фоне нетрадиционных для народной музыки звукорядов.

Отсюда еще две подгруппы пьес с разными способами достижения эффекта специфического диатонического звучания:

1. Произведения, где звукоряд более распространен, чем лад; то есть не все звуки используемого звукоряда являются ладообразующими. В «Аллегро» ор. 2 (1912 г.) звукоряд темы Вступления и Главной партии следующий:



Однако интонационность мелодии и гармонические обороты таковы, что выявляется лад мажорной пентатоники, и, таким образом, оказывается, что собственно ладовым звукорядом здесь можно назвать только часть используемого композитором звукоряда:



Такое соотношение звукоряда и лада здесь легко улавливается слухом даже без каких-либо специальных методов анализа (см. А. Станчинский. Сочинения для ф-но, стр. 32, тт. 1—19).

Таким образом, на базе 7-звукового звукоряда организуется 5-ступенный лад.

2. Произведения, где звукоряд используется полностью, образуя хроматическую ладовую систему с нормальным распределением сопряжений интервалов.

Однако постоянное возвращение к одному и тому же квинтовому устою, широкое расположение созвучий, нетерцовое их строение, долгие длительности, остинатные ритмические фигуры, квартные попевки — словом, определенно скомпонованные фактурные приемы создают эффект былинного распева, а с ним по ассоциации и впечатление диатоничности лада. *Весомость каждого звука в таком произведении обеспечивается не самостоятельностью поведения ступени в ладу, а метро-ритмическим и фоническим положением звука в произведении.*

Необходимо отметить, что в подобных пьесах, в частности, в «Прелюдии V» до минор (1911—1912 гг.) звукоряд уже сложился как типичный для творчества Станчинского, и звуки в нем приобрели ту альтерационную форму, что и в наиболее зрелых его позднейших опусах (II и IV). Но здесь, в ранних произведениях, этот звукоряд организуется по классическому принципу разреше-

ния тяготений в сторону полутона, а впечатление диатоничности достигается неладовым способом (см. А. Станчинский. Сочинения для ф-но, стр. 150, тт. 1—17).

Опираясь на уже изложенное, можно сделать некоторые заключения, касающиеся путей накопления отдельных черт музыкально-ладового мышления композитора, приведших к становлению принципиально нового взгляда на способ организации звукоряда и достижения тем самым определенного художественного эффекта:

обращение к традиционным звукорядам с существующими на их базе традиционными старинными диатоническими организациями — «Прелюдия в си-миксолидийском» (1908 г.), «Прелюдия в лидийском ладу» (1908 г.), «Вариации» (1911 г.), «Четырехголосный канон в ми-миксолидийском» (1913—1914 гг.), «Эскизы» №№ 6, 7, оп. 1;

обращение к традиционным звукорядам, но организация их по нетрадиционному принципу — 7-звуковые звукоряды с организацией на их базе пентатонического лада — «Аллегро» ор. 2 фа мажор, «Трехголосный канон» соль-мажор, главная партия I части Первой сонаты фа мажор;

обращение к нетрадиционным для народной музыки звукорядам с организацией их по традиционному классическому принципу в хроматический лад, но обеспечение диатоничности звучания фактурными способами — «Прелюдия V» до минор (1911—1912 гг.), «Эскиз» № 4 ор. 1 ми минор;

объединение и переосмысление всех этих этапов дало в конце концов применение *нетрадиционных звукорядов в нетрадиционной организации*, то есть положило начало существования новой диатоники — «Эскизы» ор. 1, №№ 1, 2, 3, 5, 8, 9, 10, 11, 12.

Подобное функциональное понимание диатоники как способа организации нетрадиционных звукорядов проявилось затем и в творчестве других композиторов, как современников А. Станчинского, так и более поздних авторов — С. Прокофьева, Ан. Александрова, Ю. Крейна.

Одновременное обращение целого ряда авторов (в том числе и такого выдающегося композитора как С. Прокофьев) к диатонике свидетельствует о неслучайном характере исканий А. Станчинского в этой области. Его опыты были не только самыми ранними по времени, но и воплотили идею переосмысления диатоники в наиболее последовательном виде.

Вполне обусловлено использование Станчинским альтерационных форм именно II и IV ступеней лада. В творчестве А. Станчинского в необыкновенных сочетаниях постоянно выступают традиционные и новаторские черты: сохраняя чаще всего количественный состав звукоряда — 7 звуков, он изменяет качественный интервальный его состав, вводя увеличенные и уменьшенные интервалы; нивелируя, как в старинной диатонике, значение III ступени лада в смысле мажорности или минорности наклона,

он организует в ладу «наклонение», характеризующееся яркостью тритоновых связей с устоями, при котором III ступень либо не является вовсе, либо сохраняет нейтральность, выступая в расщепленном виде в роли неустоя; I и V ступени всегда играют роль устоев, сохраняя этим свою древнейшую форму и функцию, однако отношение композитора к неустоям выявляет нетрадиционность его мышления: до него в композиторской практике самыми зависимыми были VI и VII ступени лада, так как они, даже будучи взяты не в альтерационной форме, имеют только один единственный возможный шаг, поскольку прилегают к устоям лишь с одной стороны (VI—V, VII—I); с них-то, казалось бы, и следует начинать диатонизацию лада, но на самом деле VI и VII ступени не могли стать показателями новых явлений в ладу, так как они еще с давних времен, еще с классической поры, участвуя в образовании трех видов мажора и минора, пережили многие альтерационные изменения и примелькались нашему восприятию в разных формах.

Поэтому для получения свежего, неожиданного выразительного эффекта необходимы были ступени, зарекомендовавшие себя в ладу как стабильные, постоянные в своем функциональном значении. Как раз такую роль играют II и IV ступени, которые находятся в двустороннем окружении устойчивых ступеней (в отличие от VI и VII), и, значит, обладают равновеликими шансами секундового движения в обе стороны. Это, в свою очередь, свидетельствует скорее в пользу их диатонической, чем хроматической сущности в классическом стиле.

Но именно эта их всегдашняя уравновешенность в обычной звукорядной форме порождает ярко выраженное стремление к полутоновому тяготению в ладу, как только их звукорядная форма изменится в сторону повышения или понижения. Следовательно, ввиду привычки нашего восприятия к их диатоническому равновесию, так выпукло выступает их хроматическое значение при малейшей альтерации.

При столкновении с этими ступенями в ладу слушатель попадает под влияние двух цепочек ассоциаций: с одной стороны — его память хранит информацию о самостоятельности II и IV ступеней в диатонических старинных и классических ладах, с другой — та же память говорит, что сбóит только этим ступеням изменить свою форму, как они сейчас же, в том же классическом стиле, превращаются в зависимые от соседних устоев. То есть в сознании слушателя возникает вполне ясная альтернатива воплощения либо первой, либо второй последовательности в поведении этих ступеней в ладу. Однако ожидания не оправдываются ни в той, ни в другой цепи ассоциаций, когда рассматриваются лады новой диатоники: форма ступени изменяется, а ступень, тем не менее, сохраняет целиком и полностью свободу выбора интервального шага и его направления. Именно в свежести звучания таких сопряжений, возникающих из обмана ожидания, таятся вырази-

тельные возможности лада в произведениях, использующих новую диатонику.

Наряду со Станчинским поиски в этом направлении были предприняты и другими авторами, в частности, Ан. Александровым, правда, далеко не с той целеустремленностью и последовательностью. Все же в некоторых ранних произведениях (1914—1916 гг.) Ан. Александрова встречаются звукоряды и лады, аналогичные новой диатонике А. Станчинского. Например, при сравнении распределения интервальных шагов «Эскизов» А. Станчинского и двух фортепианных пьес Ан. Александрова — «Серенада» ля мажор ор. 66, № 3 и «Мелодия» ре мажор ор. 33, № 3 — обнаруживается чрезвычайное сходство. Оба распределения относятся к мелодической диатонике, где гармоническим связям отведено малое количество шагов. Кроме того, эти лады организованы на более традиционной интервалике и звукорядах, нежели лады А. Станчинского:



Большая, по сравнению со Станчинским, традиционность звукорядов выражается в двух аспектах:

1) изменение формы звука осуществляется путем его расщепления, в то время как у А. Станчинского путь достижения альтерационной формы в большинстве случаев не показан;

2) альтерационными могут стать любые из неустоев лада без учета восприятия слушателя с точки зрения роли каждого неустоя в истории становления лада; поэтому в ладах Ан. Александрова чаще употребляются расщепления VI и VII ступеней, что, как уже было сказано, менее заметно, чем изменение звукорядной формы II и IV ступеней, а следовательно, и своеобразие лада в целом теряет довольно много.

Примеры, встречающиеся в раннем творчестве С. Прокофьева, в частности, в «Мимолетностях» ор. 22, еще больше похожи на ладовые диатоники А. Станчинского;<sup>1</sup> их роднит свободное обращение с уменьшенными, а особенно, с увеличенными интервальными ходами. Поэтому и распределение обнаруживает еще большее сходство, отлично заметное при рассмотрении «Мимолетности» № 19 до мажор.

Так же как и в «Эскизах» А. Станчинского, распределение всех групп интервальных шагов приближается к равномерному (отклонения от средней частоты колеблются в допустимых пре-

<sup>1</sup> Близость творческих обликов С. Прокофьева и А. Станчинского уже отмечалась многими исследователями; первым на нее указал профессор К. А. Кузнецов: «Прокофьев, и в его исторических прецедентах, и в особенностях яркого дарования удивительно родственен Станчинскому... Утешает себя мыслью, что в Прокофьеве реализуются те возможности, какие были заложены в Станчинском». (Цит. по статье: Холопов Ю. Проблемы диатоники и хроматики. — «Советская музыка», 1972, № 10, с. 82).

делах), следовательно, лад можно определить как диатонический; интервальные шаги последней группы дают неожиданный количественный «пик» и ярко выделяются на фоне остальных.

Однако это же распределение обнаруживает отличия диатоники С. Прокофьева от диатоники А. Станчинского:

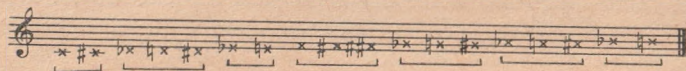
1) равновесие в ладу С. Прокофьева создается не за счет *равного количества шагов во всех группах*, а из-за противопоставления *секундовых и несекундовых* типов шагов;

2) в этой «Мимолетности» шаги последней группы представлены (за малым исключением) одним лишь интервалом — увеличенной примой (*ре-диез — ре, ре-бемоль — ре*), поэтому выходит, что почти каждому полутоновому разрешению по тяготению соответствует полутоновый ход против тяготения, и, таким образом, обеспечивается равновесие в секундовых, самых активных мелодических шагах, а с ним и самостоятельность каждой ступени лада, выбирающей шаг в любую сторону;

3) что касается остальных типов шагов, то они, находясь между собой в ясно выраженном равновесии, все вместе составляют противовес как к тем, так и к другим полутоновым ходам —  $39 : 34 : 27$ , являясь как бы средним из этих двух величин  $\frac{39 + 27}{2} = 33$ .

В произведениях С. Прокофьева альтерационные изменения происходят за счет расщепления звуков звукоряда, и в ладу тогда функционируют 2, и даже 3 одноименные равноценные ступени; то есть можно сказать, что такие лады С. Прокофьева организуются на базе сверхполного звукоряда.

Например, звукоряд упоминавшейся до-мажорной «Мимолетности» — 18-звучовой:



Лад С. Прокофьева по сравнению с ладом А. Станчинского меньше дифференцирован в смысле его звукорядной формы: в нем подвержены альтерации как устойчивые, так и неустойчивые ступени, в то время как в произведениях А. Станчинского I и V ступени коренным образом отличаются от остальных тем, что существуют в единственной звукорядной форме. Наличие единственной звукорядной формы устоев очень стабилизирует лад, делает его связи легко уловимыми, что особенно важно в диатонике, где основой связей является разнонаправленность действия.

Анализ ладовых систем А. Станчинского и других композиторов, сделанный методом вероятностно-статистических характеристик, подтверждает правильность высказанных предположений по поводу возможности различения типов ладов по характеру функционирования в них ступеней, а также позволяет сделать несколько обобщений.

Начало XX века характеризуется множественностью направлений в звуко-высотной организации музыки. Среди этого разнообразия выделяется тональная направленность русской музыки, типичная прежде всего для творчества крупнейших композиторов нашего столетия. Значительный интерес представляют попытки возрождения диатоники после тотальной хроматизации лада на рубеже XIX—XX веков. Из композиторов, первыми обративших внимание на возможность переосмысления диатоники, следует назвать И. Стравинского и С. Прокофьева. Особое место в этом ряду занимает А. Станчинский, сосредоточивший свои поиски в области освоения нетрадиционных звукорядов и их диатонизации. Обращение композитора к диатонике на новой основе свидетельствует о его стремлении укрепить связь профессионального творчества с народным, не порывая, однако, с новейшими достижениями профессиональной музыки. На примерах произведений А. Станчинского хорошо прослеживаются истоки и развитие выразительных свойств новой диатоники, ее становление и формирование. Лады такого типа встречались и в произведениях Ан. Александрова, а позже вошли в состав ладовой системы Д. Шостаковича.

Таким образом, поиски А. Станчинского получили продолжение, и этот факт свидетельствует о том, что его искания лежали в русле одного из перспективных путей обновления лада и что его творчество и аспект мышления явились закономерным этапом эволюции ладовых систем вообще и, в частности, ладов русской музыки.

МОРИС РАВЕЛЬ

«В галерее современных композиторов нет более загадочной фигуры, чем Равель» — эти слова Г. Штуккеншмидта, помещенные на суперобложке его книги о Равеле,<sup>1</sup> звучат, казалось бы, парадоксально. Но если вдуматься в них, то они во многом верны.

Было время, когда проблема Равеля казалась не сложной. Его воспринимали как продолжателя и чуть ли не эпигона Клода Дебюсси. Тень этого старшего современника — основоположника музыкального импрессионизма — длительное время мешала увидеть истинное лицо Равеля. Речь идет не о признании достоинств его произведений (они признавались), а о независимости его творческого пути. Даже вспыхивавшие ожесточенные споры по поводу того, кому принадлежит приоритет обновления французского фортепианного стиля — автору «Игры воды» или «Садов под дождем», были лишь спорами, подчеркивающими сходство, близость творческой эстетики, которая тогда казалась почти тождественной.

До первой мировой войны такая точка зрения была господствующей во французской музыкальной критике. Ее придерживались не только злейшие недруги Равеля (П. Лало), но и довольно нейтрально относившиеся к нему (Г. Карро), она проскальзывала тогда даже у друзей композитора (Ж. Марно). А. Ролан-Манюэль в своей первой небольшой книге о Равеле (*Maurice Ravel et son cevre, Paris, 1914*) обходит проблему Дебюсси — Равель, избегая каких-либо сопоставлений и сравнений. Эта же точка зрения (с некоторыми нюансами) проведена в брошюре Л. Сабанеева, увидевшей свет в 1924 году. «Когда-нибудь, при торжестве

естественных наук, — писал Сабанеев, — некий новый музыкальный Линней переноменклатирует композиторов, разбив их на роды, семейства и виды, — и тогда Дебюсси и Равель будут именоваться — первый: «*Debussy originalis*», а второй — «*Debussy Ravel*».<sup>1</sup> Такой взгляд был бесспорно уязвимым, но он был в известной мере отстаиваемым в те годы. Ведь Сабанеев опирался в своей работе на французские источники. Признание независимости Равеля задержало и «Шестерка» с ее антиимпрессионистской направленностью. Утверждая «новый динамизм» в начале 20-х годов, она ожесточенно отрицала эстетику и искусство Дебюсси, а с ним и Равеля. И вновь Равель оказался неотделен от Дебюсси.

Истина начала торжествовать лишь позднее — в начале 30-х годов. Одним из первых это сделал в книге «Французская фортепианная музыка» (ее 2-й том, включивший главу о Равеле, вышел в 1932 г.) А. Корто, по отношению к фортепианному творчеству Равеля, удельный вес которого в наследии композитора очень велик. «Музыкантам моего поколения, — говорит А. Корто, — памятно время, когда считалось, что фортепианное творчество Равеля является лишь продолжением творческой манеры Дебюсси».<sup>2</sup> Корто разбивает такое утверждение, не оставляя от него камня на камне. Он избирает метод сравнения, рассматривая параллельно творчество того и другого мастера в аспекте музыкального языка, концепции виртуозности, тематики пьес, наконец, влияний, испытанных ими. Из такого рассмотрения становятся очевидными различия их стиля. Без всякого преувеличения можно сказать, что именно Корто стоит у истоков нового отношения к Равелю. После него уже стало анахронизмом говорить только о сходстве Дебюсси и Равеля, не видя и того, что их разделяло.

С тех пор, особенно после второй мировой войны, появилось немало монографий, посвященных Равелю. Выделим из них сейчас лишь наиболее солидные, научные монографии А. Ролан-Манюэля и Г. Штуккеншмидта. Сначала должен быть по праву назван Ролан-Манюэль — композитор, эстетик, друг и ученик Равеля. Его первая книжка о Равеле увидела свет в 1914 году. К 1928 году относится его другая книга — «Морис Равель и его оценоческие произведения». И после войны вышла его компактная книга о Равеле, исчерпывающе освещающая основные моменты творческой биографии композитора. Эти книги, в особенности последняя, явились тем фундаментом, на котором строилось здание равелианы. Книга Штуккеншмидта относится к более позднему времени, чем последняя работа Ролана-Манюэля. Она претендует на более подробное и полное рассмотрение творческого пути Равеля. Автор учел появившиеся позднее материалы, использовал воспоминания многочисленных друзей Равеля. Это позволило ему, освещая некоторые этапы биографии Равеля, ввести новые факты.

<sup>1</sup> Сабанеев Л. Морис Равель. М., 1924, с. 4.

<sup>2</sup> Корто А. О фортепианном искусстве. М., 1965, с. 152.

<sup>1</sup> Stuckenschmidt H. Maurice Ravel. Frankfurt am Main, 1966.

Разумеется, методология этих трудов (особенно — книги Штуккеншмидта) не может нас устроить. Он и в работе о Равеле остался тем же апологетом «новой музыки»; отсюда предвзятость его оценок, например, «Поэм по Малларме», которые он считает «высшим пунктом» равелевской гармонической фантазии. Но оставим пока полемику. Скажем лишь, что до сих пор остается невыясненным, как нам представляется, кардинальный вопрос: следовал ли Равель эстетике импрессионизма в ее «дебюссистском» виде? Или он дал свое прочтение импрессионистской эстетике? Или он вышел за ее границы? Ибо, очевидно, что именно в связи с творчеством Равеля следует или расширить понимание импрессионизма, или признать, что композитор сплошь и рядом выходил за его пределы даже в наиболее близкий импрессионизму период своего творчества — перед первой мировой войной. Эти выходы сближали Равеля с реалистическим мышлением, что всячески стремятся замаскировать зарубежные биографы. Так, по Ролану-Манюэлю, Равель «производит музыку как яблоня яблоки». Он смотрит на мир, отражающийся в его глазах, как «в глазах ребенка».<sup>1</sup> Вл. Янкевич придерживается взгляда, что для Равеля, как всех истинных артистов (Шопена, Форе), музыка была не откликом на жизненные впечатления, а неким «закрытым садом».<sup>2</sup>

В отличие от них, советские исследователи творчества Равеля постоянно подчеркивают отражение Равелем жизненной реальности. Убедительно показывает это на конкретном анализе самой музыки Равеля Ю. Крейн в своих превосходных концертных путеводителях по камерным и симфоническим произведениям Равеля (многие мысли, в них изложенные, украсили бы любую самую серьезную книгу о Равеле). Та же мысль проходит лейтмотивом сквозь содержательную, хотя и рассчитанную на широкого читателя, популярную брошюру А. Ступеля. К сожалению, советскими исследователями еще не создана научная монография о Равеле.

Вопрос эстетики Равеля — первый узел проблем, выдвигаемых его творчеством. Другой — касается сложнейшего переплетения в нем эстетико-стилевых тенденций. Здесь можно говорить о классицистской, романтико-импрессионистской и, условно говоря, мелодико-конструктивистской тенденциях. Они взаимодействуют иногда параллельно, иногда та или иная из них выдвигается на первый план. Задача заключается в том, чтобы определить в каждый период преобладающую, а также увидеть их перетекание, трансформацию, проследить их в динамике, а не в застывшем виде. Наряду с этими проблемами встает проблема позднего Равеля; проблема его эстетики и стиля в период «Вальса», сонат, «Болеро», концертов для фортепиано. Кстати сказать, редкое совершенство, отличавшее уже ранние сочинения Равеля, давало повод

отдавать ему в эволюции стиля. Тогда получалось, что творчество Равеля замыкалось в некоем кругу. С таким взглядом спорит сама музыка Равеля. Разве «Вальс» и «Болеро» написаны тем же «эволюционировавшим» Равелем, что и «Благородные и сентиментальные вальсы» и «Испанская рапсодия»?

Эстетика Равеля формировалась в 90-е — начале 900-х годов. В это время в музыкальном искусстве (с запозданием по сравнению с живописью) утверждался импрессионизм. К 1892 году относятся «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси. В 1895 году сочинены «Ноктюрны» и первый вариант «Пеллеаса». Импрессионизм в музыке завоевал себе место в ожесточенной борьбе с консерваторским академизмом, с Schola cantorum, сделавшей из Франка религиозно-художественный культ, вагнеровскими увлечениями и, наконец, музыкальным натурализмом, представленным Л. Брюно и Г. Шарпантье. Роль Дебюсси, как художника, прокладывавшего новые пути в искусстве, в этом смысле не может быть преуменьшена. Он поставил под сомнение недавние непоколебимые авторитеты, усомнился в том, в чем не полагалось сомневаться, развеял многие заблуждения, сверг прежних кумиров. Через многочисленные влияния — Массне, Шумана, Шопена, Форе, Вагнера, Могучей кучки — он пришел к формированию нового стиля, музыкального импрессионизма. Правда, он опирался в общехудожественном плане на завоевания, уже имевшиеся в живописи и поэзии. Но тем не менее первооткрывательство его бесспорно. Он открывал дорогу следующим поколениям. Это не значит, что дорога была единственной, а его путь исчерпывал все возможные направления.

Чтобы лучше понять особенности творческой манеры Равеля, обратимся к годам его формирования как музыканта, попутно приведем некоторые биографические данные о нем. Морис Равель родился в 1875 году. Его отец, родом из Швейцарии, был крупным изобретателем; мать — Мария Делуар — происходила из старинной семьи басков. Наполовину испанское происхождение Равеля сказывалось позднее во всем — и в его внешнем облике, и духовной сущности. Колыбельные, которые напевала ему мать, были первым знакомством его с Испанией.

Семья Равеля была очень музыкальной. И поэтому всякая тяга к музыке встречала поддержку. «Еще маленьким ребенком, — пишет Равель в автобиографическом эскизе, — я был восприимчив к музыке. Мой отец, более сведущий в этом искусстве, чем большинство любителей, стал с ранних лет развивать у меня эти склонности поощрять мое усердие».<sup>1</sup> Когда мальчику исполнилось семь лет, к нему был приглашен учитель игры на фортепиано,

<sup>1</sup> Roland-Manuel A. Ravel. Potsdam, 1951, s. 117. В дальнейших ссылках: Ролан-Манюэль А.

<sup>2</sup> Jankelévitch Vl. Ravel. Paris, 1965, p. 70.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Шалю Р. Равель в зеркале своих писем. Л., 1962, с. 226. В дальнейших ссылках: Шалю Р.

позднее — в 12 лет — Равель начинает заниматься у Шарля Рене (ученика Л. Делиба).

1889 год — год поступления Равеля в Консерваторию — был годом ярчайших впечатлений, почерпнутых на Всемирной выставке, устроенной в Париже. Прежде всего — это «Русские концерты» под управлением А. К. Глазунова и Н. А. Римского-Корсакова. В них прозвучали произведения Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского. Французские музыканты встретились с самой настоящей школой, следующей лозунгу «музыкальной правды», естественным образом уберегшейся от вагнеровских влияний, школы, яркая национальная самобытность которой объяснялась глубокой связью с народной традицией. Знакомство с этой музыкой было для французских музыкантов ошеломляющим. Правда, и до выставки в передовых музыкальных кругах Парижа был известен «Борис» Мусоргского, Буржо-Дюкдре рассказывал на лекциях в Консерватории о Новой русской школе и показывал ее сочинения. Но то были лишь разрозненные впечатления, не составлявшие целого. Теперь, после концертов на выставке, перед музыкальным Парижем предстали не отдельные сочинения, а целая композиторская школа. Концерты на выставке положили начало неослабевающему интересу французских музыкантов к Новой русской школе, ее глубокому изучению.

Другим важнейшим художественным впечатлением, которое также можно было вынести с Всемирной выставки, было знакомство с неевропейскими («восточными») системами музыкального мышления — тембровой, ритмической, ладовой. В концертах принимал участие гамелан (индонезийский оркестр), выступали алжирцы, венгерские цыгане. Помимо этих чисто музыкальных впечатлений, выставка знакомила французскую публику с китайским, японским и вьетнамским театрами. Естественно, наивно предполагать, что 14-летний Равель разобрался во всех этих обрушившихся на него впечатлениях. Но неверно было бы думать, что они не оставили никакого следа в сознании глубоко восприимчивого начинающего композитора. Быть может, очарование Востока, не оставившее Равеля всю жизнь, получило добавочный импульс на этой выставке. Это очарование Востоком пройдет через раннюю незаконченную оперу «Шехеразада», одноименный вокальный цикл, замысел еще одной оперы на сюжет из 1001 ночи — «Моргана». Равель сможет утолить свое желание побывать в странах, в которых скитался Синдбад, увя, уже безнадежно больным, в конце жизни.

Итак, с 1889 года Морис Равель — в Консерватории. Сначала он входит в число учеников подготовительного класса фортепиано Антиома; два года спустя, получив первое отличие, он переходит в фортепианный класс Ш. Берлио и класс гармонии Э. Пессара. Отец Ш. Берлио в свое время посещал Испанию вместе с Малибран и Манюэлем Гарсиа. Несомненно, что испанские симпатии Равеля встречали здесь поддержку. Очевидно, помня это, он посвятил

Берлио свою «Испанскую рапсодию». Здесь же, в классе Берлио, Равель закомится с Р. Виньесом, также испанцем (каталонцем), будущим блестящим первым интерпретатором его фортепианных сочинений.

Равель чисто внешне подчинялся строгой учебной дисциплине. Но его дарованию было тесно в этом благонамеренном русле. А. Корто, бывший соученик Равеля по Консерватории, вспоминал, что консерваторские товарищи композитора «упивались между очередными занятиями тем, что сообщали друг другу несколько особенно дерзновенных тактов, заранее зная, что эти такты заимствованы из нового сочинения Равеля».

Сначала Равель отдал свои привязанности Шуману, Шопену, Веберу, Листу. В 90-х годах у них появляются серьезные соперники — Э. Шабрие, Э. Сати. Некоторые исследователи Равеля считают, что чудаковатая фигура Шабрие слишком незначительна, чтобы можно было всерьез говорить о его влиянии на Равеля. Это неверно. Старинный Менуэт, Пavana, Хабанера Равеля имеют самые непосредственные прообразы в «Торжественном менуэте», «Идиллии» (из «Живописных пьес»), в Хабанере, изданной в 1894 году. К причинам этого мы еще вернемся. Пока лишь скажем, что Равель тщательно штудировал сочинения Шабрие, причем не только фортепианные пьесы. Вл. Янкелевич находит основную фразу «Паваны» «гвендолинской», то есть происходящей из «Гвендолины» Шабрие.

В поле зрения Равеля попадают и «Гимнопедии» и «Сарабанды» Э. Сати. С этим «гением странностей» он встречается по протекции своего отца в кафе «Новые афины», где Сати был аккомпаниатором. Сати мог привлечь Равеля, прежде всего, гармоническими новшествами своих пьесок, «многоэтажной» сложностью их гармоний, которые выступали у него нарочито обнаженно, в примитивизированной фактуре. Влияние их также сказывается в «Менуэте» и «Паване». Как видим, склонность к музыке этих двух фигур, в известной степени одиозных для консерваторских кругов, говорит вовсе не об академических вкусах молодого Равеля. И прежде, чем остановиться на его эстетических привязанностях, скажем лишь, что в 1897 году он переходит в класс Г. Форе и класс контрапункта А. Жедальжа.

Биографы отмечают, что на формирование эстетических вкусов Равеля повлияли несколько художественных кругов: класс Форе, «вторичники» Малларме; некоторые прибавляют к ним еще вечера в салонах у графини Сен-Марсо и княгини Полиньяк (например, это делает Штуккеншмидт). Позднее, в начале 900-х годов (ко времени окончания Равелем Консерватории), он обрел самый близкий ему круг друзей-сверстников, постепенно собравший цвет художественно-артистической молодежи Парижа. «Апаши», как шуточно называли себя друзья, чем-то походили на «Мир искусства» в России. Класс Форе отличался в Консерватории примерно теми же свойствами, что и класс Гиро, из которого вышел Дебюсси.

Здесь законы искусства не предписывались, а произвольно внушались. Инициативу должен был проявлять сам ученик. Форе не имел склонности к наставлениям. Молчаливый и сдержанный, он избегал пространно говорить об искусстве, скорее показывая, нежели талкивая, объясняя, чем поучая. Он вдохновлял личным примером, самым общением с ним. И ученик должен был уметь извлекать пользу из этого общения. Не случайно современники считали, что класс Форе был для музыкантов тем же, чем для поэтов салон Малларме, где ценилась та же свобода утонченного вкуса. Автор «*Вопле chanson*» поощрял развитие мелодического дара у Равеля, показывая пути обновления музыкального языка, требовал от своего ученика того же, чем сам владел в совершенстве — чистоты, прозрачности письма. Быть может Форе пробудил у Равеля интерес к формам камерного ансамбля — свой квартет Равель посвятил «дорогому учителю». Форе не раз приходилось оберегать Равеля всей властью своего авторитета. Журдан-Моранж в книге «Мои друзья музыканты» вспоминает, что Форе, всегда защищавший своих учеников от врагов, был особенно внимателен к Равелю.<sup>1</sup>

«Вторники» Малларме были в середине 90-х годов уже «умирающим» салоном, а сам Малларме, несмотря на звание «короля поэтов», — уже реликвией прошлого. Преувеличением биографов представляется мысль, что Равель учился у Малларме «тайне невысказанного». Скорее всего он был на «вторниках» внимательнейшим наблюдателем. Его несомненно привлекала атмосфера высокой поэтической культуры, возможность интереснейших встреч. В названиях его произведений (особенно ранних) отразится игра многозначностью, характерная для круга Малларме. Он отдает дань его поэзии. Но, думается, это увлечение не было глубоким. Во всяком случае, в творчестве оно оставило самый незначительный след. От чар поэзии круга Малларме и от исповедуемой в нем эстетики Равеля уберег природный здравый скептицизм, да и само время было уже иным. Дебюсси-художник складывался в пору, когда символизм в поэзии воспринимался как прогрессивное явление. Равель присутствовал при спаде его. Уже прозвучал в 1891 году манифест Ж. Мореаса, призывавший отказаться от символистских туманностей ради галльской ясности. И мы уже отмечали, что музыкальные симпатии молодого Равеля были на стороне мастеров, несущих эту ясность, а не недоговоренность.

Зарубежные биографы с преувеличенным увлечением смакуют дендизм, свойственный юному Равелю. Нам представляется, что этот дендизм — дань моде «конца века» — был для Равеля некоей маской, чисто защитным приспособлением против «плоско и низменно мыслящих» (так называл буржуа еще Флобер), пытающихся заглянуть в «святыя святых» художника. Равель увлекался Бодлером, художниками-импрессионистами (особенно Э. Мане), япон-

ским искусством, поэтами-романтиками (Э. По). Помимо этой стороны его увлечений, существовала и другая — французский XVIII век, и это увлечение шло еще дальше, вглубь — к поэтам «Паведы» (среди ранних сочинений Равеля есть романс на текст К. Маро).

Ролан-Манюэль говорит, что в философии выбор Равеля пал на Кондильяка («Тракт об ощущениях») и Дидро («Парадокс об актере»).<sup>1</sup> Как показательна эта тяга Равеля не к официально признанной философии университетского спиритуализма, вдохновляемого Бергсоном, а к стихийно-материалистическому, чисто чувственному (сенсуалистическому) познанию Кондильяка. Правда, это познание оборачивалось и чисто импрессионистским взглядом — бесполезно пытаться проникнуть в суть явлений, все от ощущений, надо ловить их мимолетность. «Парадокс об актере» Дидро не просто мелькнул среди книг, которые читал молодой композитор. Важнейшее положение этого трактата (повторенное Дидро и в «Замечаниях на брошюру Гаррик или английские актеры») гласит: «Власть над ними принадлежит не тому, кто охвачен экстазом, кто вне себя; эта власть составляет преимущество того, кто владеет собой». <sup>2</sup> Эту мысль Равель мог бы избрать своим творческим девизом, она чрезвычайно близка его художественному типу. Не растворяться в чувстве, а постоянно контролировать его разумом — вот по сути картезианский смысл этого девиза.

Что же касается салонов графини Сен-Марсо и книголюбивой Полиньяк, то в них господствовали эклектические вкусы, в ту пору уже унавоженные романтизмом. Просвещенные любительницы музыки искренне хотели покровительствовать искусствам и юным музыкантам. Имя Полиньяк вошло в историю, благодаря посвящениям ей произведений многих авторов (включая сюда много позднее и И. Стравинского). Равель напишет для Полиньяк свою «Павану». Можно предположить, что постоянно звучавшие у Сен-Марсо и Полиньяк и пользовавшиеся особой любовью в 90-х годах композиторы-романтики могли в известной мере натолкнуть Равеля на мысль развить традиции листовского пианизма в «Игре воды».

Первые произведения, которые Равель считал достойными опубликования, были «Старинный менуэт» и «Хабанера» (написаны для фортепиано в 1895 г.). Нет сомнения, что им предшествовали многие опусы. Ибо стиль Равеля, несмотря на некоторые не до конца преодоленные влияния, предстает в них настолько индивидуальным и совершенным, что композитор включил «Хабанеру», не изменив в ней ни ноты, в «Испанскую рапсодию», написанную 12 годами позже, и создал в конце 20-х годов оркестровый вариант «Менуэта». Сам Равель считал, что в этих произведениях «есть уже такие черты, которые впоследствии стали преобладающими в моих сочинениях».

<sup>1</sup> Журдан-Моранж Э. Мои друзья музыканты. М., 1966, с. 40.

<sup>1</sup> Ролан-Манюэль А., с. 21.

<sup>2</sup> Дидро Ш. Парадокс об актере. М., 1938, с. 215.



Пикантность неприготовленных задержаний, находящихся неизменно строгое разрешение, острота аккордов, сочетающихся с размеренной правильностью классических фигураций, ртутная подвижность ритмики, которой тесно в рамках периодичности — вот каким предстает менуэт в трактовке Равеля. Несколько бесцветная мелодия начала средней части изложена в стиле благозвучной гармонической прелюдии (Корто говорит, что ее контур напоминает мелодию «Нил» Ксавье Леру). Затем в репризе средней части «Менуэта» Равель не без скрытого умысла соединяет эту мелодию с «колючей» темой менуэта. Не позволил ли себе здесь юный композитор скрытую пародию на одного из столпов консервативного академизма? Упомянем еще ладовые обороты (миксолидийский оттенок в кадансах), игру регистрами (Равель вслед за Шабрие вступает на путь использования высоких регистров как певуче-выразительных), наконец, квартовые гармонии и «журчащие» по ним фигурации — вот в самом беглом перечислении находки «Менуэта». Самое главное, что мы видим в «Менуэте» — это особый характер скрытого лиризма Равеля, увлекающего нас видением танца, над архаичностью которого он сам же мягко иронизирует (одновременно не отказывая себе в удовольствии его модернизировать). «Менуэт» стал прообразом инструментализации Равелем танцев. Эта линия продолжена им в «Паване» и сюите «Памяти Куперена».

С «Хабанерой» в творчество Равеля вошла тема Испании, продолженная затем в «Испанской рапсодии», «Испанском часе», рапсодии «Цыганка», трех песнях Дон-Кихота.

В «Игре воды», появившейся в 1901 году, — говорит Равель, — впервые проявились те пианистические новшества, которые в дальнейшем были признаны характерными для моего стиля.<sup>1</sup> Звучания пьесы — журчащие переливы, плеск струй, звонкие брызги, словно пронизанные радужным светом — рождают зримые живописные и поэтические образы. Ее эпитафия, несколько выпяченный — «Речной бог, смеющийся над водой, которая его щекочет» (А. де Ренье) — указывает на то, что все эти переливы и журчания должны быть одушевлены. И действительно, в пьесе за плеском воды слышится манящий голос феи вод, сливающийся с их журчанием. Воплощение замысла, соединяющего в себе образно-эмоциональное и живописно-описательное начало, было в известной мере новым не только для самого Равеля, но и для французской фортепианной музыки в целом.

Фактура «Игры воды» показывает, что Равель не прошел мимо достижений Листа в его живописных пьесах из «Годов странствий» и, прежде всего, «Фонтанов виллы д'Эсте». Вместе с тем Равель проявляет полную независимость в том, как он находит в темообразованиях и впоследствии сохраняет равновесие между эмоциональным и описательным началами. Темы Листа, если в них

<sup>1</sup> Шалю Р., с. 227.

выражен преимущественно колористический момент, часто утрачивается четкость мелодического абриса, он растворяется в фигуративном движении. Мелодический контур его тем образуется столкновением диссонансирующих тонов. Равель делает это не без учета опыта величайшего мелодиста — Шопена (вспомним тему *Fantasia impromptu* или прелюдию № 5). Фактурное письмо Равеля отличается тщательнейшим отбором фигураций. Непрерывность строения звучаний нигде не нарушается, и в этом огромна роль нового рода фактурных связок, каденций. «Игра воды» замечательна и тем, что в ней Равель находит метод вариантного интонационно-гармонического преобразования темы (кстати сказать, вскоре очень типичного для него секундово-квартового строения, без полутонов).

В гармонии пьесы редкие прозрения еще соседствуют с заимствованиями. Тонко найден аккорд, открывающий и завершающий пьесу. В начале ее — это нонаккорд, в заключении — септаккорд тонки ми мажора. Ж. Шайе тонко замечает, что «можно анализировать последний аккорд как септаккорд и как аккорд с неразрешенной аподжиатурой — это и создает впечатление „подвешенности“, желаемое Равелем».<sup>1</sup> Равель уже использует последования аккордов с большой и малой септимами. Очень впечатляет эффект органного пункта в басу на звуке А контроктавы, воспринимаемом как *gis*. Обращают на себя внимание последования секунд — в аккомпанирующей фигурации второй темы. Их источник мы встречаем столь же у Листа («У родника»), сколько и у Бородина, появившего в свою очередь на Дебюсси («У фонтана»). Наконец, движение к каденции по трезвучиям, отстоящим на тритон, поражает предвосхищением лейтмотива Петрушки. У Равеля ясна природа этого образования — малый нонаккорд доминанты с пониженной квинтой (как в сцене «Смерти Кащея» из «Жар-птицы», появившейся в 1909 г.). Наряду с этим в пьесе ощущаются гармонические краски, свойственные Дебюсси (секундовые последования септаккордов, употребление целотонной гаммы, возникающей альтерационным путем). Нельзя не заметить (например, в 4-м такте пьесы) и «морской гаммы» Римского-Корсакова. И после отмеченных проявлений — поэтической фантазии Равеля, его фактурной и гармонической изобретательности, интонационной чуткости — нас ждет самое неожиданное открытие: в основе этой, с такой непринужденностью написанной пьесы лежит одна из самых строгих схем — сонатная. Она употреблена без тонального подчинения и с эпизодом в разработке. Эта схема (в различных вариантах) станет наиболее часто встречаться в произведениях Равеля.

Мы так подробно остановились на «Игре воды» потому, что эта пьеса стоит у истоков романтико-импрессионистских живописно-виртуозных программных (или скрыто программных) пьес,

<sup>1</sup> Chailley I. *Traité historique d'analyse musicale*. Paris, 1951, p. 8.

написанных Равелем в последующие годы — «Отражения» (1905), «Ночной Гаспар» (1908).

