

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р

---

С О О Б Щ Е Н И Я  
И Н С Т И Т У Т А  
И С Т О Р И И  
И С К У С С Т В

9

М У З Ы К А

---

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

СООБЩЕНИЯ  
ИНСТИТУТА  
ИСТОРИИ  
ИСКУССТВ

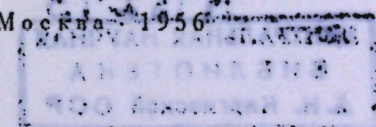
9

МУЗЫКА



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

Москва 1956



1956 п-15273  
Том.9 | Ин-т истории  
искусств А.Н.СССР  
Сообщения. 10р.-55

п-15273

**РЕДКОЛЛЕГИЯ:**

доктор искусствоведения А. Д. АЛЕКСЕЕВ,  
доктор искусствоведения И. Ф. БЭЛЗА,  
кандидат искусствоведения О. Е. ЛЕВАШЕВА

**ОТ РЕДАКЦИИ**

В предлагаемый выпуск «Сообщений Института истории искусств» Академии наук СССР вошли работы сотрудников Сектора музыки Института.

Публикуемые статьи посвящены проблемам советского музыкального творчества, русскому классическому наследию и музыкальной культуре зарубежных стран, в соответствии с основным кругом проблем, над которыми работает Сектор музыки.

Более подробное представление о работе Сектора можно составить на основании информационных материалов, помещенных в конце данного выпуска.

15273  
ЦЕНТРАЛЬНАЯ НАУЧНАЯ  
БИБЛИОТЕКА  
Д.Н. Киргизской ССР

С. Левит

## СОВЕТСКАЯ ПЕСНЯ В БОРЬБЕ ЗА МИР

Одной из характерных черт современной музыкальной жизни является широкое общение между музыкальными культурами различных народов. Об этом свидетельствуют, с одной стороны, огромная популярность советских песен за рубежом, с другой — все большее проникновение песен зарубежных народов в наш музыкальный быт. Не только в тексте, но и в музыкально-образном содержании многих современных песен получили воплощение идеи, близкие разным народам, отразилось их отношение к великой проблеме борьбы за мир во всем мире.

Интернациональное звучание лучших песен основано вовсе не на национально-обезличенных, нейтральных интонациях, а на *общезначимости образа*, близкого и понятного разным народам и находящего отклик в их сердцах.

Отметим, что не только песни мира, но и многие другие советские песни прочно вошли в быт народов, отразив в своих образах прогрессивные идеи современности. Не случайно, например, «Песня о встречном» Д. Шостаковича, написанная много лет назад и не связанная сюжетно с темой защиты мира, стихийно стала во многих странах песней мира, являясь отражением демократических идеалов народов; это едва ли не наиболее популярная песня, хотя, как известно, «Песня о встречном» является глубоко национальной, связанной с русским интонационным строем. То же можно сказать и о песнях «По долинам и по взгорьям» Атурова-Александрова, «Полюшко» Л. Книппера, «Катюша» М. Блантера и многих других. Таким образом, история распространения советских песен показывает, что они не должны рассматриваться в отрыве от общественной жизни, в которой большую роль приобрели международные фестивали передовой молодежи мира.

В 1947 г. Всемирная федерация демократической молодежи организовала в Праге фестиваль молодежи в защиту мира. В течение месяца (с 20 июля по 20 августа) юноши и девушки 67 стран демонстрировали в столице Чехословакии свое стремление к укреплению единства демократической молодежи всех стран в борьбе против фашизма и реакции, в борьбе за свободу, за мир, за счастливое будущее человечества. Девиз Всемирной федерации демократической молодежи, являвшийся и девизом фестиваля, — «Молодежь, объединяйся! Вперед, за прочный мир!» — красной нитью прошел через все культурные начинания фестиваля.

Советские музыканты начали подготовку к фестивалю организацией все-союзных конкурсов молодых исполнителей и композиторов. Для участия в нем были направлены лучшие исполнители — инструменталисты, певцы,

артисты балета. Композиторы соревновались в создании «Песни фестиваля» на тему девиза. На Международный конкурс в Прагу были представлены: «Марш демократической молодежи» Ан. Новикова, «Дай руку, товарищ далекий» С. Каца, «Песня единства» М. Блантера и «Объединяйся, молодежь» В. Кручинина.

Эти песни, хотя и не равноценные по своим художественным достоинствам, показали стремление советских композиторов отразить в своем творчестве волю и готовность народов объединиться в борьбе за мир, свободу и демократию. В этих песнях проявились и характерные черты новаторства, обусловленные самим назначением песен мира.

Жюри Международного конкурса композиторов, состоявшее из крупнейших деятелей мировой музыкальной культуры, под председательством английского композитора Алана Буша присудило первую премию Ан. Новикову и объявило песней фестиваля его «Марш демократической молодежи».

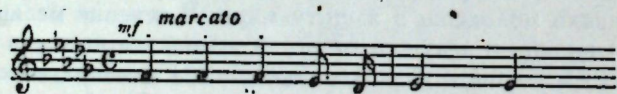
Идейно-художественные достоинства песни Ан. Новикова оказались настолько значительными, что она положила начало новому типу песен — песен мира. Следует сказать, что все композиторы, работающие в этой области, в той или иной мере усвоили его творческий опыт.

Ан. Новиков, пользуясь тщательно отобранными средствами художественной выразительности, с большой силой сумел воплотить основную идею первого этапа в движении народов за мир — идею единства народов всего мира в борьбе за мир. К этому стремился и автор текста «Марша демократической молодежи» — поэт Л. Ошанин.

В «Марше демократической молодежи» получили плодотворное развитие традиции русской революционной песни с ее мужественными мелодическими оборотами, призывными интонациями, напористым и волевым чеканным ритмом. Однако в «Марше демократической молодежи» обнаруживаются и новаторские черты, которые позволяют считать его качественно новым этапом в развитии советской героической песни, образцом песни нового типа — песни единства и дружбы народов мира. В чем же заключаются эти новаторские особенности песни Ан. Новикова? Прежде всего в обращении композитора к «детям разных народов», т. е. к миллионам борцов за мир всего мира. Это определяет характер и масштабность образов песни, в которой сопоставлены запев и припев. В запеве говорится о мечте молодежи о счастье и мире, в припеве — о глубокой уверенности молодых патриотов, что их борьба будет увенчана победой.

Все средства музыкальной выразительности композитор подчиняет основной задаче — конкретизации идеи мира путем создания ярких художественных образов, исполненных правдивости чувства и пафоса благородных стремлений. В музыкальном изложении композитор достигает в песне ощущения массовости, многоплановости звучания.

Начальная интонация — попевка, из которой вырастает мелодия запева, отмечена волевой собранностью и мужественностью:



Именно из этой интонационной ячейки возникают затем контрастные образы запева и припева.

Секвенционное движение в развитии запева расширяет его динамический диапазон, создает эффект переключки различных групп голосов. Композитору удалось здесь создать величественный образ масс людей, объединенных мечтой о мире:

Темп марша *mf marcato*

1. Де - ти раз - ных на -

- ро - дов, мы меч - то - ю о ми - ре жи - вём.

Вэ - ти гроз - ны - е го - ды мы за сча - стье бо - роть - ся и -

- дём. В раз - ных зем - лях и стра - нах,

на мо-рях - о-ке-а - нах каж-дый, кто мо-лод,

дай - те нам ру - ки, в на - ши ря-ды, друзь - я!

Припев является ярким образным контрастом по отношению к запеву. В отличие от сдержанного характера запева, мелодико-интонационная и метроритмическая основа припева отмечена динамической яркостью, устремленностью, эмоциональной «открытостью», впечатляющей образностью. В основе метроритмического движения лежит маршевая поступь. Контрастность запева и припева подчеркнута и ладовым контрастом — *b-moll* и *B-dur*. Появление одноименного мажора подчеркивает эмоциональный сдвиг, дает возможность усилить торжественно-решительное звучание (см. пример на стр. 9—10).

Аналогичное тональное сопоставление мы встречаем и в ряде других песен мира, например в «Песне единства» М. Блантера, песнях «В защиту мира» В. Белого, «За мирный труд» Д. Васильева-Буглая, в песне С. Каца «Дай руку, товарищ далекий».

Структура припева «Марша демократической молодежи» несколько необычна для массовой песни, как правило, имеющей квадратное строение, иногда с расширением. Здесь композитор обращается к двухчастной репризной форме. Основная мысль припева завершает песню и утверждает ее ведущий образ. Такой прием необходим композитору для того, чтобы отчетливее выявить основную идею песни и наиболее полно показать назначение припева как души песни, подчеркивающего «всю важность и значительность того, о чем говорилось в песне до припева»<sup>1</sup>. При всей образной контрастности запева и припева нельзя не отметить их интонационную близость.

В «Марше демократической молодежи» родился не только новый по своему образному строю темы, интонации, но сложилось и более свободное композиционное строение.

<sup>1</sup> М. Исаковский. О поэтическом мастерстве. М., 1953, стр. 89.

Следует подчеркнуть опору песни Новикова на бытовую танцевальность (например, в припеве); это никак не противоречит воплощению темы большого общественного содержания. Аналогичные примеры были в истории революционной песни, например в песнях французской революции («Карманьола», «Ça ira»), общественное содержание которых выражалось в танцевальных бытовых формах.

Необходимо также отметить связь «Марша демократической молодежи» с песнями международного рабочего движения, в частности, с интонациями боевых песен-маршей Г. Эйслера — мастера политической песни.

В песне Ан. Новикова сочетаются лучшие черты героических революционных массовых песен, интонации и образы, близкие разным народам; она справедливо завоевала признание всего демократического лагеря.

Сразу же после конкурса песня была записана в исполнении негритянского певца О'Коннора, перепечатана в тысячах экземпляров с текстом на всех языках и увезена участниками Пражского фестиваля во все уголки земного шара. «Марш демократической молодежи» повсюду стал гимном свободе, миру, независимости.

*mf* Припев

Пес-ню дружбы за-пе-ва-ет мо-ло-дёжь, мо-ло-дёжь, мо-ло-

-дёжь Э-ту пес-ню не за-ду-шишь, не убь-

-ёшь! Не убь-ёшь. не убь-ёшь!

Нам, мо-ло-дым, вто-рит пес-ней той весь

шар зем-ной. Э-ту пес-ню не за-ду-мишь, не убь-

- ешь! Не убь-ешь, не убь-ешь!

В 1949 г. «Марш демократической молодежи» по решению Всемирной федерации демократической молодежи был объявлен гимном демократической молодежи мира.

Песня Новикова еще раз показала, что искусство вообще, а песенное в особенности, является могучим средством единения людей в борьбе за мир.

Кроме «Марша демократической молодежи», на фестивале были отмечены песни М. Блантера и В. Кручинина. «Песня единства» М. Блантера, получившая вторую премию, написана на стихи Е. Долматовского. Текст песни очень динамичен. В запеве сопоставлены два образа: протест и возмущение молодежи действиями врагов мира, пытающихся посеять рознь между народами, и ее стремление к единству и миру. Первый образ нашел свое выражение в сдержанных и суровых призывных интонациях начальных тактов запева декламационно-речитативного характера; второй образ — в светлом мажорном звучании и гибкой, естественно развивающейся мелодии второго пред-

ложения запева. Припев развивает и тем самым усиливает образ единения, содержащийся в запеве, почти буквально воспроизводя девиз Всемирной федерации демократической молодежи — «Объединяйся, молодежь! Борьбу за счастье ты ведешь!»

Композитор последовательно и четко отразил в музыке сюжетное развитие поэтического текста. По характеру и типу изложения «Песня единства» М. Блантера имеет много общего с «Маршем демократической молодежи», уступая, однако, последнему в силе художественной выразительности.

Энергичная маршевая мелодия запева призвана сразу утвердить основную мысль песни:

Мы никому не позволим  
Сеять вражду между нами.  
Песню о дружбе и воле  
Мы поднимаем, как знамя.

Припев, написанный, как и в песне Новикова, в одноименном мажоре, является наибольшей удачей композитора. Мелодия припева отличается яркостью и динамизмом. Декламационно-речитативные интонации, воспроизводящие девиз фестиваля, сочетаются в ней с типично песенными мелодическими оборотами, свойственными молодежным задорным песням.

Хотя многое по приемам и методу построения роднит песню Блантера с песней Новикова, эмоциональный диапазон ее все же более ограничен; в «Песне единства» ощущается недостаточность мелодического развития, а в первой половине запева она даже статична.

Третью премию получил В. Кручинин за песню «Объединяйся, молодежь» (слова П. Германа). Текст песни почти буквально повторяет мысль «Марша демократической молодежи»:

у Л. Ошанина:

Дети разных народов,  
Мы мечтою о мире живем,  
В эти грозные годы  
Мы за счастье бороться идем.

у П. Германа:

Разных рас, широт, оттенков кожи,  
Мы дружны — и дружба горяча,  
И решать свою судьбу мы можем  
Только вместе, только сообща.

Однако композитор свою задачу решает иначе, чем Новиков и Блантер. Мелодия песни основана главным образом на ритмах и попевах марша. Кручинин не дает в ней контрастного сопоставления запева и припева: в песне господствует одно настроение решимости, целеустремленности, ощущения силы и уверенности в борьбе за правое дело. Единство музыкального образа естественно определило и круг средств музыкальной выразительности. Маршевость мелодики сопровождается характерными фанфарами, пунктирным четырехдольным ритмом. Все это сочетается с интонационной четкостью, квадратностью построения, ясно выраженным мажорным ладом. Все в запеве — мелодия и сопровождение — подчинено основной задаче — показать молодежь, сильную своим единством, уверенно и бодро шагающую «плечом к плечу с народом».

В припеве точно воспроизводится девиз фестиваля «Объединяйся, молодежь! Вперед, за прочный мир!». Композитор прибегает к резкому броску мелодической линии вверх, звучащей, как фанфара, как и в запеве, акцентирующей маршевый ритм.

Однако нельзя не отметить некоторых недостатков песни, например, известной стандартной повторности одной и той же ритмической формулы в запеве. Припев отличается большим мелодическим разнообразием и удачнее, чем запев.

Песня В. Кручинина по своей структуре не выходит за пределы традиционных массовых песен. Что касается ее мелодико-интонационного строения,

гармонического языка и приемов музыкальной выразительности, то она, конечно, уступает и песне Блантера, и тем более песне Новикова.