В год сочинения «Игры воды» Равель впервые участвует в конкурсе на Римскую премию, дававшую право на трехлетнее пребывание в Риме с последующим путешествием по Европе. Равель сразу же чуть не добивается успеха. Иначе обстояло дело в 1902 и 1903 годах, когда он был далеко от получения премии. Жюри, сначала введенное в заблуждение покорным следованием Равеля академическим канонам, затем начало подозревать, что он ведет некую «двойную игру». В самом деле, трудно было поверить, что автор «Игры воды» (а в 1902 и 1903 гг. к ней прибавились Квартет и вокальная «Шехеразада») довольствуется представлением столь «умеренных» сочинений. И жюри в 1905 году (когда Равель мог из-за возрастных ограничений конкурировать в последний раз) не допускает его к конкурсу. Ролан-Манюэль по этому поводу совершенно справедливо замечает, что «преступление, инкриминированное Равелю, называлось „Игра воды“, Квартет, „Шехеразада“». <sup>1</sup> Решение жюри вызывало возмущение в музыкальных кругах. За Равеля вступились Ж. Марно, Р. Роллан. В результате директор Консерватории Т. Дюбуа был смещен и на его место назначен профессор Равеля — Г. Форе. Равелю дано было право конкурировать еще раз, но он отказался, считая, что в данных условиях решение жюри было бы предопределено в его пользу.

«Дело» Равеля — такое, название закрепилось за этими событиями — означало не просто отмену несправедливого решения консервативного жюри, где Массне и Рейер растворялись среди второстепенных и даже третьестепенных музыкантов, оно знаменовало собой нечто большее — открытое поражение косности, застарелого академизма, отсталости в глазах всей общественности.

Что же за сочинения Равель писал параллельно с конкурсными кантатами?

Струнный квартет (1902) — самое непосредственное, открыто лиричное сочинение из ранних опусов Равеля. Здесь личность композитора уже не скрыта коварной, мнимой архаикой «Менуэта» и не прячется за звуковыми декорациями «Игры воды». Открытость лирики и откровенность высказывания не подразумевали субъективизма. Равель уберется от этой болезни XX века. Прежде всего потому, что его мелодика — мягко-мечтательная, порывисто-взволнованная, остро жанровая — опирается на фольклорные истоки. Какие они? На этот вопрос трудно ответить односложно. То, что в квартете разрабатываются частично те же фольклорные пласты, что и у Форе, — бесспорно. Считать ли эти пласты бретонскими? Да, в сборнике Бурго-Дюкудре «Народные мелодии нижней Бретани» встречается сходная мелодика секундово-квар-

тового строения (например, «Le clerc de Tremelo»). Вместе с тем не исключено, что уже тогда Равель постиг ладовую переменность и изменчивость, типичную для баскского фольклора. Кстати сказать, Ролан-Манюэль указывал на неожиданное сходство баскских и бретонских мелодий. <sup>1</sup> Он же в другом месте своей книги говорит, что «мелодия Равеля решительно модальна» (т. е. ладова). <sup>2</sup> Начиная с Квартета, употребление ладовой мелодики становится почти правилом для сочинения Равеля. Уже в квартете встречается такая переменность, игра светотени параллельного и одноименного мажора и минора, употребление натурального минора и различных ладовых наклонений (дорийского, фригийского, миксолидийского). И эта мелодика изобретательно расцветается натурально-ладовыми последовательностями, органично сочетающимися с самой утонченной гармонической техникой. Очень показательно, что Равеля привлекли старинные, а не бытовавшие песенные пласты. Его композиторскому мироощущению, чуждавшемуся субъективного выражения, оказалась ближе именно мелодика с элементами эпико-повествовательными (способствующими созерцанию), чем непосредственно остро-драматическими. Как бы ни был взволнован Равель, в его музыке всегда остается контроль сознания и вкуса.

Квартет строится по принципу цикла, объединенного единством интонационных связей, протягивающихся от I части к остальным, в нем нетрудно заметить влияния Франка, ставшие для чисто инструментальной французской музыки основополагающими. Нельзя не отметить, помимо мягкого лиризма I части (временами принимающего гедонистический оттенок) и порывистости финала, и II часть, где Равель отдает дань своим «испанским» увлечениям. Ритмы малагуэньи и гитарные звучания вносят неожиданный жанровый контраст в цикл. Рапсодическая свобода, намеченная в ней, продолжается в III части, принимая характер грез о Востоке.

Равель стесненно чувствует себя в рамках обычной квартетной звучности. И поэтому его квартет изобилует самыми разнообразными звуковыми эффектами, расширяющими наше представление о ней. В ряде мест, например, во II и III частях он прибегает просто к «оркестровому» звучанию, предвосхищающему в первом случае «Испанскую рапсодию», в другом — Ноктюрн из «Дафниса и Хлои».

Вокальная «Шехеразада» — цикл из трех поэм на тексты Т. Кангзора — вобрала в себя, как отмечают биографы Равеля, все черты задуманной оперы, увертюра к которой исполнялась в концертах Национального общества под управлением самого автора (она осталась неопубликованной). Ю. Крейн, давший подробнейший разбор этих поэм, вполне обоснованно считает, что «отголоски

<sup>1</sup> Ролан-Манюэль А., с. 36.

<sup>1</sup> Ролан-Манюэль А., с. 11.

<sup>2</sup> Там же, с. 120.

корсаковских влияний сочетаются в ней с новыми веяниями, идущими от оперы Дебюсси „Пеллеас и Мелисандра“».<sup>1</sup>

К 1902 году относится начало сближения Равеля с «апащами» — только что возникшим художественным кружком. Первоначально малочисленный, он постепенно разросся и сплотил вокруг себя чуть ли не все самое передовое в артистической жизни Парижа. Его ядро составляли поэты Л. П. Фарг и Т. Клингзор, художники П. Сорд и Э. Бенедиктус, композиторы Ф. Шмитт и Д. де Северак, М. де Фалья, М. Деяж, критики М. Д. Кальвокоресси, Э. Вийермоз, исполнители Р. Виньес, А. Капле. На вечерах у П. Сорда, М. Деяжа, а позднее у Гюдебских собиралось довольно многочисленное и пестрое общество, но над всем царили интересы высокого искусства. «Быть принятым у Гюдебских значило общаться с цветом и авангардом интернационального артистического общества. Равель становится постоянным посетителем этих собраний, а также и других, более интимных, в кругу семьи, в которую он отныне вошел как свой».<sup>2</sup> Именно члены этого кружка, когда он еще не вышел за пределы тесных дружеских собраний, очень поддержали Равеля в трудные для него дни, связанные с неудачей конкурса на Римскую премию; они помогли Равелю преодолеть тяжелую душевную депрессию. Не случайно на всех пяти пьесах, составивших в 1905 году сборник «Отражения», стоят посвящения наиболее близким Равелю «апащам» (Л. П. Фаргу, Р. Виньесу, П. Сорду, М. Д. Кальвокоресси, М. Деяжу).

Этот год стал серьезной вехой на жизненном пути Равеля. Осталась позади Консерватория с ее унылой и несправедливой системой конкурсов, позади и колебания о выборе места в жизни (Равель одно время ввиду своего неустойчивого материального положения хлопотал о вакансии чиновника в колониях). Впереди открывалась пора блистательного расцвета дарования Равеля. В этот период, продолжавшийся до начала первой мировой войны, появились такие его произведения, как оркестровая «Испанская рапсодия», опера «Испанский час», фортепианный цикл «Ночной Гаспар», балет «Дафнис и Хлоя». Кажется, что в контрасте с этим творческим изобилием находится крайне скупая внешними событиями личная жизнь Равеля. Но ее простота, даже аскетизм не исключали, а напротив — способствовали внутренней интенсивнейшей творческой жизни композитора.

Итак, новый период открыли «Отражения». Равель в связи с ними говорил: «В них заметна настолько значительная эволюция моего гармонического языка, что она озадачила даже тех музыкан-

тов, которые лучше других воспринимали мою музыку».<sup>1</sup> На эволюции гармонии Равеля мы остановимся чуть позже. Сначала скажем о том, что прежде всего обращает на себя внимание.

В сборнике «Отражения» Равель продолжил наметившуюся в «Игре воды» линию образно-живописных пьес. Так же, как и «Игра воды», пьесы «Отражений» (кроме «Альборады») навеяны впечатлениями природы, здесь тот же принцип раскрытия образов и сплетении эмоционально-поэтического и живописно-описательного начал. Равель запечатлевает и настроение, и сам объект, вызвавший его.

Возникает вопрос — только ли программные живописно-виртуозные листовские пьесы послужили прототипом подобных решений? После «Отражений» можно уже с уверенностью сказать — нет. Нельзя забывать и об исконно французской традиции программной миниатюры, идущей от Куперена и Рамо. Имеем в виду, например, «Щебетание» и «Тростники» Куперена или «Переключку птиц» Рамо. «При сочинении пьес я всегда имел в виду определенные сюжеты (les objets), — писал Куперен в предисловии к изданию I тома своих пьес в 1713 году, — они приходили мне в голову по различным поводам. И названия пьес соответствуют идеям, которые были у меня». Вспоминаем об этом потому, что именно равновесие между описательным и эмоциональным элементами составляет драгоценное наследие этих пьес. А это равновесие отсутствует у Листа, который то предается пейзажному созерцанию, то безраздельно отдается нахлынувшим на него чувствам. Поэтому-то рядом с Листом по праву должны быть названы Куперен и Рамо с их чувством строгой меры, взвешенности.

Любопытна приверженность Равеля к определенным темам, уже затронутым им ранее: струящейся воды («Лодка в океане»), колокольных звучаний («Долина звонов»),<sup>2</sup> испанским мотивам («Альборада»). Одновременно круг тем и несколько расширился («Ночные мотыльки» и «Грустные птицы»). Не все пьесы сборника художественно равноценны. Из них выделяются «Грустные птицы» и «Альборада». Но все они показательны для эволюции стиля Равеля, особенно его гармонии.

В «Ночных мотыльках» обращают на себя внимание два варианта образования целотонной гаммы, причем, если первый — (альтерационный) своеобразный «дебюссизм», то второй (в заключении пьесы) образуется сопоставлением трезвучий, отстоящих на большую терцию без нарушения диатоники лада. Последнее станет типичным для Равеля. Назовем еще излюбленный Равелем впоследствии уменьшенный септаккорд с аподжиатурой большой септими, положенный в основу скованного мелодического пласта в эпизоде «Pas trop lent» этой же пьесы. В «Грустных птицах»

<sup>1</sup> Крейн Ю. Симфонические произведения Мориса Равеля. М., 1962, с. 16.

<sup>2</sup> Шалю Р., с. 34.

<sup>1</sup> Шалю Р., с. 228.

<sup>2</sup> А. Корто свидетельствует, что звучания ее напомнили ему пьесу «Среди колоколов», входившую вместе с «Хабанерой» в «Слуховые пейзажи».

Равель находит поразительную многоплановость фактурных линий, не сливающихся между собой благодаря графичности, гармонической отчужденности каждого из звуковых планов. В «Лодке в океане» особый интерес представляют многосоставные гармонические образования (достаточно сказать, что тоника пьесы — нон-аккорд). «Альборада» вносит яркий жанровый контраст в эту сюиту красочных впечатлений, вдохновленных природой. Образы пьесы, раскрывающиеся как чередование танца в сопровождении гитарных наигрышей с вокальной импровизацией в форме «*copla*» — и все это на пленэре, среди пейзажей Испании — уже намечают «Испанскую рапсодию». В гармонический язык Равеля здесь ворвались народные лады испанской музыки стиля фламенко. И наконец, «Долина звонов» — пьеса уникальная по квартовым гармониям и фактурным расслоениям. Находки «Отражений» в отстоявшемся и отобранном виде войдут в «Ночного Гаспара», получат стройное завершение в «Дафнисе и Хлое».

Одновременно с «Отражениями» Равель пишет Сонатину, которая вместе с Квartetом, созданным в 1902—1903 годах, представляет одну из первых его попыток сочинять в чисто инструментальных формах сонатного цикла. Равель называл свое новое сочинение Сонатиной не из-за его размеров (многие сонаты Моцарта короче) и не потому, что композиция частей и цикла Сонатины не отвечает схеме сонаты. Общее решение цикла, выбор частей, их форма, приемы развития, черты инструментального стиля Сонатины показывают, что ее автору близки традиции добетховенской сонаты (Моцарта, Д. Скарлатти), приемы старинных французских мастеров (Куперен, Рамо). Равель уже самим названием отделяет свое сочинение, в котором он следует «романской» традиции, от произведений авторов, следующих традиций бетховенской сонаты и романтиков — «большой» сонаты. Последнее особенно поощрялось школой д'Энди, хотя это порой и приводило к культивированию приемов, чуждых исконно французским традициям и вкусу.

Три части Сонатины: трепетно-взволнованная, лиричная, миниатюрно-сонатная I (*Modere doux et expressive*); грациозный Менуэт — изящная сценка «танцевального объяснения» в духе Ватто, Ланкре или Буше<sup>1</sup> и стремительный финал в стиле моторных пьес клавесинистов, в котором энергичная порывистость сменяется моментами мечтательной задумчивости, — образуют безупречно стройный цикл. Композиционное совершенство ему придает не только гармоничность пропорций, но и последовательно проводимый Равелем прием реминисценций темы I части в Менуэте (эпизод перед репризой) и в финале, где она становится вторым материалом двухтемного рондо.

<sup>1</sup> Строение Менуэта Равеля удивительно напоминает своей миниатюрной сонатностью первую часть Менуэта (до трио) из сонаты Моцарта A-dur.

Музыкальное письмо Сонатины отличается поразительной ясностью: отчетливостью контуров мелодического рисунка, прозрачностью гармоний, отточенностью линий фактуры. Эти черты стиля Сонатины предопределены господством во всем произведении мелодического начала, пронизывающего фактуру, накладывающего отпечаток на гармонию и приемы развития. Мелодика диатонична, неширока по диапазону. Ее проникновенно впечатляющая и безыскусная прелесть кроется в своеобразии ладовой природы и мотивно-ритмического строения, проникнутыми народными французскими песенными и инструментальными интонациями. Такова песенная первая тема Сонатины, мелодия которой, близкая классическим «*bergerette*» XVII и XVIII веков, гармонизована отнюдь не школьными последовательностями: I—V<sub>n</sub>—IV—VI—VII—I (в натуральном *fis-moll*).

По манере письма Равель в Сонатине как будто возвращается к своей «первой манере» — Менуэта и Паваны. Вместе с тем черты стиля Сонатины позволяют думать, что она стала исходным пунктом «новой» манеры Равеля, особенности которой отчетливо проступают в «Матушке Гусыне», «Благородных и сентиментальных вальсах» и которая найдет свое полное воплощение в сюите «Памяти Куперена» и Концерте соль мажор.

Это — вторая линия пианистического стиля Равеля, сосуществующая с насыщенной звукописью «Отражений» и «Ночного Гаспара».

Начиная с 1905 года, Равель, до того ограничивавшийся преимущественно областью фортепиано, значительно расширяет сферу своего творчества. Он задумывает произведения для музыкального театра, пишет вокальные сочинения, обращается к оркестру. Что касается театральных замыслов, то прежде всего следует упомянуть «Потонувший колокол» по Гауптману (в переводе А. Герольда). Равель много лет вынашивал его, но он так и остался неосуществленным. Фрагменты музыки из «Потонувшего колокола» вошли во 2-ю картину оперы «Дитя и волшебства». «Ящик с игрушками» (1906) — романс на собственный текст — открывает детскую тему, затем успешно продолженную в «Матушке Гусыне» и опере «Дитя и волшебства». В эти же годы (как и ранее) Равель пишет ряд романсов на тексты А. де Ренье, Верлена. Но, в отличие от Дебюсси и Форе, создавших на тексты знаменитого поэта истинные шедевры, романсы Равеля на стихи Верлена не заняли в творчестве композитора заметного места. Может быть поэтому он даже не упоминает о них в автобиографии. Напротив, «Естественные истории» по Ж. Ренару не могут остаться неотмеченными.

Равель обратился к текстам одного из самых непримиримо антибуржуазных писателей, автору «Рыжика» — Ж. Ренару. Стоит ли говорить о том, что тема «Естественных историй» — показ черт человеческих характеров через психологию животных — древней-

шая и излюбленная тема французского искусства от романа о Лисе, басен Лафонтена до «Шантеклера» Ростана, от фресок в соборах до Домье и Тулуз-Лотрека, наконец, вспомним и «Карнавал животных» Сен-Санса. Но какой смысл получила эта тема у Ренара — Равеля? Попытаемся раскрыть его только на одном примере. В «Лебеде» Ренар рисует образ прекрасной птицы, гонящейся за химерой, призраком; этот лебедь, кажется, погибнет в бесплодных попытках поймать облака, исчезающие всякий раз, как только клюв его касается воды; но это лишь видимость; он погружает клюв в ил, извлекает оттуда червя и жиреет как гусь. Умиравший лебедь как воплощение отрешенной мечты был любимейшей темой романтической и символистской поэзии. Достаточно назвать «Лебеда» С. Малларме. Однако в конце XIX века появляется и иная трактовка образа Лебеда. Ведь на смену поэтам-вдыхателям пришел жестокий, прагматичный буржуа. Таков Трибуля Бономе в рассказе «Убийца лебедей» В. де Лиль Адана. Он сворачивает им шею, чтобы изучить тембр их предсмертной песни. В. де Лиль Адан показывает, как враждебен буржуазный мир красоте (кстати, В. де Лиль Адан входил в круг любимейших писателей Равеля). Ренар идет гораздо дальше. Он беспощадной иронией срывает с легенды о лебеде романтический флер. Лебедь оказывается у Ренара просто птицей с повадками гуся (и трактовка Равеля нигде не разойдется с ренаровской).

Справедливости ради опять придется вспомнить о Э. Шабрие, предвосхитившего и саму тему «Естественных историй», ее проекцию на человеческие характеры, и ее истолкование в антибуржуазном духе. Имеем в виду написанные им в конце 80-х годов вокальные произведения — «Цикады», «Песенку о маленьких утятах» (на тексты Р. Жерара) и «Балладу о толстых индюках» (текст Э. Ростана). И если первые два романса-картинки так и светятся добродушием, юмором, то «Баллада» источает яд издевки, которая, как оказывается, относится не только к индюкам. В заключении «Баллады» назван непосредственный объект этой издевки: «Буржуа... округляют черные брюшки, им наплевать на все идилии, толстым индюкам!».

«Естественные истории» раскрыли Равеля как тонкого психолога-наблюдателя. За рассказами о преисполненной важности павлине, домовитом сверчке, внешне мечтательном, а на деле жиреющем как гусь лебеде, с симпатией описанном зимородке, уродливой и сварливой цесарке угадывается прозрачный намек на человеческие характеры и отношения. Равель предстает как мастер острой жанровой зарисовки, причем свой рассказ он ведет с прозаической, даже обыденной интонацией, предельно приближенной к интонациям естественной французской речи. Именно стремление к простоте, естественности в союзе с юмором и иронией помогли Равелю уйти от декламации в духе «Пеллеаса» интонацией символистской поэзии. Кроме того, здесь уже проявилось то качество, которое получит развитие в «Испанском часе». Юмор композитора

сосредоточен не в словах, серьезных и деловитых по тону, а в самой музыке. И предельно насыщенная тема, открывающая «Павлина», и трогательные и смешные подробности того, как сверчок приводит в порядок свой дом, и заносчивый крик и отвратительное поведение цесарки — все это выражено, прежде всего, в звуках.

Прием «Естественных историй» публикой и критикой был скандальным. Во многом причиной этого была даже не музыка Равеля, а необычность сюжетов и самих текстов, объявленных «антимузыкальными». П. Лало видел в «Естественных историях» — «эхо музыки Дебюсси», что сейчас представляется просто непостижимым. Poleмика между ним и критиками, державшими сторону Равеля (Ж. Марно, Л. Лалуа, М. Д. Кальвокоресси), приняла форму конфликта. Так возникало второе «дело» Равеля.

«Естественные истории» подготовили меня к сочинению „Испанского часа“... который является ничем иным, как своего рода музыкальным разговором. Основной замысел этого произведения — возрождение жанра оперы-буфф — читаем мы в краткой биографии.<sup>1</sup> В другом высказывании Равель признает единственным прообразом своей оперы «Женитьбу» Мусоргского. Примечательно, что до «Испанского часа» среди замыслов Равеля мелькало обращение к пьесе «Там, внутри» Метерлинка, бесповоротно оставленной ради «Испанского часа», в котором Равеля привлекала атмосфера юмора, комизма, скрытой насмешливости, возможность воспроизвести характерные ритмы Испании, наконец, показать жизнь часов, к которым, как и к разного рода механическим игрушкам, автоматам Равель был неравнодушен.

Сюжет комедии Франк-Ноэна, шедший с большим успехом в театре Одеон, непритязателен, напоминает обычные перипетии «комедии масок» в испанском варианте. Текст комедии вошел в оперу с небольшими купюрами, почти неизменным. «Испанский час» наступает тогда, когда часовщик Торквемада отправляется проверять часы муниципалитета, а его молодая предприимчивая жена Консепсьон может проводить время по ее усмотрению в обществе любовников — поэта бакалавра Гонзальве и банкира Иниго. Но им она дает отставку, плененная силой мужественного погонщика мулов Рамиро, который первоначально ей только мешает. Помимо этих персонажей, едва ли не главным действующим лицом оперы являются часы, начиная от вступительной «симфонии», включая перипетии сюжета, когда любовники спрятаны в футляры часов, а Рамиро их перетаскивает. И, конечно, не менее важный персонаж оперы — сама Испания, ритмы которой (Хабанера, Сегилия, Малагенья, Сарабанда) пронизывают собой все действие.

«Испанский час» написан в безоблачную для Равеля пору. Тени недавнего прошлого исчезли, новые — еще не тревожили его.

<sup>1</sup> Шалю Р., с. 228.

Поэтому он мог отдаться безраздельно острой шутке, буффонаде, сделать иронию и юмор главными героями оперы. Только характер Консепсьон заставляет задуматься о «сложном механизме женской души».

Вся опера построена на тончайшем омузыкаливании французской речевой интонации в соответствии с четко очерченными характеристиками — почти «масками» — действующих лиц: простодушный, доверчивый Торквемада; нетерпеливая, кокетливая, находчивая и страстная Консепсьон; прямой, пылкий Рамиро; витающий в облаках, упоенный собственными стихами, а еще больше замыслами их Гонзальвэ; толстый самоуверенный Иниго. В партии Гонзальвэ использованы (часть пародийно) песенно-романсовые интонации. Очень тонко Равель размечает голосовую партитуру своей оперы. Он воскрешает старинные голосовые амплуа: Торквемада — тенор «триаль» (тенор буффо), погонщик мулов Рамиро — баритон «мартен» («теноровый» баритон), Иниго — бас буффо.

Начинается опера с симфонии часов. Этот же мотив часов, видоизменяясь, превращается в мотив погонщика Рамиро, перетаскивающего часы. Мотив Рамиро, проходя через сцены оперы, цементирует ее конструкцию. Когда возвращается Торквемада и наступает своеобразная реприза оперы, — вновь звучит первоначальный мотив часов (хотя и в иной тональности).

«Дух этого произведения откровенно юмористический. Я хотел передать иронию именно музыкой, гармонией, ритмом, оркестровкой, а не так, как в оперетте, путем нагромождения смешных слов» — говорил Равель. Как же он этого достиг? Например, во 2-й сцене оперы часы, отбивающие один и тот же час в разное время, бьют Торквемаду. Или Гонзальвэ. Все его преувеличенно-аффектированные высказывания откровенно пародийны, но замечаем это прежде всего мы, слушатели. Музыка его испанского «романса»-сегидильи приторно-слащавая, неуместно высокопарна по тону. Консепсьон все время пытается прервать его поэтические излияния и направить его мысли и дела в желаемом ею направлении. Но, увы, прав Иниго, говоря, что поэты, «увлеченные рифмой, так часто забывают, что реальность ускользает у них из-под носа». Одновременно закрадывается мысль, нет ли здесь скрытой насмешки над парнасцами и символистами, на что прямо указывает парадокс Гонзальвэ «Эмали нежный цвет» — намек на подражателей «Эмалям и камням» Т. Готье и «Трофеям» Х. ЭрEDIA. Или характеристика Иниго — смешная своей неуклюжей грацией, прямо ассоциирующаяся с «Павлином» из «Естественных историй».

В музыкальном языке оперы устанавливается некий органический сплав элементов «французского» и «испанского» стиля Равеля. С одной стороны, в «Испанском часе» широко используются лады — фригийский (начало оперы), мажоро-минор именно испанского происхождения (резкие сопоставления аккордов то мажорного, то минорного наклонения, впервые встретившиеся в «Альбораде»). С другой — Равель не думает отказываться

от выразительных средств, типичных для его французских произведений — секундово-квартовой (бесполутоновой) мелодики и многосоставной вертикали гармонических созвучий.

Сопоставим оперу Равеля с произведениями для музыкального театра, написанными на Западе в то же десятилетие: «Пеллеас и Мелисанда» К. Дебюсси, «Саломея» и «Электра» Р. Штрауса, «Синяя борода» Б. Бартока. Ведущими, как справедливо отмечает Б. Ярустовский, были тенденции, стремящиеся «приблизить оперу к различным формам модернистского драматического театра, опере-пьесе».<sup>1</sup> Равель как будто следует этой общей тенденции, отходя от замкнутых сцен, «номерных» арий. Но есть глубокий смысл в воскрешении им принципа оперы-буффа. Сам юмор, воплощенный Равелем, не имеет болезненного излома, а носит, хотя и несколько рафинированный, но здоровый, не декадентский характер.

И рядом с «Испанским часом» — «Испанская рапсодия» (1907), которая явилась первым крупным произведением Равеля для оркестра. Нельзя забывать, что к тому времени не были написаны ни «Иберия» Дебюсси, ни «Ночи в садах Испании» Мануэля де Фалья. Все, на чем мог Равель «учиться» Испании, были «Испания» Шабрие, пьесы Альбениса и Гранадоса, «Испанское капричио» Римского-Корсакова. И тем не менее партитура «Испанской рапсодии» стала огромным достижением Равеля.

«Испанскую рапсодию» составляют: Прелюдия ночи, Малагенья, Хабанера, Ферия (Празднество). Само название «Испанская рапсодия» указывает не на строение произведения (как известно, форма рапсодии одночастная). Такое название настраивает, подготавливает восприятие к непринужденному, свободному, «рапсодическому» повествованию, какого и придерживается Равель в этой сюите впечатлений, навеянных природой и картинами народной жизни Испании. Вместе с тем «Испанскую рапсодию» конструктивно объединяют реминисценции мотива «Прелюдии ночи», проходящие через «Малагенью» и «Ферию». Одновременно этот мотив указывает, что ночной колорит господствует не только в «Прелюдии ночи», но и в остальных пьесах «Испанской рапсодии».

Равель имел обыкновение говорить: «Нет хорошо оркестрованной музыки, есть только музыка хорошо сочиненная».<sup>2</sup> Этот гликинский принцип следовало бы еще и еще раз напомнить тому, кто видит в Равеле только мастера оркестра. Музыкальные красоты «Испанской рапсодии» имеют своей первоосновой искусную разработку лада (по существу и «Прелюдия ночи» и «Малагенья» написаны in la, то есть в мажоре — миноре (с многочисленными ладовыми оттенками от ля), острые ритмические наслоения (например, повторяющаяся кварталь восьмых в трехдольном размере влечет за собой неожиданные ритмические сдвиги). Именно ладовое

<sup>1</sup> Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. М., 1971, с. 74.

<sup>2</sup> Ролан-Манюэль А., с. 126.

и ритмическое своеобразие окрашивает мелодии «Испанской рапсодии», как правило, короткие, но яркие. Равель обращается большей частью к мелодиям мавритано-андалузской народной культуры, по тема «Малагеньи» носит четко выраженный баскский характер. Ему удалось удивительно схватить и передать «испанность» этих тем. Выдающийся испанский композитор и знаток фольклора Мануэль де Фалья так выразил свои восторженные впечатления от «Испанской рапсодии»: «Музыка „Рапсодии“... поразила подлинно испанским характером, который был достигнут не простым употреблением фольклорного материала (за исключением хоты из «Ферии», где Равель обращается к разработке тех же народных мотивов, которые ввели в свои «испанские» произведения Глинка и Лист — В. С.), а посредством свободного использования существеннейших ритмических, ладово-мелодических и орнаментальных особенностей нашей народной музыки».<sup>1</sup>

Равель — типичный представитель и продолжатель французской оркестровой школы прозрачного письма, ясных, несмешиваемых между собой тембров — школы Берлиоза, Бизе, Шабрие, Дебюсси. Но мы уже говорили о пристальном интересе Равеля к Новой русской школе, в частности, к музыке и оркестру Бородина, Балакирева, Римского-Корсакова. Ю. Крейн в книге «Стиль и колорит в оркестре» пишет, что «равелевская гармония, . . . отличающаяся введением не использовавшихся ранее верхних гармонических призвуков, вызвала необходимость в большей насыщенности оркестра различными и тонкими эффектами гармонического резонанса».<sup>2</sup> И эта глубоко верная мысль подтверждается Ж. Шайе, отмечающим завоевание Равелем 12-го обертона. Отсюда несравненно большая детализация партитуры Равелем, техника разрастающихся *divisi* струнных и соло, флажолеты и глиссандо флажолетами,<sup>3</sup> глиссандо арф, хроматизированные пассажи деревянных и струнных.

От задач, которые ставит перед собой Равель, проистекает целый ряд приемов. Так, от его намерения дать мягко переливающиеся звучности идет прием постоянного расцвечивания оркестровой ткани изменяющимися тембрами, особенно заметный в «Прелюдии ночи». От его желания передать эффект пленэрного звучания исходят приемы отзвуков, приемы письма как бы акустически отраженными короткими мотивами («Хабанера»). Наконец, желание его показать «взрыв» звучности приводит к максимальной интенсификации всех оркестровых средств, вплоть до глиссандо тромбон (конец «Ферии»). Важно, что оркестровое мышление Равеля всегда образно и он безошибочно избирает те инструменты, которые полностью раскрывают его замысел.

<sup>1</sup> Де Фалья М. Заметки о Равеле. В кн.: «Мануэль де Фалья. Статьи о музыке и музыкантах». М., 1971, с. 90.

<sup>2</sup> Крейн Ю. Стиль и колорит в оркестре. М., 1967, с. 43.

<sup>3</sup> Виолончельные флажолеты, которыми так гордился Стравинский в «Жар-птице», встречаются уже в «Испанской рапсодии». Впрочем, они есть и в «Ночи перед Рождеством» Римского-Корсакова.

После временного отхода от сочинений для фортепиано, всегда игравших для Равеля роль стилистической «лаборатории», он в 1908 году приступает к созданию «Ночного Гаспара» — одного из самых значительных своих фортепианных произведений, подытоживающих его достижения в области романтико-импрессионистской пьесы.

«Ночной Гаспар» написан по стихотворениям в прозе Алоизиуса Бертрана, выбранным из его сборника «Gaspard de la Nuit». Это — лучшая вещь Бертрана (1807—1841), поэта-романтика, выступившего после Июльской революции. «Ночной Гаспар» принес ему посмертную славу и оказал влияние на поэтов последующих поколений, среди них — на Бодлера. С этим незаслуженно малоизвестным сборником поэм, вновь изданным в 1908 году журналом «Mergue de France», Равеля познакомил Р. Виньес. Можно предположить, что «Ночной Гаспар» заинтересовал Равеля тем, что его образы перекликаются с образами Ш. Бодлера, Э. По — поэтами, постоянно привлекавшими Равеля, а также тем, что выбранные Равелем отрывки позволяли ему обратиться вновь и вновь к темам, постоянно занимавшим его воображение — «струящейся воды», «колокольных звучаний», с той только разницей, что они получили необычную психологизацию, идущую отчасти от неистового романтизма А. Бертрана. Необходимо заметить, что Равель выбирает из книги Бертрана только ночные образы, тогда как даже эта книга содержит немало светлых, жанровых страниц. Можно сказать, что именно в «Ночном Гаспаре» впервые в творчестве Равеля сгушаются драматические и зловещие тени (ретроспективно их можно видеть уже в «Грустных птицах» из «Отражений»).

В краткой биографии Равель назвал пьесы «Гаспара» «трансцендентально виртуозными». Виртуозность здесь выступает как необходимое средство воплощения сложнейших художественно-поэтических задач.

«Ундина», как и «Игра воды» и «Лодка в океане», внушена звучаниями, волнующими шорохами и видениями, рожденными струящейся водой. Но в отличие от них «Ундина» — романтическая новелла о «встрече» с феей вод. Отрывок Бертрана приведен перед пьесой и приобретает для Равеля значение сюжетной канвы. Поэтическими мотивами пьесы становятся: появление Ундины, ее мольба, картина подводного дворца, печаль отвергнутой Ундины, ее исчезновение.

Из зыблющихся, затуманенно-хрустальных, вибрирующих звучаний тремоло возникает окутанная их пеленой первая тема пьесы. Тема «Ундины» именно мелодия, а не «мелодическое образование», и мелодизм выявляется здесь иным путем, чем в «Игре воды»: не фигуративным сопоставлением диссонирующих тонов при функционально слитом аккорде, а в результате разложения и перемещения полифункционально трактованного гармонического комплекса. Мелодия опирается в таких случаях уже не на общие для всей вертикали тона. Таким образом вертикаль не растушевывает контуры

мелодики, пусть даже основанной на терцово-квинтовом остове. Вторая тема «Ундины» написана в классическом для сонатной формы доминантовом соотношении. Она не контрастирует первой, близка ей по настроению.

В тональности *Dis* начинается разработка пьесы, включающая, что характерно для трактовки формы Равелем, эпизод. Кульминация формы совпадает с началом репризы. Равель пишет зеркальную репризу, решая в ней несколько сложнейших задач: он создает линию выразительности, обратную экспозиции, постепенно рассеивает накопленную звучащую массу, переходя от возникшей реальности «встречи с феей» к иллюзорности воспоминания о ней; одновременно форма пьесы, при всех признаках «поэчности», получает стройность, идущую от симметрии построения. В каденции тематизм постепенно растворяется в фактуре, звуча слитым поаккордом. Последние такты пьесы с поразительной точностью передают эпизод текста Бертрана: «... она заплакала, потом рассмеялась и исчезла, растворясь в прозрачных дождевых струях, которые текли по синим стеклам моего окна». Здесь Равель срывает пелену фактуры для того, чтобы сосредоточить все внимание на передаче экспрессии печально одинокой, обнаженной мелодии. Эта вторая, «тихая» кульминация пьесы.

В фактуре «Ундины» мы найдем разнообразные типы фортепианной техники: тремолирующей, репетиционной, токкатной, пассажно-гаммовой, приближающейся к глиссандированию, «трех рук» с ведением мелодии одной рукой и двумя. В пьесе преобладает легатно-любящаяся фактура. Равель здесь раскрывает одну из сторон виртуозности, а именно — лирическую.

В «Виселице» вслед за Бертраном Равель вступает в мир трагически жутких, гиньольных образов. Внимание композитора привлечено отрывок, с особенной силой передающий представления Бертрана о занимавшей воображением романтиков «готической» эпохе Средневековья, символами которой для них были погребальный звон колокола, виселицы, ночи, освещенные заревом пожаров и живыми факелами сжигаемых, эпохе, когда царили суеверия, инквизиция, болезни, войны. Но Равель возвышается над таким видением эпохи Бертраном. Ее мрачные тени не заслоняли для него того, что она предшествовала веку Ренессанса — глубоко волновавшему Равеля (вспомним его обращение к поэзии К. Маро, его замысел оперы «Жанна д'Арк»). И Равель воплощает не гиньоль наброска Бертрана, а трагический смысл картины: «Это звон колокола, раздающийся за стенами города на горизонте и остова повешенного, освещенный багровым светом заходящего солнца». Бертран сквозь «Балладу о повешенных» Ф. Вийона — вот, думается, как можно попытаться определить трактовку Равеля.

Остинато синкопированных отзвуков колокола — педали на *b* придает бесстрастную неумолимость движению скованно оцепенелых параллелизм гармоний, в звучание которых эти отзвуки неотступно вторгаются; приглушенная звучностью, градации которой

наблюдаются от *rrr*, лишь в нескольких тактах достигая *mf*, — все это сообщает пьесе сумрачно-зловещий колорит. Особенности музыкального письма Равеля заставляют вспомнить прием мастеров готической эпохи. Музыкальное письмо в «Виселице» преобладает контрапунктическое; оно опирается и на опыт полифонистов франко-фламандских школ (допущение при удвоениях движения совершенных консонансов), и на старинную «ленточную» полифонию, и на технику голосоведения при удвоениях в вертикально-подвижном контрапункте, разработанную мастерами эпохи Палестрины и Орландо Лассо.<sup>1</sup> Но не парадоксальным ли кажется решение романтико-символистского сюжета подобными средствами? «Надо рассматривать „Виселицу“, как одно из самых знаменательных произведений в эстетике Равеля — пишет Ролан-Манюэль. — Равель запечатлевает зловещий пейзаж Бертрана с чувством, чуждым всякому преувеличению, с эмоциональной сдержанностью, простота которой трогает нас больше, чем выпященное красноречие».<sup>2</sup>

«Виселица» аккумулирует опыт решения Равелем темы «колоритных звучаний». Из «Долины звонов» в нее вошел принцип фактурных наслоений различных звуковых пластов, «Хабанера» в ее педалью на доминанте также конструктивно предвосхитила педаль «Виселицы». Нельзя не вспомнить и «Грустных птиц» с их фактурной дифференциацией. Исполнение «Виселицы» требует также «трансцендентального» пианистического мастерства. Чего стоит лишь задача выявить несколько звуковых пластов? А задача сохранить монотонию бесстрастной педали?

Заключает цикл «Скарбо». Скарбо — оборотень, кошмарное наваждение. Однако не следует видеть в обращении Равеля к такой теме дань увлечения нервно-подсознательным, иррациональным, распространенном в современной ему Франции даже среди трезвых умов (не говоря уже о мистиках-декадентах), когда, например, в «Орле» у Мопассана описание болезненных галлюцинаций становится самопризнанием автора. Психологизм «Скарбо» Равеля чисто романтического свойства. «Я хотел сделать карикатуру на романтизм... Возможно и сам поддался ему!» — говорил Равель.<sup>3</sup> Он, передавая насмешливо зловещие проделки «Скарбо», воплощает типичное для романтиков (вспомним «Двойник» Гейне — Шуберта, «Мефисто-вальс» Ленау — Листа) галлюцинирующее состояние сознания, которому они любили предаваться и которое и порождает подобные видения.

Из тревожного мрака неясных звучаний-шорохов, как возникающая, растущая и надвигающаяся галлюцинация, рождаются

<sup>1</sup> См. характеристику комбинаций созвучий, возникающую при удвоениях, подобных встречающимся в «Виселице», в книге С. Танеева «Подвижной контрапункт», М., 1909, с. 162.

<sup>2</sup> Roland-Manuel A. Maurice Ravel et son oeuvre. Paris, 1914, p. 22.

<sup>3</sup> Журдан-Моранж Э., Перльмутер В. Равель о Равеле. В сб. «Независимое искусство зарубежных стран», вып. 3. М., 1967, с. 30. В дальнейших ссылаках: Равель о Равеле.



мотивы пьесы. Их преувеличенно возбужденная экспрессия, причудливо обостренный облик передают гротеск кривляний Скарбо. Его пугающее гримасничество, его «жужжащий смех» предстают в звучаниях резко синкопированных, судорожно скачущих аккордов на фоне непрерывно пульсирующего тона. Апогей галлюцинации и внезапное исчезновение видения воплощаются в гигантски разрастающихся звучностях, которые вдруг рассеиваются в бледнеющих, меняющих окраску отблесках тремоло.

Если в «Ундине» Равель раскрыл лиризм виртуозности, то в «Скарбо» — ее inferнальную, «дьявольскую» сторону. Подобно тому, как виртуозность возникает у Равеля из сущности музыки, так и господствующие приемы его фортепианной техники предопределены характером тематизма. Господствующий прием в «Скарбо» — токкатность. Благодаря ей становится выпуклее рисунок тем, благодаря типичным для нее стремительным броскам рук острее звучат многочисленные аккордовые аччаккатуры, она же (распределением между руками попеременно чередующихся аккордов) дает возможность достичь максимальной быстроты в сочетании с наибольшей динамикой в кульминациях. В ряде эпизодов пьесы Равель предполагал оркестровые эффекты. В числе пьес — прообразов «Скарбо», кроме «Исламея» (о котором говорит сам Равель), следует поставить и «Мефисто-вальс» Листа.

Три поэмы для фортепиано — «Ундина», «Виселица», «Скарбо» — образуют своеобразный триптих, последование движений которого напоминает три части сонаты: аллегро, адажио, скерцо-финал.

И рядом с «Ночным Гаспаром» Равель, словно нарочно, для того, чтобы удивить неожиданным поворотом своей композиторской манеры, пишет «Матушку-Гусыню» — сюиту детских пьес по французским сказкам XVII—XVIII веков (посвященных Мими и Жану Гудебским, детям своих близких друзей). Именно после «Ночного Гаспара» становится особенно наглядно видно, чем был мир детских образов, мир поэзии детства для Равеля. Его дневной свет противостоял ночному; его добро отчетливо и исключая всякую двусмысленность отрицало зло (какое бы обличье оно не принимало); его кристальная, незамутненная ясность была твердой и верной моральной опорой.