Песня С. Каца «Дай руку, товарищ далекий» посвящена той же теме. Из представленных на конкурс она более чем другие связана с установившимися традициями советской массовой песни и не содержит каких-либо новых черт. Однако песня быстро завоевала популярность и вошла в музыкальный быт многих народов, заняв прочное место в ряду лучших песен мира. Песня С. Каца с успехом исполняется до сих пор.

По своему типу песня «Дай руку, товарищ далекий» напоминает солдатские походные песни. Мелодия запева проста, может быть даже несколько нарочито примитивна. Запев исполняется солистом (мужской голос), тогда как припев песни (который представляется нам более удачным) написан для хора. В припеве композитору удалось найти интонации, характеризующие сплоченную передовую молодежь, сильную своей волей к единству и понимающую, что ей предстоит суровая и серьезная борьба за сохранение и укрепление мира. В песне «Дай руку, товарищ далекий», как и в песнях Новикова и Блантера, для усиления образной контрастности композитор обращается к сопоставлению одноименных ладов, только С. Кац прибегает к обратному сочетанию: запев написан в мажоре (B-dur), припев — в миноре (b-moll).

Текст песни, написанный А. Сфронзовым, не отличается высокими художественными достоинствами. Примитивность образов обедняет столь значительную тему. Своим успехом песня С. Каца обязана исключительно музыке, которая, безусловно, была бы еще более выразительной, если бы композитор мог опереться на более выразительный в художественном отношении текст.

Вместе с советскими композиторами в Пражском конкурсе на лучшую песню фестиваля приняли участие и композиторы многих других стран, в частности стран народной демократии.

Песенное творчество, отразившее новый этап в жизни народов этих стран, обогащенное идеями и образами современности, получило широкое развитие и распространение. Песня стала спутником и помощником человека в строительстве новой свободной жизни.

Песни эти, связанные с родными национальными истоками, обогатились, вместе с тем, новыми мужественными героическими интонациями.

Первой премии на конкурсе фестиваля была удостоена песня чехословацкого композитора В. Добнаша «Полька мира» — яркий пример песни нового типа, рожденной новой жизнью. «Полька мира» интересна своими прочными связями с национальными традициями. В основу ее композитор положил характерный для чешской музыки ритм польки. Не прибегая к использованию подлинной народной мелодии, Добнаш настолько убедительно пользуется типичными для чешской польки интонациями, что слушатель воспринимает песню как народную.

\* \* \*

В песнях мира, представленных на Пражском фестивале, и ярче всего в «Марше демократической молодежи» Ан. Новикова определились черты нового, отличающие эти песни от других: прежде всего в них получили воплощение тема единения народов и тема разоблачения врагов мира, нашла образное раскрытие идея народного свободолюбия и сопротивления силам реакции. Глубина идейного содержания определила масштабность образов песен, общность их эмоционального строя. В песнях мира кристаллизовались характерные ритмически упругие и четкие интонации — попевки, отличающиеся волевой активностью, энергичной маршевой поступью, наличием возгласов-призывов. Песни мира, как правило, написаны в форме марша. Это песни-

лозунги, исполненные чувства гнева, стремления к борьбе, к отпору силам войны. И это естественно, так как они говорят от лица народа и обращены к народу, в них звучат сила и воля миллионов, в них слышится поступь масс. Эмоциональный строй песен, средства интонационной выразительности также обусловлены их содержанием, мелодическое изложение отмечено лаконизмом и подлинной массовостью, в нем сочетаются элементы декламационно-речитативные, связанные с публицистичностью поэтического текста, и широкая песенность. Уже отмечалась близость песен мира, в своих истоках, к традициям русских революционных песен с их суровым ладовым колоритом и песен гражданской войны, в которых, как и здесь, звучала вся сила негостющего голоса в защиту справедливости. Следует отметить еще одну существенную черту песен мира — их интернационализм. Это сказывается и в интонационной близости к песням международного рабочего движения, в частности к политически насыщенным песням Г. Эйслера, и в образах, дорогих и понятных всем борющимся за мир людям. Их всемирная популярность убедительно доказывает это.

Советские песни о мире поднимают простых людей всего мира на борьбу против поджигателей войны. Они стали средством настоящей коллективной агитации, организации масс в этой борьбе. В этой связи хочется привести мысль В. И. Ленина о роли песни в массовом рабочем движении: «В какую бы страну ни попал сознательный рабочий, куда бы ни забросила его судьба, каким бы чужаком не чувствовал он себя, без языка, без знакомых, вдали от родины, — он может найти себе товарищей и друзей по знакомому напеву «Интернационала»<sup>1</sup>.

Песни мира, завоевавшие огромную популярность, пользуются любовью миллионов простых людей всего мира, они стали действенной силой и поддержкой в борьбе за мир. Советская песня — «Марш демократической молодежи» Ан. Новикова — признанная гимном Всемирной федерации демократической молодежи, стала гимном всего международного лагеря сторонников мира. Поэтому можно, не боясь преувеличения, сказать, что по напевам наших песен мира каждый из его сторонников «может найти себе товарищей и друзей», «в какую бы страну ни попал», «куда бы ни забросила его судьба».

Идеи мира и дружбы народов, воплощенные в советских песнях, явились той могучей силой, которая сплачивала, объединяла людей без различия их политических взглядов, экономического положения, принадлежности к тем или иным партиям в единый лагерь сторонников мира.

И не только песни мира, но и вообще советская песня, в ее лучших образцах, давно и прочно вошла в жизнь и быт народов многих зарубежных стран.

\* \* \*

В 1949 г. были созданы новые песни мира, быстро завоевавшие широкую популярность. Среди этих песен выделяются «Гимн студентов» В. Мурадели на текст Л. Ошанина, удостоенный первой премии на Втором всемирном фестивале демократической молодежи в Будапеште и объявленный гимном Международного союза студентов, «Марш студентов» Ан. Новикова на текст В. Харитоновой, получивший на том же фестивале вторую премию, а также песни «Мы за мир» С. Туликова на слова А. Жарова, «В защиту

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Евгений Поттэ (к 25-летию его смерти). «Коммунист», 1954, № 6, стр. 22.



мира» В. Белого на слова И. Френкеля, «Боритесь за мир» З. Дунаевского (слова Н. Ваганова), «Руки прочь, предатели мира» А. Островского (текст Л. Ошанина) и песня К. Листова «За мир и свободу» (слова А. Жарова). Наконец, надо назвать появившуюся в том же году «Песню мира» Д. Шостаковича из кинофильма «Встреча на Эльбе» и имеющую в развитии жанра песен мира особое значение.

Песня С. Туликова «Мы за мир» впервые прозвучала по радио и сразу же получила признание у нас и за рубежом. По своему эмоциональному строю она близка к песням мира, созданным к Пражскому фестивалю. Однако многое в ней отражает *новый этап* в развитии движения борцов за мир.

Характерными чертами песен, предшествовавших песне Туликова, было сопоставление двух образов — призыва к единству в борьбе против врагов мира и надежды на завоевание мира. В песне Туликова говорится уже не о *призыве* к миру, а о суровой и гневной *решимости* народов отстоять его и не допустить новой войны:

Встанем как один,  
Скажем, не дадим  
Вновь войну зажечь!

Эти слова определили образное содержание и приемы музыкально-интонационного развития песни. Если первые песни мира характеризовал сурово-сдержанный тон, четырехдольный маршевый метр подчеркивал напряженность звучания с призывом к массам людей, то в песне Туликова «Мы за мир» тот же четырехдольный метр служит средством выявления решимости завоевать и отстоять мир. Маршевость в этой песне выражена более ярко и определенно. Это тип марша, выражающий решимость коллектива, его боевую готовность вступить в борьбу и отстаивать правое дело.

Интересно структурное, метrorитмическое и ладовое строение песни. В восьмитактном вступлении, которое композитор обозначает ремаркой — «С внушительной силой. Мужественно», — заключен пафос песни. Мелодия запева вырастает из фанфарных интонаций вступления, из отдельных однократных попевок-лозунгов, произносимых почти речитативно, с упором на основном тоническом звуке лада, и переходит к размеренному движению последних тактов фразы:

С внушительной силой Мужественно

Песня

Всей земли на-род пусть тре-во-гу бьет:

бу-дем мир бе-речь! Вста-нем, как о-дин,

ска-жем: не да-дим вновь вой-ну за-жечь!

Метрика музыки целиком обусловлена метрикой стиха: афористический текст обусловил лаконизм его музыкального выражения. Каждая текстовая строфа уложена в один, два такта мелодии. Такая метрическая четкость создает ощущение большой напряженности, суровости. Припев, начинающийся с мелодической вершины, к которой было устремлено все предыдущее развитие песни, является выводом, утверждением основной идеи песни, совпадающей со смысловой кульминацией. Начальные интонации припева как бы от лица всех народов декларируют их могучую волю: «Мы за мир!» Фанфарное звучание этих слов воспринимается как естественное и художественно вполне оправданное. Основной, легко запоминающийся мелодический образ припева убедительно отражает содержание текста. Вместе с тем в припеве фанфарность и маршевость уступают место более широкому, раз-

меренному течению мелодии, перебиваемому лишь характерным для марша пунктирным ритмом:

*Припев*

Мы за мир! И песню эту по-несём, дру-

-зья, по свету. Пусть она в сердцах людей зву-

-чит: „Смелей, вперёд за мир!“

При всей простоте и лаконизме выразительных средств песня С. Туликова отличается новыми, своеобразными качествами, которые выделяют ее среди других песен мира.

Названные выше песни К. Листова, А. Островского, З. Дунаевского и других авторов, хотя и не внесли таких же существенно новых качеств в жанр песен мира, все же сыграли определенную роль, ответив на запросы своего времени.

«Песню студентов» В. Мурадели отличает мужественный, волевой характер. Яркая мелодия, ритмически упругие маршевые интонации запева прекрасно передают поэтическое содержание. Припев, вырастающий из той же интонационной ячейки, что и запев, отличается наибольшей яркостью:

в нем сочетается ритмическая энергия с широкими мелодическими контурами. Интонационная общность запева и припева определила эмоциональную цельность всей песни.

«Песня студентов» была сразу же горячо принята участниками фестиваля и быстро завоевала популярность среди молодежи. Через несколько дней после конкурса песня Мурадели была объявлена официальным гимном Международного союза студентов.

Другая песня, посвященная студенческой молодежи, — «Марш студентов» Ан. Новикова — отличается новизной идейно-эмоционального содержания. Она интересна своеобразным сочетанием элементов марша, танца и песни, ярко выявленных в каждом из отдельных компонентов песни и обобщенных в ее заключительной части.

Вступление к песне отмечено маршевым четырехдольным ритмом: форшлаги подчеркивают сильные доли такта, восходящее движение мелодии подводит к начальному звуку запева (ми второй октавы). Однако и в пределах вступления явно ощущаются элементы танцевальности, которые составят основную образную сферу запева:

Темп марша

Пение

Ф-п.

*Запевала*

1. Сту-ден-ты, нам мол-чать нельзя: гро-за войны слыш-

-ней, - и кто вра-ги, и кто друзья - нам с каждым днём яс-ней

и т. д.

Запев, начавшись с мелодической вершины, ведет свое движение в обратном вступлении, нисходящем направлении; четырехдольное маршевое движение уступает место уже ярко выраженному танцевальному, пунктирному двухдольному метру, подчеркивающему стремление композитора воспроизвести здесь не мерный, плавный танцевальный напев, а ритм «увлекающего за собой хоровода мощной круговой песни»<sup>1</sup>. Затеяливый мелодический ход запева (как бы раскачивающийся сначала от тонического к доминантовому звуку, а затем сглаживающий остроту ход от тонического звука к терцовому) служит подготовкой к появлению припева с его ярко обозначенным песенным характером. Припев исполняется двухголосным хором с господствующим верхним голосом. Мелодия припева, плавная, широкая, радостная, выразительно раскрывает содержание поэтического текста:

Нам светит солнце,  
Нам светит солнце,  
Озаряя путь вперед, путь вперед!

Мажорное звучание припева, возвращение к четырехдольному метру, но уже более спокойному ритмическому движению сообщают песне особую мягкость и теплоту. В сопровождении, наряду с звучанием в унисон основного напева, есть и подголосочная мелодия; это сближает песню Новикова с русскими народными песнями. Вторая половина припева возвращает слушателя к мужественным маршевым интонациям вступления с его пунктирным ритмом, ораторскими интонациями, почти лозунговым звучанием мелодии:

С пути мы не сойдем,  
И правду мы найдем,  
За счастье всех людей  
Борьбу ведем.

Примечательно, что эту часть песни композитор снова поручает солисту, выступающему как бы от лица многомиллионных масс. Прием этот подчеркивает публицистический характер песни.

В репризе припева вновь звучит напевная мелодия, расширенная в конце, а в сопровождении дается отзвук фанфарных, маршевых интонаций. Таким образом припев, заключая и обобщая идею песни, сочетает в себе и все ее музыкально-выразительные средства, найденные композитором для воплощения этой идеи. Цельность, внутреннее единство, интересное образное, жанровое и мелодико-интонационное решение песни — еще одно свидетельство неустанного стремления советских композиторов к обогащению жанра песен мира, свидетельство роста композиторского мастерства, направленного на создание произведений большого общественного значения.

Особое место среди песен о мире, как уже говорилось, занимает «Песня мира» Д. Шостаковича на слова Е. Долматовского. Она знаменует появление песен нового типа — песен лирико-эпического склада<sup>2</sup>.

«Песня мира» написана композитором для кинофильма «Встреча на Эльбе», вышедшего на экраны страны в 1949 г. Она звучит гимном единству

<sup>1</sup> Б. Асафьев. Музыка французской буржуазной революции (см. К. Неф. История западноевропейской музыки. М., 1938, стр. 217.)

<sup>2</sup> Нам представляется неубедительной характеристика мелодии запева «Песни мира» как «законанной в броню «стального» маршевого ритма». Основная эмоциональная сфера запева — не маршевость, а распевность и свободное мелодическое развитие, не «стальной» ритм, а эпическое повествование. (См. В. Фрумкин. Песни борьбы за мир «Советская музыка», 1954, № 10, стр. 11.)

народов, символизируя идею правды и дружбы и воспевая красоту и радость человеческого подвига во имя мира. Эпически величавая «Песня мира» своими истоками, несомненно, восходит к русским песням с характерной для них широкой распевностью, свободой мелодического развития, диатонизмом звучания, ярко выраженным национальным колоритом. Ее мелодия строится на «опевании» квинты («души русской музыки», по выражению Глинки). Тип развития мелодии отличен от привычных для массовой песни цезурности и подчеркнутой квадратности. Мелодическая линия «Песни мира» не устремлена в своем развитии к ярко выраженным кульминациям: линия ее эмоционального подъема постепенна, сосредоточенна, величественна. Широкая эмоциональная мелодичность сочетается в ней с торжественностью гимна. Строгая диатоничность мелодии с характерным возвращением к одному, резко обозначенному опорному звуку, — к квинте мажорного лада, — характеризует запев песни. Диапазон мелодии запева невелик — нона (до<sub>1</sub>—ре<sub>2</sub>). Движение от опорного звука, являющегося вместе с тем мелодической вершиной, заполняется поступенным ходом голоса. Однако вершина эта не является кульминацией развития мелодии, а ее источником, началом, из которого она «разливается», раскачиваясь плавно, как волна, и вновь возвращается к исходному звуку:



Мягкие певучие заключения фраз придают мелодии характер светлой торжественности. Внутренняя контрастность мелодии выявляется в ее дальнейшем развитии: выразительные ходы мелодии на октаву и сексту вверх, пунктирный ритм придают ей ощущение напряженности и особой значительности. Сочетание лирической распевности с элементами торжественной маршеобразности, постепенное сглаживание маршевого движения к началу припева решены Шостаковичем подлинно мастерски.

Наиболее полное образное раскрытие идея песни получает в припеве. Мелодия его отличается ярко выраженной контрастностью движения. Если в запева она плавно сочеталась с пунктирным ритмом, который лишь заострял характерность образа, то в припеве, несмотря на то, что ритмическая острота переплавлена в непрерывно текущую мелодию, — внутренняя динамика его усилена. Д. Шостакович достигает этого выразительного эффекта восходящими модуляциями то терциям (прием, свойственный рус-

ской народной песне), неуклонным движением трехтактных мелодических построений ко все более напряженным мелодическим вершинам с остановками на них и общим уверенным движением всего припева к самому высокому кульминационному звуку, совпадающему с кульминацией поэтического гекста, в котором подчеркивается слово — «мир»: Композитор уловил музыкальный подтекст и ритмический рисунок поэтической речи, устремленной к кульминации, где заключен весь пафос произведения, — «Мир победит войну!» В припеве еще полнее, чем в запеве, обозначен эпически распевный характер песни; композитор отказывается от пунктирного ритма, ремаркой подчеркивает замедленность движения и в кульминации прибегает к расширению, чтобы дать убедительнее прозвучать афористически выраженной главной мысли произведения:

Медленнее

На - ши ни - вы цве - тут . - мы от - сто -

- я - ли вес - ну . На - ши си - лы ра -

стут . - мир по - бе - дит вой - ну .

Следует отметить ладо-тональное единство песни, еще более подчеркивающее внутреннюю цельность произведения (запев и припев написаны в F-dur).

«Песня мира» Д. Шостаковича — пример творческого развития и обогащения песенного жанра. Отказавшись от привычного контрастного сопоставления запева и припева, композитор несколько не снизил страстности и напряженности песни. Он сумел расширить «словарь» песенных музыкальных интонаций. В «Песне мира» Шостакович пошел дальше установившихся канонов. Он показал пример убедительного выражения в лирическом песенном жанре большого общественного и героического содержания.

Искренность и непосредственность мелодического высказывания, убедительность и высокая художественность музыкальных образов, подлинное композиторское мастерство создали «Песне мира» заслуженную славу,нискали ей любовь всех друзей мира. «Песня мира» Д. Шостаковича наряду с «Гимном демократической молодежи» Ан. Новикова стала могучим оружием в руках защитников мира. Ее основная идея, раскрытая в словах припева, прекрасно выражена в музыке:

Наши нивы цветут,  
Мы отстаиваем весну.  
Наши силы растут —  
Мир победит войну!

Эти слова воспринимаются как глубокое убеждение, могучая уверенность в возросших и неодолимых силах мира.

Если основной темой произведений 1947—1948 г. было стремление средствами художественной выразительности донести мысль о необходимости бороться за мир, идею единения в этой борьбе, гневно изобличить в боевых песнях поджигателей войны, то произведения, созданные в 1949 г., характеризуются утверждением того, что народы сами должны распоряжаться своей судьбой, что судьба мира, свободы и счастья находится в их руках, что народы не просят мира у сторонников войны, а требуют его.

Новизна идейно-эмоционального содержания определила соответствующие ей характер и выразительные средства произведений. Основной пафос новых произведений, и песен в первую очередь, был заключен уже не столько в суровых, сдержанных интонациях, сколько в интонациях, исполненных силы и уверенности. В песнях этого периода мы наблюдаем расширение образной сферы: наряду с публицистичностью и плакатной яркостью образов, в песни мира проникают черты широкой эмоциональной мелодичности, торжественности, лиризма и даже танцевальности. Таковы «Песни мира» Д. Шостаковича, «Марш студентов» Ан. Новикова, «Песня студентов» В. Мурадели и др.

В песнях этого периода квадратно-маршевая структура перестает быть единственной. Появляется новая лирико-эпическая форма выражения героической тематики (песня Шостаковича); сама форма марша становится более гибкой, включая в себя элементы песни и танца. Таким образом, можно говорить и о большем жанровом разнообразии.

\* \* \*

Новым творческим подъемом ответили советские композиторы на Стокгольмское Воззвание (1950 г.). Теме защиты мира посвятили свои песни композиторы Л. Бакалов («Солдаты мира»), В. Бунии («Шумят знамена мира»), Н. Голещанов («Все за мир»), Б. Майзель («Голос друзей»). Цикл песен «За мир и свободу» написала композитор С. Заранек, она же создала «Песню о свободном Китае». Появилась песня К. Массалитинова — «Встаньте

против войны, в которой интересно творчески переосмыслены мелодические интонации современной русской народной песни. Родились песни «Присяга миру» А. Хачатуряна, «Наша песня» Д. Шостаковича, «Песня мира» Ан. Новикова, «На бой за мир» Д. Прицкера, «Сынам Кореи» Д. Салиман-Владимирова, «Под мирным знаменем» М. Старокадомского, «Мы с тобой, Корея» М. Табачникова, «Песня о Китае» М. Феркельмана, «Наша родина — мира оплот» В. Кручинина. Талантливая песня В. Мурадели «Москва — Пекин» яркостью своих музыкальных образов быстро завоевала широчайшую популярность во всем мире. Э. Левина написала сюиту для голоса, хора и оркестра «Дети мира — за мир», Г. Попов создал песню «Народам мир!».

Заметно активизировалась в этот период творческая деятельность композиторов всех советских национальных республик. Музыкальная культура обогатилась множеством песен мира, созданных на национальной основе. В числе авторов этих песен надо назвать украинских композиторов — А. Штогаренко, А. Филиппенко, Г. Финаровского, А. Свечникова, В. Рождественского, О. Сандлера, А. Левича; узбекских композиторов — С. Рустамова, М. Левиева, С. Бабаева; грузинских — Ш. Милорава, А. Мачавариани, С. Цинцадзе, Р. Габичвадзе, Г. Кокеладзе, О. Тактакишвили, А. Баланчивадзе; композиторов Казахстана — А. Жубанова, Е. Брусиловского, Б. Ермаквичи. К. Кужамьярова, С. Мухаметжанова; латвийских композиторов — М. Зоринь, Э. Мелнгайлис, А. Жилинского, П. Леците, Я. Медыня; эстонских — Э. Каппа, А. Каппа, Б. Кырвера, А. Гаршнека; литовских — Б. Дварюнаса, С. Вайнюнаса, Ю. Каросаса, Э. Бальсиса, А. Рачюнаса; киргизских — М. Абдраева, А. Малдыбаева, А. Тулеева и многих, многих других композиторов.

Среди крупных вокально-инструментальных произведений нужно отметить Симфонию-кантату А. Каппа «За мир», кантату А. Кос-Анатольского «За мир во всем мире», кантату В. Корчмарева «Свободный Китай».

Значительным событием музыкальной жизни было появление одного из самых выдающихся произведений, выражающих благородное стремление советского народа к миру, — оратории С. Прокофьева «На страже мира», написанной им в содружестве с поэтом С. Маршаком.

\* \* \*

Во всех странах народной демократии также обращено серьезное внимание на развитие и подъем культуры и искусства, ибо, как справедливо заметил Б. Берут, «...чтобы идти быстро вперед, чтобы освободиться от мрачного наследия разрушений и отсталости, чтобы проложить народу широкую дорогу для полного расцвета его творческих сил, необходимо развитие не только промышленности и сельского хозяйства, необходимо столь же быстрое развитие просвещения, науки, культуры и искусства»<sup>1</sup>.

Об успешности этого развития свидетельствуют, в частности, фестивали народного искусства, которые были организованы в Румынии, Венгрии, Чехословакии и других странах. На этих фестивалях также звучали песни мира. Кроме этого, в ряде стран были организованы национальные конкурсы на лучшее произведение, посвященное теме борьбы за мир. Так, конкурс в Чехословакии привлек внимание большинства композиторов. Результатом его было создание многих произведений в самых различных жанрах, начиная от массовой песни и кончая крупными произведениями кантатно-ораториального жанра. Такие же конкурсы были проведены и в других демократических

<sup>1</sup> См. С. С. Фестиваль польской народной музыки. «Советская музыка», 1949, № 8, стр. 104.

странах. Прогрессивные композиторы всех стран пришли к твердому убеждению, что мир зависит и от каждого из них, что в борьбе за мир никто не может оставаться нейтральным, что каждый деятель культуры отвечает не только за свое слово, но и за свое молчание.

С 5 по 19 августа 1951 г. в Берлине происходил Третий всемирный фестиваль демократической молодежи.

По своим масштабам Берлинский фестиваль намного превосходил предыдущие (в Праге и Будапеште). В нем участвовали представители прогрессивной молодежи 104 стран. 26 тысяч молодых борцов за мир представляли в Берлине прогрессивную молодежь государств Европы, Азии, Америки и 38 колониальных стран. Два миллиона юношей и девушек присутствовали от Германской Демократической Республики и Германской Федеральной Республики.

Деятельная и активная подготовка к фестивалю велась в Советском Союзе. Профессиональные и самодеятельные коллективы готовили новые программы, отражающие мирный созидательный труд советских людей, их волю к миру и стремление к сотрудничеству с народами всего мира. Композиторы участвовали во Всесоюзном конкурсе на лучшую песню фестиваля, а исполнители соревновались на право участвовать в Международном музыкальном конкурсе в Берлине.

Конкурс на песню, посвященную Третьему (Берлинскому) фестивалю, привлек огромное внимание творческой молодежи Советского Союза. Более трехсот композиторов и поэтов, среди которых, наряду с профессионалами, были участники самодеятельности, прислали на рассмотрение жюри свои произведения.

Премиями на Всесоюзном конкурсе были отмечены четыре песни: «Марш советской молодежи» С. Туликова (текст Е. Долматовского), «Фестивальная» Ан. Новикова (текст В. Харитонова), «Песня молодежи» И. Дунаевского (текст М. Матусовского) и «Вальс дружбы» А. Хачатуряна (текст Г. Рублева). Трех из них на Международном конкурсе в Берлине были присуждены первые три премии. На московском конкурсе были отмечены также песни Б. Майзеля — «Песня молодых сторонников мира», Т. Попатенко «Песней мира мы встречаем каждый день», песни В. Шафранникова, Е. Жарковского и других композиторов.

Первой победой советского искусства на Берлинском фестивале было объявление песни С. Туликова лучшей песней фестиваля. Жюри Международного конкурса под председательством В. Добнаша (Чехословакия)<sup>1</sup> рассмотрело на своих заседаниях песни, присланные композиторами Австралии, Англии, Болгарии, Венгрии, Вьетнама, Индии, Ирана, Канады, Китая, Норвегии, Польши, СССР, Чехословакии и других стран. Жюри прослушало около семидесяти песен, различных в своей национально-интонационной основе, но единых в утверждении воли к миру, свободе и демократии. Первая премия была единодушно присуждена С. Туликову за «Марш советской молодежи». Вторая — Ан. Новикову за «Фестивальную», Цюй Ши-сянь за песню «Единство» (слова Чжао-Сэ), А. Азриэлю за песню «Дружба, единство, мир!» (слова Г. Келлера), Ж. Виенеру (Франция) за песню «Встреча двадцатилетних» («Все, кто молоды, идут с нами») на слова А. Бассиса. Третью премию получили И. Дунаевский за «Песню молодежи», М. Рубин за песню «Силы, юность, не жалеи» (слова О. Хорна), Г. Фредрих (Германия) за песню «В августе цветут розы» (слова А. Мюллера). За 13 песен авторам были присуждены почетные дипломы.

<sup>1</sup> Члены жюри: Э. Мейер (Германия), Б. Вильямс (Австралия), А. Бассис (Франция), М. Рубин (Австрия), Су Вай-ши (Китай), Ан. Новиков (СССР) и А. Азриэль (Германия).

Член международного жюри Ан. Новиков, делясь своими впечатлениями, отметил, что конкурс на лучшую песню фестиваля показал, какое активное участие в борьбе за мир принимают прогрессивные работники искусств различных стран, что в боевых призывных мелодиях их песен звучит вера в победу дела мира, за которое борется все прогрессивное человечество.

Ан. Новиков отметил выдающиеся достоинства песен китайской студентки Цюй Ши-сянь, французского композитра Ж. Вьенера, немецкого композитора А. Азриэля и высказал убеждение, что эти песни будут широко известны молодым борцам за мир во всех странах.

В отмеченных на конкурсе песнях можно отметить новое содержание — оптимистическое восприятие жизни, радостную уверенность в непобедимости своих сил, прославление единства и дружбы народов — и обусловленные им новые музыкально-стилистические черты. Почти каждая из представленных песен основана на развитии *единого образа*. В большинстве своем песни эти ярко мажорные, сочетающие маршевые интонации и ритмы с широкой песенностью и элементами танцевальности.