В «Матушке-Гусыне» Равель полностью отказывается от виртуозности «Гаспара», он сознательно рассчитывает лишь на детский, несовершенный пианистический аппарат. Но в его пьесах нет и намека на упрощение, примитивизацию. Отказываясь от сложностей фигуративной разработки фактуры, он активизирует мелодическую линию. Оригинальность стиля пьес заключается в лаконичной выразительности каждого, строжайшим образом отобранного приема. В «Паване» — это отточенный контрапункт; в «Мальчике с пальчик» — ленточные движения терций, усложненные ладовыми отклонениями; в «Дурнушке, императрице Пагод» — пентатоника черных клавиш; в «Беседе Красавицы и Чудо-

вища» — роскошь тридцатидвухаккордов, тщательно замаскированных изяществом фактуры; в «Волшебном саду» — мелодические параллелизмы аккордов.

Словом, утонченность и отточенность письма Равеля проявляется в том, что он в самом простейшем приеме вскрывает выразительные возможности, которые трудно было бы предположить, или, напротив, самые изысканные средства облекает в «наивную» форму. Пьесы «Матушки-Гусыни», несмотря на их кажущееся простодушие, занимают важное место в эволюции Равеля. Они непосредственно предшествуют сочинениям, написанным в поздней манере Равеля, называемой им самим «манерой обнажения». Равель не мог сознавать, что путь «Игры воды», «Отражений», «Ночного Гаспара» с каждым новым достижением исчерпывается, теряет перспективность, а комплекс выразительных средств, связанный с воплощением подобных тем, отнюдь не универсален. Поворот к новой манере композиторского мышления совпадает с обращением Равеля к чисто музыкальным (а не программным) формам, в том числе циклическим. Это — путь к сюите «Памяти Куперена», сонатам, Концерту соль мажор.

В 1911 году Равель пишет «Благородные и сентиментальные вальсы» для фортепиано. «Название „Благородные и сентиментальные вальсы“ говорит о моем намерении создать цикл вальсов вроде шубертовского. Виртуозность — основа „Ночного Гаспара“ — сменяется здесь прозрачным письмом, подчеркивающим гармонию и выявляющим мелодический рисунок»<sup>1</sup> — читаем мы в автобиографическом эскизе. В «Матушке-Гусыне» прозрачность, «нагая простота» музыкального письма достигались, прежде всего, средствами контрапункта. В «Вальсах» Равель стремится сохранить те же качества в сугубо гармонической фактуре, свойственной вальсу. Интересы и находки Равеля в этом сочинении сосредоточены, прежде всего, в сфере гармонии. Он экспериментирует в нем и по линии усложнения типично «венских» формул, и по линии натурально-ладовых последований. Наряду с ними он применяет всевозможные альтерированные аккорды, аподжиатуры — кажется, ни одно из гармонических средств не ускользает от его внимания. Эти поиски есть ли только «восхитительное и всегда новое удовольствие от беспечного времяпрепровождения», если верить эпиграфу «Вальсов»? Целый ряд фактурно-гармонических находок, встречающихся в них, закреплен в «Дафнисе и Хлое», соль-мажорном концерте, сюите «Памятки Куперена». Но значение «Вальсов» не ограничивается этим. «Около 1911 года, — пишет Ролан-Манюэль, — злоупотребление гармонией у молодых музыкантов Франции превысило всякую меру. . . Два главных властителя нашей музыкальной державы (Ролан-Манюэль имеет в виду Дебюсси и Равеля.— В. С.) по-видимому, первыми осознали опасность и встали на защиту главенства принципа тональности

<sup>1</sup> Ш а л ю Р., с. 228—229.

против тех, кто посягал на него от их имени».<sup>1</sup> Свое изумительное мастерство Равель демонстрирует в строгих рамках ладотональности, вовсе не пытаясь поставить под сомнение ее закономерности. То, как он это делал, ввело в заблуждение первых слушателей. Не зная имени автора (это была экстравагантная особенность концерта), они приписали «Вальсы» Э. Сати, Э. Кодаи и даже... Т. Дюбуа, которому всегда претили «вольности Равеля».

Общее решение цикла свидетельствует, что Равель связан не только с традицией вальсов Шуберта, но Шумана («Papillons»), вальсов Шопена, Форе. Каждый вальс Равеля, как и у Шуберта, строится на развитии начальной ритмической и мотивно-гармонической формулы, но в отличие от Шуберта, не придававшего значения цельности цикла, ткань «Вальсов» Равеля пронизана несколькими мотивами, последовательность развития которых и придает единство всему циклу. Упоминаем об этом специально потому, что год спустя по инициативе Н. Трухановой «Вальсы» были превращены в балет. Отметим, что они имеют самостоятельную музыкальную драматургию. Они писались параллельно с партитурой «Дафниса и Хлоя», в которой Равель, продолжив симфонизацию балета, получившую выражение в произведениях Делиба, Лалю, Чайковского, Глазунова, Стравинского, пришел к выводу, что музыка балета должна представлять собой законченную музыкальную конструкцию, исключающую дивертисментность.

1912 год стал для Равеля, по выражению Ролана-Манюэля, «годом балета». В этом году состоялась премьера его балета «Дафнис и Хлоя», над которым он необычно долго и трудно работал.<sup>2</sup> «Дафнис» писался по заказу С. Дягилева и на либретто М. Фокина — прославленного русского балетмейстера «Русских сезонов». Сезоны русского балета, состоявшиеся в Париже впервые в 1909 году, ошеломили парижан не только блестящей плеядой исполнителей, среди которых выделялись Т. Карсавина, В. Нижинский, но прежде всего художественными принципами, распространявшимися на танец, декоративное оформление и, конечно, саму музыку. И пусть в первый сезон 1909 года эти принципы еще не были полностью осуществлены, но инициаторы «Сезонов» отчетливо знали, чего хотели.

Уже к 1908 году относится статья А. Бенуа — будущего художественного директора труппы Русских сезонов — «Беседа о балете». Она призывала к необходимости коренных реформ жанра и совпадала в общих положениях с требованиями Фокина. Согласно им, отвергалась музыка «старого» балета, музыка заранее расчерченной балетмейстером дивертисментной схемы танцевальных номеров. С первых же шагов, еще не имея в репертуаре желаемых

<sup>1</sup> Ролан-Манюэль А., с. 70.

<sup>2</sup> Сам Равель указывает 1907 год как год начала работы над балетом. Ролан-Манюэль считает, что Равель ошибся на два года (Ролан-Манюэль, с. 57) и называет 1909 год.

балетов, деятели «Русских сезонов» обратились к «серьезной», симфонической музыке — «Шехеразаде» Римского-Корсакова, «Карнавалу» Шумана. Отрицался и «старый» танец, служивший лишь поводом к виртуозничанью — от него ждали, прежде всего, образа. Подвергся пересмотру и балетный костюм — от него требовали исторической стилистики. Наконец, художник из пассивного сотрудника-оформителя превращался в сопостановщика-творца, определявшего весь сценический колорит, костюмы, освещение.

Такие принципы спектакля в сочетании с совершенными исполнителями оживили интерес к балету, все более и более слабевший во Франции. Французские критики, восторженно откликаясь на постановки «Русского балета», мечтали о спектакле, где музыка французских композиторов объединилась бы с русской хореографией и танцовщиками. Естественно, что и деятели «Русских сезонов» были озабочены проблемой репертуара — уже не подобранного, а специально написанного. Так появились заказы И. Стравинскому, М. Равелю, Ф. Шмитту, К. Дебюсси, Р. Ану. «Дафнис и Хлоя» был ответом на такой заказ и следует сразу сказать, что он идеально соответствовал требованиям «нового» балета. Фокин вспоминал: «Я понял, что музыка в „Дафнисе“ будет необычная, живописная, а главное (чего мне так хотелось), совершенно непохожая на старобалетную... Полная свобода творчества, свобода в выборе музыкальных форм, размеров, ритмов, длительности отдельных частей, все это давало ему (Равелю, — В. С.) возможность радостно приняться за сочинение музыки для балета, от чего при прежних условиях большинство композиторов отказывалось».<sup>1</sup>

Надо признать, что либретто М. Фокина, сделанное им в далеком преддверии реформ, было довольно заурядной переделкой эпизодов романа Лонгуса и можно понять композитора, неудовлетворенного им. Но это либретто послужило для Равеля не более, чем сюжетной канвой. Музыка балета покажет, что он привнес в него свое видение персонажей Лонгуса, свое понимание античности, свое истолкование идеала прекрасного. «В этом сочинении я задумал дать большую музыкальную фреску, в которой не столько стремился воссоздать подлинную античность, сколько запечатлеть Элладу моей мечты, близкую тому представлению о древней Греции, которое воплощено в произведениях французских художников и писателей XVIII века».<sup>2</sup> Слова Равеля о его представлении Эллады в духе Франции XVIII века звучат на первый взгляд энигматично. Что означал этот, казалось бы, подчеркнутый эстетический ретроспективизм? Стремление вернуться к галантному стилю эпохи Марии-Антуанетты? Высказывание Равеля сбилось с толку не одного толкователя его творчества. Нам

<sup>1</sup> Фокин М. Против течения. Л.—М., 1962, с. 291—292.

<sup>2</sup> Шалю Р., с. 229.

представляется, что в этом высказывании главное — отгородиться от модной в ту пору стилизации под античность à la П. Луис. К. Розеншильд в книге «Молодой Дебюсси и его современники» пишет о П. Луисе: «Его „Песни Билитис“... воочию показывают, чем стала греко-римская древность для немощных и невращенных потомков Мари Жозефа Шенье и Луи Давида. . . Какую узость взглядов, какое высокомерное пренебрежение реальными, а не вымышленными заветами античности!»<sup>1</sup>. Это с одной стороны. С другой — Равель никак не мог принять той трактовки античности, которая шла из Швейцарии и Германии, от Буркгардта и Ницше и которая реализовалась на сцене музыкального театра в «Электре» Р. Штрауса. На место утверждаемого классицизмом мира античности как явления в высшей степени гармонического выдвинулось его понимание как дисгармоничного в своей основе. Понятно, что Равель резко не принимал ни античности Луиса, ни античности Гофманшталя. Ему гораздо ближе было классическое, а не декадентское понимание античности. Оно, обогащенное его собственным видением, становится призмой, сквозь которую он воспринимает «Элладу своей мечты», утверждает свое понимание ее идей.

Равель говорил о «Дафнисе»: «Это произведение построено симфонически, по строгому тональному плану на нескольких темах, развитием которых достигается единство целого». Через все произведения проходят три основные темы: тема Пана (или тема природы), тема любви Дафниса и Хлои и тема Хлои. Они цементируют все построение балета; танцевальные эпизоды как бы прослаиваются между их проведением. Основной прием их развития — гармоническая вариантность (что заметно особенно на примере темы любви). Наряду с ней Равель использует и мотивное развитие, также преимущественно вариантное (темы природы в танце трех нимф). Действительно, в основу балета лег очень строгий тональный план, произведению свойственна четкая конструкция: экспозиционный раздел его до цифры 70 (Ноктюри), далее разработочный до цифры 155, предприимчивый до 193 и собственно репризный, в котором происходит возвращение основной тональности ля мажор. Таким образом строится эта «хореографическая симфония в трех частях».

«Дафниса и Хлою» следует рассматривать во всех параметрах как своего рода энциклопедию стиля Равеля, в том виде, в каком он сложился накануне первой мировой войны. Сам стиль этот достиг высокой зрелости, гармоничности, отточенности. «Дафнис» — это, с одной стороны, триумф многосоставных мягкопереливающихся гармоний, с другой, — торжество ясности, рельефа мелодических линий, причем именно мелодий, а не тематических образований. Равель, не ставя перед собой цель нарочитой архаизации, очень

<sup>1</sup> Розеншильд К. Молодой Дебюсси и его современники. М., 1962, с. 94.

органично применяет натуральные, «греческие» лады. Наряду с этими натуральными ладами он использует и искусственные лады (в сцене с Ликейон), производные от аналогичных ладов Римского-Корсакова. Синтетизм партитуры сказался и в отражении ею «русских» влияний (прежде всего «Половецких плясок»), что особенно заметно в «Пляске пиратов» и заключительной «Вакханалии». Одновременно «Дафнис» впитал и неослабевающий интерес к Сати (интерлюдия, напоминающая по складу «Гимнопедии»), и последние искания самого Равеля (так, Ю. Крейн указывает на гармоническую разработку в сцене «Пантомимы» седьмого Вальса из «Благородных и сентиментальных вальсов»). Сказанное нами об энциклопедичности, синтетизме этой партитуры полностью относится и к ее оркестровому стилю. В нем нет новых, бросающихся в глаза приемов, но те, которые применены, отличаются поразительной выдумкой и, вместе с тем, строгой завершенностью.

История успеха или неуспеха «Дафниса» на премьере (8 июня 1912 г.) с некоторых пор довольно запутана. В литературу о Равеле проникли мнения о неуспехе премьеры, основывавшиеся, очевидно, на разногласиях между Равелем, Фокиным и декоратором балета Бакстом, а также на том, что балет был снят после трех представлений в сезоне 1912 года. Однако, надо помнить, что в этот сезон и как раз во время постановки «Дафниса» произошел разрыв М. Фокина с С. Дягилевым, а последний умел в таких случаях мстить. Очевидцы спектакля, французская пресса той поры и наиболее авторитетный исследователь творчества Равеля Ролан-Манюэль, присутствовавший на премьере, свидетельствуют о горячем приеме балета на премьере и критиками и публикой. Позднее балет прочно вошел в репертуар «Гранд опера». Параллельно сценической жизни его музыка успешно звучала в концертной обстановке в виде двух сюит (первая включала в себя музыку от «Ноктюри» до «Танца пиратов», вторая — от «Рассвета» до конца).

Приведенное выше высказывание Ролана-Манюэля, в котором он называет Равеля рядом с Дебюсси «главным властителем нашей музыкальной державы», не звучит преувеличением. Уже со времени «Испанской рапсодии» имя Равеля стало известно не только в музыкальных и художественно-артистических кругах, но и широкой публике. Еще больше упрочили его репутацию «Испанский час» (премьера оперы состоялась в 1911 г.) и, конечно, «Дафнис и Хлоя». В яркой плеяде молодого поколения французских музыкантов Равель становится самым заметным. К чести его следует сказать, что среди них были П. Дюка, Ф. Шмитт, Д. де Северак, Ш. Кеклен. И музыкальная критика, в своем большинстве ранее третировавшая его (вспомним «историю» с «Естественными историями»), теперь начинает относиться к нему с уваже-

нием, за которым угадывается по крайней мере желание понять. Не говорим уже о преданных Равелю критиках-единомышленниках, таких как Ж. Марно, который сразу почувствовал величину и направленность дарования Равеля и отдал свое перо пропаганде его сочинений и его дела.

Равель становится видной фигурой и в музыкально-общественной жизни Парижа. Он является одним из организаторов Музыкального общества Независимых, открывшегося 20 апреля 1910 года в противовес Национальному обществу. Рост признания М. Равеля отражает и появление в 1914 году первой брошюры о нем А. Ролана-Манюэля «М. Равель и его творчество». Одновременно с «Дафнисом» увидели свет рампы еще два балета Равеля — это были «Аделаида» (театр Шатле, премьера 22 апреля 1912 г.), возникшая в результате оркестровки «Благородных и сентиментальных вальсов», и «Сон Флорины» (Театр искусств, 21 января 1912 г.), созданный на основе уже знакомой нам «Матушки-Гусыни» (Равель предварил начало действия прелюдией, добавил сцену прялки и игры в волан, написал связки между песнями — теперь картинами балета).

Отношения Равеля с «Русским балетом» не прерываются. В 1913 году С. Дягилев, исходя из соображений, что редакция «Хованщины», выполненная Римским-Корсаковым, расходится с оригиналом, обращается к Стравинскому с предложением заново отредактировать оперу и по наброскам Мусоргского завершить ее. Стравинский привлекает к этой работе Равеля. Рукопись этой работы не сохранилась. Но в согласии Равеля на трудоемкую и кропотливую работу нельзя не увидеть глубочайшего почитания и любви к гению русской школы. Отвечая критикам этой работы, расценивавшим ее как «вандализм», Равель писал: «Восстанавливая эти отрывки, оркеструя их так, что не изменилась ни единая нота рукописного оригинала, ни я, ни Стравинский не думали, что этим мы совершаем акт „вандализма“». <sup>1</sup> Десятилетием позже (1922) оркестровка «Картинок с выставки» показала понимание Равелем самых существенных черт стиля Мусоргского.

Работая над «Хованщиной», Стравинский и Равель постоянно общаются, живут в одном отеле в Кларане (Швейцария). Разумеется, «Хованщина» не могла вовсе отвлечь композиторов от их собственных замыслов. Стравинский показывает Равелю свои песни «Из японской лирики», в которых он обратился к такому же инструментальному составу, что и Шенберг в «Лунном Пьеро». Равель заинтересовался подобным составом и принципами музыкального письма. И вскоре появились его «Три поэмы по С. Малларме» для аналогичного состава. Если можно говорить о влиянии Шенберга в этом сочинении, то лишь по линии инструментального аппарата и манеры письма. «Три поэмы по С. Малларме» — произведение сугубо экспериментальное. Ролан-Манюэль считает, что

<sup>1</sup> «Музыка», 1913, № 129.

но продолжает тенденцию «Благородных и сентиментальных вальсов». Подобно тому, как там Равель искал «мелодический рисунок», здесь господствуют сплетения линейно-движущихся хрупких мелодий, эмансипированных от гармонии. Манера инструментального письма поэм отдаленно предвосхищает «Мадагаскарские песни».

Едва закончив «Три поэмы», Равель едет на родину в Сен-Жан де Люв. Ролан-Манюэль замечает, что Равель все более и более тяготился пребыванием в Кларане. Он стремится «ближе к земле, к родной почве». <sup>1</sup> Не случайно в его ближайших замыслах такое место занимают фольклорные мотивы. Он задумывает фортепианный концерт «Семь краев» на баскские темы и трио для фортепиано, скрипки и виолончели. Концерт остался только в замысле, а трио Равель завершил уже после начала первой мировой войны.

Война стала резкой гранью и в истории человечества, и в творческой жизни Равеля. И можно подвести некоторые итоги его творчества на этом промежуточном этапе. Попытаемся именно на нем проанализировать тематику сочинений Равеля, выявить в ней ведущие мотивы. «Старинный менуэт», «Павана», «Игра воды», «Отражения», «Шехеразада», «Испанская рапсодия», «Испанский час», «Ночной Гаспар», «Дафнис и Хлоя». . . — вот основные сочинения Равеля периода 1895—1914 годов. В этих сочинениях встречаются и образы, воскрешающие классицизм; и природа в ее пейзажном восприятии («Отражения»), стремлении психологизировать ее («Ночной Гаспар»); и наблюдение за человеческими характерами, но не в их конкретной, а общечеловеческой сути (не случайно «Естественные истории» — аллегоричны, а «Испанский час» — опера заданных характеров, «масок»); и «Восток», смыкающийся с испанской темой; жанр, предстающий, за немногими исключениями, в достаточной степени опосредованным, опоэтизированным; и образы детства; наконец, античность. Нетрудно заметить, что, несмотря на сравнительное тематическое разнообразие, определенную односторонность, Равель совершенно сторонится социальной тематики, тем более современной, направленной на обличение социальных несправедливостей. В отличие от А. Франса, Р. Роллана, он не увидел и не распознал ведущих социально-прогрессивных начал в общественной жизни Франции. Для этого требовалась историческая прозорливость. В представлении же Равеля, как и ряда его современников, социальное начало отождествлялось с буржуазным укладом, внушавшим ему глубочайшее отвращение. В его время буржуазия выступала уже как откровенно реакционная сила, опирающаяся все своим прикосновением. Отсюда проистекал духовный дендизм Равеля. Он уберегал композитора от буржуазного «царства пошлости», но и в огромной мере ограничивал его творческий

<sup>1</sup> Ролан-Манюэль А., с. 74.

потенциал. Поэтому Равель как бы сам начертал круг тем, за пределы которого он не выходил. Его дарованию не чужда была острая наблюдательность за определенными сторонами жизни (природа, жанр, человеческие характеры, детская тема), но Равель отстраняется от того, чтобы делать естественные выводы из своих наблюдений. Он довольствуется их фиксацией. Однако охотно воспеваает некие «вечные идеалы» гармонии и красоты, почерпнутые из морали сказок, Ренессанса, античности. В исторических условиях, окружавших Равеля, и это было немало. Но не видать исторической ограниченности его творчества нельзя.

К какому эстетико-стилевому направлению отнести творчество Равеля этой поры? К импрессионизму? Если считать, что музыкальный импрессионизм определил во всех своих параметрах Дебюсси, то Равель сплошь и рядом будет выходить за их пределы. Наиболее тесно он соприкасается с импрессионизмом Дебюсси, пожалуй, лишь в «Отражениях». И в «Естественных историях», и в «Испанском часе» прорываются нотки трезвой наблюдательности, скепсиса, не свойственные Дебюсси. «Альборада», «Испанская рандолия» с ее яркой жанровой очерченностью также стоят в стороне от манеры воплощения подобных сюжетов Дебюсси. И, наконец, «Дафнис», раскрывающий в отличие от «Фавна» не упоение чувственностью, а поэзию одухотворенного чувства.

Согласно эстетике музыкального импрессионизма, классическим представителем которого был Дебюсси, художник передает прежде всего свое, субъективное видение, свое восприятие явлений, «образы» их. Равель ставит перед собой цель объективно описать объект, не довольствуясь «внушением» настроения. Любопытно, что сами сюжеты его пьес конкретны и определены. Их названия точно ориентируют слушателя, а не настраивают его на некую гамму ощущений, в которой, если воспользоваться выражением Верлена, «неопределенность сливается с определенным». Для наглядности сравним: «Игра воды» у Равеля — «Отражение в воде» у Дебюсси; «Долина звонов» у Равеля — «Колокола сквозь листву» у Дебюсси. Наконец, сами названия сборников: «Miroirs» (что значит в точном смысле «Зеркала»), «Отражения» у Равеля и «Images» (что значит «Образы») у Дебюсси.

Поэтическая взволнованность Дебюсси легко отлетает от внушившего ее объекта. Равель постоянно держит перед объектом зеркало, в котором объект отражается, и тем контролирует себя, стремясь к большей объективности. Дебюсси постоянно насыщает свое импрессионистское мышление символами; Равель меньше склонен к этому, а если и идет на усложнение образов, то совершает это с помощью романтической поэзии («Ночной Гаспар»). Столь же отличаются и музыкальные приемы Дебюсси и Равеля. Последний тяготеет к рельефному тематизму, в котором непосредственное, чем у Дебюсси, сквозят фольклорные истоки. Иное у Равеля и развитие. Оно строго последовательно, опирается во многих случаях на схему сонатной формы, ему чужды импровизационность, эллипсы,

столь характерные для Дебюсси. Наконец, жанр предстает у Равеля более определенным, а не настолько завуалированным, что его жанровый прообраз почти затемнен. Так Равель создает свой неповторимый вариант импрессионизма, если можно так сказать, более ясный и объективный, чем импрессионизм Дебюсси.

И все же Равель остается в своей основе импрессионистическим художником. Он показывает образ, хотя и схваченным предельно точно, точно и даже объективно, но выступающим как прекрасная данность, в созерцании и любовании им, и эти состояния преобладают над показом процесса, динамикой его развития. Поэтому такую роль уделяет Равель краске, красочности, гармоническим средствам (предельные расширения аккордовой вертикали), фактурной разработке музыкальной ткани. На этом большом этапе творчества Равеля выступает на первый план импрессионистская тенденция, происходящая от «Игры воды» до «Дафниса и Хлои». Отдельные «нарушающие» ее произведения — «Старинный менуэт», «Павана», Сонатина, «Матушка-Гусыня», «Благородные и сентиментальные вальсы» — связаны с классицистской тенденцией и являются теми предпосылками, из которых возникает манера позднего Равеля, девизом которого станет: «Полный отказ от обаяния гармонии ради преобладания мелодии».<sup>1</sup>

2 августа 1914 года разразилась война. Для Равеля она была неожиданна, как удар грома. На другой день после начала ее он пишет С. Годабскому: «...этот набат, эти плачущие женщины и особенно этот ужасающий энтузиазм молодых людей; а сколько друзей уже ушло на войну, и ни о ком из них я ничего не знаю».<sup>2</sup> Резко меняется весь стиль писем Равеля, обнажая его душевное смятение. Порой его письма военных лет присущ исповедальный тон, они звучат как крики о помощи, уже неумеряемые прежней внешней холодностью, светской сдержанностью. Равеля пугает националистический угар, военный психоз, ему омерзительна «игра» дам по уходу за ранеными, его глубоко беспокоит судьба друзей, находящихся на фронте. Вместе с тем он считает своим прямым патриотическим долгом принять участие в военных действиях, несмотря на освобождение от воинской повинности. В хлопотах по определению в армию прошло больше года. Этот год был заново интенсивнейшей творческой работой, «с бешеным героическим исступлением».<sup>3</sup> Равель сам пишет, что «работу 5 месяцев я выполнил в 5 недель».<sup>4</sup> Речь идет об окончании Трио, которое он рассматривал как «посмертное произведение»,<sup>5</sup> стремясь все время на фронт. Наряду с Трио вновь замелькали замыслы «Потонувшего колодезя», «Вены» (будущего «Вальса»), которые кажутся ему «несвое-

<sup>1</sup> Швалю Р., с. 230.

<sup>2</sup> Там же, с. 101.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, с. 107.

<sup>5</sup> Там же, с. 104.

временными», он задумывает и фортепианную сюиту. Кроме Трио — эти замыслы пришлось отложить.хлопоты Равеля по зачислению в армию увенчались успехом, и он становится водителем грузовика, в шутку названного им «Аделаида». Несмотря на неприспособленность к тяготам военной службы, Равель пытается стойко переносить их. Но уже через полгода попадает в госпиталь. Письма Равеля из действующей армии показывают, что именно в это время он испытывал первые, еще неясные симптомы страшной болезни, унесшей его в могилу. «Это не военная усталость, не та вялость, которая происходит от тоски по дому, — это я тоже испытал, — тут что-то другое».<sup>1</sup> По поводу его слов «Лишь бы управление теперь не отказало!» — Р. Шалю пишет: «нельзя без содрогания читать эту вещь фразу».<sup>2</sup> После госпиталя Равель ненадолго возвращается в действующую армию и вскоре его окончательно увольняют по состоянию здоровья.

Увольнение из армии послужило толчком к новой творческой вспышке. Равель завершает фортепианную сюиту, названную в окончательном виде «Памяти Куперена». Штрихи к портрету Равеля военных лет следует дополнить еще упоминанием об его отношении к националистической «Лиге защиты нашей музыки», требовавшей запрета исполнения немецких и австрийских произведений. Равель пишет резкий ответ — отповедь организаторам ее, считая это требование абсурдным. Устав «Лиги» для Равеля совершенно неприемлем. Опасаясь подобных же националистических настроений, Равель соглашается войти в Комитет другого уже известного нам «Национального общества» только после того, как получил заверения, что оно не «слишком национальное».<sup>3</sup>

Во время войны Равелем написаны Трио (завершенное еще до ухода в армию), а также «Три песни» (на собственный текст) и сюита «Памяти Куперена».

Трио заканчивалось во время войны, однако в нем отсутствуют мрачные, тягостные настроения, а есть суровая сосредоточенность, пылкая живость, жизнеутверждение. Обрушившиеся военные испытания не сломили Равеля, его веру в конечную победу гуманизма. Композитор сам указывал на баскский характер первой темы Трио — темы, задающей тон всей части и во многом всему циклу. Действительно, эта тема имеет необычный ладовый колорит и размер. Ее лад — колеблющийся, вариантный, с оттенками и дорийского, и фригийского лада от *a*, в каданс сопоставляемого с мажорным наклоном. При этом подчеркнуто трезвучие II ступени; в одном случае оно с *fis* в другом — с *b*. Общий ритм темы  $\frac{8}{8}$  делится внутри на  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{2}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ . Все эти «необычности» темы, очевидно, свойственны баскским мелодиям, так же как ход с V ступени через VI к VII и вниз, часто с варьированием (по-

<sup>1</sup> Шалю Р., с. 115.

<sup>2</sup> Там же, с. 117.

<sup>3</sup> Там же, с. 124.

инжением) VII ступени, что в мажоре придает миксолидийский оттенок. Типичны для баскских мелодий и сложные размеры. В сборнике «Douze chansons Amoureses de Pays Basque Français», составленное Ш. Бордом, встречаются аналогичные мелодии (№№ 2 и 6). Но не только первая тема Трио имеет баскский колорит. Он достаточно отчетливо выражен и в Пантуме, и в Финале. Обращает на себя внимание, что мелодия постепенно становится основным фактором мышления Равеля. Она уже не слита с изысканно разработанной фактурой, а несет непосредственную эмоцию. Рельеф мелодики диктует и обрамление. Гармония Равеля предстает в Трио, в сравнении с предшествовавшими сочинениями, яснее, энергичнее, подвижнее. Можно заметить, что в Трио Равель отступает от многосоставной вертикали, предельно им расширенной, и тем преодолевает некоторую гармоническую статичность, ранее свойственную ему.

Поражает индивидуальность строения и продуманность всего цикла. II часть его — Пантум. Равель вводит эту форму, заимствованную из малайской поэзии (впрочем, ею пользовались В. Гюго, Т. де Банвилль, Л. де Лиль), словно бы оправдывая множественность разнохарактерных тем этой части. Возмозный, детальнейший скрупулезный анализ покажет, что Равель прибег к Пантуму не только по этим соображениям, но построил свой музыкальный Пантум, руководствуясь правилами версификации (второй и четвертый стих каждой строфы становится первым и третьим стихом каждой следующей по схеме: 12342546). И рядом с Пантумом — строгая Пассакалья, во всех комбинациях сохраняющая опору на неизменную тему (кстати, бесплутонического строения). И, наконец, Финал. Определяющее свойство его празднично-ликующей темы — тоникальность, в отличие от открывающей Трио переменчивой ладово-неустойчивой темы. В заключение несколько слов о трактовке инструментального состава Трио. Ведущая роль принадлежит в нем фортепиано (особенно в I части и в Финале). Многогранно используется этот инструмент в аккордовом складе тем этих частей. Наряду с этим Пантум раскрывает нам выразительность «ударности» тембров — фортепиано в одноголосной «листовской» токкатной фактуре каприсов Паганини, струнные *pizzicato*, причем в эпизоде (цифра 10), имеющем характер миниатюрного концерта, подвижность скрипки оттеняется стоячими легатыми аккордами фортепиано. А в Пассакалье, напротив, показана напевность, кантиленность темы, удивительно «лежащая» на виолончель. В Финале ошеломляют флажолеты скрипки, наложенные на тремоло двойными нотами у виолончели, составляющими ликующий фон для излагаемой у фортепиано праздничной темы. Вообще подход к инструментам у Равеля сугубо индивидуален. Достаточно назвать вторую тему I части, предназначенную только для струнных, или выразительность сплетения обнаженного двухголосия тех же скрипки и виолончели в Пассакалье (см. цифру 8).

В трио Равель достиг огромного мастерства, сказывающегося в распределении музыкального материала, его поистине симфоническом развитии, чувстве формы, наконец, он демонстрирует высочайшее искусство контрапункта, о владении которым лишь позволяли догадываться «Виселица» и «Матушка-Гусыня». Не случайно Трио Равель посвятил своему профессору А. Жедальжу, которому, по его признанию, он обязан «„самыми ценными“ чертами мастерства».<sup>1</sup> Трио Равеля достойно занять место в одном ряду с самыми содержательными и глубокими камерными произведениями Франка, Чайковского, Танеева, Шостаковича.

«Три песни» для смешанного хора (имеется и вариант для голоса с фортепиано) относятся к 1916 году. Над этимopusом Равеля витает дух народной песни. Летом 1916 года Равель пишет Ж. Марно с просьбой «найти возможно больше данных о народных песнях провинции Валуа».<sup>2</sup> В следующем письме он говорит, что «не нужно ограничиваться этим районом. Все, что касается Иль-де-Франса, будет интересно». В примечаниях к письмам Р. Шалю замечает, что «произведение, в связи с которым Равель хотел ознакомиться с фольклором Валуа, так и не было создано».<sup>3</sup> Не будет ошибкой сказать, что эти три песни возникли как раз вследствие изучения французского народного фольклора. Больше того, их мелодика настолько близка народной, что порой они кажутся обработками. Их мелодическая линия ясна, проста, обобщенно-образна. И строение этих песен — куплетное: мелодика их повторяется без изменений, а гармоническая ткань варьируется. Песни — разнохарактерны. Первая, «Николетта» — типа невинной берсерет, оборачивающаяся едкой сатирой; вторая — «Три чудоптицы райских кущ» — носит скорбный характер, в ней есть нечто от эпических песен *chanson de geste*, ее скорбь не открыта, а сдержанна, как в старинных народных песнях; третья — шуточно-озорное Рондо. Во всех песнях Равель вводит разнообразные лады, дорийский — в «Николетте», фригийский — в «Трех чудоптицах», лидийский — в Рондо; он меняет ритмические размеры, так как его мелодика и его стих, здесь близкие народным, не укладываются в сетку строго периодической ритмики. И вот что удивительно. Песни — в народном духе. Но в них повсеместно звучат излюбленные Равелем ладогармонические обороты. Такова природа истинно национального музыкального языка Равеля.

Певцу А. Доливо принадлежит тонкое наблюдение, сделанное в предисловии к русскому изданию вокальных сочинений Равеля (М., 1964), о близости содержания и даже некоторых приемов звукописи Равеля и Мусоргского («Николетты» и «Козла», Рондо и «Озорника»), Пожалуй, следует продолжить это сравнение, сопоставив «Три птицы» с колыбельной из «Забытого». Восемь по-

следних тактов «Трех чудовищ» и фрагмент «Не плачь, сынок» близки и по мелодике, и по фактуре. И это не случайно. Еще со времен «Испанского часа», прообразом которого послужила «Женитьба», Мусоргский стал одним из «вечных спутников» Равеля.

В конце 1917 года, также во время войны, Равель заканчивает сюиту «Le Tombeau de Couperin» («Памяти Куперена»). «Le Tombeau» — надгробие, венок на могилу, эпитафия. Традиция так выражать благоговение перед памятью почитаемого художника, артиста, друга восходит во французской музыке к XVII веку. Равель воскрешает эту традицию. Он посвящает свою сюиту Куперену и французской музыке XVIII века. Произведение в честь старинного мастера приобрело для Равеля в годы войны символический смысл. . . «То, что первоначально должно было быть отвлеченной данью высоким достоинствам нашего музыкального прошлого, признанием тонкой художественной преемственности, превратилось в силу печальных обстоятельств в благоговейный дифирамб благородным качествам нации в целом».<sup>4</sup> Кроме общего посвящения Куперену и французской музыке XVIII века каждая из пьес сюиты посвящена памяти одного из друзей, павших в войну.

Композиция сюиты строга и ясна; она состоит из трех групп пьес: прелюдии и фуги, трех контрастных танцев (центр их, как и всей сюиты, Менуэт) и токкаты, образующей арку с инструментализмом прелюдии. Таким образом, Равель, не подражая «*ordres*» Куперена или «*suite*» Рамо (как правило, представляющих собой свободную концертную последовательность пьес), строит композицию сюиты согласно своим четким конструктивным принципам. Гибкое движение отчетливыми короткими длительностями, прозрачная, почти выдержанная в двухголосии фактура, умеренная динамика, имитация *musette* и, конечно, *agreements* (украшения) с тонкостью и изяществом воссоздают в прелюдии формы и звучания эпохи XVIII века. Нетрудно заметить, что, отталкиваясь от единственной темы (что типично для форм прелюдии), Равель прибегает к приемам этой эпохи — мотивному продлению, вариантности мотива, его ритмического расширения, соединения в нем вариантного и секвенционного развития.

Следующая за прелюдией трехголосная fuga — маленькое чудо контрапунктического мастерства Равеля. Она изобилует самыми сложными комбинациями: тема написана в предвидении разнообразных стретт, ее сопровождает удержанное противосложение, в свою очередь написанное во вдвойне-сложном контрапункте. Но изощренность техники не заслоняет скромного очарования фуги, которая чужда ученой схоластики. Тема фуги отличается своей вокальной природой от инструментальной темы прелюдии, но мелодические контуры их близки.

Включению Форланы (она происходит из итальянского города

<sup>1</sup> К орто А. О фортепианном искусстве, с. 175.

<sup>1</sup> У Жедальжа учились Ш. Кеклен, Ф. Шмитт, А. Онеггер, Д. Мийо.

<sup>2</sup> Шалю Р., с. 123.

<sup>3</sup> Там же.

Фриуля) во французскую сюиту способствовали особые обстоятельства.<sup>1</sup> Впрочем, она стала данью не только Д. Скарлатти, но и увлечению Куперена музыкой итальянских клавесинистов столь же, сколь и самого Равеля. Изящество прихотливо извилистой мелодии, не утаивающей родства с сицилианой; созвучия, изощренность которых сопоставлена в кадансе с подчеркнутым архаизмом трезвучий; лаконичность рефрена, чередующегося с развернутыми интермедиями — эти черты Форланы показывают, что Равель избегает ее «музейной» трактовки, а стремится дать танец XVIII века сквозь призму современного восприятия и богатства идей XX века, причем делает это в классицистически ясной фактуре.

В Ригодоне Равель рисует жанровую картинку простодушного веселья. Деревенский танец прерывается инструментальной интермедией, где на фоне педали *musette* раздается трогательно-задумчивый наигрыш свирели. Интонационный и гармонический стиль Равеля, его инструментальные приемы здесь непосредственно близки народной песне и практике народного музицирования. Лирическому настроению интермедии свойствен с каждым куплетом все более осязаемый оттенок печали, проскальзывающий уже в Форлане.

Менуэт «Памяти Куперена» — самый «равелевский» из менуэтов, написанных Равелем, по оригинальности трактовки танца и самый французский из них же по мелодико-гармоническому языку. Строгая грация движения прозрачно-ясных (скорее мелодических, чем гармонических) созвучий вызывает образ танца, полный изящества, простоты и благородства. В дальнейшем Равель, нарушая симметрию построения, смещая ритмические акценты, как бы отстраняет танцевальность и вносит в нее лирико-психологическое начало. Возникает чувство «почти тоскливой печали». Затем идет трио, названное Равелем Мюзетт. В нем выражена идея, еще не раскрытая в «Памяти Куперена». «Le Tombeau» — не только памятник, но памятник-надгробие. Равель придает трио Менуэта значение кульминации всей сюиты, что находит выражение в величественном развитии — от скромного покачивания аккордов начала на фоне волеиночной педали до грандиозных развернутых ленточных параллелизмов созвучий, сопоставленных с другим, не менее мощным звуковым пластом — линией педали, органного пункта. Отпечаток суровой скорбности Мюзетт ложится на репризу Менуэта. Его мотив теперь гармонизован не в соль мажоре, а в си миноре. И в дальнейшем краски тональности *dis* продлевают настроение начала репризы, устраняемое лишь в коде. Видение танца, вызвавшее такие волнующе-печальные ассоциации, бледнеет и постепенно исчезает.

Завершает сюиту Токката. Обращение Равеля к типичным для нее приемам глубоко оправдано. Неуклонно волевое движение соощаает песне общий энергично-утверждающий характер, отстра-

няет печально-скорбные настроения, только что получившие в Мюзетт Менуэта полное выражение. Наконец, стаккатно-мартеллатный прием вносит разнообразие в звучности сюиты и одновременно придает строгость самым красочным эффектам, избыточным в песне.

Сюита в целом представляет собой еще одно своеобразное решение Равелем чисто музыкальной циклической формы. Наряду с тональным соподчинением ее частей, Равель проводит через нее и принцип общности ладогармонических связей.

«Памяти Куперена» как нельзя более отчетливо показывает, что обращение Равеля к старинным традициям исконно национальных классиков вызвано не узко стилизаторскими целями или формальным интересом. Ш. Кеклен, объясняя связи ряда французских музыкантов XX века с мастерами прошлого, подчеркивает: «Прежде всего следует упомянуть духовную преемственность, нежели заимствование у великих предвосхитителей».<sup>1</sup> Для Равеля XVIII век — век не только французских музыкальных классиков, но и энциклопедистов, постоянно привлекавших его. Равелю близки лучшие идеи этого века: гуманизм, гармоничное единство прекрасного и нравственного, требование ясности во всем, примат разума, стремление к уравниваемости художественных элементов в произведении искусства. Сочинение в формах музыкального «прошлого» не ограничивает содержания его творчества, а, напротив, расширяет его (вспомним тот актуальный смысл, который получила сюита «Памяти Куперена»), обращение к отдельным приемам старинных мастеров не вступает в противоречие с его индивидуальной манерой, а обогащает ее. «Равель пробовал подражать Куперену и... написал по-равелевски».<sup>2</sup> И в этом замечании Э. Журдан-Моранж нет преувеличения. Следуя классицистской фактуре, Равель совершает в сюите важнейший поворот в своем композиторском письме. Фигуративное движение у него, «отделяясь» от прежнего красочно-декоративного значения, становится движением мелодическим, сами фигурации мелодизируются. Такая манера позднее будет развита и в Сонатах и в фортепианном концерте соль мажор. Вместе с тем нельзя не отметить и большей активности гармонической линии. Прежняя «многоэтажная» вертикаль в сюите предстает в расщепленном виде. Происходит процесс, как бы обратный происшедшему в романтико-импрессионистских пьесах. Разложенные аккорды еще порой отдаленно сохраняют подчиненность общей многосоставной вертикали, но их движение вполне самостоятельно и еще больше его эмансипируют вводимые Равелем ладовые оттенки.

На роли лада в сюите «Памяти Куперена» следует остановиться особо. Не исключено, что на первых порах, в начале своего твор-

<sup>1</sup> Koechlin Ch. Les tendances de la musique moderne française. Encyclopedie de la musique (Albert Lavignue). 2<sup>me</sup> partie. Paris, 1925, p. 27.

<sup>2</sup> Равель о Равеле, с. 56.

<sup>1</sup> См.: Шаляу Р., с. 97.



ческого пути, Равель во многом интуитивно и бессознательно включал натурально-ладовые обороты (влияние Шабрие и Форе здесь неоспоримо). Затем последовал этап сознательного и строгого изучения народной песни, в том числе французской. Подчеркнем, именно народной песни, а не григорианского хора. В жизнеспособных, а не окаменевших слоях черпал Равель. Когда он начал работать над сюитой, просматривая сочинения Куперена и его современников, он не мог не обратить внимания на гармонические последовательности, в общем-то родственные уже имевшимся в его стиле. У них был единый источник — народная музыка. И в сюите кристаллизуется в окончательном виде ладогармоническая система мышления Равеля. Ее основа — объединенный мажоро-минор, обогащенный натуральными ладами. Это особенно заметно, например, в интермедии Ригодона, где Равель последовательно мыслит в натуральных ладах, или в Мюзетт Менуэта, гармоническое развитие которой объяснимо только в условиях двенадцатизвучного полного мажоро-минора. Столь же показательно применение в сюите приемов практики народного музицирования — Мюзетт. Так обогатило стиль Равеля обращение к идее преемственности от творчества старинных мастеров.

Сюита «Памяти Куперена» лишь чисто внешне похожа на неоклассицистские сочинения послевоенных лет. Она резко выделяется на фоне многочисленных «Opaggi», «Epitafio» тем, что чужда как воскрешению доклассических форм и приемов во всем их архаизме (Малипьеро), так и стоит в стороне от всяких попыток субъективистского преломления традиций и форм прошлого (Казелла, Шенберг, Берг). В отличие от них Равель нашел свой способ показать преемственность и современно выразить волнующее содержание.

Война потрясла Европу. После нее стало невозможным воспринимать мир по-старому, мерить его довоенными мерками. Не случайно некоторые философы и историки считают, что XX столетие началось не тогда, когда пробил новый, 1900 год, а 2 августа 1914 года. Война разбила радужные иллюзии на «вечный» мир в Европе и на устойчивость капиталистической системы. Война подготовила и социальный выход из этой системы. В России победила Октябрьская революция, открыв новую эру в человеческих отношениях.

Как каждый честный человек и как искренний художник, Равель не мог не чувствовать глубоких перемен, носившихся в воздухе военной и послевоенной Европы. Мы уже видели, какие душевные переживания вызвала в нем война. Они произвели заметные перемены не только в Равеле-человеке, но также и в Равеле-художнике. Нередко в монографиях, посвященных К. Дебюсси или А. Скрябину, мы читаем фразу, вроде: «Невозможно представить, как развивалось бы творчество Дебюсси (или Скрябина) после войны». Да, несмотря на известную риторичность такой фразы,

это сделать действительно трудно. Ибо их творческая эстетика целиком в предвоенном периоде. И можно только гадать, чего следовало бы ожидать: либо продолжения творческого пути, как будто «ничего не произошло», либо радикальной ломки этой эстетики. Похоже дело обстоит и с Равелем. Однако он дал на этот вопрос реальный ответ. Его послевоенные сочинения покажут, что они не были простым продолжением предвоенного десятилетия.

В творчестве Равеля происходят пусть не резкие, но серьезные изменения. Ниже мы покажем их на конкретном анализе сочинений этой поры. Пока только предварительно скажем, как трудно давалась художнику перестройка творческой психологии. За период 1905—1914 годов Равель написал более тридцатиopusов. После войны, за 1918—1932 годы их написано чуть свыше десяти (включая мелкие сочинения). И дело вовсе не в упадке сил — Равель к год окончания войны исполнилось только 43 года, и вовсе не в болезни — она постигла его уже в 30-е годы. Каждый замысел уже рождался не спонтанно, а в глубочайших творческих исканиях. Еще и раньше Равель долго обдумывал свои проекты сочинений, но параллельно все время появлялись все новые и новые работы, теперь же кажется, что каждый замысел поглощает его целиком, безраздельно. Об этом говорит и история появления сочинений. Дата начала каждого последующего, как правило, совпадает с окончанием предыдущего. Равель почти оставляет метод параллельной работы, как было в пору «Испанской рапсодии» и «Испанского часа» или «Благородных вальсов» и «Дафниса и Хлои». Главные положения занимают теперь обобщенные инструментальные жанры — сонаты, концерты и в их числе две симфонические вершины позднего творчества Равеля — это «Вальс» и «Болеро».

Равель задумал «Вальс» давно, в 1906 году. Затем вернулся к нему во время войны, но оставил его как сочинение «несвоевременное». В самом деле, сочинение «Вены» (такое название тогда носил «Вальс») дало бы пищу для ненужных толков среди националистически настроенных французских кругов. По общему замыслу Равеля (к тому моменту, когда этот замысел сложился окончательно) «Вальс» представлял собой «апофеоз венского вальса, который смешивается в моем представлении с ощущением фантастического и фатального кружения».<sup>1</sup> Да, венский вальс, причем в духе Иоганна Штрауса, а не Рихарда Штрауса, в 1910 году сочинившего «Кавалера роз», привлек на этот раз Равеля (именно Иоганна Равель называл «великим»). Однако помимо вальсовых оборотов И. Штрауса в «Вальсе» мелькают и мелодии в этнае вальсов Шуберта, Шумана, Шопена, Шабрие... и самого Равеля. Его «фатальное кружение» создается не без влияния и «Мefисто-вальса» Листа. Словом, обобщенный образ романтического, преимущественно венского вальса становится толчком к созданию «Вальса» Равеля. Он назвал его «хореографической поэ-

<sup>1</sup> Швалю Р., с. 230.

мой». Поэдность здесь указывает на известную свободу в трактовке музыкальной формы, однако, как всегда у Равеля, строго логичной.

«Вальс» состоит из интродукции (своего рода «приглашения к танцу»), цепи вальсов и возвращения интродукции, которая играет функцию поначалу репризы, а затем разработки. Три больших раздела «Вальса» разделяются тремя нарастающими *screscendo* (некоторые исследователи, объединяя интродукцию с цепью вальсов, считают, что их два).

Интродукция вводит в атмосферу произведения, сумеречную, полную смутного беспокойства, тревоги. Их создает мелькание вальсовых мотивов (низкие деревянные — фагот, бас-кларнет) на фоне тремоло *divisi* контрабасов. Затем следует относительно устойчивый эпизод (цифра 9). Но и в нем вальсовые мотивы звучат так, словно они доносятся не полностью, мы слышим будто обрывки их. И это в контрасте с подчеркнуто выдержанной гармонической фигурацией, сопровождающей первый мотив. Ее элементарность не мешает образованию самых неожиданных созвучий (в частности, увеличенных октав) с вальсовым мотивом, который, казалось, изложен терциями, но эти терции имеют двойкий ладовый смысл, к тому же их последовательность нередко содержит переченья. В изложении мотивов обращает на себя внимание такой выразительный штрих, как глissандо у струнных, создающее впечатление взмывающего мотива и вместе с тем ускользающего. Заканчивается интродукция утверждающей вальсовой формулой. Далее идет цепь из семи разнохарактерных вальсов, начало каждого из них соответствует цифрам партитуры, изданной Музгизом (18, 26, 30, 34, 41, 46, 50). В них танец-признание сменяется торжественными, банальными эпизодами, снимающими романтизированный тон. И в этом велика роль самого штраусианского пятого вальса, с его инерцией безостановочного вальсирования. Шестой вальс по контрасту с предыдущим дает образ неосуществимой прекрасной мечты, грезы, сразу же заслоняемой кукольным, гротесковым седьмым вальсом. В этом разделе Равель совершает чудо мастерской вальсовой стилизации (правда за этим чудом стоит опыт «Благородных и сентиментальных вальсов»). Мотивы вальсов Равеля содержат порой, казалось бы, едва заметные коррективы, но сколь они оказываются значительными. В их мелодике вместо ожидаемых и уже привычных ходов не сексту и кварту следуют ходы на уменьшенную октаву или септиму или мотив получает удвоение (о котором мы уже говорили). Еще более тонкие и «неуловимые» поправки содержит гармония вальсов. Ее Равель усложняет неприготовленными задержаниями, чисто мелодическими параллелизмами, внедряющимися тонами — педалями фигурации и насыщает тремоло хроматизмами.

Новый раздел произведения начинается с возвращения первых тактов «Вальса» (см. цифру 54). В этом разделе вступает в силу принцип неуклонной драматизации. Облик знакомых мотивов

трансформируется. Первая кульминационная фаза непрерывно драматического *screscendo* этого раздела (73) — проведение мотива третьего вальса, ранее мечтательно парившего (скрипки), у тромбонов и валторн (на фоне педали-тремоло всего оркестра), отчего он приобретает черты грубой органистичности. Далее (86) на оstinато нисходящей хроматической фигурации, постепенно призывающей весь оркестр, разрабатывается мелодия пятого (штраусовского) вальса, которая является как бы обобщенным выражением «кружения». Упоение танцем становится все более исступленным, судорожным. Мотивы принимают все более искаженный лик. Так мотив шестого вальса, олицетворявший «чистую красоту» (альты *divisi* и виолончель соло), предстает огрубленным, вызывающим (все медные, поддержанные литаврами и тарелками).

С коды (88) наступает очередь не только оркестровых преобразований мотивов, но и гармонических, и динамических. В начале ее звучит утверждающая вальсовая формула интродукции. Но как она изменилась! Вместо соль-мажорного трезвучия — аккорд, вобравший в себя всю неустойчивость первых звучаний «Вальса» — сочетание тонического септаккорда (ре мажор) с тритоновой интонацией (d — as). Нельзя не заметить к концу «Вальса» проведение Равелем принципа последовательного усложнения гармонии. И, наконец, динамические трансформации того же мотива (94). «Провалы» звучания подчеркивают его громогласность. И последний штрих, — «кинематографический» прием монтажа. Сталкивание этого же мотива с двутактовым осколком мотива первого вальса, приобретающего, как и весь конец «Вальса», трагическое звучание. Движение все убыстряется (редкая для Равеля ремарка *presses jusqu'a la fin*), до предела разрастаются звучности, все словно сливается в «фатальном вихре». Оркестр «Вальса» — не живописующий, а остро выразительный. Порой кажется, что Равель даже отступает от своих принципов. Оркестровка «Вальса» изобилует удвоениями, *tutti* — с целью добиться физической громкости. Распределение тематического материала между тембрами диктуется прежде всего выразительными, а не колористическими задачами.

Существуют разные толкования «Вальса». Сам Равель видел его «в обстановке императорского дворца в 50-х годах прошлого столетия». Были попытки перенести «Вальс» в эпоху Коммуны и связать его с первой мировой войной. Из всех попыток истолковать «Вальс» представляется самой верной та, что видит в «Вальсе» обобщенный образ «танца на вулкане» (Э. Вийермоз).

С «Вальсом» произошло то же, что и с сюитой «Памяти Курперена». На первоначальный замысел наложился новый, привнесённый годами войны. Поэтому «Вальс» Равеля и не мог повторить кокетства «бесцельным времяпрепровождением» «Благородных и сентиментальных вальсов». Между ними пролегла война.

К году окончания «Вальса» (1920) относится «третье», пожалуй, самое нашумевшее «дело» Равеля. Композитора, очевидно,

желая почтить его заслуги, представили к ордену Почетного легиона. Равель отказался от него. В этом шаге сказались не только его позиция «чистого бодлерианца», как об этом пишет Р. Шалю.<sup>1</sup> Да, Равель, начиная с консерваторской скамьи, узнал цену «официальному признанию», которое долгое время его обходило. Важнее другое. Только два года тому назад кончилась кровопролитная война. И Равель не мог не понимать, что в нее Францию ввергло правительство, которое теперь награждало его. Тем не менее, в итоге этого «дела» Равель мог лишней раз убедиться, что он — «выдающийся композитор», как он пишет с иронией по поводу шумихи, поднятой прессой, выделяя из нее здравый голос «Юманисте».

Кредо Равеля-художника, скрытые глубины его души лучше всего выразило и как бы высветлило изнутри его небольшое вокальное сочинение «Ронсар — своей душе», опубликованное в 1924 году к 400-летию со дня рождения Ронсара.

Вслед за Ронсаром Равель мог повторить и о душе своего искусства, что она «всегда безыскусна, не знает упреков в злодеяниях, злопамятства, презирает блага судьбы и сокровища так же, как зависть суетной толпы». Равель утверждает прекрасную простоту, высоту этических норм и презрение к «официозу». Лаконизм средств в этом его сочинении доведен до предела. Оно все строится на сочетании двухголосного органа квинт и напевной просодии голоса. Пение и мелодия и здесь становятся ведущими.

Надо сказать, что принципы наказа Ронсара, получившего такой живой отклик у Равеля, понадобились Равелю в эти годы как никогда раньше. Дело в том, что после войны выступило поколение музыкантов, увлеченных поисками «нового динамизма», отразившего бы эру электричества, автомобилей, аэропланов и т. д. — словом, всего того, что принесла с собой послевоенная цивилизация, когда плоды научно-технической революции, начинавшейся в конце XIX века, стали ощутимы. Это поколение дерзко и неприемлемо отрицало эстетику искусства своих предшественников и, прежде всего, — импрессионистов. В своих манифестах они объявляли своими «врагами», прежде всего, Дебюсси и Равеля. В частности, печально знаменитый «Петух и арлекин» Ж. Кокто содержал оскорбительные намеки на произведения не только Дебюсси, но и Равеля. Правда, справедливости ради следует отметить, что агрессивный тон исходил более от самого Кокто и старого «забияки» Э. Сати, чем от остальных участников «Шестерки». Особенно к нему не имели отношения Ж. Тайефер и А. Онеггер.

Равель внешне никак не реагировал на нападки, но несомненно внутренне болезненно их переживал. Тем более, что они были вопиюще несправедливы. «Шестерка», Кокто и Сати воевали (часто запрещенными средствами) с Дебюсси и довоенным Равелем.

<sup>1</sup> Шалю Р., с. 148.

А Равель стал другим, чего «Шестерка» не замечала и не хотела заметить. В действительности, сейчас в исторической перспективе стало ясно, что Равель опережал «Шестерку» на пути создания новых ценностей, а не вызывающего эпатажа, трюкачества, свойственного в то время молодым музыкантам. Он прокладывал пути использования приемов линейности, политональности, джаза, сложных ритмических сеток, но делал это не односторонне, а сочетая их с присущими его мышлению мудро традиционными свойствами. В конечном счете он показывал, что и его «краюха не шербата», по выражению Римского-Корсакова, и так же как великий русский мастер считал, что вводимые им новшества не отменяют складывавшихся веками эстетических и стилевых критериев, которым он оставался неизменно верен. Когда же «Шестерка» рвалась и ее члены отошли от крайностей былой поры, Равель благожелательно, «без злопамятства» отнесся к успехам молодых музыкантов, постепенно становившихся гордостью французской музыки.

В 1920 году Равель, которого очень утомляла сутолока Парижа и которого уже ничто с ним непосредственно не связывало (его горячо любимый отец умер в 1908 году, а мать — во время войны), просит друзей подыскать ему небольшой загородный дом. Поиски останавливаются на местечке Монфор — Л'Амори. «Бельведер», так назвал этот дом Равель, отныне становится его последним пристанищем. Теперь отсюда ему приходилось выбираться в Париж, что было не лишено определенных трудностей. Но эти же трудности не отпугивали от «Бельведера» друзей Равеля, круг которых значительно пополнился. К верным, испытанным «апанашам» присоединились: скрипачка, а позднее музыкальный критик и автор книги «Равель и мы» Э. Журдан-Моранж, певицы М. Грей и М. Жерар, композитор Ж. Тайефер, скульптор Л. Лейритц (автор бюста Равеля, «авторизованного» композитором). Жизнь продолжалась; продолжалось и творчество, остановить которое суждено было только тяжелой психической болезнью.

К произведениям, в которых ощущаются следы внутренней творческой полемики с «Шестеркой», относятся Соната для скрипки и виолончели (1920) и Соната для скрипки и фортепиано (1923—1927). Именно в связи с первой Равель писал в автобиографии: «Я считаю, что эти сонаты знаменуют поворот в моем творчестве... полный отказ от обаяния гармонии, ради преобладания мелодии».<sup>1</sup>

Равель обратился к обнаженной от гармонических красок мелодии, контрапункту (диатоническому — французскому, а не хроматическому — баховскому). Но его мелос ничем не похож на механическую, внешне «динамичную» линейность, а носит диатонически ясный склад (в нем часто просвечивает пентатоника), черпает свою свежесть в ладовых поворотах (например, I часть

<sup>1</sup> Шалю Р., с. 230.

сонаты для скрипки и виолончели написана в тональности *in a*), в ритмической текучести, свободной от строгой периодичности (начало Сонаты для скрипки и фортепиано).

Один из первых в послевоенной Европе Равель сделал негринский джаз элементом высокохудожественной, «серьезной» музыки. II часть его сонаты для скрипки с фортепиано названа «Блюз». Он смело и тонко воспроизводит характерное звучание банджо и импровизационность мелодики блюза. Ее заунывные, неопределенно скользящие интонации, как бы нащупывающие опорные тоны, сочетаются с «металлическими», однообразными аккордами. Равель прибегает здесь почти к политональному эффекту; говорим «почти», потому что его природа объяснима в рамках обычного функционального мышления: соль-мажорный аккорд в скрипичной партии есть не что иное, как неприготовленное задержание к ля-бемоль-мажорному аккорду в фортепианной партии (подобным же образом объясняется политональность второй темы скерцо Сонаты для скрипки и виолончели). И везде мы видим, что Равель нигде не поступаетя принципами своего сложившегося музыкального мышления, но само оно претерпевает заметные изменения.

Еще отчетливее это видно в «Мадагаскарских песнях» (1926) для голоса, флейты, виолончели и фортепиано. Равель писал о них: «„Мадагаскарские песни“ вносят, мне кажется, новый драматический и эротический элемент, подсказанный самим содержанием песен Парни. Это своего рода квартет, в котором голос играет роль главного инструмента. Все здесь просто. Все партии независимы друг от друга...»<sup>1</sup> Равель прав, указывая на «драматический элемент». Центральная песня этого вокального триптиха драматически повествует об обиде туземцев, их ненависти к белым, вероломно обманывавшим их. Пожалуй, в творчестве Равеля нет других, таких насыщенных гневом страниц. Не лишено оснований предположение А. Оере о том, что Равель «метил здесь в американскую вражду к неграм».<sup>2</sup> Может быть, это был повод еще раз, уже на «экзотическом» материале, выразить свое отношение ко всякого рода насилию. Что касается «эротического элемента», то странно было бы ожидать, чтобы Равель, которого «в женщине привлекала больше прелесть общения с ней, нежели то, что на современном жаргоне именуется „sex-appeal“»<sup>3</sup> поддался здесь эротике в ее откровенном виде, скажем, в духе «Саломеи» Р. Штрауса. Нет, выступающая в «Красотке Нахандова» и «Хорошо увлечься в зной» эротика эстетизированная; ожидание прекрасного мига любви психологически напоминает грезы «Послеполуденного отдыха Фавна». Как здесь не вспомнить А. Франса, сказавшего об эклоге С. Малларме: «Желание — радость более упоительная,

<sup>1</sup> Шалю Р., с. 230.

<sup>2</sup> La Revue musicale, 1938, N 187, v. II, p. 104.

<sup>3</sup> Шалю Р., с. 224.

чем удовлетворение желания».<sup>1</sup> Но радость, которая выступает в «Мадагаскарских песнях», — радость перевозданная, не отравленная пресыщенностью, сквозящей в эклоге Малларме и в прелюде Дебюсси.

«Мадагаскарские песни» напоминают по использованию инструментального состава «Поэмы Малларме». Независимость голосов еще более подчеркивается тембрами таких «несовместимых» инструментов, как флейта, виолончель, фортепиано. Более того, в отдельных местах Равель требует от инструментов неузнаваемого изменения звучания — например, флейты как трубы в батальном эпизоде «Белым не верьте». И все же, несмотря на непривычный графический, жестко линейный склад музыкального письма, несмотря на словно заимствованные у Стравинского приемы ритмического и интонационного варьирования попевок, стиль «Мадагаскарских песен» типично равелевский. За жесткостью фигураций, играющих здесь мелодическую роль попевок, угадывается обычное для Равеля секундово-квартовое строение мелодии со скрытой пентатоникой. Стиль песен подчеркнута контрапунктический. Но в нем автор Дафниса легко узнается; правда, везде гармонии «ужесточены» мелодическими параллелизмами, неприготовленными задержаниями — аччакатурами и аподжатурами. Вместе с тем нельзя не отметить и поразительной экономии выразительных средств, отличающую партитуру. Голос иногда звучит в сопровождении одноголосной линии какого-либо инструмента, а иногда остается вовсе один.

Опера «Дитя и волшебство», написанная в 1920—1925 годах по поэме Г. Коллет, ставит и разрешает те же проблемы, что и сонаты и «Мадагаскарские песни». Равель специально отмечал, что в ней господствует мелодическое начало, на котором сосредоточено все его внимание в эти годы. Композитор смело ввел в свою оперу мюзик-холльные сцены (фокстрот Чайника и Чашки, сцена Кота и Кошечки), использовал приемы кинематографического «монтажа» (сцена со старичком-задачником). Эти сцены, сочетаясь с буквописно-пасторальными (хор пастушек и пастушков) и сценами не только оживших вещей, но и «живой» природы (2-я картина оперы), как ни парадоксально, еще больше подчеркивают и оттеняют чистоту светлого мира ребенка, поэзию детства. Она показана в самой первой сцене оперы (этой темой открывается опера), несмотря на капризы и злые шалости ребенка. Повествованию Равеля присущ мягкий добрый юмор. Он верит (а с ним верит и слушатель) в пробуждение в душе ребенка чувства человеческого сострадания, — показанного в лирической кульминации оперы, сцене с принцессой. Это сострадание постепенно распространяется и на все окружающее: утверждением доброты и заканчивается опера — вновь возвращается тема, ее открывавшая. Равель выступает в своей «лирической фантазии» не только

<sup>1</sup> Франс А. Собр. соч., т. 8, с. 520.

как волшебник, оживляющий вещи, но и как тонкий моралист, однако его мораль начисто лишена характера откровенного поучения, она действует и внушается исподволь.

Первые дни 1928 года Равель встретил в Америке, где он совершал большое турне по городам США и Канады. Композитору и до этого случалось выезжать в концертные поездки, но эта своим размахом далеко превзошла все прежние. Нью-Йорк, Чикаго, Лос-Анжелос, Ванкувер, Монреаль... Равель выступал как дирижер, как пианист и как аккомпаниатор своих сочинений. Турне прошло с огромным успехом. Особой популярностью пользовался «Вальс».

Лишь в конце апреля, наконец, он дома. И его ждал интереснейший заказ. Непревзойденная Клеопатра и Шехеразада «Русских сезонов» Ида Рубинштейн обратилась к Равелю с просьбой оркестровать для задуманной ею «испанской сценки» какое-либо из сочинений испанских авторов. Равель собирался приступить к оркестровке но... вместо нее сочинил «Болеро», причем первоначальный замысел только оркестровать был не нарушен.

Биографы Равеля правы, когда они указывают в связи с его творчеством на эстетику преодоления трудностей. Так произошло и с «Болеро». Искусство Равеля напоминает айсберг, подводная часть которого много больше видимой. Ослепленные поистине вельтмейстерским мастерством оркестровки в «Болеро», многие биографы отказывают «Болеро» в композиторском мастерстве. Они утверждают: «Пьеса есть триумф красок и динамики как самоцели».<sup>1</sup> К сожалению, критики оказались не одиноки. А. Онеггер также отказывал «Болеро»... в музыкальном интересе. Однако такая точка зрения нам представляется принципиально неверной. Напомним слова Равеля, «что нет хорошо оркестрованной музыки, а есть только музыка хорошо сочиненная». Оркестровый наряд «Болеро» блестящ, но что скрывается за ним? Могут ответить — одна мелодия. Да, одна мелодия. Но какая? Мы утверждаем, что в «Болеро», как и в ряде произведений позднего периода, Равель сосредоточил свои силы, прежде всего, на сочинении мелодии. Мелодия «Болеро» аккумулирует и мелодический опыт Трио и скрипичной сонаты, но задача, поставленная здесь Равелем, неизмеримо сложнее.

В «Болеро» все подчинено показу всемогущества мелодии. Она состоит из 2 частей. Первая — строго диатоническая, развивающаяся вначале по тетраордам, затем, с оттенком дорийского лада и возвращением в до мажор, утверждает тоническую функцию. Вторая — начинается сразу со звука *b* — VII пониженной до мажора, включает в свой состав звуки *b*, *g*, *e* и *des*, становящиеся опорными, и намечает доминантовую функцию внутри того же до мажора, точнее, лада от *c*. Приметными чертами той и другой

части мелодии становится опевание то сверху, то снизу меняющихся устоев, почти не повторяющихся ритмически, артикуляция, подчеркивающая интонационные подъемы.

Вот в чем причины неистощимого интереса этой необычно длинной 34-тактовой мелодии для слуха, вот в чем секрет ее кажущегося бесконечного разнообразия. Мелодия носит испанский характер, но не ярко выраженный, не узко локальный, а обобщенный. Первая часть ее более древняя, скорее всего имеющая корни в баскский фольклор. Вторая — носит мавритано-андалузский оттенок. Вся мелодия постоянно сопряжена с ритмом. Рисунок его неизменен. Он образует в сочетании с мелодией сложнейшую полиритмию. Вот эти-то элементы — мелодия и сопровождающий ее ритм (вначале почти растворяющий гармонический фон) — и положены в основу «Болеро».

Конструктивная идея произведения очень ясна, рациональна, предельно выдержана. Мелодия повторяется 5 раз (причем, каждая ее часть — дважды). Все, что допускает Равель — это мелодические параллелизмы — терций (8), кварт (9), трезвучий (13). Только один раз, в самом конце (18) Равель нарушает ее течение секвенцией, приводящей к кульминационной вершине всего произведения. Гармония «Болеро» остается без качественных изменений — строго соблюдается опора на до-мажорный аккорд, звучащий в первой части мелодии тоникально, а во второй — доминантово. Ритм также сохраняется (и мелодии, и сопровождения).

Развитие «Болеро» заключается в оркестровых вариациях. Все развитие — и мелодии, и ритмического фона, и гармонии — совершается через тембр и посредством его. Здесь нет возможности описать все детали этого впечатляющего решения. Отошлем читателя к по-своему превосходному анализу Крейна. Кстати, в другой своей книге «Стиль и колорит в оркестре» Крейн, ссылаясь на доклад Д. Кабалевского, говорит о том, что данный принцип чрезвычайно сходен с использованным Римским-Корсаковым в «Шехеразаде» (средний эпизод III части).

Равель проходит путь колористически-динамического варьирования от флейты, сопровождаемой малым барабаном и пичцикато альтов и виолончелей, до грандиозной «сверхпредельной» кульминации, когда гигантское нарастание звучностей сделало по сути неразличимыми былые контуры темы, и последние такты звучат только основной ритм и то теряющий свою рельефность. Чисто равелевский прием оркестрового *crescendo*, продолжающий линию «Ферри» («Испанская расподия»), «Вальса».

Удивительно разные трактовки получает содержание «Болеро». И не только сценические (как известно, первая постановка его расходилась с представлением самого Равеля). Некоторые исследователи, критики, музыканты считают его лишь «каруселью звучащий», другие, напротив, чрезмерно романтизируют его, видя в нем предвосхищение драмы, которая надвигалась на Равеля, отголоски

<sup>1</sup> Stuckenschmidt H., S. 287.

чуть ли не «Плясок смерти». Некоторые предпосылки к такому прочтению «Болеро» можно найти: остигатное «наваждение ритма», гипнотизирующее проведение одной и той же мелодии, равномерность разрастающихся звучностей... Но — это все чисто внешние признаки. Ибо в «наваждении ритма» нельзя не почувствовать и некоего «торможения», которое, при постоянном развитии через тембр, придает произведению особую сдержанность, властную строгость. В росте звучаний можно услышать утверждающую силу, в конечном счете оптимистическую. И не случайно «Болеро» стало для Н. Заболоцкого символом борющейся с фашизмом Испании, «священным танцем боя».

Равеля — этого «великого *aficiapado* Испании» (как называет его Р. Шалю) — постоянно тянуло на родину, там он не только отдыхал, черпая душевные силы, но искал и вновь и вновь находил импульсы к творчеству. Вот и осенью 1929 года он уезжает в страну басков. Его популярность там огромна. В Биаррице состоялись фестиваль его произведений и целое празднество, посвященное ему. Там он задумывает в конце 1929 года два фортепианных концерта, завершенных в 1932 году.

К чрезвычайно содержательной (несмотря на обычную для Равеля лаконичность) его характеристике двух своих фортепианных концертов, данной для «Дейли телеграф»,<sup>1</sup> остается добавить немного. Прежде всего то, что эти концерты, сочинявшиеся одновременно, очень разные. Соль-мажорный концерт — «дивертисментный», не претендующий на глубокое содержание (за исключением медленной, проникновенной «моцартовской» части), живой и остроумный, окрашен жанровым (баскским) колоритом, его строение традиционно — он трехчастен. Совсем иной ре-мажорный концерт для левой руки — драматический, одночастный, но со скрытыми признаками анданте и скерцо. Этот концерт написан по заказу П. Витгенштейна, потерявшего на войне правую руку (аналогичный концерт Витгенштейн заказал и Прокофьеву).

Исследователи и биографы композитора расходятся в оценке роли ре-мажорного концерта в эволюции Равеля. Если соль-мажорному концерту никто не может отказать в динамичной современности, то Концерт для левой руки часто получал и получает ретроспективную, романтико-импрессионистскую трактовку. Наш взгляд, такая трактовка вступает в противоречие с образами концерта, его духом, наконец, общей направленностью исканий Равеля в поздний период. Вводит в заблуждение фактура Концерта, особенно в каденции напоминающая «Ундину» (фактура, строящаяся на изменении позиции руки, которая охватывает максимальное звуковое пространство, не прерывая звучания; для этого использован прием репетиции). Равель сам говорил, что «в произведениях такого рода важно, чтобы музыкальная ткань не казалась облегченной, но, напротив, звучала бы как исполня-

мая двумя руками».<sup>1</sup> И эта задача оказалась им блестяще выполненной. Но она не должна заслонять сути. Четкий и протяженный рельеф формулируемой в процессе изложения и развивающейся темы главной партии, опирающейся на движение сарабанды (мы склонны присоединиться к Гольдбеку, считающему эту тему близкой сарабанде, ведь опора на танец здесь очень опосредованная, как, например, и в «Болеро»), часто само по себе есть завоевание позднего Равеля, до этого предпочитавшего давать отстоявшийся в созерцании мелодический образ. Совершенно не связанные с романтизмом и даже без всякой попытки «подражания» ему (как в «Ночном Гаспаре») образы появляются в скерцозном эпизоде (14), образы активного, наступательного зла, злой издевки (может быть, лишь отдаленно напоминающие шутовство «Альборад»). И приемы развития этих образов — приемы позднего Равеля. Это — с гениальной силой утвержденные в «Болеро» — оркестровые вариации (при остигатности мелодии и ритма). Наконец, джазовые элементы, неотъемлемые от обоих концертов, во втором, ре-мажорном, они выступают не как «раскрашивающий» эффект, а действительно (тот же скерцозный эпизод). Все эти моменты свидетельствуют, что и Концерт для левой руки должен восприниматься не в ретроспективном плане, а как последовательное продолжение линии сочинений Равеля, созданных в поздний период.

Произведением, которое завершило творческий путь Равеля, стали «Три песни Дон-Кихота к Дульцине» (1932), возвращавшие композитора к «испанским» образам, но не на основе музыкальной декламации «Испанского часа», а на песенно-мелодической основе. Эти песни были его прощанием с композиторским творчеством.

«Последние четыре года жизни творческие силы совершенно исчерпали композитору; это была его Голгофа» — пишет Р. Шалю. Равель потерял память, речь, хотя долгое время сохранял ясность сознания. 19 декабря 1937 года ему сделали операцию. Последние слова, которые он сказал друзьям, весьма примечательны: «Я мог бы написать еще так много музыки».<sup>2</sup> Через десять дней после операции Равеля не стало.

Прежде, чем остановиться на оценке наследия Равеля в целом, коснемся некоторых проблем, связанных с последним периодом его творчества.

Нельзя не заметить определенные сдвиги в эстетике и стиле Равеля после первой мировой войны. Импрессионистские элементы его музыкального мышления все более вытесняются классицистскими (этот процесс особенно заметен, начиная с Трио и сюиты «Памяти Куперена»), причем, если в довоенный период первые

<sup>1</sup> См.: Шалю Р., с. 241—242.

<sup>1</sup> См.: Шалю Р., с. 241—242.

<sup>2</sup> Stuckenschmidt H., S. 306.

занимали господствующее положение, а вторые — подчиненное, то теперь они меняются местами.<sup>1</sup> Сюита «Памяти Куперена» стала окончательным поворотом к «галльской ясности». Чрезвычайно показательно, что в поисках Равелем путей обновления музыкального языка восторжествовала не атональная, линейристская тенденция, намечившаяся в «Поэмах Малларме» (оставшихся не более чем кризисным экспериментом), а именно классицистская тенденция, с которой оказались связаны и тяготение Равеля к чисто инструментальным жанрам, и новое отношение его к фольклору. Эти своеобразные классицистские элементы сказывались, конечно, не в стилистическом подражании (вспомним мысль Ш. Кашлена о, прежде всего, «духовной преемственности»), а в ориентации на высокие нормы классиков — нормы красоты, этики, искусства обобщенного выражения. И здесь идеалом для Равеля служили национальные классики XVIII века и Моцарт (что сам Равель постоянно подчеркивал). Усвоение этих норм обогатило стиль Равеля, сделало доступным ему новую тематику и жанры. Но дистанция между его искусством и жизнью сохранилась. И в сюите «Памяти Куперена», и в «Вальсе», и в «Болеро» ощущается некая «вторичность» вдохновения, объясняемая тем, что Равель в целях большей объективизации (свойство, усилившееся в поздний период) обращается к тематизму и приемам французских старинных мастеров, мелодике И. Штрауса, фольклору. Весь строй его произведений одновременно вызывает аллюзии с современностью и вместе с тем эти аллюзии неясны, смутны, неопределенны. Не случайно столь расходятся исследователи в толковании его «Вальса», «Болеро». Думается, непреодолимым препятствием для Равеля, трагически мешавшим ему непосредственно откликнуться на события современности и прийти к социально-значимой тематике, был его эстетизм, сложившийся еще раньше, до войны.

Война открыла Равелю глаза на насилие, грубость, пошлость; вернее, она показала, как недопустимо их не замечать. Отсюда совершенно новые по своей природе образы, встречающиеся в «Вальсе» и Концерте для левой руки. Изменившаяся после войны, урбанизированная действительность сделала крайне несвоевременными воспевания мига прекрасных созерцаний. Но, ощутив эти изменения жизни и откликнувшись на них в сонатах (пусть несколько внешне — это другой вопрос), Равель их сторонился. Ему гораздо дороже были те ценности в искусстве, которые, казалось, не зависели от жизни, ее тревожений. Их он и продолжал отстаивать. Однако, эволюционировавшие принципы его композиторского мышления сблизили эти ценности с реально существовавшими. При этом многое остается у Равеля и от импрессионистского мышления, корни которого были слишком прочны.

<sup>1</sup> Кристаллизации этой мысли очень помогли соображения, высказанные А. А. Гозенпудом.

Правда, теперь, на послевоенном этапе творчества непосредственное впечатление, довлевшее ранее, вытесняется развивающейся мыслью, вызывающей потребность работать в обобщенных инструментальных жанрах. В этом наметился решающий сдвиг, повлекший за собой все остальное. Из тематики сочинений Равеля начисто исчезает природа, занимавшая такое ведущее положение в предшествовавший период («Игра воды», «Отражения», «Ундины», «Испанская рапсодия»). По-прежнему Равель тяготеет к танцу. Но этот танец и в «Вальсе» и в «Болеро» выступает не просто как красочный жанр, а в виде «обобщения через жанр». Равель начинает сочинять в формах чисто инструментального цикла (трио, сонаты). И здесь нельзя не заметить существенных изменений его стиля. Если раньше в этом стиле можно было говорить о равновесии между гармонией и мелодией (что подчеркивалось слитностью фактурных образований, в большинстве случаев лишь выделявших мелодию), то теперь мелодия (и в инструментальных, и в вокальных произведениях) стала ведущим фактором мышления Равеля. Претерпевает свои изменения и гармония. Ранее разросшаяся предельно и несколько аморфная в функциональном отношении вертикаль сперва расслаивается, а потом функционально и ладово активизируется. И в форме Равель отходит от формы-схемы, возвращая сонатной форме ее динамику, что видно и на примере Трио и сонат.

Размышляя над судьбами наследия Равеля, приходишь к мысли, что с годами его ценность становилась все яснее и все значительнее. Уже через год после смерти Равеля во Франции появился специально ему посвященный номер журнала «La Revue musicale». В признании высочайших достоинств его искусства склонились виднейшие музыканты Франции. Равель был поставлен в число чисто французских гениев, составивших славу культуре Франции, рядом с Декартом и Расином, Вольтером и Стендалем, Энгром и Сезаном. Даже прежние антагонисты (Д. Мийо, Ж. Орик, Ф. Пуленк) вынуждены были признать растущее влияние Равеля на предвоенное поколение композиторской молодежи Франции. А. Сеге, Ж. Ибер, О. Мессиа, А. Дютийе — в музыкальной родословной каждого из них есть гены, идущие от Равеля. Но не только Франция ценила его музыку. Б. Барток, М. де Фалья, Вила Лобос, А. Казелла — вот далеко неполный перечень выдающихся европейских и американских мастеров, не перестававших учиться у Равеля. Особо надо сказать о советских музыкантах. С. Прокофьев писал: «Мы находим многое, чему нам следует поучиться и в части виртуозной оркестровки, и в части гармонической». Уроки Равеля не остались без следа для выдающихся советских композиторов: для самого С. Прокофьева, для А. Хачатуряна, для Д. Кабалевского. Прокофьев не случайно сказал «и в части гармонической». Она, на наш взгляд, имеет особую принципиальность, заключающуюся в том, что Равель последовательно разработал систему мышления в мажоро-минор-

ной системе, обогащенной включением натуральных ладов, которые дали новую жизнь мажоро-минору, одновременно раскрыв перед этой системой обширные перспективы.

В заключении этого сжатого очерка о Равеле хочется предоставить слово самому композитору, который незадолго до болезни, словно предчувствуя ее, как никогда доверительно изложил свое кредо: «Я не являюсь композитором-„модернистом“ в собственном смысле этого слова, ибо моя музыка, далекая от бунтарства, скорее отмечена эволюционным развитием... Я всегда был убежден в том, что композитор должен доверять бумаге лишь то, что он чувствует... Великая музыка, я убежден в этом, всегда идет от сердца... Музыка, я настаиваю на этом, несмотря ни на что должна быть прекрасной».<sup>1</sup> Это не только законы профессиональной веры Равеля, но это и его заветы.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. М., 1970, с. 98—100.

Е. Гуревич

## САТИРИЧЕСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР БРЕХТА — ВАЙЛЯ

**В** истории западноевропейского искусства XX века первую рубежную дату, бесспорно, составляет 1914 год. Первая мировая война. Она еще резче обострила все общественные противоречия; одним из следствий этого явился жесточайший кризис буржуазной культуры.