Песня С. Туликова «Марш советской молодежи» сразу же завоевала симпатии молодых участников фестиваля. Ее яркая, ликующая, напоенная радостью мелодия, передающая отличительные черты нашей молодежи, естественно, расположила к себе и всю остальную молодежь, исполненную стремления к счастью.

В песне С. Туликова нашли интересное сочетание характерные черты русской распевной народной песни с ее плавной, величавой мелодикой и маршевость современной массовой песни. Мелодию запева, порученную солисту, отличает светлый и радостный колорит. В ней соединяется широкая интерваллика и поступенность, придающая вокальной партии особую округлость и плавность:

Жизнерадостно. С энергией

*mf* Один

Примечательным является тот факт, что трихордная интонация, создающая (благодаря своей поступенности) основу для протяженности мелодии, несет в себе и ритмическую остроту. Именно в трихордном ходе заложены

элементы, из которых рождается активно-устремленный характер припева (особенно в четырех его заключительных тактах).

Кульминация запева служит исходным моментом для начала припева. На том же звуке (ми-бемоль) мелодию подхватывает хор (в припеве акцентировано хоровое начало), и песня приобретает ярко выраженный характер гимна-марша. В припеве композитор подчеркивает ораторский характер мелодики, характеризующейся резким скандированием призывных слов «Мы все — за мир!»:

Торжествующе  
Припев  
Хор

Мелодическую линию запева отличает подчеркнутая плавность, протяженность, мелодию припева характеризует ритмическая острота, броскость интонаций-призывов. Сочетание в песне этих двух различных элементов — распевности и чеканной митинговой декламационности — обусловили ее доходчивость, легкость запоминания, а следовательно, и силу массового воздействия.

По общему мнению, она выразила в звуках то, чем были преисполнены сердца тысяч участников фестиваля: радость, оптимизм, боевую готовность к защите новой свободной мирной жизни и светлого будущего. «Песня Туликова, — писал член международного жюри, проф. Э. Мейер, — выражает тот факт, что борьба за сохранение мира вступила в новую, высшую стадию»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Э. Мейер. Лучшая песня мира. «Фестиваль», 1951. № 4.

Отмеченная второй премией «Фестивальная» Ан. Новикова отличается ярко выраженным танцевальным характером, связью с бытовыми танцевальными жанрами.

«Песня молодежи» И. Дунаевского (третья премия) так же, как и песня Туликова основана на сочетании песенности и маршевости, но в другом варианте: маршевость в запеве и широкая песенность в припеве.

Песня Туликова, вслед за «Гимном демократической молодежи» Новикова, стала одной из самых популярных и любимых песен сторонников мира. Обе они, проникая в самые далекие уголки земного шара, обращаются с страстным призывом к каждому любящему мир человеку, воздействуют на его сознание, чувства, вдохновляют его на новые подвиги во имя прекрасного будущего человечества.

Большим успехом на фестивале пользовались также «Фестивальная» Новикова, «Песня молодежи» Дунаевского. Широкие симпатии завоевала песня китайской студентки Цюй-Ши-сянь — «Сердца народов мира едины». Песня эта после фестиваля получила широкое распространение в Советском Союзе и других странах. Интересна песня немецкой молодежи «В августе цветут розы» композитора Г. Фредриха на слова А. Мюллера, воспеваящая дружбу и единство молодежи всего мира и призывающая зорко охранять этот мир.

Мы все поклялись — будет мир сохранен,  
Чтобы канули войны во тьму времен.

Справедливое признание участников фестиваля получила песня немецкой молодежи композитора А. Азриэля на слова Б. Келлера — «Дружба, единство, мир». — Песня эта, восприняв многое от советских песен мира и боевых песен Эйслера, в ярких музыкальных образах воплотила призывы к единству, дружбе и миру. Начало песни Азриэля звучит как страстный призыв.

«Дружба, всем народам дружба!»  
Люди мира говорят,  
«Дружба — лучшее для нас оружие.  
Всем, друзья, запомнить нужно:  
Дружба, дружба!»

Эти стихи напоминают о лозунге-призыве, обращенном от имени правительства Германской Демократической Республики к молодежи всего мира. Ритмическая четкость, простота и выразительность мелодии быстро сделали песню А. Азриэля популярной и любимой среди участников фестиваля.

Таким образом, в песни мира, представленные на конкурс фестиваля, все народы внесли достижения своей национальной культуры. Будучи национальными в своей основе, эти песни несли в себе качества, которые придавали им международный характер, объединяющий все народы, спланивающий их в борьбе за мир.

\* \* \*

С новыми достижениями пришли советские композиторы на состоявшийся в сентябре 1951 г. в Бухаресте. Международный конкурс на лучшую песню, посвященную теме «Воспоем мир и дружбу между народами». Конкурс этот привлек внимание композиторов Албании, Болгарии, Венгрии, Германской Демократической Республики, Китая, Польши, Румынии, СССР, Чехословакии. На рассмотрение жюри было представлено 24 песни, из них — три советских.

Первая премия была присуждена В. Белому за песню «В защиту мира» (текст И. Френкеля), В. Мурадели за «Песню борцов за мир» (текст

В. Харитонов) и румынскому композитору Р. Палади за «Песню дружбы» (текст И. Серебряну). Вторые премии поделили В. Захаров — за песню «Наша сила в деле правом» (текст С. Михалкова), композиторы Германской Демократической Республики Г. Кохан и А. Азриэль и румынский композитор И. Киреску.

Песня В. Белого «В защиту мира», написанная еще в 1949 г., воспевает могучую борьбу нашего столетия — борьбу сторонников мира. По своим интонационно-выразительным средствам она близка «Гимну демократической молодежи» Ан. Новикова и традициям песен гражданской войны (особенно в запеве). В песне Белого, как и в других песнях мира, удачно сочетаются элементы декламационно-речитативные, связанные с публицистическим содержанием текста, и элементы широкой распевности. Те же свойства отличают и «Песню борцов за мир» В. Мурадели.

Наибольший интерес представляет песня В. Захарова «Наша сила в деле правом». Песня эта уже после первых исполнений вызвала много споров. Одни считали ее образцом песни мира нового типа, в которой сочетались «русское песенное начало с песенностью братских музыкальных культур»<sup>1</sup>, другие упрекали автора в том, что в его песне народному многоголосию навязываются «чуждые формы хорального изложения»<sup>2</sup>. Несомненно одно, что песня В. Захарова не укладывается в установившиеся схемы знакомых песен мира. Ее развернутая форма, сочетание образов свидетельствуют о многообразии ее содержания, о расширении границ жанра массовой песни, о приближении ее к жанру песни-кантаты.

Композицию песни В. Захарова «Наша сила в деле правом» можно рассматривать как сложную трехчастную форму с неполной репризой. Схема ее такова:

А — В — С — А —

Наиболее удалась композитору первая часть песни, в которой сопоставлены два контрастных образа. Первый — героический, решительный и сосредоточенный, отличающийся мужественным, энергичным ритмом, интонациями, утверждающими «нашу силу в деле правом» (исполняется смешанным хором):

В темпе марша

<sup>1</sup> См. Т. Ливанова. В. Г. Захаров. М., 1954, стр. 213.

<sup>2</sup> Там же.

пра - вом . со - ветским ге - ро - ям сла - ва !

Второй образ — сурово-драматический (исполняется женским хором), в нем автор рисует картину прошедших военных лет.

Интонации его, вначале более сдержанные, перебиваются энергичными интонациями там, где речь идет о «партии — нашей силе» (исполняется это построение женским хором). Следует отметить расширение диапазона звучания в рассматриваемом эпизоде от двух-трехголосного хора до трех-четыреголосного.

В целом, первая часть песни характеризуется компактностью звучания, образной цельностью и законченностью построений.

К сожалению, последующее развитие песни идет по линии снижения напряженности.

*Женский хор*

В гроз - ный час .

в тяж - кий час пар - ти - я , на - ша

си - ла , нас в бой пове - ла и сплю - ти - ла .

Средняя часть песни (исполняемая мужским хором) по своему музыкально-образному содержанию выпадает из общего плана произведения. Она не связана ни интонационно, ни стилистически с этими образами. Музыкальный материал этой части представляется мало выразительным: здесь нет четко выявленной мелодической линии, секвенция, начинающаяся со слов «и год от года», строится на примитивных интонациях и ритмически однообразна.

Песня очень выиграла бы, если бы автор ограничился лишь первой ее частью с выразительным тематическим материалом, яркой контрастностью. В существующем виде музыкальное содержание песни в известной мере принесено в жертву большой развернутой форме.

\* \* \*

Конкурс на лучшее произведение, отражающее идею Четвертого всемирного фестиваля, был объявлен Международным подготовительным комитетом и журналом «Молодежь мира» летом 1953 г., задолго до проведения фестиваля в Бухаресте. Композиторам и поэтам были предложены следующие темы:

1. Борьба за мир, национальную независимость и дружбу народов.
2. Подготовка молодежи к Четвертому всемирному фестивалю за мир и дружбу.
3. Жизнь молодежи моей страны.

К участию в конкурсе приглашались деятели литературы, музыки, живописи, скульптуры и кино. По разделу музыки условием конкурса было представление песен, маршей и других произведений, в том числе специального марша в честь дружеских спортивных встреч молодежи, которые будут проходить на фестивале.

Идея фестиваля — «мир и дружба» — привлекла внимание многих деятелей искусства и культуры. Сотни поэтов, композиторов, писателей, художников, деятелей кинематографии создали в честь фестиваля яркие, реалистические произведения, глубоко проникнутые идеей мира и дружбы. Во многих странах были проведены творческие конкурсы, включившие огромное число участников. Только в Румынии, например, на национальный музыкальный конкурс было представлено около 450 произведений.



Впервые участвовали в музыкальном конкурсе фестиваля композиторы Аргентины, Голландии, Греции, Израиля, Мексики, Чили, Швеции и других стран.

«Нельзя без волнения смотреть на рукописи, пришедшие из некоторых колониальных и капиталистических стран,— вспоминает композитор Ю. Шапорин.— Песни были написаны на обыкновенной бумаге с нотными линиями, сделанными от руки самими композиторами. И каждая песня дышала волей молодежи к борьбе за свои права, за лучшее будущее»<sup>1</sup>.

Советские композиторы провели в июле 1953 г. в Москве Всесоюзный конкурс на лучшую песню фестиваля, организованный ЦК ВЛКСМ и Союзом советских композиторов. В конкурсе участвовало 200 композиторов. На третий тур были отобраны четыре песни — «Песня молодежи» В. Мурадели, «Молодость мира» Б. Александрова, «Дружбы знамена — выше» А. Бабаджаняна и «Вставай, товарищ молодой» А. Долуханяна. Кроме названных песен, были отмечены достижения композиторов В. Белого, Э. Левинной, В. Кручинина, М. Табачникова. Четыре премированные в Москве песни были посланы в Бухарест на Международный конкурс.

Песни Четвертого, а затем и Пятого фестивалей вновь подтвердили выдающееся художественно-пропагандистское значение песен в деле борьбы за мир. Каждая из этих песен была новым доказательством утверждения в творчестве советских и прогрессивных зарубежных композиторов великой идеи непобедимости сил мира над силами войны.

В песенном конкурсе Четвертого фестиваля приняли участие 23 страны. Жюри, состоявшее из крупнейших музыкальных деятелей, прослушало 109 песен и 38 произведений симфонической и камерной музыки. Первая премия была присуждена советскому композитору В. Мурадели за «Песню молодежи» (текст С. Михалкова), четыре вторые премии поделили композиторы Б. Александров за песню «Марш молодежи», румынский композитор И. Киреску за песню «Под знаменем мира», английский композитор Д. Скит за песню «Птица мира» и австрийский композитор М. Рубин за песню «Украстье горд скорей!».

Пять третьих премий были присуждены А. Бабаджаняну за песню «Дружбы знамена — выше», Н. Хонбому (Голландия), С. Ионсену (Дания), И. Шаркези (Венгрия), М. Сокопу (Румыния). Некоторые композиторы были удостоены почетных дипломов, в том числе советский композитор А. Долуханян за песню «Вставай, товарищ молодой».

Из симфонических произведений ни одно не было признано достойным первой премии. Вторые и третьи премии разделили 10 человек.

«Песня молодежи» В. Мурадели отмечена чертами драматической напряженности. Автор стремился в ней свойственными ему приемами передать призыв решительно вести упорную, напряженную борьбу за мир, зорко охранять и укреплять мир. Девизом песни композитор взял пламенные слова мужественного чехословацкого героя Юлиуса Фучика: «Люди, я любил вас, будьте бдительны!» Этот призыв определил пафос и музыкальный язык песни. Написанная в миноре, песня исполнена решимости. Это — песня протеста, заставляющая молодежь задуматься над трудностями и суровостью борьбы.

Песня Мурадели очень лаконична. Автор решил ее как песню-плакат. «Песня молодежи» начинается коротким напряженным вступлением. Запев носит речитативно-декламационный характер. Интонации запева воспринимаются почти как лозунг, как ораторский призыв.

<sup>1</sup> «Комсомольская правда», 4 августа 1953 г.

Текст С. Михалкова подчеркивает выразительность и значимость каждого отдельного слова:

Люди  
Молодые  
Всех народов и разных наречий...

Такое ораторское начало текста определило особенности ритма и структуры мелодии запева с остановкой на слабой доле такта, подчеркивающей словоразделы (один такт, один такт и два такта):

Следует подчеркнуть динамику развития текста, содержащего троекратное обращение к молодежи с призывом крепить дружбу, единство, а через дружбу и единство — мир.

В процессе музыкального претворения текста композитор достиг единства и полного соответствия речевой и музыкальной интонаций.

Кульминация запева песни совпадает с начальной интонацией припева, который не является самостоятельным построением, а представляет собой логическое развитие, продолжение запева<sup>1</sup>. Установленный в запеве определенный характер мелодического и ритмического движения в кульминации резко нарушается. Она звучит особенно ярко еще и потому, что является одновременно и смысловой и ладово-мелодической. В припеве мелодическая линия выражена более ярко, особенно в той части его, где говорится о надежде матерей увидеть «счастье своих детей». Композитор вместе с этими словами вносит в песню элемент лирической мягкости, мелодической плавности:

<sup>1</sup> Следует заметить, что это не частный случай, а характерное свойство большинства песен В. Мурадели.