События военного времени не могли не повлиять на развитие искусства. Социальные конфликты эпохи в том или ином виде преломляются в творчестве большинства художников, несмотря на различие их идейных и эстетических взглядов. Среди явлений музыки, отразивших глубокий духовный кризис этого периода, особенно выделяется острое, памфлетное искусство Ганса Эйслера и Курта Вайля.

Фигура Вайля<sup>1</sup> пока еще не получила должного освещения в нашей литературе, хотя, казалось бы, композитор буржуазного

<sup>1</sup> Курт Вайль (2/III 1900 г., Дессау — 3/IV 1950 г., Нью-Йорк) — немецкий композитор. С 1920 по 1933 г. жил в Берлине, который в то время был ареной напряженной борьбы политических партий, общественных идей, художественных направлений, стилей, школ. Вайль нашел своих единомышленников в «Ноябрьской группе», организованной вскоре после войны революционно настроенными художниками, архитекторами. К ним вскоре присоединились писатели и музыканты. Один из манифестов этой группы гласил: «Мы стоим на плодотворной почве революции. Наш девиз — свобода, равенство и братство. Наш союз возник из равенства человеческих и художественных убеждений. Мы считаем своим высоким долгом посвятить лучшие силы нравственному строительству молодой свободной Германии...» (См. Kotschenreuther H. Kurt Weill. Berlin, 1962, S. 25).

В музыкальную секцию «Ноябрьской группы» входили, помимо Вайля, Ф. Ярнах, Х. Тиссен, Г. Антайль, М. Буттинг, С. Вольпе, Х. Х. Штуккеншмидт.

С 1921 по 1924 г. Вайль занимается у Ферруччо Бузони. В это время он сочиняет пантомиму, вокальные циклы, произведения для оркестра, струн-



мира, ставший столь ярким его разоблачителем, заслуживал особого внимания. Недаром уже в 1928 году А. В. Луначарский горячо откликнулся на постановку «Трехгрошовой оперы» Брехта и Вайля.<sup>1</sup> Однако серьезное исследование его творчества до сих пор не появилось.

Причина того, что Вайля «не заметили», не оценили, была, по-видимому, в кажущейся примитивности его музыки, в которой к тому же часто встречались уже известные, ранее использовавшиеся другими авторами средства выразительности. На самом же деле музыка Вайля отнюдь не является ни примитивной, ни эпигонской — ее художественная ценность измеряется специфическими критериями тех задач, которые разрешал композитор.

Вайль силен, прежде всего, разоблачением негативных сторон действительности. Неприятие существующего миропорядка, протест против него был типичен для многих композиторов межвоенных десятилетий. Но Вайль делает это убедительнее многих других, потому что в его произведениях разоблачение действительности осуществляется с прогрессивных социальных позиций и приобретает революционно-преобразующий смысл.

Между тем, так происходит не во всех сочинениях автора, а только в созданных вместе с Бертольтом Брехтом. И это застав-

ного квартета, в которых заметно влияние неоклассического стиля, но также и экспрессионизма. Большое воздействие на Вайля оказал Георг Кайзер, автор известных экспрессионистских драм. В содружестве с ним были написаны одноактные оперы «Протагонист» (1926) и «Царь фотографируется» (1928), определившие основную сферу деятельности композитора — музыкальный театр.

Решающим событием в творческой судьбе художника явилась его встреча с Бертольтом Брехтом. В результате плодотворного сотрудничества с драматургом возникли сатирические, острозлободневные спектакли — зонг-скетч «Маленькая Махагони» (1927), «Трехгрошова опера» (1928), которая принесла Вайлю мировую известность, зингшпиль «Happy End» (1929), опера «Возвышение и падение города Махагони» (1930). Кроме того, совместно с Вайлем создавались и некоторые дидактические «поучительные» произведения Брехта — радиокантата «Полет Линдберга» (1929) и «Человек, говорящий „да“» (1930).

В 1933 г. Вайль эмигрирует из Германии, живет в Париже, Лондоне. Последним сочинением, написанным на текст Брехта, был балет с пением «Семь смертных грехов» — яростная сатира на капиталистическое общество.

С 1935 г. композитор переезжает в Нью-Йорк, работает на Бродвее. Он обращается к жанру мюзикла, способствует обогащению его музыкального стиля и драматургии, пытается развить его до уровня так называемой американской «народной» оперы. Среди сочинений этих лет следует назвать мюзиклы «Леди в темноте» (1942) и «Одно прикосновение Венеры» (1943), написанные в духе американской «народной» оперы «Уличное происшествие» (1947), по одной из наиболее выдающихся в американской драматургии тех лет пьес Элмера Райса) и «Случай в долине» (1948), а также оперу «Потерян в звездах» (1949, по роману А. Патона «Плачь, любимая страна»), посвященную положению негров в Южной Америке. В произведениях американского периода порой появляются социально-критические мотивы, но в гораздо более сглаженном, приглушенном звучании.

<sup>1</sup> См. «На три гроша». — «Вечерняя Москва», 24 сентября 1928 г.

ляет поставить вопрос: а принадлежал ли сам Вайль, подобно Брехту, к убежденным сторонникам пролетарской революции, были ли у него собственные революционно-демократические идеалы и составляли ли они основу, зерно его мировоззрения? Видимо, нет! Иначе как объяснить, что ни в одном произведении, написанном не на брехтовский текст, они не находят достаточно четкого выражения, что композитор десятки раз удовлетворялся пьесами, в которых социально-критические мотивы если и появлялись, то лишь в ослабленном, «стертом» виде? Вероятно, хотя Вайль и принадлежал к левым кругам художественной интеллигенции Берлина, хотя в своем памфлете «Критика и современная музыка» он писал, что во времена «прогрессирующей политизации повседневной жизни искусство также всегда содержит политическую окраску»,<sup>1</sup> и, действительно, в своих сочинениях этих лет был острее и злободневнее большинства современников, все-таки стойкой, последовательной революционно-демократической идеологии у него не выработалось. В сущности, положительной, позитивной программы, противостоящей линии обличительного, памфлетного искусства, композитор не создал. Из-под его пера появились произведения, которые обрели силу беспощадного сатирического плаката, но не случайно к инсценировке по роману Горького «Мать», над которой Брехт работал в 1930 году, в период сотрудничества с Вайлем, музыку писал не он, а Эйслер.

И еще один чрезвычайно показательный факт. Ни Брехт, ни Эйслер, живя в Америке, не смогли работать в Голливуде или на Бродвее. А Вайль смог. Смог до известной степени принять условия коммерческого искусства и опуститься до него, во всяком случае в отношении содержания сочинений, в которых социально-критическая направленность если и сохраняется, то становится более расплывчатой, сатирическое обличение — менее злым. Все это свидетельствует о неустойчивости, аморфности мировоззрения композитора. Поэтому-то и следует видеть в Вайле не только разоблачителя буржуазной культуры, но и ее порождение и жертву. В этом — глубочайшее отличие Вайля от Эйслера, накрепко связавшего свою судьбу с революционным, пролетарским движением. Однако было бы неверно на данном основании недооценивать значительного вклада Вайля в развитие музыкального искусства первой половины XX века и особенно — искусства сатирически-обличительного.

В наследии Вайля имеются сочинения различных жанров, однако в историю он вошел, прежде всего, как композитор музыкального театра. На протяжении своей жизни автор работал с разными драматургами — писал музыку и к экспрессионистским драмам Георга Кайзера, и к революционным спектаклям Бер-

<sup>1</sup> Die Stimme der Komponisten. Aufsätze, Reden, Briefe 1907—1958. Roden — Kirchen — Rhein, 1958, S. 124.

тольта Брехта, и к представлениям бродвейских театров. Подобная «гибкость», изменчивость, если не всеядность проистекала, конечно, из отсутствия твердых социальных и эстетических принципов у художника. Но нельзя в то же время не поражаться той чуткости, остроте восприятия замысла драматурга, способностью полно растворяться в нем, которую всякий раз демонстрировал композитор. В этом и состояла главная сила дарования Вайля — в умении стать соавтором, подчинив себя драматургу, в умении подчеркнуть музыкой каждый поворот в развитии действия, каждую интонацию текста.

Талант Вайля раскрывается особенно ярко в сатирических произведениях. Именно к этой сфере тяготеет он в наибольшей мере, именно здесь достигает высот мастерства. Умение создать тонкий иронический подтекст, резкую обличающую пародию особенно привлекает в искусстве Вайля. Потому-то среди всех драматургов Берлина ближе всех ему оказывается Брехт — выдающийся сатирик в области драматического театра.

В содружестве с Брехтом были написаны лучшие сочинения композитора. Его талант сатирика под влиянием Брехта приобрел резко выраженную социально-критическую направленность. Вайль, с присущей ему тонкой интуицией, уловил революционно-преобразующую сущность театра Брехта и смог подняться до нее, найдя такие формы музыки, которые наиболее полно отвечали самой природе этого политического, памфлетного искусства.

С чисто музыкальной, «профессиональной» точки зрения Вайль известен прежде всего как создатель популярных шлягеров. Между тем, арсенал жанров, средств, форм, которые он использует, чрезвычайно широк и разнообразен. В его музыке встречается и пародийная стилизация, и гротескное претворение «высоких» жанров. Композитор воскрешает музыкальный колорит эпохи барокко, включает в сценические произведения традиционные формы инструментальной музыки. Автор часто обращается к приемам, выработанным в русле неоклассицизма, а вместе с тем многие эпизоды в его сочинениях эмоциональной резкостью, остротой соприкасаются с экспрессионизмом. Иногда, в связи с особенно напряженными моментами, в его вокальных партиях появляется *Sprechstimme*.

Вообще, Вайль использует весь арсенал средств современной ему музыки — полифункциональные созвучия, «эмансипированные» диссонансы, терпкие, жесткие вертикали, представляющие собой наложения пустых и диссонирующих интервалов. Сюда относятся и неожиданные модуляции, сопоставления далеких тоналностей, и разные формы моторного, оstinатного движения, сопровождающегося резкими ритмическими акцентами. Прибегая в памфлетных пародийных спектаклях к средствам музыкального плаката, интонациям и жанрам джазовой музыки, элементам эстрадного ревью, композитор поднимает «уличную музыкальную стихию до уровня самых изощренных достижений современного

искусства, придавая, с другой стороны, этим достижениям необычайную жизнеспособность».<sup>1</sup>

Формы легкожанрового искусства, обороты модных танцев, песенок широко используются Вайлем как средства гипертрофии, гротеска в изображении отрицательных сторон. В этом смысле композитор многое почерпнул в творчестве Стравинского, Хиндемита, Крженека, Сати и композиторов «Шестерки». В сущности, ни один из упомянутых приемов, включая противопоставление и синтез технической изощренности с «развлекательными» жанрами, отнюдь не является изобретением Вайля. Но его заслуга состоит в предельно точном отборе необходимых средств и превращении их в оружие беспощадной социальной сатиры.

Брехт высоко оценил дарование композитора. Он писал, что только после встречи с Вайлем музыка к его пьесам «стала произведением искусства, самостоятельной ценностью»,<sup>2</sup> превратившись из фона в важнейший элемент целого. И творчество Вайля — одного из выдающихся музыкальных соавторов драматурга — представляет большой интерес.

Несмотря на относительную самостоятельность музыкального оформления, его функции и характер обусловлены всей театральной системой Брехта, в своей деятельности, исходившего прежде всего из стремления «использовать для театра положение, что главное не в том, чтобы объяснять мир, а в том, чтобы преобразовать его».<sup>3</sup> Поэтому драматург ориентируется на новый тип восприятия — активный, критический, трезвый, основанный на знании объективных законов общественного развития и проникнутый сознанием своих классовых интересов.

Как известно, к важнейшим особенностям драматической формы Брехта принадлежит эффект очуждения и метод иносказательного, метафорического воплощения центральной идеи сочинения, остающейся «за кадром» и разворачивающейся через монтаж сцен. Жанром, в наибольшей мере отвечающим данным принципам, явилась притча. Автора привлекала дидактическая направленность притчи и присущая ей манера изображения, основанная на символах и аллегорических обобщениях. Брехт стремится вскрыть за жизненно-повседневным и обыденным глубинный, внутренний смысл общественных процессов и конфликтов. Поэтому он избирает притчу, с ее двуплановой структурой. Поверхностный, «материальный» план представлен в его пьесах индивидуально-конкретными действующими лицами и событиями. Обобщенное, идейное содержание притчи — то, ради чего она создается, — образует второй план, который раскрывается при помощи многообразных средств. Музыка среди них играет едва ли не важнейшую роль. Развлекая зрителей доставляя им эмоциона-

<sup>1</sup> Зингерман Б. Опера нищих. — «Театр», 1963, № 9, с. 27.

<sup>2</sup> Брехт Б. Театр, т. 5/2. М., 1965, с. 164.

<sup>3</sup> Там же, с. 494.

льное наслаждение, она вместе с тем дает возможность выявить «основной общественный подтекст всей совокупности сценических действий».<sup>1</sup>

В своих сочинениях Вайль по-разному осуществляет эти задачи. Особенно выделяется в данном отношении «Трехгрошовая опера».<sup>2</sup> В отличие от последующих произведений, музыка в ней представлена вставными номерами, более или менее резко ограниченными от разговорных сцен. В основе их лежит зонг. Музыка в форме зонгов, как пишет Брехт, «решение музыкальных проблем связывает с ясным и четким подчеркиванием политического и философского смысла стихов».<sup>3</sup> Она активизирует слушателей, организовывает их, превращает в сплоченный, охваченный общим чувством коллектив. Лаконизмом, сконцентрированностью средств выразительности зонги Вайля напоминают плакат. Поэтому они столь органично включаются в спектакли художника, на драматургию которого искусство плаката беспорно оказало большое влияние.

В «Трехгрошовой опере» в музыкальных эпизодах чаще, чем в разговорных монологах и диалогах, прорывается метафорический, остранный покров «веселого», на первый взгляд, представления, обнаруживается истинный смысл аллегорического иносказания. Зонги переключают действие из конкретно-событийного в обобщенный, глубинный план. Иногда он присутствует как бы незримо — содержится в строении самой фабулы, в пародийной, иронической интонации текста и музыки, в тех параллелях, которые зрители мысленно проводят между событиями пьесы и актуальными явлениями современности, между музыкой данной пьесы и музыкальным искусством вообще. В «Трехгрошовой опере», наряду с этим, происходит и реальное, зримое раздвоение притчи на событийный и обобщающий план, так как музыкальные номера, словно берущие на себя функции рассказчика, автора, вмонтированы в разговорные сцены в виде отдельных законченных эпизодов, чем резко выделяются, образуя самостоятельный пласт представления.

<sup>1</sup> Брехт Б. Театр, т. 5/2, с. 168.

<sup>2</sup> Напомним вкратце, что «Трехгрошовая опера» была написана по мотивам «Оперы нищих» Джона Гея (1728), веселого и злого сатирического спектакля с музыкой Джона Пепуша, пародировавшего оперы Генделя. Почти неизменными остались главные герои произведения — благодетель и эксплуататор нищих Джонатан Пичем, бандит-спекулянт Макхит по прозвищу Мэкки Нож и его ближайший друг, шеф лондонской полиции Браун. Но в отличие от пьесы Гея, в которой события происходили на фоне достоверно описанного старого Лондона, а многие персонажи возникли на основе реальных протипов, сочинение Брехта и Вайля имеет более обобщенный, собирательный смысл. В нем дается гротескное, аллегорическое изображение общества, где филантропия и нищета, бандитизм и полиция кровно связаны между собой, где все продается — покупается, где необходимы бедность и преступление, а все разглагольствования о добре, правосудии, морали неизбежно лживы и лицемерны.

<sup>3</sup> Брехт Б. Театр, т. 5/2, с. 171.

Зонги выпадают из игровых сцен и в связи с особой манерой их исполнения. В примечании «О пении зонгов» Брехт писал: «Исполняя „зонги“, актер меняет свою функцию. Нет отвратительнее зрелища, чем актер, притворяющийся, будто он не замечает, что покинул почву обыденной речи и уже поет».<sup>1</sup>

Автономность музыки сразу бросается в глаза благодаря чисто внешнему фактору — освещению. Ведь большинству музыкальных номеров «Трехгрошовой оперы» предшествует ремарка: «Золотистый свет. Орган освещен. Сверху на шесте спускается трехламповый светильник. На щитах надпись» (с названием зонга). К тому же, зонги обычно сопровождаются специальным оркестром, помещающимся у всех на виду и ярко освещенным.

Автономность музыкального плана превращала его в одно из важнейших средств очуждения, разбивающих иллюзию реальности происходящего на сцене. Условность представления усиливалась уже самим соседством речи и пения — ведь оно в большинстве случаев не было оправдано сюжетной ситуацией (когда герой по ходу действия должен петь). Не вытекая из целого органически, а напротив, прерывая его, зонги «срывали вживание, они были холодными душами для сочувствовавших».<sup>2</sup> Нарушая последовательное развитие фабулы, они подчеркивали, что изображаемые в пьесе явления не «фрагмент из жизни», а специально смонтированная история, которую нужно воспринимать трезво, критически.

Произведения, написанные после «Трехгрошовой», — опера «Возвышение и падение города Махагони», радиокантата «Полет Линдберга», «школьная» опера «Человек, говорящий „да“», балет с пением «Семь смертных грехов» — были уже целиком, от начала до конца, положены на музыку. И если в «Махагони» имеются еще отдельные разговорные эпизоды, они идут на фоне оркестрового сопровождения. В остальных сочинениях их совсем нет.

В дальнейшем речь пойдет в основном о сатирических спектаклях — «Махагони» и «Семи смертных грехах». Благодаря социально-обличительному, памфлетному характеру они примыкают к «Трехгрошовой опере». Правда, в отличие от нее, музыка в этих представлениях не образует автономного, вмонтированного в виде отдельных номеров пласта, и, следовательно, «материального», зримого раздвоения притчи на событийный и обобщающий планы в них не происходит. Однако сами приемы, средства, которые использует Вайль, не отличаются от найденных ранее в «Трехгрошовой». Неизменными остаются и функции музыки в драматургии. Она по-прежнему «сообщает, трактует текст, исходит из текста, оценивает, выражает отношение к действию».<sup>3</sup> Просто

<sup>1</sup> Брехт Б. Театр, т. 1. М., 1963, с. 257.

<sup>2</sup> Там же, т. 5/2, с. 91.

<sup>3</sup> Брехт Б. Примечания к опере «Расцвет и падение города Махагони». Театр, т. 1, с. 301.

откровенно обличающие слова не обязательно выносятся теперь в отдельные, самостоятельные зонги.

Так, в первом номере оперы «Махагони»,<sup>1</sup> три весьма многозначительные фразы произносятся непосредственно по ходу развития большой, насыщенной разнообразными эпизодами сцены. Каждая из этих фраз получает различное музыкальное «оформление». Первая произносится в разговорном монологе вдовы Бегбик. Вторая вводится в речитатив, знаменующий собой первое появление в опере вокальной партии. Ее смысловая вершина — слова «город-сеть» (Netzestadt) — подчеркнута неожиданным хроматическим сдвигом в вокальной партии и уходом в диэзные тональности. Фатти и Мозес, словно эхо, повторяют «волшебное» слово. Наконец, последняя, кульминационная в смысловом отношении фраза звучит в завершающем ансамбле, который благодаря яркости, рельефности темы воспринимается как кульминация постепенно развивающегося на протяжении всей сцены мелодического, вокального начала.<sup>2</sup>



<sup>1</sup> В 1927 г. Вайль написал на стихи Брехта из сборника «Домашние проповеди» пять песен Махагони, которые были объединены в род зонга-скетча, получившего название «Маленькая Махагони». Позже, в 1930 г. композитор и драматург преобразовали его в большую, «полнометражную» оперу — «Возвышение и падение города Махагони».

Как и во многих других произведениях Брехта, действие здесь происходит в Америке. Главные герои — вдова Леокадия Бегбик, Фатти и Мозес — преступники, осужденные за сводничество и мошенническое банкротство. Сбежав от правосудия, они основывают Махагони — город развлечений, в котором дозволено все, кроме неплатежеспособности. На протяжении двадцати одного номера оперы последовательно демонстрируется возникновение города, его блестящий расцвет и падение.

Изображая «райский» город Махагони, авторы в гротескной форме показали пороки капиталистического мира. Они словно разрушили его фальшивый фасад, и перед публикой в предельно обнаженном виде предстали скрывавшиеся за ним чудовищные парадоксы. Кроме того, как подчеркивает Брехт в своих «Примечаниях» (см. Театр, т. 5/1. М., 1965), «Махагони» — еще и пародия на оперу, превратившуюся в жанр абсурда, замаскированного сладкой, кулинарной музыкой.

<sup>2</sup> Все нотные примеры даны в переложении для фортепиано.

Примеры подобного рода можно найти и в балете «Семь смертных грехов»,<sup>1</sup> где второй, обобщающий план притчи выявляется исключительно музыкальными средствами.

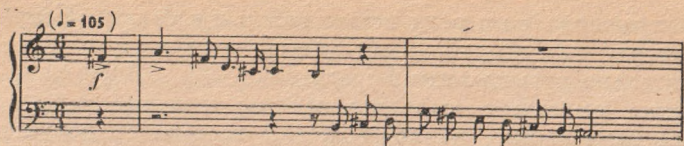
Музыка не только выделяет важные моменты текста, делая их более заметными, она вскрывает и заставляет почувствовать тщательно замаскированный в тексте мрачный сарказм, язвительную издевку. Таков, например, семейный квартет<sup>2</sup> в I части балета «Семь смертных грехов», ругающий Анну за лень и призывающий ее трудолюбиво заниматься вымогательством и шантажом. «Праздность — начало всех пороков» — эти сами по себе бесспорные слова изрекаются здесь на фоне мрачных альтерированных гармоний с одной стороны, с другой — в соседстве с разнузданной темой, рядом с визгливыми репликами трубы и ударных, что подчеркивает ханжество и неискренность морализующей семейки.

Вообще прием нарочитого, резкого противоречия между текстом и музыкой приобретает важную роль в сатирических сочинениях Брехта и Вайля. В «Трехгрошовой опере» в финале I действия слова «зол человек и мир убог» поются на веселенький, пританцовывающий мотив.

Такого рода моменты особенно часты в опере «Возвышение и падение города Махагони». Например, в третьем номере, в дуэте Фатти и Мозеса в оркестре вдруг появляется нежная, возвышенная мелодия в очень высоком, прозрачном регистре, которая соединяется с весьма банальным сообщением о дешевизне напитков в Махагони. Широкая благодарная кантилена — из тех, что называют «очищающими темами в операх», — сопровождает описание так называемых мужских развлечений в Махагони. Призывая направить стопы свои в Махагони, Фатти и Мозес обращаются к публике с патетическим речитативом, торжественность которого могла быть уместна, если бы герои призывали к героической борьбе, но уже никак не к посещению кабачка «Здесь ты можешь выпить» («Hier darfst du schenke») — центра города Махагони.

<sup>1</sup> Балет с пением «Семь смертных грехов» был написан в Париже в 1933 г. по заказу Джорджа Балачина, создавшего как раз в это время труппу «Les Ballets 1933». Действие здесь тоже разыгрывается в Америке, и она вновь изображается в виде полуфантастической капиталистической страны, пороки которой гиперболизированы, а вернее, просто предельно обнажены. Центральные персонажи — Анна I, практичная (поющая) и Анна II, прекрасная (танцующая) — две ипостаси одной девушки, уехавшей в большой город, чтобы заработать деньги на маленький собственный домик для своей семьи. На протяжении семи частей балета авторы в предельно наглядной, гротескной форме демонстрируют, как любой великодушный порыв, препятствующий росту материального благополучия, немедленно заносится кодексом ханжеской буржуазной морали в разряд смертного греха. Так же, как в «Добром человеке из Сезуана», раздвоение личности выступает здесь в качестве проблемы, мотивированной социально.

<sup>2</sup> Эпизоды, посвященные «добропорядочным» родственникам Анны, написаны для мужского квартета, в котором партию матери исполняет бас.



В своем умении подчеркнуть музыкой лицемерие буржуазной морали Вайль предстает как огромный мастер. Так, в сцене «торговли свежими девочками» (№ 5) мужчины на весьма решительный, не лишенный пафоса мотив провозглашают: «Мы платежеспособны», а девушки с неменьшим энтузиазмом поют о том, что за деньги готовы на все. Лирико-драматическое ариозо одной из них, Дженни, поражает чудовищным несоответствием трепетной, проникновенной музыки и на редкость циничного текста (Дженни рассказывает, что мать уговаривала ее не продаваться за несколько долларов).



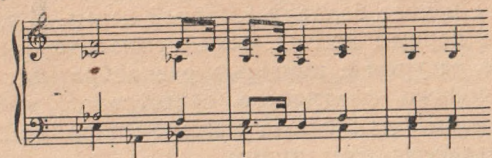
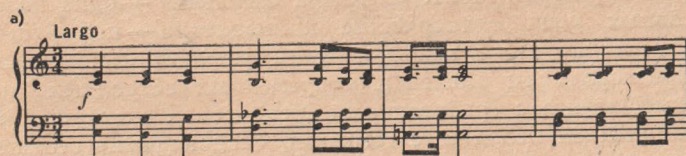
Подобное противоречие музыки и текста основано на технике сопоставления различных моделей — стилистических и жанровых — в их многообразных разновидностях и сочетаниях. Главное же, чего добивается Вайль контрастным сопоставлением моделей, особенно жанровых, — это эффект пародии, чрезвычайно распространенной в его творчестве, в особенности в опере «Возвышение и падение города Махагони». Уже в заключительном ансамбле первой сцены этой оперы композитор пародирует героическую оперную патетику. Энергичная тема призывного, декларативного характера в устах Фатти и Мозеса — преступников, осужденных за сводничество и мошенническое банкротство, — не может не вызывать комический эффект. Особенно часто в опере встречается пародия на сентиментальную мещанскую лирику. Замечательный пример тому — ариозо, в котором Дженни обольщает Джима: пошлым, избитым оборотам текста идеально соответствует не менее шаблонная, душеспасительная мелодия:



В этом смысле «Махагони» является преемницей «Трехгрошовой оперы», где имеются прекрасные образцы шаржа на оперный рецитатив и любовный «дуэт согласия» (№ 8) — «страстный» диалог Макхита и Полли.

Опера — отнюдь не единственный жанр, попадающий под прицел сатирического пера композитора. Не менее беспощаден он и к легкожанровой, развлекательной музыке. Дорисовывая созданную Брехтом мрачно-сардоническую картину нравов и обычаев буржуазного общества, Вайль саркастически обличает и неприглядные стороны его искусства. Уже в «Трехгрошовой опере» — и в «Песенке, с помощью которой Полли дает понять родителям, что она действительно вышла замуж за бандита Макхита», и в «Солдатской песне» — появляются ухарские мотивы, воспроизводящие обороты дешевой, ресторанной музыки. В «Махагони» эпизоды подобного рода превращаются в изображение воинствующей пошлости. Таков ансамбль, завершающий сцену «торговли свежими девочками» (№ 5), все участники которого с истинным упоением распевают пошлейший шлягер.

Мастерски пользуется Вайль и приемом нарочитого несоответствия мелодии ее гармонизации, тем самым очуждая тему и словно подчеркивая, что специально выставил ее для публичного осмеяния. Таковыми, например, являются пародирующий лидертафельное пение сладковзвучный хорал, искаженный «неряшливыми» диссонансами, и бравый псевдвоенный марш из балета «Семь смертных грехов» (№№ 4, 7):

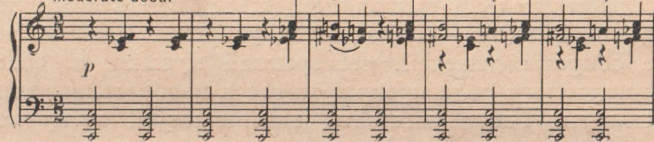


(6) (Alla marcia, un poco tenuto)



Многие эпизоды в сочинениях Вайля явно обнаруживают влияние джаза. Особенно часто встречаются темы, напоминающие блюз. Таков, например, знаменитый «Зонг об Алабаме», в котором представляются Дженни и шесть девушек, прибывшие в Махагони. Приметы блюза здесь — и в глоссандирующих интонациях, и в «пряной» гармонии параллельных септаккордов, в «покачивающейся» фактуре сопровождения, в остиатности синкопированного ритмического рисунка в условиях четырехдольного размера и неторопливого темпа.

Moderato assai



Иногда Вайль ставит ремарку «Blues-Tempo», в частности, во втором номере «Полета Линдберга» или в «Балладе о Мэкки-Ноже» из «Трехгрошовой». «Баллада о Мэкки» — одна из самых значительных удач в творчестве композитора — пожалуй, ярче всего демонстрирует, с каким тонким, рафинированным мастерством претворяет он элементы современных эстрадных жанров, всегда сообразуясь с требованиями сценической ситуации. Меланхолически-унылая мелодия, с томными, «падающими» септимами и повторяющимися оборотами вызывает в памяти напев шарманки. Автор отнюдь не случайно «вспоминает» здесь об излюбленном инструменте бродячих музыкантов: ведь действие происходит на ярмарке в Сохо и поет балладу уличный певец. В этой несколько монотонной, на первый взгляд, теме композитор выявляет богатые внутренние ресурсы с помощью разнообразных приемов развития — ритмического, фактурного, оркестрового, особенно гармонического: типичный для блюза мажор-минор Вайль усложняет полифункциональными сочетаниями.

Вайль часто привлекает элементы блюза, когда хочет придать музыке меланхолический, тоскливый и вместе с тем чуть терпкий, дразнящий оттенок — именно такова томная, вкрадчивая мелодия, открывающая «Семь смертных грехов».

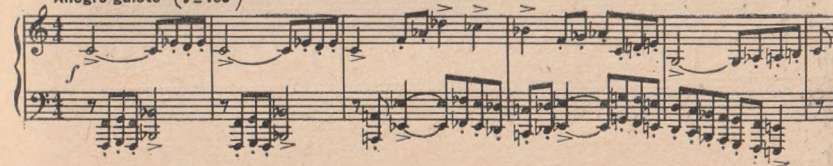
Andante sostenuto



В тех же случаях, когда композитору нужно показать разную пошлость, на «авансцену» выходят фокстрот, шимми, танго (№№ 7, 13, 12 в «Трехгрошовой»), а иногда и вальс (№ 2 в «Семи смертных грехах»).

Резкий стилистический контраст с танцевальными, джазовыми темами образуют эпизоды полифонического склада. Их функции в драматургии произведений различны. Иногда с помощью полифонии Вайль добивается более пластичного, рельефного оформления сценической ситуации. Так, появление в начале «Махагони» Фатти, Мозеса и Бегбик, стремительно удирающих от правосудия, сопровождается быстрой, стаккатной темой полифонического склада, с квази-имитациями и поспешным модулированием по далеким тональностям:

Allegro giusto (♩ = 168)



Эпизоды в духе линейных, полифонических тем Хиндемита, с ломаными мелодическими очертаниями, изобилующие хроматизмами и жесткими диссонирующими вертикалями, связаны с воплощением особенно острых, экспрессивных переживаний. Примером подобного рода может служить хор мужчин в третьей сцене оперы «Махагони».

Некоторые фрагменты в сочинениях композитора вызывают ассоциации с музыкой эпохи барокко. Так, вслед за Брехтом, обратившимся в «Трехгрошовой» к старинной пьесе Джона Гея, Вайль пишет к этому спектаклю увертюру в духе торжественных маэстозных интрад Генделя. Однако и монументальное аккордовое вступление, и, особенно, более подвижное, динамичное фугато предстают в несколько шаржированном, комедийном плане: уж слишком не соответствуют избранной стилевой модели обилие жестких диссонансов, резких, пустых аккордов, пронзительная,

визгливая медь с высоким деревом во вступлении и насмешливый, напоминающий буффонный бас, фагот в фугато. В итоге рождается странный эффект нарочитой неряшливости, столь же несовместимой с отдельными, метко стилизованными в увертюре приметами музыки барокко, сколь и органично вписывающейся своим музыкальным колоритом в общую атмосферу представления.

В произведениях Вайля иногда появляются также эпизоды типа хорала. Единственная мелодия, заимствованная из музыки Пепуша к «Опере нищих» Гея, звучит, например, в «Утреннем хорале» Пичема — первой портретной характеристике героя. Размерное движение преимущественно четвертями, однообразие и многократная повторность интонационного рисунка в узком диапазоне — все это ассоциируется с церковным песнопением и как нельзя лучше оттеняет псевдорелигиозный ханжеский характер текста.

Хорал появляется и в заключение всего спектакля, но на этот раз — торжественный, мощный, украшенный праздничным, юбилейным контрапунктом. Пародийное, гротескное начало получает здесь достойную кульминацию — столь неожиданно, сверхлепо воспринимается в общем контексте сочинения это хоральное завершение. Возможно предположить в данном случае и известное пародирование торжественных, виватных финалов Генделя, если учесть особенности литературного первоисточника пьесы и обстоятельства, сопровождавшие его появление.



Итак, тематизм Вайля отличается поразительным разнообразием жанровых и стилистических истоков. Полифонические эпизоды, воскрешающие музыкальный колорит далекой от нас эпохи барокко, соседствуют с темами, претворяющими элементы джаза — явления остросовременного. Строгий, «под старину», хорал сопоставляется с модными шлягерами. Нередко в музыкальном языке ощущается влияние и оперного стиля. Смело пересекая географические и временные границы, оперируя легко и свободно достижениями европейской культуры и Нового Света, композитор конкретизирует с помощью этих многообразных жанровых и стилистических моделей музыкальный план и чрезвычайно ярко, рельефно обрисовывает каждую сценическую ситуацию, глубоко раскрывая ее содержание и роль в развитии сюжета и драматургии. Полистилистика, возникающая в музыке Вайля, лишний раз подчеркивает глубокую связь его творчества с искусством XX века, в котором ее значение заметно возрастает.

Различные формы синтеза характеризуют произведения Вайля и в крупном плане: с этой точки зрения в них всегда происходит взаимодействие двух начал — театрального и «разбивающего» его концертного. Каждое из сочинений являет собой оригинальный симбиоз жанров: театральных — пьесы с музыкой, оперы, балета, и концертных — оратории, кантаты, литературно-музыкальной композиции. При этом в «Полете Линдберга», «Человеке, говорящем „да“» — произведениях «поучительных», которым изначально присущ дидактический элемент — на первый план выступают черты кантатно-ораториальных жанров. В сатирических сочинениях, напротив, доминирует театральное начало. Так, «Трехгрошовая опера» является, по существу, спектаклем с музыкой и несколько напоминает оперу-buffa — все ее действия завершаются ансамблевыми финалами. Вместе с тем включение вставных музыкальных номеров, непосредственно не вытекающих из требований сюжетной ситуации, привносит черты литературно-музыкальной композиции — жанра концертного.

«Возвышение и падение города Махагони» — уже в большей мере опера. Однако и в нее включаются элементы концертного представления: как и все остальные сочинения, она состоит из отграниченных друг от друга номеров, в сопоставлении которых не возникает характерное для оперы непрерывное, последовательное развитие событий в пределах действия или картины. Некоторые из сцен обнаруживают сходство с концертным номером, вставленным в спектакль. Таковы, например, «Зонг об Алабаме» (№ 2) или квартет мужчин (№ 4), лишённые внутри себя какого бы то ни было развития событий или психологических состояний. И, наконец, подобно всем произведениям Брехта и Вайля, «Махагони» разыгрывается на фоне предельно скупого, условного сценического оформления, что также весьма нетипично для настоящего оперного спектакля.

В «Семи смертных грехах» признаки театральных и кантатно-ораториальных жанров вступают в равноправный синтез. Как в оратории, канвой, стержнем развития является здесь повествование Анны практичной, которая сама представляется и рассказывает о себе и сестре. Остальное воспринимается в качестве театрализованной иллюстрации к ее словам. Вместе с тем выпуклая рельефность музыкальных образов, характеристика героев контрастная, сценически пластичная, действенная, приближает произведение к яркому театральному представлению.

Синтез жанров, в том или ином виде осуществляемый во всех сочинениях Вайля, свидетельствует о глубоком постижении композитором главных эстетических принципов Брехта, стремившегося к созданию новой формы, — объединяющей в себе элементы драматического спектакля, эпического повествования, оперы, кантатно-ораториальных жанров, литературно-музыкальной композиции.

Тяготение к синтетическим, универсальным представлениям, основанным на соединении эпоса и драмы, концертности и теат-

ральности, драматического искусства и музыкального, выступает в 20—30-е годы как одна из ведущих тенденций в области драматического театра и на Западе — в творчестве Пискатора, Рейнгардта, в деятельности агитпропгрупп, и в России — у Вахтангова, Мейерхольда, Таирова, в выступлениях «Синей блузы». Встречным процессом явилось возникновение новых синтетических форм музыкального театра, сочетающих не только черты оперы и оратории, но и включающих в себя элементы драматического спектакля, литературно-музыкальной композиции, киноискусства, хореографии. Образцы подобного рода встречаются у многих композиторов XX века. У отдельных художников, таких, как Стравинский, Онеггер, Мийо, они составляют даже целую линию творчества, концентрирующую в себе типичные черты авторского стиля. Это явление интересно и разнообразно представлено также в сочинениях Орфа и в произведениях Эйслера, приближающихся порой к небольшим театрализованным сценкам в духе агитпроптеатра. Таким образом, Вайль оказался в центре актуальнейших тенденций современности.

Участвуя в создании сложных синтетических представлений, лишенных строгой последовательности в развитии сюжета и к тому же отличающихся пестротой, разнородностью технических приемов и жанрово-стилистических прообразов, Вайль обнаружил незаурядное мастерство в достижении внутреннего единства музыкального плана произведений.

В этом смысле в данном периоде творчества композитора наблюдается заметная эволюция. В первых сочинениях — в «Трехгрошовой опере», «Махагони» — имеются лишь отдельные интонационные переключки, реминисценции,<sup>1</sup> но уже в «Человеке, говорящем „да“» начинают играть большую роль интонационные связи, проявляющиеся весьма тонко и многообразно. Не кристаллизуясь в лейтмотив или в лейтинтонации, они вместе с тем способствуют созданию единой музыкальной атмосферы. Так, одним из объединяющих факторов является частое использование малого мажорного септаккорда и его обращений, что на фоне простого гармонического языка и прозрачной фактуры становится очень заметным.<sup>2</sup> Некоторые разделы связывает общий фактурный штрих — оstinatно повторяющаяся четвертями октава в басу.<sup>3</sup> Несколько аскетичный колорит всего произведения, подчеркивается завершением многих номеров пустым трезвучием без терции.<sup>4</sup>

Балет «Семь смертных грехов» явился в этом смысле кульминацией: в основе произведения лежит центральный мотив, откры-

<sup>1</sup> См., напр., в «Трехгрошовой опере» партию Пичема в №№ 3, 4, 8, всегда основанную на хоральных, псалмодирующих интонациях. В «Махагони» разнородная, канканирующая тема, завершающая № 5, повторяется затем в № 9.

<sup>2</sup> См. №№ 1, 4, 5, 6, 8. Особенно близки друг другу №№ 1, 4 и один из эпизодов № 5, начинающийся с идентичного оборота — Т—ДД.

<sup>3</sup> См. №№ 2, 4, 7, 10.

<sup>4</sup> См. №№ 1, 5, 6, 7.

вающий сочинение. Из него вырастает вся музыкальная ткань пролога, трансформируясь, он проникает во многие эпизоды балета. Так, лейтмотив (а) и его обращение (б) появляются в виде пошловатой мелодии, идущей в вальсовом ритме, сопровождаемая (№ 2) рассказ Анны практичной о чрезмерной гордости Анны прекрасной. Из лейтмотива (а) выросли оркестровое вступление и отыгрыш к маршу в последнем номере балета (в):

а) (Allegretto, quasi Andantino)



б) (Allegretto, quasi Andantino)



в) Alla marcia, un poco tenuto



Гибкостью и многообразием отмечены вокальные партии произведений Вайля. В них, помимо песенных форм, есть ариозо, речитативы, ритмодекламация и, наконец, свободная неритмизованная разговорная речь. В целях пародии автор иногда прибегает и к Sprechstimme. Часто уже в пределах одного номера соединяются различные типы «речи». Так, в «Свадебной песне бедняков» хор прерывает свое пение скороговоркой «Дай им бог счастливого житья». Лишенная мелодических очертаний и ритма, она звучит на фоне вытянутого аккорда, напоминая проповедь или молитву. Этот налет «святости» резко контрастирует с циничностью остального текста. Возмущенные, аффектированные воз-



гласы: «Нет!», «Свинья!» — сопровождаются появлением Sprechstimme. Точно так же и в «Пиратке Дженни» Sprechstimme и разговорная речь появляются лишь на самых важных, многозначительных, по мнению маленькой, мечтающей о возмездии судомойки, словах: «Как вам знать, кто я на самом деле» и «Казните всех подряд».