чтоб увидала каждая мать счастье своих детей

Многое в песне Мурадели роднит ее со старыми русскими революционными песнями, патриотические традиции которых, несомненно, хорошо усвоены автором. Вместе с тем, «Песня молодежи» по своим музыкальным свойствам близка «Маршу демократической молодежи» Ан. Новикова. Однако здесь мы имеем дело не с повторением ранее найденных жанровых черт, а с творческим развитием их.

Песня Б. Александрова «Молодость мира» на текст Г. Рублева иного типа, это — песня-марш. Особенностью ее является то, что она начинается с яркого маршевого припева (C-dur). Запев составляет среднюю часть песни, за которой следует повторение припева. Запев написан ярче, лучше, чем припев, в интонациях которого много общих мест. В «Молодости мира» заметно влияние песен Дунаевского и Туликова.

Несомненной удачей следует признать песню молодого талантливого композитора А. Бабаджаняна «Дружбы знамена — выше» на текст Д. Седых. Композитор обнаружил здесь интересные попытки обогатить песенный жанр, найти новые средства для создания более сложной композиции. Отказавшись от сложившихся образцов композиционной структуры, Бабаджаняна попытался выйти за пределы простой куплетной песни. Удачно найденная мелодия, таящая в себе богатые возможности для развития, способствовала намерению автора.

Радостно-торжественное вступление в темпе марша с первых же тактов создает яркую картину энергично шагающей молодежи, уверенной в победе над силами войны. Запев, который развивает начальную интонацию вступления, являющуюся, вместе с тем, лейтмотивом всей песни (с этой интонации начинается и припев), построен в духастной форме. Напевная мелодия широкого диапазона, сочетающая в себе поступенное и трезвучное движение, выгодно отличает песню Бабаджаняна от «рубленого» марша многих песен:

В темпе марша

Пение *p*

1. Ру - ку дай, то - ва - рищ не - зна - ко - мый,

встань за мир плечом к плечу со мной!

Интересно и ритмическое строение песни: автор использует прием дробления, позволяющий ему избежать замкнутости построения. Примечателен в этом отношении припев, имеющий структуру дробления с замыканием.

Припев *ff*

Друж - бы зна - ме - на вы - ше! Жить лег -

- ко. е - ли есть хо - ро - ши - е дру - зья.

Припев, написанный в параллельном мажоре D-dur, подчеркивает эмоциональный, жизнеутверждающий колорит песни, ее веселый задор.

Следует сказать и о фортепианном сопровождении песни. Мастер оркестрового письма и вместе с тем великолепный знаток фортепиано, Бабаджанян сумел создать аккомпанемент, в котором ощущается богатство оркестровых красок.

Песня А. Бабаджаняна благодаря своей развернутой форме представляет известные трудности для исполнителей-непрофессионалов. Однако художественные достоинства песни завоевали ей широкую популярность.

Текст песни не всегда отличается той легкостью и непринужденностью, которые характеризуют музыку Бабаджаняна, и грешит подчас тяжеловесностью. А слова припева просто неудачны:

Дружбы знамена — выше!  
Жить легко, если есть хорошие друзья.  
Дружба горамн движет, [?!]  
И друзей в борьбе одолеть нельзя.

\* \* \*

Пятый всемирный фестиваль демократической молодежи, состоявшийся в первой половине августа 1955 г. в Варшаве, привлек огромное внимание деятелей мировой музыкальной культуры. Происходивший после Женевского Совещания, Пятый фестиваль, самый крупный из всех, был воплощением идеи культурного сотрудничества, отражением духа дружбы, установленного в Женеве.

В традиционном Международном художественном конкурсе фестиваля, в его песенном разделе, участвовали композиторы 24 стран. Специальные премии были установлены за произведения, посвященные миру, единству, дружбе, труду. В жюри конкурса поступило более 200 песен из Австрии, Англии, Бразилии, Венгрии, Греции, Дании, Испании, Италии, Китая, Мексики, СССР, Японии и многих других стран.

Первые премии жюри присудило советскому композитору С. Туликову за песню «Это мы — молодежь» и польскому композитору К. Сероцкому за «Песню молодости».

Вторые премии получили советский композитор В. Мурадели за «Марш молодежи», японский композитор К. Киносита за песню «Долой атомную бомбу», чехословацкий композитор Р. Дрейсл за «Песню о Фучике» и румынский композитор Э. Сукулет за «Варшавскую хору».

Третьи премии поделили советский композитор А. Островский за песню «Друг дорогой», итальянский композитор Серджо Либеровичи за «Партизанскую песню», немецкий композитор Г. Кохан за песню «Привет Варшаве» и чехословацкий композитор В. Нейман за песню «Присяга народов».

Кроме того, Жюри фестиваля присудило специальные премии за лучшие песни: «Премии мира» — японскому композитору Х. Кабаяси за песню «Помните Хиросиму» («Марш молодежи»), «Премии единства» — бразильскому композитору Э. Кригеру за песню «Если умрем» на текст Этель Розенберг, «Премии дружбы» — греческому композитору Г. Сахинидасу за песню «Это мир» и «Премии труда» — австрийскому композитору М. Рубину за песню «От Рейна до Миссисипи». Все премированные песни были многократно исполнены в дни фестиваля по радио, в концертах, разучены участниками фестиваля.

Образное содержание песен Пятого фестиваля отличается торжественной праздничностью. И «Марш молодежи» В. Мурадели, и «Это мы — моло-

дежь» С. Туликова, которую автор назвал «фестивальным маршем», и песня А. Островского «Друг дорогой» носят характер торжественного марша. Мелодику и ритм этих песен отличают типичные маршевые интонации и движение.

Кроме названных песен, премированных на Международном конкурсе фестиваля, широкое распространение среди его участников получили многие советские песни, созданные композиторами к этому празднику юности мира. Пели в Варшаве песню А. Бабаджаняна «Слушай нас, всей земли молодежь», песни Ан. Новикова «Дружба юности» (посвящена дружбе советской и польской молодежи) и «Звенит гитара над рекою» (баркарола), «Любовь и дружба» С. Туликова, «Огни Варшавы» О. Фельцмана, «Шире круг» С. Каца, «Варшава встречает гостей» А. Лебедева, «Здравствуй, Варшава» Э. Левиной и многие другие. Песни эти, как правило, носят танцевальный характер. Они написаны преимущественно в ритме вальса или в характере польских народных танцев, или баркаролы. Общий облик всех прозвучавших в Варшаве песен — ярко-мажорный, светлый, отражающий характерную для фестиваля атмосферу радости и взаимопонимания, доверия и оптимизма.

\* \* \*

Песни советских композиторов, представленные на Международный конкурс Четвертого и Пятого фестивалей, свидетельствовали, с одной стороны, о росте композиторского мастерства, обогащении песенного жанра новыми интересными находками, с другой же, — и об этом нельзя не сказать, зная громадные творческие возможности наших композиторов, — об известной ограниченности их творческих намерений. Несомненно, что успехи, достигнутые в области песни советскими композиторами, значительны. Велика роль и советских песен в разветвлении борьбы за мир. Но необходимо отметить, что подавляющее большинство созданных за последние годы песен носит в основном маршевый характер. Мало написано песен лирических, воспевающих душевное богатство и благородство людей, которые отдают себя служению великому делу защиты мира. Нельзя пройти и мимо того факта, что советские композиторы на Международном конкурсе Четвертого фестиваля приняли участие лишь в конкурсе песни, не представив ни одного симфонического и камерного произведения.

Насущной задачей советских композиторов, являющихся сторонниками и мужественными воинами армии мира, является создание ярких произведений во всех жанрах.

Вл. Протопопов

## ОБ ОДНОМ ВАЖНОМ ПРИНЦИПЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Д. ШОСТАКОВИЧА

Принципы музыкальной формы, выработанные в классической музыке и продолжающие сохранять свое основополагающее значение в реалистическом искусстве последующего периода, не остаются неизменными. Это связано с развитием и изменением содержания музыки, рождаемого новым временем, с новыми художественными задачами. И каждый крупный художник, отражая это новое в своих произведениях, конечно, по-новому трактует и формообразующие принципы. В инструментальной музыке к их числу относятся, например, принцип сонатности, со времен Моцарта и Бетховена претерпевший и продолжающий претерпевать изменения. Существенны эти изменения и в сочинениях Д. Шостаковича, широко пользующегося сонатной формой<sup>1</sup>. Музыка Шостаковича настолько многообразна и глубока, затрагивает столь большие и важные проблемы, так художественно своеобразно отображает многие стороны жизни, что рамки небольшой статьи недостаточны для выявления и обоснования всего того эстетически ценного, что содержится в лучших сочинениях Шостаковича, и темны для всестороннего освещения его трактовки музыкальной формы. Поэтому речь будет идти об одном существенном принципе развития, объединяющем ряд произведений Шостаковича, независимо от того, в какой форме они написаны. Прежде необходимо очертить круг тех произведений, которые будут нами рассмотрены.

Мы будем говорить о тех в идейно-художественном смысле ценных сочинениях Шостаковича, которые драматургически конфликтны и полны психологического драматизма. При этом в круг рассматриваемых явлений включаются как произведения, основанные на противопоставлении различных образов, так и произведения, где драматизм вырастает из лирико-психологического содержания одного образа посредством глубокого переосмысления первоначального характера музыкальных тем. Это — первые и медленные части пятой, седьмой, десятой симфоний, фортепианного квинтета (прелюдия, фуга и интермеццо) и некоторые другие сочинения, сходные с ними по драматичности. Говоря о большом психологическом драматизме названных со-

<sup>1</sup> В журнале «Советская музыка» № 4 за 1956 г. была опубликована работа Должанского, посвященная проблеме сонатной формы в произведениях Д. Шостаковича. Статья Вл. Протопопова в это время находилась в производстве; поэтому в ней не содержится откликов на указанную работу (Редколлегия).

чинений, следует особо подчеркнуть, что это части циклических форм и что этими частями с их драматизмом не исчерпывается концепция всего произведения. Не случайно мы отмечаем первые и медленные части циклов. В финалах направленность развития уже иная: она ведет к утверждению светлых образов, победно завершающих все произведение. Правда, не всегда финал удачно завершает концепцию целого; в отношении десятой симфонии это отмечал и сам композитор<sup>1</sup>.

Хотя в основе каждого из рассматриваемых в данной статье произведений лежат разнообразные схемы — соната, фуга или простая трехчастная, все они характеризуются общими для них особенностями: во всех случаях это произведения (или законченные самостоятельные части их), содержащие большое драматическое нарастание, направленное к кульминации. Именно здесь, в кульминационном разделе, протяженность которого отвечает длительности и напряженности нарастания, раскрывается вся глубина и сила драматического содержания. Далее напряжение спадает, и произведение завершается известным успокоением (частая ремарка композитора в таких случаях — *morendo*). Сила драматизма в развитии музыкальных образов бывает обычно такова, что и это успокоение несет в себе ее отзвуки.

Нам столь же важно отметить и то, что инструментальные произведения большого драматизма, о которых было сказано выше, конечно, не исчерпывают всех творческих интересов Шостаковича. Круг создаваемых им образов, круг форм и жанров его музыки непрестанно расширяется. В последние годы Шостакович создал много нового, и среди этих новых сочинений большое место занимают вокальные, особенно хоровые произведения: от крупных ораториально-кантатных форм и цикла хоров («Десять поэм») до небольших хоровых обработок народных песен (три русские народные песни для солистов и хора с сопровождением фортепиано и др.). В них мы также иногда найдем большое драматическое напряжение (особенно среди «Десяти поэм»), а отсюда — и примеры рассматриваемого ниже принципа динамического развития. Это лишь подчеркивает, сколь велико его значение в музыке Д. Шостаковича.

\* \* \*

Сам по себе принцип устремления к единой кульминации и постепенного от нее отхода можно наблюдать и в музыкальных произведениях XIX в. (отдельные проявления его встречаются и в XVIII в., например у Баха), но ни одним из композиторов он не применялся тогда столь часто и многообразно, как теперь у Шостаковича.

Иногда такой принцип динамического развития возникал вследствие программно-образительного замысла. В качестве примеров можно назвать симфоническую картину А. Бородина «В Средней Азии» или пьесу Э. Грига «В пещере горного короля». Эффект приближения и удаления шествия тесно сплетался с характеристичностью самих образов, требовавших динамического нарастания и спада. Контраст выводился из самой же развиваемой темы (или двух равно значительных тем). Обычно в подобных случаях применялся вариационный метод развития, динамическое же усиление и ослабление становилось одним из средств вариационности.

В небольших пьесах (например, в шопеновских прелюдиях до и соль мажор, ми и си минор, во многих прелюдиях А. Скрябина, К. Дебюсси и других композиторов) подобная форма динамического развития встречается довольно часто, но тут вариационность отступала на второй план, давая место разработанности. Всему этому не чужд и Шостакович в своих инструмен-

<sup>1</sup> См. Д. Шостакович. Беседа с молодыми композиторами. «Советская музыка», 1955, № 10, стр. 12.

тальных пьесах (например, в некоторых фортепианных прелюдиях, фугах и др.). Этот же тип композиционной формы нередко наблюдается в произведениях, где значителен элемент пейзажности, как в «Рассвете на Москверек» М. Мусоргского, или позднее у импрессионистов (напомним одно из замечательных сочинений Дебюсси — «Празднества»).

В других произведениях классиков принцип устремления к кульминации и постепенного затухания связывался с направленностью к репризе в сонатной форме: проведение главной темы как основного образа выделялось посредством определенного ведения разработки и предрепризного нарастания. Сама главная тема при этом существенно перерабатывалась. В ней накапливались черты и героики, и напряженного драматизма. Такова, например, реприза-кульминация в первых частях девятой симфонии и сонаты *Appassionata* Бетховена или в четвертой симфонии П. Чайковского и фортепианного квинтета С. Танеева. Однако трактовка динамической формы в этих произведениях сильно отличалась от ее применения Шостаковичем: за кульминацией, падающей на начало репризы, в сочинениях классиков следовало новое нарастание в коде, приводящее ко второй, заключительной кульминации. Здесь по-новому концентрировалась драматическая конфликтность, продолжавшая держать слушателя в напряжении. Разрешение конфликта наступало уже за пределами первой части — в конце цикла. У Шостаковича после генеральной кульминации следует постепенный и неуклонный спад и завершение известным успокоением.