Иногда, чтобы выделить важные в смысловом отношении слова, композитор, наоборот, заменяет разговорный диалог героев вокальной мелодией, по контрасту воспринимаемой особенно ярко, выпукло. Порой смена различных типов произнесения текста с постепенным возрастанием роли вокального начала подчеркивает динамизацию в развитии действия, что происходит хотя бы в первой сцене «Махагони», в которой чередуются речь, ритмодекламация, речитатив, ариозо, ансамбль.

В подходе к собственно вокальной партии, к музыкальной фактуре произведения в этом периоде творчества автора наблюдается своеобразная «спиралеобразная» эволюция. Сравнительно простые, преимущественно песенные номера «Трехгрошовой оперы» в «Возвышении и падении города Махагони» сменяются речитативами и ариозо, подчас чрезмерно сложными, лишенными естественной интонационной выразительности и идущими часто на фоне громоздкого оркестрового сопровождения. В произведениях, созданных позднее, — в «Полете Линдберга», в «Человеке, говорящем „да“» и в «Семи смертных грехах» Вайль, не отказываясь от речитативных, ариозных, ансамблевых форм, добивается вместе с тем предельной ясности, простоты в изложении музыкального материала. В вокальных партиях здесь соединяется речевая выразительность и мелодическая напевность, ясность дикции и естественность интонационного развития. Фактуре оркестрового сопровождения присущи четкость, простота, графичность. Часто оно или дублирует вокальную партию, но в более обобщенном, целостном виде, или дает равномерный, оstinатный фон.

Композитор мастерски владеет техникой ансамблевого письма. Как правило, фразы всех участников ансамбля складываются в единую, органичную мелодическую линию. Особенно выделяются в данном отношении «Солдатская песня» Макхита и Брауна (№ 7 в «Трехгрошовой») и квартет четырех мужчин, прибывших в Махагони (№ 4).

Что же касается музыкально-сценических форм Вайля, особо следует остановиться на эволюции зонга. В чистом, первичном виде зонг присутствует, в основном, только в «Трехгрошовой опере». Однако уже в ней намечается тенденция к перерастанию зонга в сцену, что особенно заметно в ансамблях и финалах, в которых как бы соединяется несколько зонгов. В последующих сочинениях зонги редко встречаются в виде отдельных самостоятельных номеров («Зонг об Алабаме» в «Махагони» составляет исключение), но их влияние ощущается в идеологической заостренности текста и рельефности его музыкального воплощения, в про-

стоте мелодического стиля многих тем и, отчасти, в структуре тех сцен, в которых заметно воздействие песенных форм — куплетной или простой трехчастной.<sup>1</sup>

В произведениях Вайля есть и номера более сложные, насыщенные разнообразными эпизодами, соответствующими развитию событий, появлению новых персонажей, изменению психологических состояний героев. Контраст между ними почти всегда подчеркивается резкой сменой фактуры, особенно ощутимой благодаря господству ритмического и фактурного оstinато внутри разделов. Но в развернутых сценах иногда заметную роль играет принцип репризности, в чем, по-видимому, можно усмотреть влияние инструментальных форм.<sup>2</sup> В этом смысле творчество Вайля сопоставляется с творчеством его современников — Пауля Хиндемита, Альбана Берга, Эрнста Крженека и некоторых других.

Несмотря на разнообразие структур, все сцены в сочинениях Вайля имеют и общий признак, ведущий свое происхождение от вставных зонгов «Трехгрошовой», — законченность, ограниченность от предыдущих и последующих эпизодов. И это как нельзя больше соответствует одному из главных принципов брехтовской драматургии — построению пьесы в виде монтажа сцен-кадров.

Произведения Брехта — Вайля, основанные на сопоставлении замкнутых номеров, небольших или крупных, в которых в свою очередь тоже господствует принцип расчлененности, воспринимаются словно серия броских, лаконичных плакатов, объединенных общим идейным замыслом. Именно стремлением к плакатной гиперболизации, яркости, сконцентрированности средств выразительности обусловлены все элементы сложной, многосоставной драматургии, все приемы, используемые композитором. Этой задаче служит и нарочитое противоречие текста и музыки, мелодии и аккомпанемента, и пародирование разных жанров, стилей, и полистилистика. С той же целью автор обращается к банальным, шлягерным темам, сложнейшим техническим приемам современной музыки, прибегает к различным типам вокальной партии — от песни до Sprechstimme. Стремлением как можно более рельефно, отчетливо воплотить содержание вызвана и специфическая трактовка жанра в каждом сочинении, и использование многообразных форм построения сцены. В сущности, при всей кажущейся пестроте стиль композитора объединяется самой идеей сатирического обличения. В нем органично сочетается броская плакатность и вместе

<sup>1</sup> В качестве отдельных примеров можно привести №№ 2, 3 в «Человеке, говорящем „да“», № 2 («Гордость») в балете «Семь смертных грехов», написанные в трехчастной репризной форме, № 5 («Разврат») в балете «Семь смертных грехов», написанный в куплетной форме с оркестровым вступлением и заключением и т. д.

<sup>2</sup> Даже в опере «Возвышение и падение города Махагони», особенно богатой развернутыми, порой несколько фрагментарными сценами, встречаются примеры такого рода. Среди них — №№ 1, 7, написанные в форме, близкой к концентрической, № 3, в котором ощущается влияние формы рондо.

с тем предельная точность, обостренное внимание к каждой детали текста.

К сожалению, расставшись с Брехтом, Вайль уже никогда не смог достигнуть уровня созданных вместе с ним сочинений. Принимая условия коммерческого театра, композитор часто уступает не слишком высоким запросам «среднего» зрителя. Порой в своих новых произведениях он капитулирует перед тем обществом, которое так зло и беспощадно осмеивал в «Трехгрошовой», «Махагони» и «Семи смертных грехах».

Несмотря на отдельные успехи американского периода, на значительный вклад Вайля в развитие мюзикла и американской «народной» оперы, кульминация его творчества осталась позади. Лишившись оплодотворяющего воздействия Брехта, Вайль разделил судьбу многих художников, не сумевших окончательно подняться над своим обществом. Работа на Бродвее оказалась в его жизни той самой капитуляцией, весь горький смысл которой с изумительной силой раскрыл Брехт в знаменитом зонге из «Мамаши Кураж».

Курт Вайль предстает как создатель целого направления в музыке первой половины XX века, направления, по-своему, ярко и едко бичевавшего пороки буржуазного общества. Произведения Брехта — Вайля с огромной силой разоблачают глубочайший духовный кризис капиталистического мира. Не являясь документальными картинами какой-либо локальной исторической действительности, спектакли Брехта — Вайля дают лишь символы и предостережения. Но именно в этом — секрет широты и долгосрочности их воздействия, ибо они не утратят своей актуальности до тех пор, пока хоть в каком-нибудь уголке земного шара будут существовать угнетатели и угнетенные, террор и коррупция.

*А. Петраш*

#### ЖАНРЫ ПОЗДНЕРЕССАНСНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ И СТАНОВЛЕНИЕ СОНАТЫ И СЮИТЫ

**В** развитии инструментальной музыки — от танцевальных пьес и полифонических инструментально-хоровых произведений XV столетия до творений И. С. Баха и Г. Ф. Генделя — рубеж XVI—XVII веков знаменует существенный перелом. Он обозначился не только в музыкальном искусстве, но во всех областях художественного мышления. Обычно его связывают с переходом от Ренессанса к барокко.

Период этот отмечен особенной противоречивостью сталкивающихся между собой художественно-эстетических тенденций, что несомненно являлось следствием весьма драматических коллизий социальной жизни общества. Реформация и крестьянская война в Германии, Нидерландская революция и образование Голландской буржуазной республики в 1579 году, Английская буржуазная революция 40-х годов XVII столетия — все это захватило и связало сложной сетью политических и экономических отношений страны Европы.

Эти общественные конфликты, естественно, не могли не отразиться и в сфере искусства. Искусство барокко, продолжив и углубив развитие идей Ренессанса, в то же время существенно их преобразовало. Так, гуманизм Ренессанса на данном историческом этапе приобрел существенно новые черты. Личность в представлении художников эпохи барокко оказывается уже неразрывно связанной с окружающим миром (что несомненно явилось одной из предпосылок возникновения сильнейшей реалистической струи в искусстве XVII в.), и этот мир становится объектом жадного познания.

Наиболее ярко перелом в мировоззрении и художественном мышлении сказался в живописи. Такие великие художники как Караваджо, Л. Бернини, Веласкес, Рубенс, Ван Дейк, Хальс

и Рембрандт с невиданной дотоле глубиной отразили в своем творчестве сложный духовный мир своего современника. Захватил он и музыку, проявляясь в драматизме опер Монтеверди, в высокой патетике духовных («церковных») жанров, все более смыкавшихся с общечеловеческими, а отнюдь не религиозными мотивами, в стремительно расширяющемся спектре «светских» форм искусства.

Переход от Ренессанса к барокко в музыке выразился в коренном преобразовании всей ее жанровой системы, в рождении новых жанров. Возникновение оперы,<sup>1</sup> кантатно-ораториальных жанров, а в инструментальной сфере — сонаты, сюиты, concerto grosso и сольного концерта — важнейшие завоевания музыкального искусства эпохи барокко. Эти жанры частью вытеснили, а частью преобразовали мессу, мотет, мадригал, духовную и светскую песню, а в области инструментальной музыки — ричеркар, канцону, токкату и всевозможные танцевальные пьесы. Каждая из этих двух групп жанров сформировалась как целостная система с внутренней «иерархией» видов и родов.

Ярче всего различия между жанровыми системами Ренессанса и барокко проявляются в соотношении вокального и инструментального начал. В музыке позднего Ренессанса вокальные жанры во главе с мессой и разновидностями мотета безусловно занимали главенствующее положение; инструментальная музыка только начинала обособляться и находилась на втором плане. Барокко же поставило инструментальную музыку вровень с вокальной. И если позднеренессансная инструментальная музыка находилась еще под сильным влиянием вокальной, то тематизм, мелодика и вокальная фактура в сочинениях барокко, начиная с Шютца (а в некоторых моментах и Монтеверди) и кончая Бахом, Телеманом и Генделем, приобрели уже весьма явные признаки инструментализма.<sup>2</sup> По отношению к барокко мы можем говорить именно о равновесии между вокальной и инструментальной музыкой. «Инструментализация» мышления, начавшаяся в эту эпоху, приводит на новом стилистическом этапе — в музыкальном искусстве классицизма — к приоритету инструментальной музыки.

Жанры ранней инструментальной музыки не знали четкой дифференциации. Более или менее ясное разделение существовало только между сферой танцевальной музыки и прочими «внебыто-

<sup>1</sup> Опера также одно из противоречивых явлений эпохи. Хотя она формируется в эпоху барокко, эстетическими предпосылками своего рождения она во многом обязана Ренессансу.

<sup>2</sup> «...Европейская музыка Нового времени все более и более развивается в сторону „инструментального стиля“. С XVIII века он господствует не только в творчестве, но в самом образе мысли музыкантов. Ранее существовал подлинный вокальный стиль в хорале или нидерландской полифонии. Теперь с голосом обращаются едва ли иначе, нежели с инструментом, так что и в вокальной музыке употребителен сходный тематический материал. Возникновение этого инструментального стиля можно отнести к переходной эпохе около 1600 г.» Besseler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik. В сб. «Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft». 1957, S. 15.

выми» жанрами, внутри этих сфер жанровые границы были весьма относительны и подвижны — и тиенто, и фантазия, и канцона, и каприччио, и соната (в добарокковском понимании) — имели много общих черт.

В противоположность этому, каждый из важнейших жанров инструментальной музыки барокко, будь то соната, concerto grosso или сюита, сольный концерт или полифонические жанры (фуга, прелюдия и фуга, токката и фуга и т. д.), несмотря на некоторые моменты родства, имели свою жанровую специфику.

Важнейшим завоеванием инструментальной музыки барокко является несравненно более развернутый объем художественной «задачи» произведения. Соответственно потребовались и гораздо более сложные, развитые методы ее решения (именно это и позволяет инструментальной музыке подняться на один уровень с вокальной). Добарокковое произведение, в общем, сводилось к воплощению единичной характеристики, одного музыкального состояния. Это проявлялось и в подчеркнуто ритмизованном движении ричеркара, канцоны или фантазии, и в характерно-танцевальных пьесах, в цепи виртуозно-инструментальных вариаций, постепенно переходящих от одной фактурной комбинации к другой. Художественное же содержание барокковой сонаты, концерта или сюиты несравнимо более широко, многогранно и, как правило, оно раскрывается в драматургическом взаимодействии разнотипных частей, объединяемых в цикл. В отношении жанров барокко можно говорить именно об осознании концепции циклического единства — многочастного произведения, объединяемого единой художественной мыслью.

В соответствии с характером художественных задач складываются и композиционные принципы, показательные для мышления той и другой эпохи. Для инструментальной музыки XV—XVI веков важнейшим и преобладающим принципом организации материала было последовательное (ступенчатое) разомкнутое развертывание мотивов. Первоисточником здесь являлась вокальная музыка с ее связью мотивно-тематической ткани и поэтического текста. Схематически каждая стихотворная строфа последовательно излагалась в виде фугетты на соответствующий мотив.<sup>1</sup> И хотя по мере эмансипации инструментальной музыки этот принцип постепенно «усовершенствовался», приобретая специфически инструментальную «окраску», в нем всегда оставалось главное: движение-развертывание шло как бы «по прямой», плоско, без ответвлений, не порождая внутренней неустойчивости, а потому и не требуя разрешения.

Что касается фактурно-тематических принципов инструментальной музыки данного периода, то почти во всех жанрах

<sup>1</sup> Подобная мотетного типа структура называется иногда в немецкой литературе «Schichten Aufbau» (построение слоями или пластами). См. Meyer E. H. Die Kammermusik Alt-Englands. Lpz., 1957.

преобладал «хоровой» склад, определивший отношение к «оркестровке» ансамблевых произведений. Четкого разделения функций инструментов не существовало. В непосредственном родстве с вокальной полифонией находился и тематизм. Интонационные образования хорального типа, обычные для позднеренессансной музыки, не имели инструментальной «чеканки», концентрирующей в сжатом мотивном построении активный внутренний импульс для дальнейшего раскрытия темы.

Инструментальная музыка барокко выработала новые принципы мышления. «...Разомкнутой форме Ренессанса (тяга к „нанизыванию“ вариаций в музыке английских вирджиналистов служит блестящим подтверждением!) противостоит выдвинутое классицистской (картезианской) философией и эстетикой XVII века требование строгой дисциплины мышления, лаконичной и отчетливой выразительности, ясной и замкнутой конструкции».<sup>1</sup> В противовес господствующему в позднеренессансной инструментальной музыке принципу *развертывания*, барокко выработало принцип *развития* музыкальной мысли.

Тематизм барокко выкристаллизовывается в отчетливо сформированные мотивные комплексы с ярко выраженным «рельефом», причем характер тематизма и фактуры дифференцируется в зависимости от жанра и инструментального состава. Именно на фактурно-тематической стороне, даже в вокальной музыке данной эпохи, сказывается примат инструментального начала.<sup>2</sup>

Последовательное развитие инструментально-полифонической музыки Ренессанса приводит к формированию таких новых жанров, как соната или прелюдия с фугой. Но, наряду с рождением новых жанров, барокко также «не забывает» и предшествующих — и ричеркар, и канцона, и токката (правда, в новом качестве) доживают до середины XVIII века. С другой же стороны, именно в эпоху барокко следует искать рождение принципов будущего классического симфонизма, отрицавшего тенденции Ренессанса.

Система жанров и родов инструментальной музыки барокко значительно резче дифференцирована, нежели в позднем Ренессансе, хотя и не достигла еще жанровой «унификации» классицизма. Если в инструментализме позднего Ренессанса только наметилась дифференциация между жанрами танцевальной музыки и инструментальной полифонии, то барокко закрепило и углубило это разделение. На смену двум направлениям позднеренессансной инструментальной музыки пришли три, рядом с которыми складывались и другие ответвления, также «зафиксированные» в виде «универсальных» жанров. Танцевальное начало вобрала в себя сюита; инструментально-полифонические жанры стали разви-

ваться в направлении сонаты и концерта, в то же время фуги и *concerto grosso* оказались по-разному связанными с предыдущими двумя (фуга больше с сонатой, *concerto grosso* — с концертными формами, но вместе с тем и с сонатой).

В классической музыке жанровые модификации принято группировать по родам: музыка симфоническая (симфония, симфоническая увертюра, фантазия и пр. для оркестра), концертная (всевозможные виды сольного и ансамблевого концерта с оркестром) и камерная (различные виды сонаты, трио, квартет, квинтет и т. п.). В классицизме эта дифференциация внешне ориентируется, главным образом, на инструментальный состав. Однако корни разделения по родам просматриваются и в инструментальной музыке барокко, затрагивая здесь саму суть жанра, его стилистические признаки, формообразование, фактуру. Камерно-ансамблевая сфера барокко представлена прежде всего сонатой (трио и сольной смычковой); концертное начало, проникая почти во все жанры (чем дальше к середине XVIII в., тем интенсивнее), главным образом сосредоточилось в сольном концерте и в *concerto grosso* (отчасти — в сюите); к симфоническим же жанрам классицизма ведут театральная увертюра, различные виды позднебароккового концерта, позднебарокковая оркестровая сюита (например, 6 Бранденбургских концертов и 4 сюиты-увертюры Баха) и отчасти — соната первой половины XVIII века, преимущественно клавирная.

Обширная группа жанров ранней инструментальной музыки во главе с ричеркаром, канцоной и токкатой, фуга в эпоху барокко и господствующее в музыке классицизма сонатное *allegro* на соответствующем этапе воплощали важнейший для эпохи принцип формообразования. Барокко завоевывает новую ступень мышления, базирываясь почти целиком на материале и тенденциях инструментальной музыки позднего Ренессанса; классицизм отрицает фугу как основополагающую форму мышления барокко и ставит на ее место сонатное *allegro*. И, например, фуги Альбрехтсбергера не были органическим продолжением традиций великих полифонистов XVII — начала XVIII века, так как стилистическая база, питавшая фугу к середине XVIII века, начала отмирать, а фуга как жанр, как самостоятельное произведение, как некий всеобъемлющий принцип организации музыкальной ткани и принцип развития — не играла уже прежней роли. Полифонический принцип развития подвергается радикальному воздействию классической сонатности и становится теперь лишь одним из средств *симфонического* развития.

Ранние инструментальные жанры (испанский тиенто и фантазия — фактически разновидности ричеркара, родственные канцоне каприччио, симфония и старая добарокковая соната, а также примыкающие к токкате прелюдийные формы — прамбула, интонацион и др.) не были радикально отделены друг от друга.

<sup>1</sup> Друскин М. Клавирная музыка. Л., 1960, с. 20.

<sup>2</sup> О соотношении инструментального и вокального начал, а также о специфике проявления инструментального мышления см. интересную статью Генриха Бесселера "Spielfiguren in der Instrumentalmusik" в уже упоминавшемся сборнике "Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft".

Их жанровые различия явственнее обозначились лишь в ходе эволюции, что явилось в свою очередь предпосылкой появления новых жанров. Именно вся группа названных выше видов полифонической музыки сыграла первостепенную роль в формировании и фуги, и сонаты, косвенно повлияв и на другие жанры барокко. Но наиболее непосредственной была преемственность между ними и фугой, что служит зачастую поводом для отождествления фуги с ричеркаром, канцоной и др.<sup>1</sup>

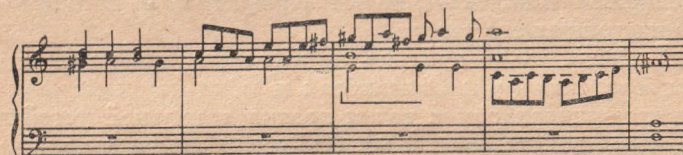
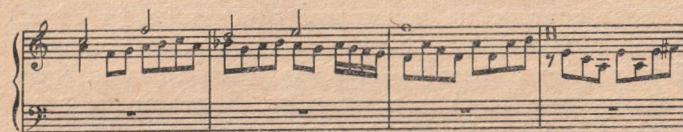
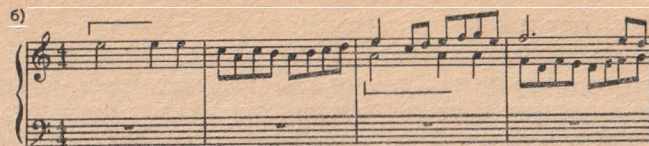
Однако несмотря на большое в отдельных случаях сходство, эти жанры представляют явления стилистически различные, будем ли мы сопоставлять ричеркар, канцону и фугу в творчестве одного композитора или композиторов разных поколений.

Рождение нового жанра всегда обусловлено освоением новых ресурсов. Фугу от ранних полифонических произведений отличает новый тип тональной организации: наличие тонального ответа и обогащение (точнее — иной смысл) тонального плана. Уже Э. Праут в своем учебнике фуги пишет: «Первое условие, предъявляемое к предназначенной для фуги теме, — это *тональная ясность и определенность*». И далее: «Правда, что во многих старинных фугах тональность кажется неопределенной, смутной, но это происходит от того, что фуги эти написаны в старинных церковных ладах»<sup>2</sup>. Действительно, в большинстве канцон и ричеркаров XVI века тональный центр выясняется только в заключительном кадансе. Так, в самом распространенном гиподорийском ладу *ре* ощущаются попеременно два центра — *ре* и *ля*, и произведение в одном случае приводится к «тонике» *ля* (каданс здесь, как правило, будет плагальным: *ре — ля*), в другом — оканчивается на *ре*. Например, известные ричеркар и канцона Дж. Габриели, написанные на одинаковую тему, в первом случае заканчиваются на *ля*, во втором — на *ре*. Правда, тема ричеркара начинается от *ля*, а канцоны — от *ми*, но в подобном же случае, например, в канцоне Виаданы со сходной темой и также начинающей от *ми*, каданс идет в *ля*.



<sup>1</sup> См., напр., Протопопов Вл. Ричеркар и канцона в XVI—XVII веках и их эволюция. В сб. «Вопросы музыкальной формы», вып. 2. М., 1972, а также более раннюю работу этого автора «История полифонии». М., 1965.

<sup>2</sup> Праут Э. Фуга. М., 1900, с. 15.



«Раздвоение» ладового устоя возникало уже при сопоставлении темы и ответа. В канцонах Дж. Габриели и Виаданы тема охватывает квинту, ограниченную одним из устоев и его доминантой; например, снизу вверх: *ля — ми* (ответ дает еще одну квинту *ре — ля*). В результате в первый же момент экспонируется разомкнутая структура (снизу вверх: *ре — ля — ми*), в которой с равной определенностью утверждается каждый из устоев. Последовательную реализацию этого принципа, то есть цепь квинт, выводящих за пределы исходной тональности (с точки зрения мажора-минора), мы находим в известной «фуге» 1532 года из «Musica Teusch» Ганса Герле. В ней тема и ответ проводятся соответственно от звуков (сверху вниз) *до — фа — си-бемоль — ми-бемоль*.

Упомянутый выше ричеркар Джованни Габриели (1595 г.) — одно из наиболее близких к фуге произведений. Риман считает его самым ранним образцом фуги (важнейшим основанием для этого было наличие интермедий, о чем речь впереди). Однако устойчивого ощущения тональности, свойственного сформировавшейся фуге, в нем еще нет, напротив, — проявляется тенденция к выявлению двух устоев. Ричеркар, как уже говорилось, оканчивается в *ля* (с «мажорной» терцией) и начальный раздел экспозиции «выдерживает» строй *ля* благодаря тональному ответу. Но уже 7-е, 8-е и 9-е проведения намекают иные тональные координаты: в теноре звучит ответ, построенный на квинте *ми — ля*,

а затем в басу и вскоре в верхнем голосе дается тема в ином, так сказать, первозданном виде с квинтой *ля—ре* и кадансом в *ре*. Претерпевает изменения и ответ. Заключительный раздел ричеркара вообще чрезвычайно показателен для понимания ладовой основы произведения. В 64 такте<sup>1</sup> после длительного интермедийного эпизода звучит 14-е проведение — тема с квинтой *ля—ре*, которой противостоит на некотором расстоянии (в 73 т.) ответ, на этот раз тональный, но с точки зрения иной «тоники», возникающей на основе кварты *ре—ля*. Другими словами, здесь дается точная экспозиция темы и ответ в *ре*. В целом же этот эпизод представляет собой как бы противоположный (по отношению к экспозиции) тональный полюс ричеркара, в котором «выясняется» настоящая его тоника.

Даже сравнительно простые, не имеющие, как правило, иноладового проведения фуги Пахельбеля и Бёма несоизмеримы с габриелиевским ричеркаром с точки зрения тональной устойчивости. Это же качество отличает и фугу Фрескобальди, в то время как его же ричеркар и канцона сплошь и рядом демонстрируют все признаки старого ладового мышления.

В развитой фуге активное тональное движение становится зачастую не менее важным, нежели контрапунктическая обработка тематического материала. Рельефный тональный план отличает большую часть фуг Баха. У его современников, таких как Гендель или Маттенсон, и тем более у композиторов следующего поколения, например, у В. Фр. Баха, для фуг характерно предельно интенсивное тональное развитие. Однако перспектива раскрытия тональных возможностей фуги намечается в творчестве далеких предшественников И. С. Баха — знаменитая *g-moll* ная фуга Фрескобальди обладает весьма развитым тональным планом с уходом в середине произведения в субдоминантовую сферу.

Новые принципы в структуре тематизма и в организации формы в значительной мере развивались под воздействием специфики инструментального мышления. Монотемный ричеркар, комбинационно-составная и вариационная канцона или токката — высшее достижение позднеренессансной инструментальной музыки в этом направлении. Действительно, если сравнить, например, сочинения Изаака, Обрехта или Окегема с их разомкнутой, внутренне не регламентированной структурой, неопределенностью пропорций форм и неустойчивым тематизмом с ричеркаром, фантазией или канцоной А. или Дж. Габриели или Свелинка, то в последних налицо сложившийся комплекс сугубо инструментальных выразительных средств, сказавшийся и в характере тематического материала и в принципах его построения.

Процесс этот был длительным и постепенным. В середине XVI века лишь складывались факторы, способствовавшие осозна-

<sup>1</sup> Тактовая цифровка дается по изложению Римана в «Die Musikgeschichte in Beispielen».

нию музыкального произведения как некоей целостности. Первоначально это сказывалось в «усилении» его концовки за счет сосредоточения в ней наиболее виртуозных пассажей и фигураций, а также благодаря реминисценциям начальной тематической попевки (пример тому — ричеркары и канцоны Кавациони, Вилларта, Кабесона). Позднее формируется своего рода трехчастность с возвратом — «репризой» всего начального раздела (ричеркары и канцоны А. Габриели, Виаданы, позднее Фрескобальди). Наконец, структура и тематизм стабилизируются, «упорядочиваются», с одной стороны, в виде монотематического произведения, что более характерно для эволюции ричеркара, с другой — в виде сочетания родственных и контрастных разделов (в канцоне или токкате).

В полифонических произведениях рубежа XVI—XVII веков, благодаря монотематичности или упорядоченному, регламентированному соотношению различных тематических элементов и разделов, возникает уже определенная направленность в *продвижении* материала, своего рода «зародыш» одной из важнейших конструктивных идей инструментального мышления. Тем не менее уровень последнего, достигнутый на базе ричеркара или канцоны, остался весьма ограниченным. Эта ограниченность была преодолена лишь в новом жанре — *фуге*, тогда как ричеркар (канцона) со второй половины XVII века начинал отмирать.

В чем же кроется причина отмирания ричеркара и канцоны? В том, что фактически им был чужд принцип *развития*. В них господствовало вариантно-экспозиционное «развертывание» материала; обработка темы и движение музыки достигались путем наложения эпизодов, каждый из которых приносил все новые контрапунктические и метро-ритмические преобразования, не создавая, однако, зоны нагнетания и напряжения в силу неизменно статичной ладовой основы.

Однако те же полифонические принципы, поставленные в фуге в условия мажоро-минорного ладотонального развития, внесли резкие коррективы в композиционную структуру произведения. Так, даже количество проведений темы в фуге по сравнению с ричеркаром уменьшилось до 20 (чаще 12—15). Причина этого заключалась в нащупывании новых принципов функциональных отношений в структуре формы; почти каждое проведение темы в фуге стало знаменовать новую фазу в тональном развитии произведения. Кроме того, — в отличие от непрерывности «вращения» тематического материала ричеркара или канцоны, проведению или группе проведений в фуге стала предшествовать своего рода подготовка, и здесь первостепенное значение приобрели интермедийные эпизоды.

Упомянутый выше ричеркар Дж. Габриели интересен и как один из самых ранних случаев появления интермедий в инструментально-полифоническом произведении, что значительно приблизило его структуру к фуге. Однако интермедийные эпизоды,

всегда построенные на секвентно-имитационном движении одного мотива, носят здесь еще несколько механический характер. Они откровенно «уводят» от темы, создавая «оазисы» прозрачной фактуры и свободного инерционного движения. В фуге же, как известно, роль интермедий далеко не ограничивается подобного рода «разрежением», напротив, в ее интермедийных эпизодах кристаллизовались приемы развития *разработочного* типа: здесь встречается мотивное дробление темы, интенсивные тональные «повороты», не говоря уже о том, что интермедии имеют определенное функциональное значение своего рода противовеса контрапунктическим разделам фуги.

Внедрение мажоро-минорной системы приводит в структуре фуги к обнажению грани между экспозиционной и свободной частью, а в отдельных случаях и между свободной частью и репризой. Ричеркар или канцона не знают разделения экспозиционного и «неэкспозиционного» изложения. Там все — «экспозиция». Это разделение, разумеется, свойственно далеко не каждой фуге (даже И. С. Баха). Оно зависит от стилистических особенностей и характера развития конкретного произведения. Но, как правило, чем интенсивнее тональное движение и чем больше разработочного типа эпизодов в середине фуги, тем более явственно проступают структурные ее грани, в первую очередь — отделяющие экспозиционную и свободную части.

Усиление этой структурной грани — наряду с более или менее отчетливым оформлением репризы, — в некотором отношении противоречащие полифонической текучести и непрерывности, свидетельствуют о внедрении в фугу элементов нарождающейся сонатности. Такое расчленение разделов либо посредством выразительных интермедийных эпизодов, либо посредством резких переходов, переключений или цезур характерно для изданных около 1778 года фуг В. Фр. Баха. Особенно показательна структура *D-dur'* фуги. В ней отчетливо просматривается трехчастность: экспозиция — проведение темы в трех голосах плюс два дополнительных проведения (1—14 тт.), свободная часть (16—26 тт.) и лаконичная реприза (27—34 тт.). В свободной части нет законченных проведений, однако это отнюдь не связка, а внутренне цельный раздел с отчетливо выявленной разработочной функцией (вместо иноладовых проведений дается цепь тональных отклонений). Характерна и своего рода динамическая реприза со стреттными проведениями темы, неожиданно «включающаяся» после паузы и резко контрастирующая предыдущему разделу. Такая структура могла возникнуть в фуге только благодаря воздействию увертюры и сонатного *allegro*.

Существенно менялся на каждой ступени эволюции жанров тематизм. Впервые тема как форма типизации, связанная со спецификой инструментального мышления, кристаллизуется в жанрах 2-й половины XVI века — монотемном ричеркаре, комбинационно-составной канцоне или токкате.

Мелодическая ткань первых образцов инструментальных произведений, организованная «по образу и подобию» вокальной музыки, была текучей в своих мотивно-интонационных образованиях и в то же время характеризовалась внутренним родством всего материала, организованного по принципу цепной вариантной преемственности. Единственным стабильным элементом, напоминающим в какой-то степени роль «темы» и скреплявшим целое, был *cantus firmus* канонического григорианского или народного напева. Однако в отличие от темы, являющейся «действующим лицом», *cantus firmus* либо был фундаментом, на котором свободно развивалась ткань им же «рожденных» мелодических попевок, либо вклинивался в мелодический поток как некий символ, оставаясь по отношению к нему в некотором смысле «чужеродным телом» (см. мессы, а также мотеты и песни Окегема, Обрехта, Депре, Изаака, Финка и др.).

По сравнению с мелодической и ритмической асимметрией интонационных образований этих первых инструментальных произведений, ритмоинтонационный рисунок тематических структур ричеркаров и канцон конца XVI — первой половины XVII веков становится более простым. Но главное — в нем выделяется мотив, который служит исходным интонационным зерном целого, импульсом движения, то есть начинает выполнять функции темы.

Ко времени Габриели откристаллизовалось несколько основных типов тематизма: тема, начинающаяся с ритмического толчка

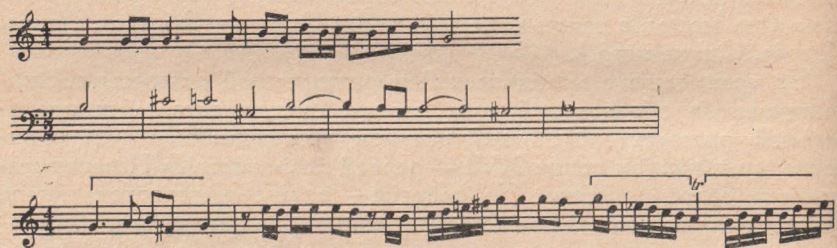
♪ ♪♪ , либо ♪. ♪♪ ♪ ; «гексахордные» темы типа: ut, re,

mi, fa, sol, la, либо наоборот la... ut; всевозможные хроматические темы, в своем «классическом» виде представленные у Свеллинка. В темах этих уже четко оформляется метро-ритмическая организация, что имеет для полифонической музыки данного стиля первостепенное значение; возникает ладовая настройка. В отдельных случаях наблюдается и расчленение темы на два элемента. Это происходит преимущественно в темах первого типа, благодаря наличию в них более или менее развитого продолжения, как например, в ричеркаре Дж. Габриели.

Однако тема на данном этапе еще «однофазна», однопланова и в художественном смысле ее обобщающие функции слабо выражены. Композитор легко приходил к большому количеству проведений и различному полифоническому комбинированию. Несравненно большее функциональное и драматургическое значение приобрела тема в инструментальной музыке барокко (в первую очередь в фуге). Это обусловлено, во-первых, ее интонационной яркостью, индивидуальностью, во-вторых, структурной рельефностью и цельностью.<sup>1</sup> Тема теперь подчас включает в себя различ-

<sup>1</sup> Этот процесс Ю. Тюлин назвал «кристаллизацией тематизма». См. его статью: «Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников». — «Советская музыка», 1935, № 3.

ные, иногда даже контрастные элементы, что приводит к развитию внутри самой ее структуры. Такая тема — импульс для развития произведения в целом. Примером может служить тема g-moll'ной фуги Фрескобальди. Композитор этот отличался выдающейся фантазией как в разработке новых жанров, так и в использовании старых, в том числе ричеркара и канцоны. Сравнивая темы его канцоны и токкаты с темой фуги, нетрудно заметить, что последняя представляет собой несколько «ступеней» развития; начальный толчок, нагнетание, кульминация и перелом (или «угол», по выражению А. Должанского), тогда как обе предыдущие, несмотря на изумительную мелодическую и ритмическую изысканность, принципиально «однофазны».<sup>1</sup>



Итак, мы рассмотрели как совершалось перерождение позднеренессансных полифонических жанров (ричеркара, канцоны и др.) в фугу. Обратимся теперь к другой линии, по которой шло перерождение различных жанров позднеренессансной эпохи в жанровую систему барокко.

Речь идет о принципах вариационности и вариантности,<sup>2</sup> имевших для обоих смежных исторических периодов универсальное значение. Они пронизывали танцевальную музыку, ричеркар, канцону, токкату и другие жанры (не только инструментальные, но и вокальные) позднеренессансного творчества и перешли в систему жанров барокко, но с рядом принципиальных изменений.

В инструментальной музыке барокко получают большое распространение и к середине XVIII века достигают кульминации в своей эволюции жанры вариаций на basso ostinato — чакона, пассакалия и родственная им фолія. Они существуют и как самостоятельные произведения, и как части сюиты или полифони-

<sup>1</sup> О классификации важнейших типов тематического материала позднего барокко на материале баховских фуг см.: Бесселер Г. Бах — как новатор. Сб. «Статьи музыковедов ГДР». М., 1960.

<sup>2</sup> Эти два родственных понятия мы употребляем в значении, сформулированном Асафьевым в книге «Музыкальная форма как процесс» (Л., 1963, с. 146). Под вариационностью подразумеваются преобразования, не изменяющие костяк заданной темы; вариантность же вызывает прежде всего деформацию самой темы. Например, чакона и пассакалия характерны для первого случая, а ранняя танцевальная пара типа павана-гальярда — для второго.

ческих жанров, но — что для нас особенно важно — также и в качестве одночастной смычковой сонаты.

Зарождение чаконы и пассакалии (как и фоліи) относится к эпохе Ренессанса, где они складывались в своем первоначальном «танцевально-бытовом» виде. Однако эти произведения 1-й половины XVII столетия уже очень далеки от танца-шестивия эпохи Ренессанса. Они приобрели новое жанровое качество, что тем более касается сонаты, написанной в форме остинатных вариаций, — жанра, хотя и не получившего очень большого распространения, но просуществовавшего до конца столетия.

Вряд ли вариации на basso ostinato Фрескобальди, Пёрселла, Корелли, Букстехуде, Люлли и И. С. Баха являются «прямыми потомками» испанских и португальских лютневых танцевальных фантазий XVI века, и тем более — содержащих элементы остиinato вокальных мотетов и частей месс позднего Средневековья, хотя, разумеется, истоки композиционного принципа и жанровый прообраз находятся здесь. Но эти принципы в эпоху барокко обретают новые художественные черты, будучи реализованными в иной инструментальной специфике (клавир, орган, трио-состав, ансамблево-оркестровые составы и соло с оркестром). Жанры basso ostinato эпохи барокко являются сложным сплавом, вобравшим в себя методы и принципы развития, складывавшиеся в течение десятков лет в ричеркаре и канцоне, клавишных вариационных циклах, сюите.

Вариационность на первых порах становления инструментальной музыки проявлялась в двух основных принципах — в колорировании и диминуировании «заданного» мелодического остова и в полифоническом варьировании.<sup>1</sup> Во втором из них преобладало так называемое вариантное переизложение (один из основных типов которого возник в сюитной танцевальной паре).

Полифоническое варьирование в наиболее последовательной форме предстает в вариационном ричеркаре или канцоне, но наличествует и в самых ранних образцах вариаций. В ричеркаре обычно каждый новый раздел произведения вариантно преобразовал тему (не меняя общего размера, она использовалась в увеличении, уменьшении, обращении и т. д.), оказывая влияние и на общий фактурный облик раздела. Но на ранних этапах часто имело место сочетание полифонического варьирования с колорированием и диминуированием. Любопытным образцом такой техники вариационности и вариантности (или глоссирования — от исп. *glosado*) на полифонической основе служит «Tiento del sexto tono» из «Obras de musica» Кабесона. Оно построено на необычном для ричеркара сопоставлении 2-х разделов, подобно танцевальной паре сюиты или канцоне *primera parte* на  $\phi$  и *segunda parte* на 3, в заключении которого вновь восстанавливается

<sup>1</sup> См. Друскин М. Клавирная музыка, с. 20.



четный размер. Несмотря на то, что в общем это многотемный ричеркар (1-й раздел расчлняется на 5 эпизодов с соответствующими темами), начальный тематический мотив появляется во 2-м разделе в измененном виде. Но уже в первом эпизоде применена техника глоссирования, вариационно-вариантной обработки темы. Начало *segunda parte* построено на тематической попевке, представляющей собой подобие обращения начальной темы, изложенной в трехдольном размере. В конце раздела — еще два варианта начальной темы, близких к исходному виду, один на  $\frac{2}{3}$ , другой на С.

Приводим схему вариантов и вариаций основного тематического мотива этого ричеркара:

Tiento u *diferencias* Кабесона еще нельзя рассматривать как пример вариационного ричеркара, а родство его с вариациями *ostinato* весьма отдаленно. Систематическое же проведение вариационно-вариантного принципа в ричеркаре сразу же сказывается на его структуре. Она обретает своего рода периодичность: каждый новый вариант темы, а подчас и каждое ее проведение оформляется в виде очередного раздела. Такая структура намечается,

например, в известном ричеркаре А. Габриели 1595 г. *in g* или в фантазии О. Векки 1600 г. *in d* (гиподорийском). В начале XVII века этот принцип, будучи доведенным до своего «логического завершения», формирует рационализированную композицию с четкими переходами от одной структурной фазы к другой. Таково большинство фантазий Свелинка и фуг Шейдта, характеризующихся максимальным приближением к принципу оstinатных вариаций. Особенно показательны фуги Шейдта (например, fuga на 4 темы), заимствованные из мадригала Палестрины «*Jo son ferito*» или *Fuga contraria g-moll*.