В большей мере замечается сходство динамической композиции Шостаковича с первой частью шестой симфонии Чайковского (как и с первым *Allegro* си-бемоль-минорной сонаты Шопена). В ней после генеральной кульминации, после большого драматического напряжения следует постепенное успокоение, и все внимание композитора обращено на побочную тему — апофеоз света, — как образ, преодолевающий трагедийный характер кульминационного напряжения. Весь оркестр бережно возносит эту тему, и она своим торжественным звучанием затмевает, подчиняет главную, отголоски которой, порученные медному хору, а потом деревянным инструментам, совершенно утрачивают прежний мятущийся характер, вливаясь в общее просветленное заключение.

Известное сходство с такой динамической формой, повторяем, можно найти в названных выше сочинениях Шостаковича. Это совершенно естественно, прежде всего в силу определенной внутренней близости Шостаковичу самого направления — психологически-конфликтного — симфонизма Чайковского. То же можно сказать и о произведениях Танеева, таких, как симфония до минор, фортепианный квинтет и др. Эту преемственность традиций классической отечественной музыки особенно важно отметить в творчестве Шостаковича. Сам композитор в одной из статей о Глинке, говоря о первой части своей седьмой симфонии, заметил: «...Я не раз задумывался, почему знатоки музыки, которые обычно так легко обнаруживают связи между конструкцией первой части моей Седьмой симфонии и «Болеро» Равеля, не замечают непосредственного воздействия на мое оркестровое мышление «Камаринской», которую я всегда изучал и буду изучать до конца моих дней как высший образец инструментровки, органически вытекающей из образного содержания музыки»<sup>1</sup>. Говоря о преемственности, более того — о воздействии глинкинских принципов оркестровки на свое творчество, Д. Д. Шостакович справедливо противопоставляет эту важнейшую сторону музыкального стиля более внешним моментам конструктивного сходства.

<sup>1</sup> Д. Шостакович. Отец русской музыки. «Советская музыка», 1954, № 6, стр. 12.

И в нашу задачу входит рассмотрение прежде всего творческого своеобразия композиции в лучших произведениях Шостаковича.

Вполне естественно, что, исследуя истоки динамического принципа в инструментальных сочинениях Шостаковича, мы обращаемся прежде всего к инструментальной музыке классиков — Бетховена, Чайковского, Танеева и других мастеров. Вместе с тем, нам представляется возможным видеть истоки анализируемого принципа и в оперной музыке классиков. Известно, что симфонический и оперный жанры еще в XVIII и особенно в XIX вв. развивались, обогащая друг друга. Например, в творчестве Чайковского или Римского-Корсакова, в произведениях крупной симфонической формы обнаруживается воздействие оперных принципов, и наоборот — в опере проявляются принципы симфонизма.

В отношении разбираемых в настоящей статье инструментальных сочинений Шостаковича вполне возможно говорить и о творческом претворении конфликтных драматических коллизий, которые могли быть основой также оперного произведения. Некоторые части инструментальных циклов у Шостаковича по характеру мелодики с ее речитативной выразительностью, по всему строю подчас совсем «осязательных» образов и почти программному ощущению содержания, по движению к драматическим вершинам заставляют вспомнить о некоторых оперных актах и картинах с концентрированно-напряженным развитием. Так, нам представляется, что Шостакович очень глубоко и творчески своеобразно переосмыслил закономерности, лежащие в основе музыкально-драматургического построения тех или иных оперных сцен Мусоргского. О близости Шостаковичу творчества Мусоргского пишут редко. Однако эта близость существует, и образуется она в силу той направленности на отображение психологического мира человека и массы людей, которая характерна для обоих художников. Этим психологизмом Шостакович родственен не только Чайковскому, но и Мусоргскому.

Конечно, в силу различия жанров музыки Мусоргского и Шостаковича можно лишь очень условно сравнивать их принципы, и мы менее всего хотели бы видеть одну общность, не замечая различий. Совершенно своеобразный динамический принцип музыкального развития у Шостаковича в каких-то своих первоначальных посылах, может быть, был подготовлен и драматургическими принципами «Бориса Годунова». Речь идет о картинах первой редакции оперы — у Новодевичьего монастыря и у Василия Блаженного. Эпизоды, составляющие эти сцены, расположены так, что целеустремленно ведут к их драматургическим вершинам, за которыми следует спад, трагически подчеркивающий безысходное положение народа в ту далекую эпоху (от слов «Вона, за делом собирали» в сцене у Новодевичьего монастыря и от второй песенки Юродивого «Лейтесь, лейтесь слезы горькие» в сцене у Василия Блаженного). Было бы грубой ошибкой проводить аналогию в содержании музыки Шостаковича и Мусоргского: различие ее само за себя говорит. Но очень глубокое переосмысление принципов музыкальной формы есть, и оно отмечается как один из возможных источников динамического принципа в драматической музыке Шостаковича. В этом случае вскрывается творческая преемственность отнюдь не во внешне конструктивном сходстве, но в глубоком осознании музыкально-психологических закономерностей. Таким образом, на первый план выступает активность роли советского художника, ставящего на службу художественным задачам современности принципы классической музыкальной формы, добивающегося выражения нового содержания не посредством простого отрицания старых форм, но путем их творческой переработки. В этом заключается особая сила реалистического советского искусства, идущего и находящего свои пути воздействия на слушателя.

Принцип единого динамического развития у Шостаковича по-разному проявляется в первых частях цикла, написанных в сонатной форме, и в его медленных частях<sup>1</sup>.

Для сонатных форм Шостаковича характерно целеустремленное движение к репризе, которая является ожидаемой, логично подготовленной кульминацией. Здесь в очень обостренной форме раскрывается драматизм содержания не только самих тем (уже заложенный в их первоначальном изложении), но и драматизм всего того нового, что приобрели они в процессе развития в сонатной разработке. Так складываются первые части пятой, седьмой и десятой симфоний, где реприза выступает как реприза динамическая, как вершина предыдущего нарастания, обнажающая драматическую коллизию музыкальных образов. Известно, что сами по себе динамические репризы-кульминации нередки в классической музыке, в тех случаях, когда главная партия была итогом предшествующего нарастания. Что же нового вносит в этот принцип Шостакович?

Начнем издалека. Отметим прежде всего, что основные — главная и побочная — темы уже в пределах экспозиции, внутри своих партий, получают интенсивное развитие. Метод этого развития у Шостаковича заключен в постоянном мелодико-ладовом обновлении основного тематического ядра: при повторении его начальных оборотов продолжающие части темы всегда новые в ладо-тональном и иных отношениях. Поэтому знакомые темы звучат по-иному, их выразительность обостряется, усиливается. Так как тема на протяжении экспозиции возвращается неоднократно, и каждый раз в обновленном виде, то складывается многогранный образ, развившийся из одного импульса. Схематически этот принцип развития можно обозначить так: *abc, ade, afg* и т. д. Проиллюстрируем это положение на примере главной партии первой части седьмой симфонии, откуда выписываем отрывки основной мелодии, развивающей начальное ядро темы:



То же можно показать и на примерах первых частей пятой и десятой симфоний, причем не только из их главных партий, но и из побочных. Как результат этого развития образуются особенно текучие формы, где пропадает четкая завершенность периодов, но зато возникает обновляемость мелодического материала посредством ладо-тональных, динамических или дру-

<sup>1</sup> Отметим, что в отдельных случаях (например, в пятом квартете) и финал подчиняется принципу единого драматического нарастания и отвечающего ему постепенного умиротворения.

гих изменений. В каждой из партий экспозиции образуются свои нарастания и спады, свои вершины, которые подчиняются законам развития целого, его идейному замыслу. Таким образом, целое складывается как единая форма, обновленная контрастами.

В качестве важной особенности двух контрастирующих партий экспозиции отметим их близость по содержанию, их интонационное родство, что позволяет рассматривать побочную партию как непосредственное продолжение главной. И это происходит не потому, что одна следует за другой и связана с предыдущей через переходные формы построения, но более всего благодаря их принадлежности к одной сфере образов. Шостакович различными тонкими интонационными средствами усиливает эту связь. Так, мелодическая последовательность интервалов побочной темы в первой части пятой симфонии напоминает мелодику главной партии, как и ритмическая фигура сопровождения (четверть и две восьмых); начальные опорные звуки побочной темы в седьмой симфонии (*соль, фа-диез*) напоминают многократное звучание их в главной, не говоря уже о том, что перед побочной, в непосредственной близости к ней, у флейты звучит мелодический оборот, прямо предвосхищающий начало мелодии побочной темы:



Мы не станем углубляться в анализ интонационных связей главных и побочных тем у Шостаковича: это может послужить темой отдельного исследования. Подчеркнем лишь, что связи эти тонки и в то же время цепки, соединяя родством интонационного строя контрастные темы. Оттого и самый контраст становится выражением внутреннего единства музыкальных образов экспозиции.

Разработка вскрывает новые черты в знакомых уже по экспозиции темах: лирически хрупкие побочные темы при помощи активных ритмов, перемены тембровой окраски, динамического усиления и ускорения превращаются в грозные и мощные; главные темы приобретают еще более острый характер; интонации различных тем сталкиваются и, взаимно обогащая и дополняя друг друга, объединяются в непрерывном потоке, направленном к кульминации, раскрывают заложенный в них драматизм. Такое переосмысление тем производит особенно захватывающее впечатление.

Подобным образом осуществляется развитие в первых частях пятой и десятой симфоний. В седьмой симфонии нарастание дается на новой теме, теме нашествия, что вытекает из программного замысла этого выдающегося произведения советского симфонизма. Но в обоих случаях — и когда разрабатываются темы экспозиции, и когда развивается новая тема, — результатом бывает глубокое переосмысление тематического материала в репризе-кульминации.

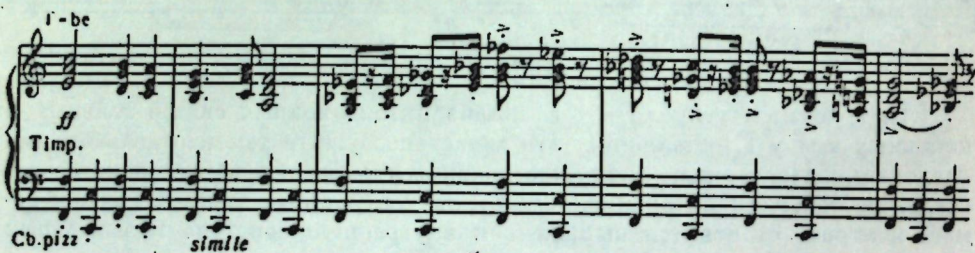
Коренная переделка всего строя и структуры тем экспозиции, активное вовлечение важнейших тематических элементов в общее драматически развернутое звучание — таковы главные особенности реприз-кульминаций у Шостаковича, выявляющие всю интенсивность предшествующего нарастания, трагедийность содержания музыки. Поэтому, с одной стороны, реприза глубоко контрастна по отношению к экспозиции, с другой — в самой репризе возникает конфликт, которого в экспозиции не было. Это происходит не от простого усиления прежнего качества музыкальных тем, но от возникно-

вения в них новых, прежде не свойственных им качеств. В каждой из разбираемых первых частей симфоний такое развитие, естественно, осуществляется по-разному, ни одна из этих частей не повторяет другую, но общность принципа сохраняется.

В пятой симфонии на протяжении разработки первой части темы активно меняют свой облик. Скорбно-лирически звучит мелодия в главной партии экспозиции:



В Poco sostenuto [27] она становится грозной и сильной, облекается в форму торжествующе воинственного марша:



Побочная тема, переданная низким струнным инструментам (Allegro con brio [22], [24]) и имитируемая тут же в высоком регистре сначала деревянными, а потом струнными инструментами, сама получает активный, наступательный характер. Суровость главной темы (такова она уже в экспозиции) усиливается посредством новой инструментовки и накопления беспокойной имитационности. Темы сближаются по своей выразительной сущности, по принципам развития, что и ведет к репризе-кульминации. Здесь обе темы (главная и побочная) контрапунктически соединяются (каждая из них изложена в виде канона), образуя двойной канон. Побочная тема, порученная соединенным медным (внизу — тромбонами и трубой) с контрабасами при имитации четырьмя валторнами, а потом тремя трубами, вбирает всю мощь и силу главной темы, а эта последняя в изложении остальных струнных и всех деревянных сама предельно усиливается. Напряжение остается еще очень сильным и в Largamente, соответствующем одному из построений главной партии, но постепенно оно спадает, уступая место звучанию побочной партии. Каким сильнейшим контрастом теперь звучит побочная тема по сравнению с началом репризы: возвращается хрупкость, свойственная ей в экспозиции, а в то же время форма изложения (канон между партиями флейты и валторны) заимствуется из кульминационного раздела. В репризе, таким образом, контрастность обостряется, одна и та же тема (побочная) выступает в двух разных обликах. Это является важнейшим результатом всего

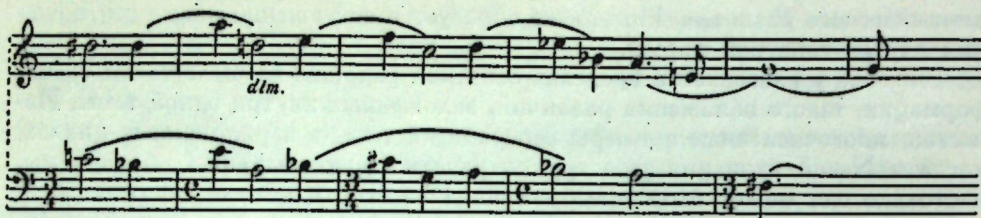
динамического развития. Но это же образует и совершенно новые соотношения внутри сонатной формы.

Никогда у классиков в пределах сонатной репризы не было такой трансформации, такого обнажения различий, заложенных внутри одной темы. Известны многочисленные примеры переработки темы в вариационных циклах, когда в N-ной вариации уже трудно узнать первоначальный облик темы, настолько она может быть преобразована. Известно и немало сонатных разработок, придающих, например, лирической теме экспозиции другой характер. Но при этом не наблюдалось ее вторжение в новом виде в главную партию репризы, как это часто бывает у Шостаковича. Такое вторжение привело в его пятой симфонии к полному переосмыслению всего строя репризы по сравнению с экспозицией.