Обнажение периодичности в структуре ричеркара в большой мере явилось следствием влияния вариационных обработок духовных, а еще в большей степени светских мелодий, — излюбленных жанров в творчестве того же Свелинка или Шейдта. В них на первый план выдвигается фактурное варьирование, благодаря чему усиливается отграниченность, а затем и самостоятельность каждой вариации. И если в *diferencias* Кабесона фактурное варьирование находится еще на уровне диминуирования, почти равноправно сочетаясь с полифонической вариантно-вариантностью, а границы между очередными вариациями у него, как правило, «скрыты», то уже у английских и итальянских мастеров клавишных вариаций конца XVI — начала XVII веков дифференциация фактурных типов от вариации к вариации и границы между ними проявляются со значительно большей четкостью.

Фактурно-фигурационное варьирование развивается и в танцевальной музыке, причем часто в направлении, родственном клавишным вариациям. Имеется в виду дублирование танцевальных пьес в ином фактурном облике с подчеркиванием инструментально-моторного начала. Прием дублирования стал развиваться еще с XV—XVI веков в ранних образцах (например, некоторые люневские пьесы табулатурных книг Петруччи, издававшихся в Венеции в начале XVI в.) без четкого фактурного и структурного контраста. В зрелой сюите (например, у Фробергера) этот контраст так же ярок, как и в вариационных циклах.

В оstinатных вариациях эпохи барокко фактурно-фигурационное варьирование органично сочетается с полифонической вариантно-вариантностью; периодичность структуры и переходы от одного фактурного типа к другому проявляются в них значительно отчетливее, нежели в вариационном ричеркаре.<sup>1</sup> В то же время они отличаются от вариаций большей цельностью.

Таким образом, если ричеркар (в том числе вариационного типа) во 2-й половине XVII — первой половине XVIII веков уступает место фуге и оstinатным вариациям, то вариационные циклы продолжают свое развитие в эпоху барокко, классицизма

<sup>1</sup> Вл. Протопопов называет форму свелинковского типа ричеркара слитно-вариационной, в отличие от вариаций. См. его уже упоминавшуюся статью «Ричеркар и канцона в XVI—XVII веках и их эволюция».

и далее. В поздний период барокко высших художественных результатов в этом жанре достигает Бах. Его Гольдберг-вариаций по многообразию типов развития словно обобщают все достижения эпохи. Однако их циклическая организация в принципе наследует тип «бесконечных» вариаций, восходящий еще к позднему Ренессансу, тогда как классицизм сформирует новые принципы строения цикла, преодолевающие разомкнутость жанра вариаций.

Вариационная соната — один из самых ранних по времени возникновения типов жанра вариаций на остинатной основе — возникает вместе с первыми образцами смычковой сонаты для ансамблевых составов и соло с басом, представляя собой еще одночастное произведение типа канцоны. К 1597 году относится соната «Piano e forte» Дж. Габриели, к 1615 году — его соната «sonate Violini (посмертное издание), в 1617 году выходит из печати 1-й опус Б. Марини, а в 1613 году 6 трио-сонат С. Росси, среди которых две — *Agia della Romanegrea* и *Agia di Ruggiero* — вариации на остинатный бас.<sup>1</sup>

Для трио-состава написаны в 50-е годы XVII столетия Пассакалия Б. Марини и Чакона А. Фалькониери; в 1675 году появляется одно из первых сольных (без баса) сочинений — скрипичная Пассакалия Бибера — 16-я соната его первого сборника, а десятью годами позже Чакона — 12-я трио-соната ор. 2 Корелли. Венчает это развитие жанра знаменитая Чакона Баха из партиты d-moll.

До середины XVIII века жанр вариаций сохранял ряд архаических черт, унаследованных от самых ранних образцов. Это и общий характер циклической организации (о чем уже говорилось по отношению к баховским вариациям), и его тональное единство, и сам метод последовательной фактурной обработки темы. Тем не менее сила воздействия принципиальных стилистических основ эпохи такова, что отпечаток нового несут на себе и вариационные жанры.

Из всех видов вариаций клавирные *basso ostinato* и смычковая вариационная соната, наверное, более всех впитали в себя новые веяния. Укажем на динамизацию развития, придавшую форме чаконы или пассакалии эпохи барокко большую цельность. Средствами динамизации явилось последовательное усложнение фактуры и накопление инструментальной виртуозности к концу произведения. Весьма распространенным и действенным средством организации целостной формы становится трехчастность в группировке вариаций, основанная на вычленении иного по характеру срединного раздела (встречается уже в вариационных

<sup>1</sup> Жанр трио-сонаты возник в Италии в начале XVII в. Упомянутые сонаты С. Росси — видимо, их самый ранний образец. Трио-соната была двух родов — *камерная* (*sonata da camera*) с ориентацией на танцевальную музыку и *церковная* (*sonata da chiesa*) с фугированными частями.

сонатах Бибера). Эта трехчастная композиция становится более рельефной с введением ладо-тонального контраста в среднем разделе.

В вариационной сонате возникали и элементы цикличности, очевидно, имеющие истоком циклическую организацию сонаты и сюиты. Они заметны, например, в 12-й сонате ор. 2 Корелли и еще более ярко — в пассакалии Марини. В ней автор отметил вступительный раздел *Introduzione*, 3 последующих *parte* и заключение.

Величайшим достижением эпохи барокко было *формирование цикла* в сонате, сюите, а затем в концерте. С возникновением этой новой универсально-синтетической формы мышления перед инструментальной музыкой открылись безграничные перспективы развития. Инструментальная музыка начинает бурно искать и открывать новые сферы выразительности, которые ведут художественную фантазию в особый мир, не имеющий прямой связи с поэтическим словом и человеческим голосом, но столь же яркий и убедительный в своей внутренней логике. «Так или иначе, в XVII веке можно говорить не только о музыкальном образе или образах, но и о развернутых творческих концепциях. До тех пор лишь музыка католической мессы приближалась по своему смыслу к творческой концепции, охватывающей ряд образов с их постоянным кругом сопоставлений. Теперь же, в конце XVII столетия, и вокальная и инструментальная композиции тяготеют к многочастности, к цикличности... Вообще это знаменательное тяготение почти всех музыкальных жанров XVII века к развернутой творческой концепции и, в частности, сложение оперы как нового важнейшего жанра образует своего рода аналогии к развитию романа и драматургии в том же столетии».<sup>1</sup>

Идея цикличности вызревала на протяжении десятилетий, практически проявляясь в перерастании комбинационно-составных форм инструментальной музыки позднеренессансной эпохи в циклические. И здесь, в нахождении способов объединения различных пьес (или частей, разделов одного произведения) в связный цикл, вновь отметим большую роль вариационно-вариантных приемов развития.

Принцип тождества в развитии музыкальной мысли был всегда одним из важнейших.<sup>2</sup> Периодический возврат к уже данному материалу являлся самым простым и эффективным средством организации формы произведения. В XV—XVI веках оно нашло применение в ричеркаре, канцоне, токкате, танцевальной музыке. В канцоне XVI столетия сопоставление вариантно-родственных разделов стало «ходовым» средством достижения цель-

<sup>1</sup> Ливанова Т. Семнадцатый век и пути развития музыки Запада. Сб. «XVII век в мировом литературном развитии». М., 1969, с. 376.

<sup>2</sup> Обоснование этого принципа дано Асафьевым в книге «Музыкальная форма как процесс». Л., 1963, с. 37.

ности (за счет ограничения материала и подчеркивания его характерности) и в то же время методом движения-развития. В зрелой сонате барокко прямой или варьированный возврат тематического материала «на расстоянии» приобрел уже драматургическое значение.

Среди важнейших типов организации материала в инструментальной музыке, выработавшихся к середине XVI столетия, значительное место занимал принцип сопоставления разделов с новыми или время от времени возобновляемыми темами. Простейшим случаем реализации его оказалась повторность — точная или видоизмененная. В подобных случаях тематический материал произведения приобретал достаточно устойчивый, характерно-инструментальный облик, а сопоставление разделов, как правило, носило довольно активный характер, чем отличалось от пластичного соединения разделов вокального мотета или инструментальных пьес XV — начала XVI веков. Здесь мы имеем дело с составной<sup>1</sup> структурой, в которой мозаичность, иногда даже контрастность разделов, способствовала преодолению инерции «бесконечного» последования эпизодов и приданию архитектонике произведения законченности.

Что же касается повторности, то она в своем буквальном виде означала точное воспроизведение предыдущего раздела, что нередко встречалось в канцоне или ричеркаре середины — конца XVI века. Так, фантазия Банкиери в *ре* (вошедшая в изданный вторично в 1608 г. сборник его произведений) представляет собой минимальную ячейку из дважды повторенного раздела, образуя простейшую схему типа А—А. В другой пьесе Банкиери из того же сборника — «*Fantasia in Eсо*» — структура более сложная. В основе ее — дважды повторяющееся сопоставление двух тематических элементов. При этом оба проведения первого из них, изложенного имитационно, обрамляют два проведения другого материала, образующего контрастный средний раздел, изложенный в виде чередующихся в громкой и тихой звучности — эффект «эхо» — аккордовых комплексов (схема А—В—В—А).

Организация канцоны, ричеркара или иного полифонического произведения строилась и на других принципах, например, сопоставления разделов, тема каждого из которых представляла собой вариант исходной темы. Этот способ известен еще со времен Изаака, в предельно развитом виде представая у Фрескобальди и Фробергера.<sup>2</sup> Вариантную повторность мы наблюдаем и в первоначальной форме танцевальной музыки — паре танцев, где она связана с ритуально-каноническим сопоставлением разнотипных их видов (групповой танец — шествие — сольный прыжковый танец, либо мужской танец — женский и т. д.). Это обстоятельство

многое объясняет также в специфике вариантно-составных произведений и в перспективе их эволюции. Ранняя танцевальная пара представляет зачастую не что иное как последование четырехдольного танца с его же дословным переизложением в трехдольном размере. Для танцевальной музыки подобное переизложение (редукция<sup>1</sup>) играет далеко не формальную роль. Изменение четного размера на трехдольный в «танцевально-прикладной» практике фиксировало смену жанрово-танцевальной характеристики и в то же время в подобном парном сочетании отчетливо видны предпосылки цикличности. Собственно, уже в XVI столетии пара танцев типа *Passamezzo—Saltarello* или *Pavana—Gagliarda* может рассматриваться как рудимент циклического звена (особенно, если к нему присоединялся раздел типа коды). Возможности, заложенные в танцевальной паре, во всей полноте раскрываются в зрелой сюите начала XVIII века, например, в соотношении алеманды и куранты у И. С. Баха.

По сравнению с вариационным циклом, чередование разделов в вариантно-составной канцоне и ричеркаре было гораздо более контрастным, что было связано со сменой четного размера трехдольным, благодаря чему каждый из разделов приобретал большую самостоятельность. Становилось обыкновением трехдольный раздел писать более прозрачно, приближаясь к гомофонному письму, а в последующих двух-четырёхдольных разделах, напротив, сгущать полифонически-имитационную ткань.

В последовании разделов подчас намечалось преобразование самого основного «тезиса», в связи с чем ричеркар, канцона, фантазия и пр. послужили естественной базой формирования цикличности. Как в танцевальной музыке прообразом цикличности была танцевальная пара, так в добарокковом составном полифоническом произведении предпосылка цикличности содержалась в сопоставлении четырехдольного начального раздела с последующим трехдольным.<sup>2</sup> Первые образцы сонаты-канцоны середины XVIII века служат убедительным тому подтверждением.<sup>3</sup>

Итак, идея цикличности постепенно вызревала в позднеренессансной музыке, выдвинувшись на первый план в эпоху барокко в жанрах сонаты, сюиты и концерта.

Можно указать на следующие стадии этого процесса:

<sup>1</sup> Термин, употребляемый Фр. Блюме в его основополагающей в вопросе зарождения сюиты работе «*Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert.*». Lpz., 1925.

<sup>2</sup> Эта мысль намечена в статье Вл. Протопопова «Ричеркар и канцона в XVI—XVII веках».

<sup>3</sup> В этом плане представляется спорной трактовка четырехчастного цикла церковной сонаты как «суммы» двух двучленов, первый из которых уподобляется прелюдии и фуге (см. Друскин М. Клавирная музыка. Л., 1960, с. 26). Думается, что основой цикла сонаты явилось как раз сопоставление фигурированной четырехдольной части с относительно гомофонной трехдольной и последующей вновь имитационной четного размера «финальной». Торжественная же вступительная часть появляется в цикле сонаты позднее.

<sup>1</sup> Вл. Протопопов называет такую структуру «контрастно-составной».

<sup>2</sup> Кстати, органная канцона И. С. Баха построена по тому же принципу. В ней 2 раздела; второй является трехдольным вариантом первого.

1. Дифференциация функций в многочисленной структуре, сложившейся на основе канцоны, ричеркара, фантазии и пр.

2. Углубление характеристичности и выявление «индивидуальных» возможностей отдельных частей в соответствии с их функцией.

3. Типизация циклических схем. (Особо следует подчеркнуть роль формирующегося мажоро-минорного мышления в выработке типовых тональных планов.)

Повторность как средство циклической драматургии предстает в различном качестве и в различных по смыслу ролях. Большое распространение в зрелой сонате и в особенности в ранней получает повторность «на расстоянии», что весьма показательно для понимания логики зарождающегося циклического мышления. По мере «разрастания» многочисленного произведения и обособления его разделов-частей композитор, представляющий его уже как некую циклическую организацию, предпринимает специальные меры по обеспечению ее целостности. Возврат в конце произведения одного из начальных разделов становится сознательным способом выявления и подчеркивания главной мысли произведения. Подобная логика наблюдается в самых первых образцах переходного типа канцон-сонат. В *Sinfonia* Б. Монт' Альбано (1629 г.), например, данный принцип только намечается. Здесь

3 раздела: начальный на  $\frac{6}{8}$ , срединный на  $\frac{3}{2}$  и «финальный», в котором появляется тема начального раздела. Более интересна канцона Т. Мерулы «*La Strada*» (1637 г.). В ней 5 разделов (схема А—В—С—Д—А'), все они, за исключением среднего, трехдольного, имитационны. Обрамляющие разделы А и А' (закрывающий почти точно воспроизводит начальный, но изложен более сжато) явно введены для «уравновешивания» формы. В более развитых сонатах такая тематическая и структурная «арка» становится обычной (сонаты Дж. Легренци 1655 г. «*La Togliana*» и «*La Cognaga*» и др.).

Обратившись к зрелой сонате эпохи барокко, когда начинают складываться более или менее стабильные схемы цикла церковной и камерной сонаты, мы увидим описанный принцип циклической драматургии, но с преобладанием вариантной повторности. В четырехчастном цикле си-минорной сонаты Т. Витали (сына выдающегося представителя Болонской школы Дж. Б. Витали) быстрая финальная часть представляет собой точное переизложение начального *Largo* в размере  $\frac{6}{8}$  (размер I части —  $\frac{4}{4}$ ). В этом — тенденция к обрамлению цикла, причем внутренне связанными оказались разные по функции части: медленное вступление и энергичный финал. Иной тип родственной связи создает Корелли в ре-мажорной сонате ор. 5, где быстрый фугированный финал является вариантным подобием фугированного *allegro* II части.

Вариантная повторность в цикле зрелой сонаты барокко может связывать также отдельные смежные элементы внутри цикла, а может и распространяться на все части произведения. Интересное и не очень обычное для церковной сонаты проявление вариантности мы находим в 10-й сонате ор. 1 соль минор Корелли. На втором месте этого цикла не одно, а два вариантно подобных фугированных *allegro*, что напоминает двойное соотношение частей: второе *allegro* играет роль своего рода дубля по отношению к первому, но, в отличие от сюитного дубля или от «интермедийно-вставных» частей, эта часть, во-первых, равноценна по объему и значению, во-вторых, в ней меняется размер ( $C-\frac{6}{8}$ ), что возможно лишь в отношении различных танцев сюиты. Данный пример — яркое свидетельство взаимопроникновения композиционных принципов сонаты и сюиты.

«Сквозное» родство всех основных элементов цикла было своего рода пережитком добароккового композиционного принципа, однако в переосмысленном виде оно эволюционировало, приобретая форму тонко «зашифрованных» интонационно-тематических связей. Этот метод получил распространение в разных жанрах — в зрелой барокковой сюите, камерной и даже церковной сонате и концерте, — став скорее правилом, чем исключением.<sup>1</sup> И тем не менее не часто встречаются столь «откровенные», словно специально стилизованные «под канцону», циклы церковной сонаты, как 4-я соната ор. 1 Корелли. Эта четырехчастная соната вся проникнута архаизирующими чертами. Части ее оформлены как разделы составного произведения, ни одна не имеет широкого дыхания, все выдержаны в ля миноре, причем I и IV части заканчиваются на доминанте. Единственная часть, составляющая темповый контраст, — медленная II, как и все остальные, четырехдольная.

Если в церковной сонате открытая мелодико-интонационная преемственность частей не столь часта, то в камерной сонате и тем более в сюите, где традиция вариантного переизложения была повсеместно распространена, она вполне закономерна. С возникновением первых образцов циклического последования из 4-х танцев, практика «выведения» трехдольного танца из предыдущего четырехдольного, конечно, уже не могла проявляться столь буквально, как в большей части ранних парных сочетаний. Но родство тематизма здесь налицо, хотя и выражается не так непосредственно.

И в сонате, и в концерте, как и в сюите, темповая динамика и сопоставление типа выразительности в целом идут как бы на *crescendo*. Обычно в конце цикла возникает самый быстрый темп

<sup>1</sup> Большой материал, иллюстрирующий родство элементов составных и циклических произведений, начиная от Обрехта и кончая И. С. Бахом, в виде нотных примеров с беглыми комментариями дает статья Ганса Энгеля «Тематическая связь циклических произведений до классицизма».

и максимальное приближение к жанрово-бытовой сфере. В соответствии с этим в ранних образцах цикла сюиты на вторую половину приходится самые подвижные и ритмически подчеркнутые танцы. Как правило, роль такого танца здесь выполняет немецкий Dantz и его трехдольный «напарник», которые связаны и в интонационно-тематическом отношении. И в первых из известных четырехчастных сюитных циклах Пауля Пейрла 1611 года, и в «Banchetto Musicale» Шейна 1617 года можно видеть, наряду с интонационной связью всех частей, наиболее непосредственно связанными между собой две заключительные части — Dantz и гальярду у Пейрла и аллеманду (тот же Dantz) с триплой у Шейна.

Наряду с типизацией циклических схем, приведшей в послекореллиевский период к кристаллизации устойчивой четырехчастности с определенным контрастом темпов и типов фактуры, существовало и иное отношение к циклу. Композитор, словно стремясь отойти от привычной схемы, привносит импровизационное начало в драматургию многочастного произведения. При этом цикл трактуется как сложно скомбинированный комплекс свободно сопоставляемых, но органично связанных частей. В начале XVII века подобные циклы с нестабильным количеством частей и разделов возникали в результате поисков принципиального решения циклической концепции, но и в дальнейшем драматургическое «изобретательство» сохранилось в поле творческой фантазии композиторов.

Истоки такой трактовки цикла опять-таки приводят нас в сферу добарокковой инструментальной музыки. Так, среди канцон и ричеркаров А. и Дж. Gabrieli, Виаданы и др. мы найдем не одно произведение, структура которых включает по несколько периодически повторяющихся элементов. Любопытны в этом плане и некоторые из ричеркаров и канцон Дж. Каваллини из сборника 1542 года. Один из его ричеркаров (в ля) составлен из 5 разделов. В первых четырех экспонируются новые темы (все они идут на ♯) в пятом же (трехдольном) в сжатом виде воспроизводится тематический материал всех предшествующих. В шестиголосной канцоне из сборника 1615 года Дж. Gabrieli некое подобие рондо образует вариантное комбинирование двух элементов. Второй из них, трехдольный, неизменный в аккордовой фактуре tutti всех 6 голосов, остается неизменным, в то время как первый, четного размера, имитационный, постоянно преобразуется (A—B A<sup>1</sup>—B A<sup>2</sup>—B A<sup>3</sup>—B—B—A<sup>4</sup>).

В жанре токкаты, даже в самых ранних его образцах, вырисовываются два фактурных типа и два характера. Один воплощает импровизационно-инструментальную стихию, другой несет в себе «рационально-логическое» начало и излагается обычно в имитационной фактуре. Таковы Токкаты А. Gabrieli (1593 г.) и Кл. Меруло (1604 г.), причем у последнего намечается уже и определен-

ная структурная организация, которая через несколько десятков лет начнет приобретать все более ясно очерченные формы. В токкате намечалось несколько постоянно разрабатываемых композиционных схем. Одна из них, пожалуй, самая распространенная, начиная с Кл. Меруло, содержит комбинацию прелюдийно-токкатного и имитационного элемента в характерном сопоставлении, ярко иллюстрирующем логику комбинационно-составного, на грани циклического, мышления.<sup>1</sup> Эта схема с предельной ясностью и последовательностью выдерживается в токкатах Фробергера, а позднее — в «прелюдиях и фугах» Букстехуде и его ученика Брунса. В речитативно-импровизационный поток дважды, с «перерывом», вклинивается фугированный раздел; второй обычно идет в трехдольном размере и написан на вариант темы первого раздела.

Токката, как и прелюдия с фугой, не являлась непосредственной базой формирования новых циклических жанров. Будучи связанной со специфическим типом инструментально-виртуозного языка, она развивалась параллельно с новыми жанрами, но, безусловно, произвела действительное впечатление на творческую фантазию композиторов, поскольку сложившиеся на ее основе композиционные принципы были созвучны целостной системе творческого метода.

Смычковая соната 20—50-х годов XVII века дает большое количество образцов на пути драматургического решения цикла. Здесь сочетаются краткие разделы с более или менее завершенными, самостоятельными по тематическому материалу и характеру развития — со связанными друг с другом на «расстоянии». Драматургическое развитие в таком комбинационного типа цикле характеризуется большей выразительностью, остротой, неожиданностью сопоставления, резкими «отходами» и «возвратами», сплетенными в сложный узел. Одно из важнейших средств, благодаря которому достигается напряжение, устремленность и подлинное внутрициклическое развитие, — активный тональный план, выявляющий основные сферы общей тональности произведения. Среди авторов сонат этого типа — Б. Марини, М. Нери и Дж. Легренци (одним из наиболее показательных примеров сочетания комбинационно-составного и циклического принципов композиции может служить соната соль мажор М. Нери из сборника 1664 г., в которой ярко выразился дух поисков раннего барокко). В период зрелого барокко связь комбинационно-составного принципа с импровизационным началом с особенной ясностью проступает в некоторых циклах и частях сонат Корелли (см. I часть 1-й сонаты ор. 5, Прелюдию 4-й сонаты ор. 4, 12-ю сонату ор. 3).

<sup>1</sup> Токката — очень интересный объект для наблюдения над сочетанием циклических и составных признаков. В ней сразу ясно обозначается контраст, но полного циклического расчленения она почти никогда не дает, даже в эпоху зрелого и позднего барокко (См. токкаты И. С. Баха).

Комбинационное мышление сыграло важную роль в формировании цикла сюиты, что отражается в эволюции ее четырехчастной схемы. Периодическая вариантная повторность двух пар танцев сюиты типа Пейерла сменяется более сложно скомбинированной структурой, преодолевающей механическое «составление» пар. В сюитах «Banchetto Musicale» Шейна дается следующее последование частей: павана на ♯, гальярда на 3, куранта на 3, аллеманда на ♯ и ее «двойник» — трипла на 3. На смену «периодичной» схеме (A B A<sup>1</sup> B<sup>1</sup>) приходит «непериодичная», но более цельная (A B B<sup>1</sup> A<sup>1</sup> B<sup>2</sup>). Следующим этапом было достижение периодичности на новом уровне благодаря введению новых танцевальных частей — сарабанды и жига. Первоначально существовала традиция ставить жигу до сарабанды, которая не была в то время безоговорочно медленным танцем (в камерной сонате Бассани, например, сарабанда стоит на последнем месте в цикле и идет в темпе Presto). И, наконец, периодичность вновь сменяется организацией, нарушающей симметрию, но ярче вскрывающей противоположные полюсы цикла и в то же время способствующей замкнутости и завершенности целого. В середине XVII века устанавливается известный порядок 4-х «обязательных» танцев сюиты: аллеманда (C), куранта (3), сарабанда (3) и жига ( $\frac{12}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ , иногда  $\frac{4}{4}$ ). Сарабанда в таком цикле противостоит аллеманде. Она обычно в меньшей степени интонационно связана с первой парой танцев и значительно контрастнее по фактуре. Ее появление нарушает периодичность чередования четного и трехдольного размера, но благодаря этому «зигзагу» в развитии цикла жига, восстанавливающая тематическую преемственность, становится сильным завершением целого.

Мы не ставим задачей исследовать дальнейший путь переосмысления этого принципа, на котором даже при беглом взгляде бросаются в глаза ярчайшие и многозначительные параллели. Составные и комбинационные структуры произведений Д. Скарлатти, затем Гайдна, Моцарта, Бетховена и др. не выглядят с такой точки зрения как «ненормативность», «отступление от правила»; они обнаруживают глубокие исторические корни. Особенно богаты подобными «перекличками» с поздним Ренессансом и барокко искания в области структур позднего Бетховена. Так, в III части 31-й сонаты внешне почти полностью воспроизводится структура токкаты эпохи раннего барокко, но с противоположными темповыми соотношениями (фугированные разделы подвижнее начального и промежуточного). Разумеется, здесь имеет место «многократное» переосмысление архаических жанров. И тем не менее фантазия бетховенского гения, рождая перед слушателем необычный, неизведанный мир, вызывает к жизни старинную комбинационную вариантно-составную структуру. В первом ее разделе господствует декламационное начало, максимально прибли-

жающее звучание инструмента к выразительности человеческого голоса (вспомним появление голоса в финале Девятой симфонии). Этот раздел сменяется строгим аналитическим ходом фуги. Вторая фуга представляет собой вариант первой. Она звучит после Adagio, продолжающего «восхождение» мысли, как символ, как ответ на мучивший вопрос.

Конечно, подобные аналогии весьма относительны. Однако они со всей очевидностью показывают, что в художественном мышлении всегда сочетаются отрицание и изобретение с преемственностью и традицией, а дифференциация различных сфер внутри целостной стилевой «формации» — со связью между ними.

ЯПОНСКАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА ГАГАКУ  
(генетические связи и процесс становления)

Гагаку («изящная музыка») представляет собой один из величайших памятников культуры древней Японии, национальное сокровище японского народа. В древности она вместе с танцами и пантомимой входила в состав синтетического театрально-музыкального жанра, но с течением времени хореография большинства произведений была забыта, и гагаку превратилась в жанр чисто инструментальной музыки.

Гагаку (VII—XII вв.) составила целую эпоху в развитии музыкальной культуры Японии и в течение длительного периода определяла основное направление развития музыкального искусства. По значению ее можно сравнить с такими явлениями, как европейская средневековая полифония, макбм народов Ближнего Востока и др.

Японская музыка гагаку является ответвлением музыкальной культуры, зародившейся в Китае и получившей распространение на огромной территории Восточной Азии. В первые века н. э. эта культура испытала большое влияние со стороны Индии, Ирана и других стран древнего мира. В силу ряда исторических причин образцы этой культуры сохранились только в Японии. В средние века канонизированный репертуар гагаку исполнялся только во время торжественных церемоний императорского дома; эта музыка приобрела черты сакральности и поэтому потомственно сохранялась до настоящего времени в штате придворных музыкантов и в крупнейших буддийских храмах.

На пути изучения гагаку стоит ряд трудностей. Прежде всего возникает вопрос, к какому времени можно отнести сохранившиеся до наших дней образцы? Исследование гагаку без исторического анализа не может считаться удовлетворительным; подобное ис-

следование современного состояния явления может привести к выводам, подобным сделанному Усияма Мицури, что в церемониальной музыке уже в VII веке была предвосхищена форма европейской сонаты.<sup>1</sup>

На первый взгляд, исторический анализ кажется вообще невозможным. Мы не располагаем сколько-нибудь исчерпывающими данными о гагаку VII, VIII и т. д. веков; кроме этого, гагаку невозможно сравнить с древней музыкой Восточной Азии, так как практически эта музыка не дошла до нашего времени. Однако, анализируя гагаку, мы приходим к выводу, что в самой структуре ее до сего дня сохраняются элементы, относящиеся к различным уровням музыкального мышления и соответственно разным стадиям культурного и социально-экономического развития; и если исторический анализ (в узком значении, т. е. установление точной хронологии) невозможен, то благодаря диахроническому анализу проблему можно решить в общетеоретическом плане, выявляя стадиальность в развитии формы гагаку. Таким образом можно проследить процесс становления гагаку от самых ее истоков до современного состояния.

Этому вопросу и посвящена настоящая статья. В результате диахронического анализа мы обнаруживаем, что все элементы формы гагаку нельзя отнести к одной культуре. Естественно возникает вопрос о генетических связях гагаку с различными музыкальными культурами. Несмотря на то, что дошедшие до нашего времени данные о погибших культурах необычайно скудны, сравнение с ними отдельных элементов гагаку может привести к решению этого вопроса.

Значение подобного исследования не ограничено рамками японской музыки, оно может значительно расширить современные представления о музыке древнего мира и в ряде конкретных случаев может явиться исходной точкой для реконструкции некоторых черт погибших музыкальных культур.

Прежде, чем перейти к анализу музыкального материала, отметим важнейшие вехи исторического пути гагаку.

Японская гагаку восходит к китайской церемониальной музыке, по традиционной версии, созданной Конфуцием (551—478 гг. до н. э.).<sup>2</sup> Конфуций считал, что музыка может служить целям воспитания общества и отдельной личности; музыкально оформленные идеи совершенного порядка и извечной гармонии легче проникали в сознание людей. Для этого и сама музыка должна

<sup>1</sup> См. Score of Gagaku, Japanese Classical Court Music, transcribed by Sukehiro Shiba, vol. I, Tokyo, 1955, p. 31. Мы считаем, что признаков сонатной формы в гагаку нет, т. к. в ней отсутствует принцип контраста как внутри одночастного произведения, так и между частями двух- и трехчастных форм, составляющих подобие сюиты.

<sup>2</sup> «Кокумин хякка дзитэн», Токио, Хэйбонся, 1965, т. 2, «гагаку», с. 3.

быть гармоничной, правильной, изящной. Такой музыки во времена Конфуция не было. Современную ему музыку он объявлял низкой и вульгарной, являвшейся отражением именно тех наклонностей, которые надлежало исправлять. Изящная же музыка (кит.— «яюэ») существовала будто бы в древности и ее необходимо было возродить. Ориентация на прошлое — одна из основных идей конфуцианского учения. По-видимому, речь шла об идеальной музыке, которую надлежало создать, о музыке будущего совершенного общества. В раздираемом междуусобными противоречиями чжоуском Китае Конфуций так и не смог воплотить в жизнь свои идеи о золотом веке, о государстве, построенном по образцу большой семьи. По-видимому, и идея о совершенной музыке не нашла воплощения. Кроме этого, в самом конфуцианстве не было никакой теоретической разработки собственно музыкальных проблем, на основе которой могла возникнуть яюэ.

Теоретическое оформление принципов яюэ произошло, по-видимому, только в эпоху Хань (206 г. до н.э.— 222 г. н.э.), после объединения различных княжеств в единую империю. Эта разработка шла в русле философского учения, сложившегося вокруг древнейшего мантического текста книги «Ицзин» («Книга Перемен»). Древнейший слой «Ицзин» (гексаграммы и афоризмы к ним) обрастал различными комментариями, составившими знаменитые в истории китайской философии «Десять крыльев», в которых разрабатывались вопросы онтологии, космологии, гносеологии и т. д. В русле этого философского направления сложилось учение о космическом дуализме, главных силах Инь и Ян, тьмы и света, ритмическое чередование которых порождает всю жизнь космоса, и учение о пяти главных стихиях или элементах (У-син). Символами «Книги Перемен» и числами ицзинисты пытались объяснить все явления окружающего мира; в орбиту этих явлений была включена и музыка.

Числовой ряд, символизировавший круговорот двенадцати месяцев, был положен в основу при создании звукоряда. Этот ряд был организован таким образом, что соотношение нечетных и четных чисел равнялось 2:3, а четных и нечетных — 3:4. Эти соотношения явились исходными при создании системы двенадцати трубок, которые при этих пропорциях давали ряд квинт вверх и кварт вниз — звукоряд луй:

c g d e h fis cis' gis dis' ais eis'

Далее по числу главных стихий из этого звукоряда были выделены первые пять звуков, что дало ангемитонный пентатонический звукоряд.<sup>1</sup> Эта теоретическая система была выражением извечной космической гармонии. Квинта и кварта символизировали две космические силы, пять ступеней — пять стихий, чередование

<sup>1</sup> См. Гранет Марсел. "La Pensée Chinoise", Paris, 1934, p. 209—249.

различных звуков выражало основной тезис натурфилософии ицзинизма: «То Инь, то Ян — это и зовется Путем».<sup>1</sup> На основании иерархии стихий из звуков пятиступенного звукоряда была выделена главная, то есть теоретически оформлен лад.

В 120 г. до н.э. была образована музыкальная палата Юэфу, задачей которой было создание гимнов и песнопений для государственных церемоний. Очевидно, здесь и получили музыкальное воплощение идея Конфуция об изящной музыке и теоретические принципы ее организации, окристаллизовавшиеся в сфере натурфилософии. Здесь же возникла модель этой музыки — единое целое поэтического текста, хореографии и музыки. На связи поэтических форм с музыкальными необходимо остановиться особо, так как влияние форм китайской поэзии прослеживается в архитектонике гагаку.

Классическая строфа китайской поэзии состоит из четырех строк в четыре слова или, в силу моносиллабического характера китайского языка, слога. Каждое слово (слог) занимало в музыке равный промежуток времени (такт). В гагаку сочетание двух фраз, соответствующих поэтической строке, образует предложение, а двух предложений — период, соответствующий строфе. Создаваемая в Юэфу музыка делилась на ритуальную (ортодоксальная яюэ) и светскую. В эпоху Хань начался постепенный процесс усвоения теоретических положений музыкальной практикой. В это же время на китайскую музыку начинали оказывать огромное влияние музыкальные культуры различных стран. Во II веке н.э. в Китай из Кушанского царства, территория которого охватывала в то время Среднюю Азию, Восточный Туркестан, современный Афганистан, Северо-Западную Индию, началось проникновение буддизма. Буддизм нес с собой литературу, религиозную и светскую, живопись, скульптуру и театральное-музыкальное искусство этих районов в составе религиозных церемоний. В культуре Кушанского царства, располагавшегося на территории бывшего Греко-Бактрийского царства, очень сильным было воздействие древнегреческого искусства. Кроме этого, широкие культурные связи Китая с Индией и Ираном приводили к проникновению искусства этих стран в Китай. В VI веке при дворе китайских правителей исполнялись как китайская музыка, ритуальная и светская, так и музыка Индии, Самарканда, Бухары, Тибета и т. д.<sup>2</sup>

Знакомство с иноземной музыкой имело большое значение для развития китайской теории. Китайцы уже знали о существовании семиступенных звукорядов, образованных последовательностью

<sup>1</sup> Шудский К. Китайская классическая «Книга Перемен». М., 1960, с. 7. Сами числа 2 и 3, отношение которых давало основной интервал луй, имели символическое значение: числом 2 изображалась Земля, числом 3 — Небо. См. там же, с. 105.

<sup>2</sup> Farmer Henry George. "Studies in Oriental Musical instruments" (Second series), Glasgow, 1939, p. 5; Reinhard Kurt, "Chinesische Musik", Eisenach und Kassel, [1956], S. 32.



семи ступеней люй. Таких звукорядов (японск.— «кин») могло быть образовано двенадцать — от каждого звука люй. Под влиянием индийской и персидской теорий от каждого звука кин стали образовывать производные лады (японск.— «тё»), что привело к оформлению системы 84 ладотональностей.<sup>1</sup> В эпоху Тан (618—907) из них в практике использовалось 28. Приблизительно в VII веке китайская церемониальная музыка и в ее составе музыка других стран проникли в Японию.

В истории гагаку VII—IX века можно охарактеризовать как период усвоения заимствованного материала, который был чрезвычайно разнороден по происхождению и стилю. В 30-х годах IX века была предпринята реформа гагаку, в результате которой был выработан канон. В форме этого канона были синтезированы разнородные элементы заимствованной музыки материка. Попутно был установлен состав оркестра, вокальные произведения были трансформированы в инструментальные. Следуя этому канону, японские музыканты в дальнейшем создавали новые произведения гагаку. В конце XII века в результате социального переворота развитие гагаку прекратилось; весь репертуар был канонизирован. По-видимому, существенных изменений в форме гагаку после XII века не произошло.

Гагаку исполняется оркестром, состоящим из духовых инструментов — хитирики (деревянный духовой инструмент с двойной тростью), рютэки (поперечная флейта), сё (духовой орган); струнных — со (цитра, разновидность кото) и бива (разновидность лютни); ударных — тайко и какко (барабаны) и сёко (гонг). Она делится на бугаку («танцевальная музыка», исполняющаяся духовыми и ударными) и кангэн (исполняющаяся полным оркестром, отчего и происходит название этого жанра — «музыка духовых и струнных»). Бугаку представляет собой упрощенный вариант кангэн, поэтому в данной работе не рассматривается.

Традиционно функции инструментов в гагаку определяются следующим образом. Хитирики поручена основная мелодическая линия. Партия рютэки представляет собой ее вариант. Духовому органу сё поручено гармоническое сопровождение. Ударные и струнные организуют метр.<sup>2</sup>

Японские музыковеды приводят шесть ладовых звукорядов кангэн:<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Хаяси Кэндзо. «Гагаку. Когакуфу-но кайдоку», Токио, 1969, с. 56—57.

<sup>2</sup> Танабэ Хисао. «Нихон онгаку кова», Токио, 1926, с. 95; Масумото Кикую. «Гагаку. Дэнто онгаку-э-но атараси апуроти», Токио, 1968, с. 23.

<sup>3</sup> Танабэ Хисао. «Нихон онгаку кова», с. 266—274; Масумото Кикую. «Гагаку...», с. 132; Сандзё Сётаро. «Нихон онгаку-но тэси-но ханаси», Токио, 1932, с. 131—135.

итикоцу-тё	d—e—fis—g—a—h—c—d
со-дзё	g—a—h—c—d—e—f—g
тайсики-тё	e—fis—gis—a—h—cis—d—e
хё-дзё	e—fis—g—a—h—cis—d—e
осики-тё	a—h—c—d—e—fis—g—a
бансики-тё	h—cis—d—e—fis—gis—a—h

Эти звукоряды делятся на две группы — «рё» (первые три) и «рицу» (вторые три). Японский музыковед Хаяси Кэндзо отмечает их тождество с греческими и европейскими средневековыми звукорядами, миксолидийским (рё) и дорийским (рицу).<sup>1</sup>

Чтобы раскрыть процесс становления формы гагаку, мы считаем необходимым отказаться от традиционной точки зрения как в отношении ладовых звукорядов, так и функций инструментов. Попытаемся реконструировать древнюю модель и выделить в ней различные пласты. Наиболее архаичный пласт гагаку содержится в партиях струнных инструментов.

Верхние звуки партии бива и основные (нижний и верхний) фигураций сообразуют унисонную линию, развивающуюся равными долями (такт). Этой линии по нашему мнению принадлежит главное конструктивное значение в форме кангэн. Каждая четырехтактная фраза унисона завершается на звуке устоя или квинте от него, что при мелодическом оформлении в партиях духовых дает полную или половинную каденцию.

Звукоряды, лежащие в основе этого унисона, неоднородны. Четыре из них — итикоцу-тё, хё-дзё, осики-тё, бансики-тё — пятиступенные ангемитонные. Они образованы на основе одного звукоряда d—e—fis—a—h с устоями d, e, a, h соответственно для каждого из четырех ладов. Этот звукоряд образован последовательностью квинт, и при этой структуре следующий за устоем звук является вторым по значению в ладе (окончание на устое или квинте фраз унисона, кроме этого, одна из этих двух ступеней образует органнй пункт всего произведения — нижний звук партии бива). В унисоне этих ладов появляются звуки cis и dis, которые расширяют исходный звукоряд до диатонического путем продолжения последовательности квинт. С этим унисоном совпадают нижние звуки аккордов сё. Тенденция к расширению проявляется в линии сё несколько больше, чем у струнных. Характерно, что появление проходящих звуков в одной или двух партиях (например, бива и нижний звук сё) «корректируется» звуками пентатонического звукоряда в партии со.

Пятиступенное строение унисонной линии подтверждается анализом структуры ватасигаку. Ватасигаку (от «ватасу» — «переправлять, передавать») объединяет разноладовые варианты одного произведения. Ватасигаку не является транспозицией в европейском смысле слова, так как перенесение из одного лада в другой сопровождается существенными изменениями партий

<sup>1</sup> Хаяси Кэндзо. «Гагаку...», с. 56.

хитирики и рютэки (главных с традиционной точки зрения).<sup>1</sup> Но один элемент переносится из лада в лад с максимальной точностью, и элементом этим является унисонная линия, выделенная нами из формы кангэн. Ниже приводится пример ватасигаку — отрывок из произведения «Этэнраку» в ладах хё-дзё (а) и бансики-тё (б) — партия хитирики и унисонная линия:

а)

б)

За исключением 12-го такта, где вместо I ступени пентатонического лада оригинала употреблена V ступень, и проходящего звука в 6-м такте варианта, унисоны точно соответствуют друг

<sup>1</sup> В Китае существовал обычай исполнения одних и тех же произведений каждый месяц на новой высоте по соответствию каждого звука льюй определенному месяцу. От этого и произошла практика ватасигаку. См. Танабэ Хисао. «Нихон онгаку кова», с. 278—279.

другу, если рассматривать эту линию как пятиступенную. Звукоряд пятого лада — тайсики-тё — практически совпадает с хё-дзё, имеющим с ним общую тонику. Здесь можно указать на несколько более отчетливо выраженную тенденцию к расширению пентатоники по сравнению с предыдущими ладами. В тайсики-тё части каденции на II ступени. Кроме этого, в произведении «Тёгэйси» встречается заключение фразы даже на звуке *sis*, то есть шестом звуке диатонического звукоряда, звуке, для первых четырех ладов проходящем. Японский музыковед Танабэ Хисао пишет, что этот лад не был исконно китайским, он проник в церемониальную музыку с произведениями из стран Юго-Восточной Азии или области Восточного Туркестана.<sup>1</sup> Можно предполагать, что первоначально тайсики-тё значительно отличался от ладов гагаку, но постепенно эти отличия стирались, так что исследовательница гагаку Масумото Кикуюо задается вопросом: «в чем заключается отличие тайсики-тё от хё-дзё?»,<sup>2</sup> разрушая тем самым традиционную схему диатонических звукорядов, в которой эти отличия очевидны — ре и рицу.

В звукоряде шестого лада — со-дзё — отражена попытка выйти за пределы архезвукоряда, лежащего в основе ладов гагаку. Тоникой этого лада является звук *g*, не встречающийся ни среди основных, ни среди проходящих звуков унисонной линии других ладов. Казалось бы естественным при создании новой ладотональности перенести структуру одного из ладов на новую высоту. Но создание со-дзё шло по пути введения нового звука (устоя!) в прочную ладотональную систему, зафиксированную в первых четырех ладах. Рассматривая произведения этого лада, мы обнаруживаем, что звук *g* используется в них чрезвычайно редко, он появляется в начале произведения и в конце крупных разделов формы как знак или символ тонического устроа, а все произведение разворачивается на основе архезвукоряда, как бы вопреки существующему устою. Особенно ярко это проявляется в ватасигаку. В партиях струнных I ступени оригинала соответствует звук *g*, в партии же сё в большинстве случаев его сопровождает аккорд с нижним звуком *fis*. В «Бутокураку — со-дзё», варианте от итикоцу-тё, *g* появляется в партии сё только в последней трети произведения. Развитие унисона тяготеет к устойчивому звукоряду и всячески избегает употребления чужеродного элемента.

Анализ со-дзё доказывает, что ладовая система, зафиксированная в унисоне, имеет прочное звуковысотное положение. Повидимому, древние японцы не знали абстрактного представления лада и его структуры, для них использующиеся в практике лады были крепко связаны с конкретным первоначальным звукорядом, выйти за пределы которого они не могли. Попытки расширения этой системы привели к компромиссному результату. Новый лад

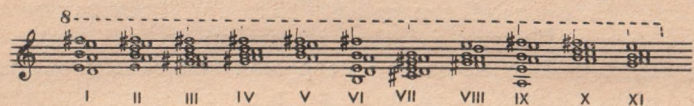
<sup>1</sup> См. Танабэ Хисао. «Нихон онгаку кова», с. 530.

<sup>2</sup> Масумото Кикуюо. «Гагаку...», с. 148—151.

не получил большого распространения в практике гагаку, из 114 произведений, приведенных Танабэ Хисао на основании исторических источников, только пять в ладе со-дзё.<sup>1</sup> Остальные произведения этого лада — ватасигаку.

Мы выделяем унисон в качестве наиболее архаического пласта гагаку, теснейшим образом связанного с древнейшей китайской музыкой яюэ.

Рассмотрим теперь партию духового органа сё. Анализ аккордики сё представляет значительный интерес, так как ни в одной музыке древнего периода мы не встречаем случая гармонического сопровождения пяти- и шестизвучными аккордами. В партии сё используются следующие одиннадцать аккордов:



Японский музыковед Такано Киёси делит эти аккорды на консонирующие (1, 2, 6, 9, 11) и диссонирующие (3, 4, 5, 7, 8, 10) и говорит, что разрешение диссонирующих аккордов в консонирующие происходит так же, как и в европейской музыке.<sup>2</sup> При этом остается непонятным, почему аккорд 5 является диссонирующим, если он состоит из тех же звуков, что и консонирующие 1, 2 и 6.

Танабэ Хисао делит аккорды сё на три группы: совершенные консонансы (1, 2, 9), несовершенные консонансы (5, 6, 11) и диссонансы (3, 4, 7, 8, 10). По его мнению, показателем совершенного консонанса является наличие в его составе четырех гармонических звуков  $e^2$ ,  $a^2$ ,  $h^2$ ,  $e^3$ , несовершенного — трех:  $e^2$ ,  $h^2$ ,  $a^2$  или  $a^2$ ,  $h^2$ ,  $e^3$ .<sup>3</sup> Эта точка зрения кажется уязвимой по следующей причине: почему консонирующие аккорды являются таковыми в ладах итикоцу-тё и со-дзё, если тонические звуки этих ладов не входят в состав выделенных Танабэ Хисао гармонических звуков?

Хаяси Кэндзо, проделавший огромную работу по изучению древних трактатов и нотных записей, высказывается против подобных концепций, считая их данью европейской теории. Как пишет Хаяси Кэндзо, древние китайцы не знали никакой гармонии в европейском смысле слова, для них единственным консонирующим интервалом была чистая квинта, то есть одна ячейка луй.<sup>4</sup> Наращиванием квинт и получили аккорды сё.

<sup>1</sup> Танабэ Хисао. «Нихон онгаку кова», с. 486—527.

<sup>2</sup> Такано Кийоси. «Contributo alla storia della musica giapponese», «La rassegna musicale», 1939, NN 3—4, Firenze, p. 168.

<sup>3</sup> Танабэ Хисао. «Гагаку то гигаку», Токио, 1931, с. 29—31.

<sup>4</sup> Хаяси Кэндзо. «Гагаку...», с. 388.

Хаяси К. приводит следующую схему, содержащуюся в трактате Таясу Мунэтаке (1715—1771) «Гаккёкуко фуруку», которая объясняет принцип, положенный в основу при создании аккордики сё:<sup>1</sup>

- 1 d—a—e—h—fis—(cis—gis)
- 2 d—a—e—h—fis—(cis—gis)
- 3 d—a—(e)—h—fis—(cis)—gis
- 4 d—a—(e)—h—fis—(cis)—gis
- 5 d—a—e—h—fis—(cis—gis)
- 6 d—a—e—h—fis—(cis—gis)
- 7 d—a—e—h—(fis)—cis—gis
- 8 g—d—a—e—h—fis—(cis)
- 9 a—e—h—fis—(cis—gis—dis)
- 10 c—(g)—d—a—e—h—fis

Отсюда видно, что аккорды сё состоят из ряда квинт, который мыслился непрерывным. Ряд этот ограничен семью звуками, то есть является семиступенным звукорядом кин. Первые 7 аккордов представляют собой обращения одного и того же комплекса. Существует лишь одно расхождение схемы Таясу Мунэтаке с современной системой аккордов. Ныне употребляющийся аккорд 4 выходит за пределы одного кин. Он состоит из восьми квинт (от с до gis) или из десяти (от gis до fis). Хаяси Кэндзо считает, что в практике произошла ошибочная замена звука *cis* звуком с.<sup>2</sup>

В схеме Таясу Мунэтаке отсутствует аккорд 11. Происхождение этого аккорда подтверждает положение о более позднем, по сравнению с другими ладами гагаку, создании лада со-дзё. Этот аккорд был образован от аккорда 8 снятием нижнего звука, для того, чтобы в системе аккордов устой со-дзё имел свое аккордовое сопровождение. Его появление не исключило, однако, использования аккорда 8 как соответствующего первой ступени унисона в произведениях этого лада.

Из этой схемы становится ясным, что никакого разрешения одних аккордов в другие быть не может, поскольку практически все они являются обращениями одного и того же комплекса. Кроме того, все они первоначально считались консонирующими, так как состояли только из гармонических интервалов.

Таким образом, никакой гармонической функции в европейском смысле слова аккордика сё не выполняла. Что же понимали под гармонией китайские теоретики? Для них гармония, видимо, заключалась в одновременном звучании всех звуков лада, то есть вертикаль в их представлении была равна горизонтали. А поскольку теория того времени манипулировала диантоническими звукорядами, то ряд квинт был ограничен семью ступенями.

По теоретическим законам аккорды сё должны были сопровождать все звуки унисонной линии так, чтобы нижний звук

<sup>1</sup> Хаяси Кэндзо. «Гагаку...», с. 390.

<sup>2</sup> Там же, с. 395.

их совпадал со звуком унисона и чтобы в вертикали постоянно присутствовали все звуки лада. Ортодоксальное следование теории должно было привести к системе 84 аккордов (12 комплексов кин с семью обращениями). В практике все эти аккорды не употреблялись, как не употреблялись и 84 тэ; за основу были взяты обращения одного кин и к ним добавлены четыре других аккорда, которые включали звуки, отсутствующие в составе основного кин.

В период формирования японской гагаку аккордовые комплексы сё были семиступенными. Это заключение можно сделать на основе древнейших материалов, приводимых Хаяси Кэндзо.<sup>1</sup>

Аккордику сё, в основе которой лежат семиступенные звукоряды, можно выделить в качестве второго пласта гагаку. Как и унисон, она связана с китайской церемониальной музыкой, принципы их организации одинаковы. Отличия их обусловлены различными стадиями развития музыкальной теории. Унисон строился по ступеням пентатоники, в аккордике сё пентатоника уже расширена до диатоники. Но в практике гагаку семиступенные звукоряды так и не были полностью усвоены. Прочное положение пентатоники привело к тому, что диатоника сё в ряде аккордов была сужена до пятиступенных звукорядов. На сё было невозможно извлечение более шести звуков одновременно, поэтому один из звуков семиступенных звукорядов должен был быть пропущен. В практике пропускалось более одного звука и пропуски заменялись октавными удвоениями. Так возникли разновидности аккордов, состоящие из пяти и четырех звуков (аккорд 9 с двумя удвоениями). Эти аккорды включали звуки только пентатонических звукорядов. Произошла дифференциация функций пяти- и семиступенных аккордов. Отвергая вслед за Хаяси К. концепции о функциональности в европейском смысле, мы должны отметить, что аккорды 1, 2, 6, 9 и 11 в ладах итикоцу-тэ, хё-дзё (и тайсики-тэ), бансики-тэ, осики-тэ и со-дзё используются как тонические.

Принцип «вертикаль равна горизонтали» остался верным и в практике. Но поскольку в гагаку не использовались семиступенные теоретические звукоряды, то вертикаль тонических аккордов ограничилась пятью звуками, а снятые были заменены удвоениями.

Отмечаем, что тонический аккорд осики-тэ (9) — четырехзвучный. В данной работе мы не можем подробно остановиться на этом явлении. Звук d, отсутствующий в составе этого аккорда, чрезвычайно редко встречается и в унисоне некоторых произведений осики-тэ. По-видимому, это наиболее архаичные образцы в репертуаре гагаку, отражающие определенную стадию в процессе усвоения пентатоники, сходного с усвоением диатоники в период формирования японской гагаку. Если принять звукоряд осики-тэ за четырехступенный с неустойчивым положением пятого звука, то и в данном случае вертикаль сё будет равна горизон-

<sup>1</sup> Хаяси Кэндзо. «Гагаку...», с. 381.

тали унисона, и мы поймем, почему аккорд 5 не употреблялся в тонической функции в осики-тэ. Такано Кисёи был эмпирически прав, когда выделял тонические аккорды из всего состава аккордики сё. Итак, в «гармонии» сё отражены процессы становления ладовых звукорядов. Теперь из анализа двух пластов гагаку можно сделать некоторые обобщающие выводы.

Звукоряды кангэн — ангемиотонные пятиступенные. В гагаку сохраняются образцы, относящиеся к архаичному уровню музыкального мышления, когда и пятиступенный звукоряд, являясь теоретическим, постепенно усваивался музыкальной практикой (осики-тэ). В целом, в гагаку отражен тот период исторического развития, когда пятиступенная ладовая система заняла прочное положение. В этой системе заметно некоторое стремление к расширению до диатонических звукорядов, явившееся следствием развивающейся далее теории (аккордика сё) или иноземной музыки, проникавшей в Китай (тайсики-тэ). Однако эти тенденции развивались в русле пятиступенной ладовой системы, имевшей прочное звуковысотное положение. Попытка выйти за ее пределы привела к компромиссным результатам (со-дзё).

Продолжая наш анализ, обратимся к мелодической линии хитирики.

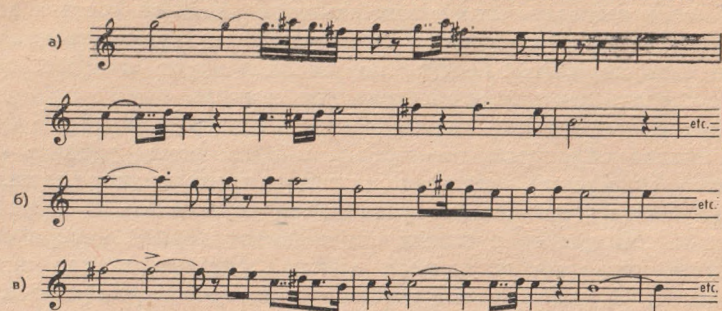
Рассматриваемая суммарно, мелодическая линия этого инструмента достаточно разнообразна. В некоторых произведениях («Этанраку» в ладе хё-дзё, см пример на с. 208) она развивается на основе пятиступенного ангемиотонного звукоряда. Линия хитирики в этом произведении основывается на мелодии одной из светских песен китайской церемониальной музыки.<sup>1</sup> Мы не будем останавливаться на подобных произведениях и сосредоточим внимание на тех характерных чертах мелодической линии, которые обнаруживают полное отличие от принципов китайской музыки.

В линии хитирики обращают на себя внимание два мелодических оборота: нисходящий трихорд, состоящий из б. 3 и м. 2, и оборот типа группетто с ув. 2 сверху<sup>2</sup> и м. 2 снизу. Трихорд присутствует в гагаку в двух звуковысотных положениях: е—с—h и а—f—е, группетто в трех, с основным звуком на с, g, f. Наличие в этих оборотах м. 2 и ув. 2 сразу выводит их за рамки китайской музыки. Эти два оборота являются характернейшими

<sup>1</sup> Танабэ Хисао. «Нихон онгаку кова», с. 516—517.

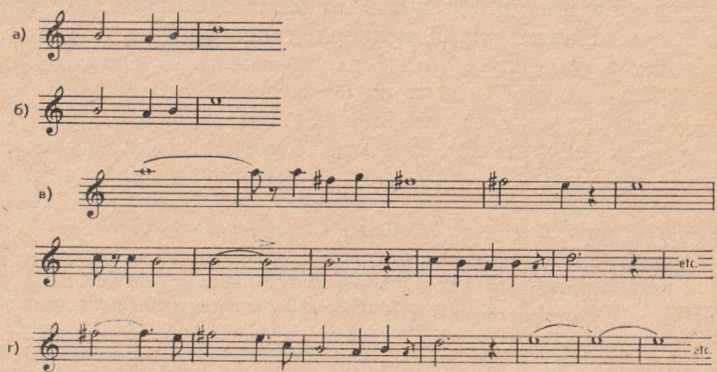
<sup>2</sup> В расшифровках японскими музыковедами произведений гагаку (в европейской нотации) верхний интервал группетто записан как б. 2. В традиционной нотации интервалы не отражаются, она основана на фиксации пальцевых позиций. Техника игры на хитирики позволяет в одной позиции путем усиления и ослабления воздушной струи изменять высоту звука до целого тона. Верхний звук группетто получается именно таким образом, так что здесь возможны и б. 2 и ув. 2. В граммофонной записи этот интервал звучит как состоящий из полутора тонов. Так же его записывает Б. И. Тищенко, любезно предоставивший мне свои расшифровки. В примерах данной статьи знаки альтерации в группетто взяты в скобки.

для мелодической линии хитирики (пример а) «Сэйгайха» бансики-тё, «Хэйбанраку» осики-тё (б), «Тёгэйси» тайсики-тё (в).



Эти формулы представляют собой материал линии хитирики. Организация же этого материала происходит под влиянием унисонной линии. Звуки пятиступенного архезвукоряда, являются опорными точками линии хитирики. Трихорды в своих крайних звуках совпадают со звуками этого звукоряда, группетто располагаются на м. 2 вверх от основных звуков унисонной линии, в которые они разрешаются. Какими бы развернутыми ни были эти мелодические формулы, они всегда тяготеют и разрешаются в звук унисона.

Каких-либо характерных отличий мелодической линии в различных ладах гагаку не наблюдается. Для развития мелодической линии имеет значение, на какой ступени унисона должна завершиться фраза, развитие же внутри ее совершенно одинаково во всех ладах. Ниже приводятся отрывки мелодической линии хитирики в итикоцу-тё и хё-дзё, в которых до последнего звука непонятно, к какому ладу относится мелодическая фраза: пример а) итикоцу-тё, б) хё-дзё, в) «Катэн-но кю» итикоцу-тё, г) «Сантайэн» хё-дзё.



Мелодический оборот а) и б) является характерным заключительным оборотом в гагаку, окончание его на *d* дает итикоцу-тё, на *e* — хё-дзё. В «Катэн-но кю» итикоцу-тё восемь первых тактов

оканчиваются на *h*, что в хё-дзё дает половинную каденцию, а в бансики-тё — полную; далее следует заключение, последний звук которого (10-й такт) приводит к полной каденции итикоцу-тё. (Точно такая же мелодическая фраза в со-дзё образует половинную каденцию.) В «Сантайэн» хё-дзё первые четыре такта идентичны фразе (Катэн-но кю), казалось бы, это полная каденция в итикоцу-тё, и только прибавление к ним *e* поворачивает фразу в хё-дзё. (Подобная фраза в осики-тё образует половинную каденцию. Полная каденция в осики-тё идентична половинной в итикоцу-тё.)

Лады китайской музыки диктовали лишь некоторые ограничения в использовании той или иной мелодической формулы. Главенствующее положение в этих ладах принадлежало устою и квинте от него, и мелодические обороты, нарушающие устойчивое положение этих ступеней, в линии хитирики не использовались. Так, в бансики-тё не встречается второй трихорд и группетто с основным звуком на *f*, так как этот звук нарушал устойчивое положение ближайшей к устою ступени *fis*.

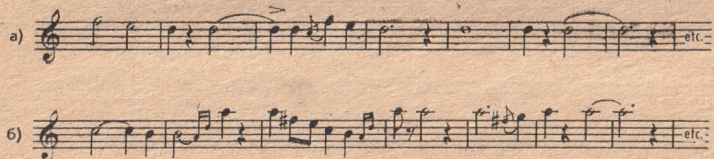
Оба трихорда в сопряженном виде в гагаку почти не встречаются. Обычно один из них окружается звуками ангемитонной пентатоники (см. примеры «Сэйгайха», «Тёгэйси» на с. 214), отчего малые секунды звучат особенно рельефно и создают точки большого ладового напряжения. К тому же разрешение их часто всячески оттягивается, то введением группетто (см. примеры «Хэйбанраку», «Тёгэйси» на с. 214), то свободным построением (пример «Катэн-но кю» на с. 214). Эти функциональные связи возникают только внутри одного трихорда; как уже говорилось, в линии хитирики не проявляются функциональные связи ступеней унисона.

В ватасигаку именно мелодическая линия претерпевала значительные изменения, практически она создавалась заново. Этим подтверждается положение, что исторически главное значение отдавалось унисонной линии, которая должна была быть перенесена в новый лад максимально точно, в то время как мелодическая линия хитирики, воспринимавшаяся как второстепенная, допускала любые варианты.

Анализ ватасигаку показывает, что мелодические обороты хитирики имеют прочное звуковысотное положение. В ватасигаку эта особенность линии хитирики и новое звуковысотное положение унисона входили в противоречие. Кроме этого, при пятиступенном ангемитонном характере унисона интервальные соотношения между отдельными ступенями не играли роли; в ватасигаку соотношение устоя и квинты от него, главных ступеней ладов, не нарушалось, во всех ладах это I и IV ступени. Поэтому произведение можно было переносить практически во все другие лады, при этом фразы всегда оканчивались на I или IV ступенях, дающих квинту. Изменение интервальных соотношений между прочими ступенями в системе пентатонического мышления значения не имело.

В партии же хитирики интервальные соотношения играли огромную роль. Перенесение мелодической линии на новую высоту, чтобы она сохраняла точки соотношения с унисоном (основное правило сочетания этих линий), привело бы к деформации интервальных соотношений и, таким образом, мелодического содержания партии хитирики. Это привело к практике создания новой мелодической линии, состоящей из тех же оборотов, но в новом сочетании их, которые создают вариант мелодического оформления унисона.

Изменение мелодической линии хитирики в ватасигаку можно было бы приписать ограниченному диапазону инструмента — около полутора октав. Но нередко вариант более развит, чем оригинал, например, ватасигаку произведения «Гарёбин» в итикоцу-тё и осики-тё: пример а) итикоцу-тё, б) осики-тё.



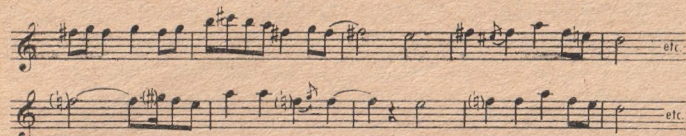
Вариант гораздо более развит (диапазон октавы, наличие трихорда). Поэтому можно утверждать, что изменение этой линии в ватасигаку происходило не из-за ограниченности диапазона, а в силу внутренних закономерностей организации линии, одной из которых было прочное звуковысотное положение мелодических формул.

В линии хитирики не получили отражения тенденции к расширению пятиступенных ладов до диатонических. Отличия мелодической линии в хё-дзё и тайсики-тё — только в каденциях, заключениях мелодических фраз на тех ступенях, которые диктовались унисоном. В со-дзё так же избегается звук устоя, как и в партии сё, и везде, где у сё употребляется аккорд 8, в партии хитирики — 7. Обороты хитирики образовывали свой вариант расширения пентатоники, отличающийся от диатонических звукорядов, которые стремилась ввести в практику китайская теория.

Хотя сопряжение двух трихордов — явление в гагаку крайне редкое, можно предполагать, что именно эти два трихорда образовывали первоначальный звукоряд этой линии, который был осложнен, с одной стороны, влиянием унисона, а с другой — введением мелодической формулы группетто.

Партия рютэки более разнообразна по своему содержанию. В некоторых произведениях она основывается на звуках пентатоники с характерными квинтовыми ходами, в других она очень близка мелодическому рисунку партии хитирики. Часто она образует особый вариант мелодической линии, значительно отличающийся от хитирики в тех пределах, которые вытекают из связи всех партий с унисоном. В ней отсутствуют мелодические обо-

роты хитирики (группетто совсем не встречается, трихорды очень редко). В рютэки этим формулам обычно соответствуют диатонические обороты, имеющие несколько вариантов. В целом мелодическую линию рютэки можно определить как диатонический вариант линии хитирики («Ранрё» итикоцу-тё).



Устойчивые обороты диатонического характера, очевидно, не китайского происхождения. Китайская музыка, как ритуальная, так и светская («Этэнраку» хё-дзё), ограничивалась пентатоническими звукорядами. В унисоне гагаку дополнительные звуки использовались очень осторожно. В партии же рютэки — свободное использование диатонического звукоряда с проходящими хроматическими звуками.

Таким образом, в звуковысотной организации кангэн мы выделили четыре пласта:

- унисон, пятиступенные звукоряды;
- аккордика сё, основанная на диатонических звукорядах;
- линия хитирики, сложное единство гетерогенных элементов;
- партия рютэки диатонического характера.

Унисон, как важнейший конструктивный элемент, влияет на организацию всех пластов.

Мы уже говорили, что унисон и аккордика сё — наиболее близкие к яюэ элементы гагаку. Постараемся ответить на вопрос, откуда могли быть заимствованы мелодические обороты хитирики и рютэки.

В индийском трактате «Гиталамкара», созданном Бхарата (время жизни точно неизвестно, предположительно — первые вв. н. э.) содержится звукоряд, состоящий из двух трихордов — м. 2 и б. 3, соединенных промежуточной большой секундой.<sup>1</sup> Этот звукоряд был распространен и в индокитайской музыке.<sup>2</sup> Заимствование этого звукоряда из Индии или Индокитая вполне возможно как в составе китайской музыки, так и непосредственно из Индокитая в Японию. Известно, что в Японию приезжали буддийские проповедники из этого района Юго-Восточной Азии, «исполнявшие произведения музыки своих стран, которые затем оставались в репертуаре гагаку».<sup>3</sup>

Но история миграции хитирики наводит на мысль о более далеких истоках. Танабэ Хисао утверждает, что этот инструмент произошел от древнеегипетского.<sup>4</sup> Прототип его (двойной гобой)

<sup>1</sup> Danièlou Alain. „India“, „Enciclopedia della musica. Ricordi“, vol. secondo, Milano, 1964, p. 455.

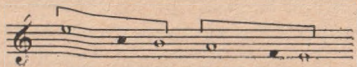
<sup>2</sup> Danièlou Alain. „Indocina“, ibid., p. 459.

<sup>3</sup> Яманэ Гиндзи. «Онгаку-но рэкиси», Токио, 1970, с. 101—102.

<sup>4</sup> Танабэ Хисао. «Нихон онгаку кова», с. 424.

был в самом Египте инструментом, заимствованным из Сирии. Двойной гобой был чрезвычайно распространен в странах древнего мира: Вавилоне (где он назывался «свирель скорби»), Сирии, Палестине («халиль»); из Египта он был заимствован древней Грецией («авлос»), где получил необычайное распространение и использовался в музыке греческой трагедии.<sup>1</sup> Очевидно, греческими колонистами он был занесен в Кушанское царство, откуда проник в Китай, где стал называться «били».<sup>2</sup> В Китае было несколько иероглифических написаний его названия и среди них — «свирель скорби».<sup>3</sup>

До нас дошел строй древнегреческого авлоса.



Перед нами не только полное совпадение со структурами трихордов хитирики, но и звуковысотное тождество. В гагаку эти трихорды встречаются только в нисходящем движении и в большинстве случаев изолированно друг от друга. В Греции ядром звукорядов был тетрахорд диапазоном в кварту. Эта кварта сначала заполнялась одним промежуточным тоном (трихорды авлоса), дальнейшее развитие привело к диатоническому тетрахорду. Расположение тетрахордов и возникших на их основе семи- и восьмиступенных звукорядов было строго нисходящим.<sup>4</sup>

Нами было отмечено, что рассматриваемая суммарно линия хитирики в сущности не имеет определенного устоя. Средние звуки трихордов создают точки крайнего ладового напряжения, но функциональные связи возникают только в диапазоне трихорда. Это явление становится понятным из сравнения с основными принципами древнегреческой музыки, основу которой составляли трихорды или тетрахорды диапазоном в кварту.

Можно предполагать, что трихорды хитирики являются мелодическим оборотом, а не частью звукоряда. Дело в том, что на пути миграции этого инструмента до Японии конструкция его изменилась, диапазон расширился, звукоряд стал диатоническим. Особая техника позволяла извлекать все звуки хроматического звукоряда, но основной линии по-прежнему оставались мелодические формулы древнегреческой музыки.

Вопрос о проникновении мелодического содержания той или иной музыкальной культуры в китайскую и японскую музыку является необычайно сложным, так как до нашего времени не дошла ни музыка Индии древнего периода, ни музыка Греции,

<sup>1</sup> Сб. «Музыкальная культура древнего мира», под ред. Р. Грубера. Л., 1937, с. 56, 85, 100, 105, 153—154, 183.

<sup>2</sup> Аллендер И. Музыкальные инструменты Китая. М., 1958, с. 33.

<sup>3</sup> Танабэ Хисао. «Нихон онгаку кова», с. 424.

<sup>4</sup> Грубер Р. История музыкальной культуры, т. 1, ч. 1. М.—Л., 1941, с. 308—311.

ни Китая. Тем не менее можно утверждать, что подобное явление имело место по следующей причине. В Японии игре на музыкальных инструментах гагаку до сих пор обучают со слуха. Прежде, чем взять в руки инструмент, ученик должен «сдать» учителю всю мелодическую линию изучаемого произведения с мельчайшими нюансами исполнения, фразировки, различными украшениями, которую он распевает на слоги, не имеющие значения, отбивая метр рукой по полу и колену. Лишь после того, как эта линия совершенно усвоена, ученик приступает к обучению игре непосредственно на инструменте.<sup>1</sup> В том, что эта методика применялась в древности, убеждает нас система нотной записи, применявшаяся в гагаку. Она основана на фиксации мнемонических слогов, на которые ученик распевает партию инструмента. Справа от этой строки особыми знаками записывается метрическая организация, слева — пальцевые позиции. Эта система записи была заимствована из Китая. Таким же образом, по-видимому, китайцы обучались игре на пришедшем из Восточного Туркестана били. А это способствовало сохранению мелодического содержания музыки той страны, из которой пришел инструмент.<sup>2</sup>

Вторая мелодическая формула, группетто, появилась в гагаку, вероятнее всего, под влиянием музыки стран Ближнего Востока. Греческий авлос был заимствован арабами и стал называться «замр».<sup>3</sup> В странах Ближнего Востока ладовые звукоряды содержат интервал ув. 2. На территории Советского Союза мелодические формулы, подобные группетто хитирики, встречаются в азербайджанской музыке в ладах Чаргах, Хумаюн и др. О связи группетто с музыкой стран Ближнего Востока говорит и тот факт, что в гагаку этот оборот встречается только в одном ритмическом оформлении, характерном и для Ближнего Востока. Например, отрывок из макама Хиджаз, исполняемого на танбуре:<sup>4</sup>



Выявить связи мелодических оборотов рютэки с какой-либо определенной культурой гораздо сложнее из-за отсутствия в них характерных интервалов, таких как ув. 2, а также из-за невозможности сравнить их с живой музыкой стран древнего мира.

<sup>1</sup> Harich-Schneider Eta. „The Present Condition of Japanese Court Music“, „The Musical Quarterly“, 1953, N 1, p. 52—54.

<sup>2</sup> Трихорды хитирики не единственные элементы древнегреческого искусства в гагаку. Среди атрибутов церемониальной музыки сохраняются маски, чрезвычайно близкие по своему типу к греческим. См. Конрад Н. И. О театральном искусстве Японии VII—VIII вв., сб. «Театр и драматургия Японии» М., 1965, с. 16—18.

<sup>3</sup> Грубер Р. История музыкальной культуры, т. 1, ч. 1, с. 192.

<sup>4</sup> Lachmann Robert. „Musik des Orients“. Breslau, 1929, S. 120.

Ограничимся повторением, что и эти обороты были не китайского происхождения. В IX веке на этом разнородном музыкальном материале была создана японская модель формы гагаку.

Пятиступенный унисон, имевший огромное значение для архитектоники гагаку, был поручен струнным. Эта линия полностью определяла аккордовое сопровождение сё. Последовательность аккордов строилась таким образом, что нижние звуки их совпадали с линией унисона. В дальнейшем эти два пласта влияли друг на друга: под влиянием аккордики унисон все более и более насыщался проходящими звуками, а под влиянием унисона семиступенные комплексы сё сужались до пятиступенных.

Унисон сохранял свое конструктивное значение на всем протяжении развития гагаку. Ватасигаку «Этэнраку» бансики-тё (см. пример на с. 208), в котором унисон сохраняет свое определяющее форму значение, была создана в 1040 году Оками-но Курэсуэ.

В то же время все большую популярность в Японии получали мелодические обороты хитирики и рютэки. Сочетание их с унисоном привело к элементам полиладовости в гагаку. При ближайшем рассмотрении это явление подтверждает лишь устойчивость пятиступенного ладового мышления. При организации мелодических линий хитирики и рютэки в гагаку были выделены пять опорных звуков, совершенно незабываемых, которые должны были совпадать с унисоном. При возникающих противоречиях между мелодическими формулами и пятью ступенями унисона вопрос решался в пользу последних (отсутствие второго трихорда и группетто на *f* в бансики-тё). Все остальные ступени были второстепенными, они не имели большого (или никакого) значения, поэтому свободно допускались различные варианты расширения пентатоники и их одновременное звучание.

Развитие этого канона становится ясным из сравнения его с вокально-инструментальными жанрами японской национальной музыки, возникшими под непосредственным влиянием инструментальной гагаку.

В X веке возник жанр вокально-хореографических представлений сайбара. В нем используются все инструменты гагаку за исключением ударных. В этот период было осознано, что аккордовое сопровождение сё мешает гибкому и свободному развитию мелодической линии, что было для японцев самым важным. Сё из инструмента гармонического был трансформирован в инструмент мелодический, в сайбара на нем исполняется однополосная линия в унисон с вокальной партией и духовыми. Попутно были сведены к минимуму различия между партиями хитирики и рютэки. В основу развития были положены трихорды хитирики, которые образовали типичный для японской музыки ладовый звукоряд.

Струнные были введены в форму сайбарай достаточно механически. При создании этого жанра японцы не могли сразу отбро-

сить все принципы организации формы китайской музыки. Струнные инструменты были необходимы в сайбара, как необходимы строительные леса при возведении здания.

В дальнейшем японцы отказались и от использования в своих вокальных жанрах струнных инструментов. Симметричные четырехтактные фразы струнных препятствовали свободному развитию мелодической линии в ритмическом отношении, кроме этого, партии струнных, основанные на бесполутоновой пентатонике китайской музыки, противоречили мелодической линии и в ладовом отношении. На этот раз вопрос был решен в пользу мелодической линии, и от использования струнных отказались. Так возникли новые вокальные жанры «роэй», «имаё», «утахико».

Эволюция стиля от инструментальной гагаку до появления роэй и прочих вокальных жанров наглядно показывает, что в инструментальной музыке IX—XII веков приобретало наиболее важное значение, а что сохранялось как рудимент канонизированной старой формы. Унисон струнных и аккордики сё постепенно отходили на второй план, а мелодическое содержание духовых (особенно хитирики) становилось главным и при создании новых вокальных жанров и в восприятии формы гагаку. Это привело к переосмыслению формы гагаку и той оценке функций инструментов, которая принята японскими музыковедами и которая является совершенно справедливой для современного состояния гагаку.

Диахронический анализ музыки гагаку позволяет сделать ряд выводов.

Прежде всего, анализ этот вскрывает основной нерв формы гагаку: сочетание в ней гетерогенных элементов и пластов. Этот принцип проявляется не только в звуковысотной организации материала, рассмотренной в данной статье, но и во временной организации, характерных особенностях собственно музыкальной формы.

Признание гетерогенности гагаку чрезвычайно важно при исследовании любого аспекта гагаку. Благодаря ему становятся понятными и объяснимыми с точки зрения культурного развития и определенного уровня музыкального мышления такие явления, как полиладовость гагаку, принципы гармонического сопровождения и проч. Многие характеристики, данные исследователями гагаку, кажутся нам неудовлетворительными, так как они основаны на рассмотрении гагаку как явления монолитного. Например, ладовые звукоряды кангэн, предлагаемые японскими музыковедами, характеризуют этот аспект гагаку в целом. Мы видим, однако, что эти звукоряды не отражают ладового строения ни всей структуры гагаку, ни отдельных ее пластов. Некоторые японские музыковеды чувствуют неудовлетворительность этой традиционной схемы; они пытаются учесть варианты ступеней



в партиях всех инструментов,<sup>1</sup> но при этом положении о монолитности музыкального материала гагаку не подвергается сомнению, хотя в историческом описании говорится, что в гагаку сосредоточилась музыка многих стран Азии. При подобном подходе динамический процесс становления формы гагаку выявлен быть не может; такие вопросы, как характеристика принципов музыкального мышления в их становлении и развитии, сложившихся в определенной исторической обстановке на определенной ступени развития, не могут быть решены или даже поставлены.

Выделение гетерогенных пластов и выяснение их генетических связей позволяют сделать некоторые выводы о месте гагаку в общем процессе развития музыкальных культур древности.

Гагаку не является продуктом особой формы мышления, свойственного только Японии или Китаю. Развитие этой музыки связано с общими музыкальными процессами древнего мира. Связь эта двоякая.

1. Типологическое сходство процессов развития музыки — зарождение музыкальной теории в русле натурфилософии, числовой символики, — явление, имевшее место не только в Китае, но и в Вавилоне, Египте, Греции и других странах древнего мира. Затем началась постепенный процесс усвоения теоретической мысли живой музыкальной практикой, судить о котором мы можем только на материале гагаку, так как в других странах до нас дошли теоретические положения, но не живая музыка.

Теоретические системы большинства стран были сходны между собой. Архаическая музыкальная теория почти во всех странах оперировала интервалом квинты. В Вавилоне квинта, кварта и октава являлись символами отношений четырех времен года и из четырех квинтовых шагов возникла ангемиотонная пентатоника.<sup>2</sup> Такая же пентатоника существовала и в Египте, древнеегипетская лютня, по предположению Курта Закса, настраивалась по звукам четырех квинтовых шагов.<sup>3</sup> В архаической Греции существовали звукоряды из нескольких квинт, например, e—a—h—[d]—e<sup>1,4</sup>. Сходство этих систем с китайской обусловлено одинаковым уровнем развития мышления на определенном этапе. В дальнейшем это делало возможным усвоение китайской музыки теоретических систем иных стран, так как в их основе лежали одни и те же принципы.

2. Формирование стиля гагаку шло под непосредственным влиянием музыки Греции, Ирана, Индии, и в гагаку сохраняются элементы музыки этих стран, на своей родине в большинстве

случаев забытые. Иными словами, в гагаку, как в фокусе, отразился общий процесс развития музыки древнего мира.

В настоящей работе не рассматривались вопросы, связанные с собственно музыкальной формой, ритмической организацией, отличиями в форме кангэн и бугаку. Исследование этих вопросов может значительно расширить выводы данной работы.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> В качестве нотного материала для данной статьи использованы расшифровки произведений гагаку Сиба Сукэхиро, Танабэ Хисао, Масумото Кикуко в европейской нотации и сборник «Гагаку гокэкохон», изд. Сатакэ гагакитэн, сб. 1, Киото, 1940, в традиционной японской нотации.

<sup>1</sup> См. схему ладовых звукорядов в кн. Иба Ко «Нихон онгаку гайрон», Токио, 1928, с. 84.

<sup>2</sup> Сб. «Музыкальная культура древнего мира», с. 94—95.

<sup>3</sup> Sachs Kurt. „Die Musikinstrumente des Alten Agyptens“, Berlin, 1921, S. 52.

<sup>4</sup> Грубер Р. История музыкальной культуры, т. 1, ч. 1, с. 308.

## СОДЕРЖАНИЕ

Г. Орлов. Н. А. Римский-Корсаков на пороге XX века. Пути исканий . . . . .	3
В. Лапин. «Сказание о невидимом граде Китеже» и русская свадьба . . . . .	31
Л. Жуйкова-Миненко. Трагическое и комическое в творчестве М. П. Мусоргского . . . . .	39
Н. Серегина. О ладовом и композиционном строении песнопений знаменного распева . . . . .	65
Ю. Кац. О принципах классификации диатоники и хроматики	78
В. Смирнов. Морис Равель . . . . .	102
Е. Гуревич. Сатирический музыкальный театр Брехта—Вайля	157
А. Петраш. Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты. . . . .	177
В. Сисаури. Японская инструментальная музыка гагаку (генетические связи и процесс становления) . . . . .	202

### Вопросы теории и эстетики музыки

Выпуск 14

Редактор В. С. Фомин

Художник А. Ф. Третьякова

Худож. редактор Т. С. Пугачева

Техн. редактор Г. С. Мичурина

Корректоры Н. К. Яковлева,

М. А. Селютина

Сдано в набор 19/V 1975 г. Подписано к печати 21/VIII 1975 г. Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Бумага типографская № 3. Печ. л. 14 (14). Уч.-изд. л. 15,51. Тираж 9370 экз. Изд. № 1918. Заказ № 1052. Цена 1 р. 17 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение 191011, Ленинград, Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 196126, Ленинград, Ф-126, Социалистическая ул., 14.

1 p. 17 к.