В седьмой симфонии значительность переработки тематического материала в репризе-кульминации вызывается введением конфликтной темы «контрдействия», темы нашествия. Главная тема, героическая в экспозиции, звучит в репризе трагично, а простая, почти колыбельная, побочная тема превращается в траурный монолог. В отличие от пятой симфонии, контраст внутри репризы не столь глубок (обе темы приобретают трагический характер), но зато между экспозицией и репризой он обострен предельно. Особенно следует указать на контраст ладов экспозиции и репризы: мажор заменен минором<sup>1</sup>. Но существенны также и мелодические изменения, наиболее яркие в побочной партии. Область побочной партии у классиков мелодико-гармонически менялась в репризе меньше, чем область главной (если не считать транспозиции и отмеченных примеров перемены лада у Моцарта и некоторых других композиторов). Как бы ни была динамически усилена главная партия в репризе, какие бы структурные и иные перемены в ней ни произошли, побочная тема в мелодическом отношении менялась мало. Шостакович же в седьмой симфонии в побочной теме производит очень значительные перемены. Приведем для сравнения мелодии из побочной партии экспозиции и репризы:



<sup>1</sup> В минорных сонатных аллегро Моцарта побочная тема, изложенная в экспозиции в мажоре, обыкновенно в репризе переносится в минор. Но такое ладовое перитонирование относится к одной побочной теме, главная же, как была в миноре, так и остается в этом ладу. Это же изредка встречается у других композиторов (Бетховен, пятая соната).



Мы не станем описывать всех перемен, они заметны всякому; обратим внимание лишь на сглаживание ритма (в каждом двух тактах репризы содержится почти всюду по семи четвертей вместо восьми в экспозиции) и на возникающую отсюда речитативную текучесть мелодии. Вместе с баритональным тембром фагота и ладовыми изгибами это способствует созданию впечатления траурной эпитафии.

Преобразования в репризе первой части седьмой симфонии по-своему столь же необычны, как и в пятой. Их также следует отнести к числу новаторских приемов Шостаковича.

В первой части десятой симфонии в репризе материал экспозиции перерабатывается заново, и отсюда вся структура ее иная, чем в экспозиции. Функцию главной темы принимает на себя тема вступления, вобравшая драматическое напряжение, разработки и изложенная в тональности полутонем выше, чем в экспозиции<sup>1</sup>. Этой теме контрапунктирует оstinатная полутоновая интонация (до-си-до), которую можно одинаково считать отколовшейся как от главной, так и от побочной темы, что видно из примера:



<sup>1</sup> Мы не согласны с трактовкой формы, данной Б. Ярустовским в его статье «Десятая симфония Д. Шостаковича» (см. «Советская музыка», 1954, № 4, стр. 10); начало репризы в первой части он считает с соло кларнета (цифра 56).

Эта оstinатная интонация настолько обща, что нет даже необходимости рассматривать ее происхождение: гораздо важнее подчеркнуть ее роль в усилении скорбного, трагического тона всей кульминации. Ни главная, ни побочная темы не имели такого характера в экспозиции — он сложился в результате напряженного нарастания в разработке.

Преобразование вступительной темы в главную, сосредоточение в ней той силы драматизма, которую в разобранных выше репризах-кульминациях несла главная, — это и есть перемена всего ее строя и структуры, столь характерная для динамического принципа Шостаковича. Если у классиков тема вступления участвовала в создании динамического нарастания, то она все-таки оставалась в предрепризной части и не вторгалась в репризу (см., например, первую часть четвертой симфонии Чайковского). Шостакович перешел и этот рубеж, что опять-таки следует признать новым приемом, по сравнению с классиками. Объясняется это характером и всем замыслом произведения. Вступительная тема более драматична, собрана и жестка, главная же несет в себе лирическое начало, которое композитор не хотел разрушать. Поэтому трагедийную кульминацию он и построил на теме вступления, передав ей функцию, которую в других случаях исполняет главная тема.

Очень важна также и активная переделка всей структуры репризы первой части десятой симфонии. Интересно, что от структуры экспозиции Шостакович берет только узловые моменты, подобно тому как в построении мелодии он исходит из начального ее ядра, которое в каждом новом разделе формы развивается по-новому. Такую зависимость репризы от экспозиции можно обнаружить, сравнив следующие разделы друг с другом: начало и [43] и [47] цифры [1] и [49] (от третьего такта), цифры [12], [13], [14] и [51], [52], [53—55], соло кларнета после цифры [14] и такое же соло с цифры [56], ведущее к краткому повторению главной темы с контрапунктом в партии второго кларнета (ср. с цифрой [13], где тему также вел кларнет, но контрапункт был у первых скрипок). Это проведение главной темы вливается в побочную партию (цифры [17] и [57]).

Побочная партия репризы, несущая функцию постепенного спада после кульминации, мелодически почти срастается с предыдущим кратким проведением главной темы. Два кларнета ведут побочную тему, продолжая линию главной, и стирают между ними контраст:



Отметим любопытную деталь: оба голоса удваивают друг друга в побочной партии на протяжении двадцати трех тактов только в малую терцию. Это образует очень интересные ладовые изгибы.

Как видим, музыкально-тематическое развитие в десятой симфонии проводится так, что темы главной и побочной партий максимально сближаются, контраст же вносится путем обособления темы вступления, которую усили-



вают преобразованные интонации других тем. Та поляризация характера побочной темы, которую мы отмечали в первой части пятой симфонии, здесь тоже имеется, но она дана не на столь близком расстоянии и потому менее заметна.

Рассмотренные примеры активной переделки репризы в сонатной форме у Шостаковича говорят о непрестанных поисках новых средств выражения. Волнующие композитора чувства и мысли выливаются в глубоко своеобразные формы.

\* \* \*

В медленных частях циклических форм у Шостаковича в общем наблюдается тот же принцип динамического развития, который описан выше. В них преобладает одно основное настроение, обычно скорбно-лирическое. Это рождает в одних случаях однотемность (фуга из фортепианного квинтета), в других — оттенение главной темы, главного настроения контрастным музыкальным материалом. Иногда он так же тесно сплетается с главной темой, как противосложение в названной фуге (см. интермеццо из того же квинтета, Largo из пятой симфонии), иногда же противопоставлено разрушительное начало эпизода Moderato risoluto с его прямыми отзвуками из первой части симфонии, из последних, «страшных» вариаций темы нашествия.

Во всех этих очень различных по содержанию медленных частях цикла развитие осуществляется по принципу неуклонного движения к кульминации, после которой следует постепенное снижение динамики и затухание, как бы исчерпание главного лирического образа. Кульминация здесь всегда драматична, но подчас она возникает из развития сил контрдействия (третья часть седьмой симфонии), иногда же рождается из самого лирического образа (интермеццо в фортепианном квинтете). В отличие от описанных выше первых частей, в медленных частях лирический образ остается неизменным. Кульминационная область в них располагается или до репризы, или внутри нее, но в противоположность сонатным частям обычно не падает на самую репризу. Это очень важная черта в характеристике медленных частей; она связана с пристальным вниманием композитора к главному лирическому образу. Он сохраняет этот образ цельным, не допуская разрушительного воздействия противоборствующих сил.

В прелюдии и фуге из фортепианного квинтета много общего в смысле содержания и музыкальных форм развития, в смысле единства устремления к своей кульминации (одна из тем прелюдии проводится и в фуге). Но кульминации эти расположены по-разному. В прелюдии кульминация находится внутри репризы второй темы, захватывая и репризу первой, вступительной, темы, получающей благодаря этому более обостренное изложение. Характерно, что композитор избирает тут форму канона (см. цифру 14 — двойной канон между партией фортепиано и струнными). В фуге кульминация падает на предрепризную часть, а реприза тоже построена в виде двойного канона. Это частое использование Шостаковичем канонической формы для динамизации реприз очень показательно: средства динамики изыскиваются внутри самой темы, внутри музыкального образа. В то же время это позволяет обнаружить иногда содержащуюся в темах скрытую конфликтность музыкального образа, она и открывается на разных этапах развития, по мере выявления различных сторон его сущности. И в интермеццо, где кульминация находится тоже внутри репризы, применен канон, который дал возможность осуществить нарастание, не выходя за пределы основного скорбного

содержания. При этом естественно преодолевается интимность образа, сквозящая в первоначальном изложении темы-мелодии одной первой скрипкой (в репризе сначала двухголосный, а потом четырехголосный канон).

Одной из лучших медленных лирических частей цикла в творчестве Шостаковича является Largo из пятой симфонии. Это очень своеобразная соната без разработки, где, однако, кроме обычных двух тем, вкраплена третья, из повторения которой образуется своего рода вариационный цикл. Главная тема складывается из двух элементов. Приведем первый:

Largo

Он проводится не только в экспозиции и репризе, но и соединяет другие темы, придавая форме рондообразные черты. На втором элементе главной темы в репризе строится кульминация большой драматической силы. В целях более яркого выявления кульминационного звучания второго элемента в репризе мы приводим обе формы изложения:

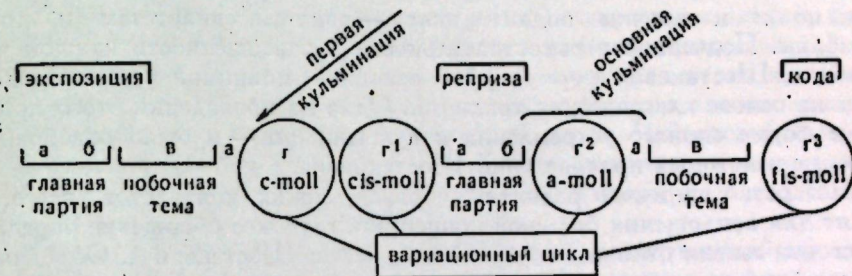
От побочной темы, тонко звучащей в экспозиции у двух флейт с сопровождением арф (в репризе — скрипки и арфы), веет тишиной и покоем:

Зато третья тема звучит жалобно, как исповедь тоскующей души. Здесь, как и в характере всей музыки Largo много общего по настроениям с темами минорных *andante* Чайковского. Для сравнения с темой Шостаковича (первая строка нотного примера) мы приводим тему из симфонической баллады Чайковского «Воевода»:

Заметим, однако, что образный строй Largo Шостаковича не может просто отождествляться с аналогичными произведениями Чайковского. Отмечая близость настроения и общность тех или иных элементов музыки, нужно подчеркнуть своеобразие каждого из сравниваемых сочинений.

По мере повторения третьей темы Largo ее тоскующий характер усиливается все более и более, достигая своего апогея в третьем проведении, кото-

рое помещено в кульминационной области вслед за проведением второго элемента главной. В четвертом, последнем проведении третьей темы ее напряжение спадает, соответственно спаду общей динамической линии Largo. Таким образом, в динамике этой темы содержится как бы слепок динамики всего Largo. Итак, четыре проведения третьей темы образуют своеобразный вариационный цикл внутри Largo, свободно рассредоточенный по всей его форме. Именно это соединение принципа сонатности со свободно понимаемой вариационностью и является основной особенностью формы Largo, в котором Шостакович по-своему перерабатывает привычные формы медленных частей. Приводим общую схему разбираемого Largo:



Как всякая другая, эта схема отмечает только основные вехи расположения тематического материала и не может показать всей той тончайшей интонационной структуры, которая применяется композитором в процессе развития Largo. Для нас важно подчеркнуть большую текучесть, почти импровизиционность формы, и в то же время отчетливую ее сонатность при главенстве основного принципа развития — единого устремления к общей кульминации. Это все является следствием единства художественного замысла композитора в обобщенном раскрытии глубоких человеческих чувств и мыслей. Мы остановились только на некоторых частях циклов у Шостаковича. Нам было важно показать своеобразие их формы и в то же время подчинение тому динамическому принципу, который применяется и в сонатных частях циклических произведений.

Прежде чем перейти к заключительным замечаниям относительно финала и всей концепции сонатно-симфонического цикла, подчеркнем, что рассмотренные приемы музыкального развития следует принимать как особенности стиля Шостаковича только в их едином комплексе. Отдельно взятые приемы эти, как и самый принцип динамического нарастания и спада, встречаются во многих произведениях прежних композиторов. У Шостаковича все это собирается в стилевое качество и становится одной из важных черт его симфонизма, особенно крупных трагедийных произведений. Мы отнюдь не хотели бы исчерпать характеристику этого качества анализом одних формальных приемов. Нужно сказать, что именно трагедийное содержание рождает и комплекс средств, который использован при создании единого потока музыкального развития, устремленного к кульминации. Не менее важно и то, как осуществляется отход от кульминации и как завершается такая часть цикла: мрачность и драматизм сохраняют здесь свое значение (известное исключение — первая часть седьмой симфонии, где наступает просветление; но все-таки отзвуки темы нашествия напоминают о пережитом). Герой таких циклических произведений Шостаковича поглощен трагедией, свидетелем, участником которой были и он сам, и его современники. Когда это не переходит в экспрессионистские преувеличения, как, например, в восьмой симфонии, тогда содержание трагедийной музыки Шостаковича становится достоянием многих слушателей.

В статье «Беседа с молодыми композиторами» Д. Шостакович писал: «Мне думается, что отдельные части симфоний следует рассматривать не только как звенья единого целого, но и как самостоятельные произведения крупной формы. Каждая из частей — будь то сонатное аллегро или скерцо, адажио или финал — должна иметь свое музыкально-драматургическое развитие. Это развитие должно исходить не только из внутренних свойств избранного тематического материала — оно должно быть связано с утверждением *ведущей* идеи всего произведения»<sup>1</sup>. Здесь дана концепция сонатно-симфонического цикла, так как сказанное можно отнести не только к симфониям, но и к прочим видам циклов — сонатам, квартетам и другим ансамблям. Подчеркивая самостоятельность и завершенность каждой части симфонии, Шостакович формулирует основной принцип, применяемый им самим на основе классических традиций. Одно из проявлений этого принципа — в форме единого устремления к кульминации — и было разобрано на примерах некоторых произведений Шостаковича.

Мастерство широкого развития образов, ярких контрастов, всего, что служит для воплощения большой концепции, глубокое обобщение определенных сторон жизни отличает лучшее в творчестве Шостаковича. Объединение формы общей кульминацией показывает композитора как симфониста, мастера крупной формы. Конечно, рассмотренный принцип не единственный для развертывания крупной концепции, но он один из тех, которые родят советские произведения с классикой, с произведениями большого обобщения, большого дыхания. Полнота отражения действительности неизменно требует многообразия музыкальной композиции, контрастов музыкальных тем и эпизодов, которые могут произвести должное воздействие на слушателя, если естественно связаны единством формы и развития, единством идейно-художественной концепции. Устанавливается необходимая подчиненность частей целому, задачей которой является выделение *главного* в музыкальном развитии.

Конфликтное начало, которое пронизывает разобранные выше произведения Шостаковича, помогает раскрыть драматические коллизии, складывающиеся вокруг жизнеутверждающих образов. «Герой симфоний Д. Шостаковича ... всегда встревожен жизнью; его сознание горячо и страстно реагирует на события окружающего мира»<sup>2</sup>, — справедливо замечает Б. Ярустовский. И далее: «В финалах симфоний (Шостаковича. — В. П.) почти всегда возникает перелом: герой обретает силы и пытается преодолеть образы зла. Однако этот процесс преодоления далеко не всегда звучит убедительно. За исключением фортепианного квинтета, финалы «инструментальных драм» Д. Шостаковича значительно слабее предшествующих частей. Утверждение победного начала совершается в них неожиданно, период активного действия положительных сил сведен к минимуму. Радость победы не воспринимается слушателем как *завоевание*, как *итог*»<sup>3</sup>. Здесь ставится проблема циклической формы в советской инструментальной музыке и тесно связанная с ней проблема финала, чего касается и Шостакович в цитированной статье «Беседа с молодыми композиторами».

Вопросы построения цикла и его финала обдумывались и композиторами предшествующего времени. Так, например, С. Танеев особо отмечал, что окончательную выработку циклического произведения он «из практических

<sup>1</sup> Д. Шостакович. Беседа с молодыми композиторами. «Советская музыка», 1955, № 10, стр. 11.

<sup>2</sup> Б. Ярустовский. Десятая симфония Д. Шостаковича. «Советская музыка», 1954, № 4, стр. 10.

<sup>3</sup> Там же, стр. 11.

соображений» чаще всего начинал с финала, «чтобы яснее видеть, к чему должны привести предшествующие части»<sup>1</sup>.

Финалы в драматических инструментальных циклах классиков, собственно, можно разделить на две группы: одна, куда входят финалы, выдержанные от начала до конца в одном характере, другая объединяет финалы, в которых происходит *преображение* одного характера в другой (обычно драматического в светлый и торжественный). Редко финалы первой группы, например в сонате си-бемоль минор Шопена, не содержат образного контраста, обычно же контраст очень ярок. В трагических финалах (см. финал шестой симфонии Чайковского) основному характеру контрастируют светлые образы, в финалах победных — обратное: контрастируют образы драматические (см. финал пятой симфонии Бетховена, где возвращается драматическая тема третьей части). Большая идейно-художественная задача, стоящая перед композитором в этих случаях, — достигнуть единства при столь противоположных образах внутри одной, к тому же *завершающей*, части. Чайковский в шестой симфонии осуществил это, например, посредством перенесения в минор светлой темы, прозвучавшей в середине финала в мажоре, т. е. подчинив ее общему трагическому характеру всего финала.

В финалах, дающих постепенное преобразование драматической музыки в торжественно ликующую, перед композитором стоит другая задача: сделать естественным и постепенным самый переход, переработку тематического материала. В таком классическом образце финалов данного рода, какой находим в фортепианном квинтете Танеева, эта задача решается исключительно вдумчиво и художественно, и слушатель увлекается правдой тематических преобразований и утверждением гимнических образов света. Конечно, подтвердить эту общую характеристику могло бы только подробное проследивание мотивно-тематической разработки.

Финалы «инструментальных драм» Шостаковича относятся преимущественно ко второй группе. Нам представляется, что особая трудность создания светлого финала в циклах Шостаковича определяется преобладанием драматизма в предшествующих частях. Финал тоже начинается драматически, и на протяжении одной части должен решить проблему *всего цикла*, проблему утверждения победных образов. Это не всегда удается сделать, возможно, потому, что слишком силен в цикле перевес драматического, скорбного, рожденного в борьбе с силами контрдействия.

Композиторы-классики убедительно решали эту художественную задачу не только посредством описанных форм одного финала, но и путем противопоставления *самых частей* цикла друг другу. Так, образы светлого характера являются *основными* не только в коде финалов, но и в третьей части фортепианного квинтета Танеева (Largo) или в Adagio его до-минорной симфонии, не говоря уже об их скерцо. Драматическое концентрируется в Allegro и в финале до его коды, и этому драматическому противостоит не только торжественная кода, но и все то светлое, что развернуто в предыдущих частях. Утверждение гимнического начала в заключительном построении названных сочинений Танеева, — это, в сущности, обобщение радостных, светлых, ликующих эпизодов всего цикла, потому-то оно, убедительно проведенное в тематическом преобразовании, представляется столь естественным, логичным и художественно полноценным.

Если медленная часть цикла у классиков трагична по содержанию (похоронный марш в Героической симфонии Бетховена, Andante funebre e doloroso в третьем квартете Чайковского и др.), то им контрастирует не только мажорный финал, но и мажорность в других частях цикла.

<sup>1</sup> Сб. «Памяти С. И. Танеева». М., 1947, стр. 181.

Впервые концепция преобразования драматического в торжественно-гармоническое, победное в симфонической музыке создана гением Бетховена, особенно в девятой симфонии. А. Серов писал по поводу нее: «Элизм брата, царства радости — цель для человечества; это высшее благо, до которого дойти надо длинным путем. Оттого этот элизм вполне только — в финале симфонии. Предыдущие ее части постепенно доводят слушателя до этого финала. В «постепенности» (wir betreten) — ход всей симфонии. Элизм тонет в лучезарном свете (D-dur)»<sup>1</sup>.

Подчеркнем здесь замечательную мысль критика о постепенности возникновения торжественных образов финала. И в самом финале они звучат не сразу, но рождаются очень незаметно, пока не происходит перелом, и радостное, наконец, утверждается как господствующее. Временами возвращающиеся в финале образы драматического характера (Серов в цитированной статье специально указывает на них) призваны еще настойчивее утвердить господство лучезарной гуманистической идеи всей симфонии.

Классическая симфония и другие сонатные виды циклической формы дают образцы убедительного решения проблемы цикла и составной ее части — проблемы финала. Цикл не может считаться завершенным, если финал недостаточно совершенен, а тем более, если он неудачен. Только в идейно-художественном единстве всех частей сонатно-симфонического цикла лежат пути дальнейшего творческого движения и советского симфонизма, пользующегося циклической формой.

Д. Шостакович находится в расцвете творчества. Его лучшие, реалистические произведения глубоко жизненны, они волнуют всех любящих музыку этого рода. Шостакович может еще создать немало идейно значительного и совершенного. Конечно, им будут написаны и новые инструментальные произведения циклической композиции. И нет сомнения, что он вновь и вновь будет переживать и продумывать их идейно-художественную концепцию, как, по его словам, он «продумал и пережил» свою десятую симфонию.

Шостакович внес и внесет новое в решение сонатно-симфонического цикла в целом. И дело не только в построении финала, о чем пишут критики и сам композитор. Художественно убедительное разрешение финала должно быть подготовлено идейно-художественным содержанием всех предшествующих частей цикла. Сам по себе принцип единого нарастания и спада, типичный для первых и медленных частей с их трагедийностью у Шостаковича, может быть достаточно действенно применен и при общем светлом их характере (замечательный пример в Largo из фортепианного квинтета Танеева), и при преобразении драматического, мятущегося в торжественное (это превосходно осуществлено в первой части шестой симфонии Чайковского).

Мы не можем предрешать конкретного содержания будущих сочинений Шостаковича, как нельзя предугадать и их формы. Однако по его известным произведениям можно лишь высказать предположение, что начало конфликтно-психологическое останется у Шостаковича ведущим. Будем надеяться, что образы светлого, жизнеутверждающего характера займут господствующее место и в его сонатно-симфонических циклах. Это предполагает, что в борьбе с драматическим началом, без которой не может быть развернута большая художественная концепция, эти образы выйдут победителями, как передовое и светлое побеждает у нас и в жизни.

<sup>1</sup> А. Н. Серов. Девятая симфония Бетховена. Ее склад и смысл. Избр. статьи, т. I. М.—Л., 1950, стр. 429.

И. Бэлза

## «ГРАЖИНА» Б. ЛЯТОШИНСКОГО

Среди симфонических произведений, созданных советскими композиторами на протяжении последних лет, баллада Б. Лятошинского «Гражина» занимает особое место как один из сравнительно немногочисленных полноценных образов программной музыки и, вместе с тем, как первое программное произведение композитора, которого мы вправе считать одним из выдающихся мастеров нашей музыкальной культуры.

Нельзя не отметить тяготения Б. Лятошинского преимущественно к области симфонической музыки, хотя он написал довольно много камерно-инструментальных и вокальных произведений (в том числе пять струнных квартетов, фортепианный квинтет, два фортепианных трио, сонату для скрипки и фортепиано, две сонаты и несколько пьес для фортепиано, десятки романсов и хоров).

Творческий путь Лятошинского как симфониста начался около сорока лет тому назад, когда он, будучи еще студентом Киевской консерватории, начал работать над первой симфонией ля мажор. Первая часть этой симфонии, помеченной ор. 2 и оставшейся в рукописи, была представлена автором в качестве дипломной работы в 1918 г. при окончании консерватории по классу композиции Р. Глиэра, под управлением которого состоялось и первое исполнение симфонии, завершенной в следующем году.

В 1920 г. Лятошинский написал «Фантастический марш» (ор. 3) для симфонического оркестра, также оставшийся в рукописи. В этих ранних партитурах композитора, уже обнаруживших своеобразные черты его творческого облика, сказалось стремление к усвоению опыта и традиций русской музыкальной классики. Наиболее ощутимо в симфонии влияние Скрябина, в особенности — в средней части, отмеченной эмоциональной «накаленностью» и патетическими кульминациями.

В скрипичной и фортепианной сонатах, в третьем струнном квартете и других камерно-инструментальных сочинениях Лятошинского, относящихся к двадцатым годам<sup>1</sup>, резко проявились кризисные черты модернизма, влияние которого композитор испытал тогда. В большинстве этих сочинений преобладают трагедийно-пессимистические образы и настроения, мелодика отли-

<sup>1</sup> Первая фортепианная соната (ор. 13) издана музсектором Госиздата в Москве (1926), фортепианный цикл «Отражения» (ор. 16) и вторая фортепианная соната-баллада (ор. 18) — Украинским музыкальным издательством (1930—1931), соната для скрипки и фортепиано (ор. 19) — музсектором Госиздата (1928) и третий струнный квартет (ор. 21) — Музыкальным издательством в Киеве (1932).

чается изломанностью, гармония крайне усложнена и нередко оторвана от тональной основы.

Характерно, однако, что композитор в те годы стремится преодолеть это влияние, пагубно воздействовавшее на творчество многих советских мастеров, и обращается к животворным истокам народно-песенного творчества. Именно в симфоническом произведении, в «Увертюре на четыре украинские народные темы» (ор. 20), написанной в 1926 г., Лятошинскому удается вновь создать реалистически правдивые художественные образы<sup>1</sup>. Правда, круг средств выразительности в этом произведении сравнительно ограничен: чувствуется, что автор увертюры еще не постиг тогда тех безграничных возможностей, которые открывает перед композитором народная песня.

В «Увертюре на четыре украинские народные темы» Лятошинский впервые обратился к украинской народнопесенной мелодике, связи с которой вскоре после этого прочно закрепились в его творчестве. Не останавливаясь на вокальных произведениях композитора, свидетельствующих об этом, назовем здесь его первую оперу «Золотой обруч», созданную в 1929 г. на сюжет классической повести И. Франка «Захар Беркут»<sup>2</sup>.

Интонационной основой этой оперы является украинский народный мелос. Танцы из оперы и увертюры к ней до сих пор исполняются в концертах<sup>3</sup>.

Несомненно, что в опере «Золотой обруч» ярко проявилось дарование Лятошинского как симфониста. Лейтмотивные образы-характеристики получают широкое симфоническое развитие, в особенности это относится к великолепной теме «золотого обруча» — символа патриотического единства вольнолюбивого славянского племени, защищающего родину от вражеского нашествия. Именно эта тема, построенная на мелодии древнего напева, является стержнем и прекрасной увертюры, отмеченной высоким драматизмом. Наряду с персидским, китайским и индусским танцами, примыкающими к традиции «русской музыки о Востоке» (так называл Б. Асафьев «ориентальные» страницы русской классики), в «Золотом обруче» есть и большой галицкий танец, в котором мастерски разработаны западноукраинские песенно-танцевальные мелодии<sup>4</sup>.

Нельзя не сказать и о своеобразии инструментовки Лятошинского, и о тембральном богатстве его оркестрового письма, уже в полной мере проявившемся в партитуре «Золотого обруча». Следует упомянуть и о том, что композитор не переставал обращаться к народнопесенным мелодиям, сочиняя музыку к театральным постановкам и кинофильмам. Лятошинский продолжал также накапливать опыт оркестровки, инструментуя, например, комическую оперу Н. Лысенко «Энеида» (1927), балет Ц. Пуни «Эсмеральда» (совместно с Р. Глиэром, 1928) и другие произведения, ставившиеся в Большом театре, а также в оперных театрах Киева и Одессы.

В 1935—1936 гг. композитор создал вторую симфонию (ор. 26) — произведение, отличающееся высоким уровнем оркестрового мастерства, своеобразием и широтой симфонического развития, но, вместе с тем, свидетельствующее об острых противоречиях в творчестве композитора, проявившихся

<sup>1</sup> Сочинение это было отмечено (так же, как и вторая симфония Л. Ревуцкого) первой премией на республиканском конкурсе к десятилетию Октября. Партитура увертюры опубликована издательством «Мистецтво» в 1939 г., авторское четырехручное переложение — в 1931 г.

<sup>2</sup> Клавир этой оперы Лятошинского под названием «Железный обруч» издан Большим театром Союза ССР (1931), отрывки из оперы — Музыкальным издательством в Киеве (1931—1932).

<sup>3</sup> Партитуры опубликованы издательством «Мистецтво» (1933—1934).

<sup>4</sup> В общей сложности в музыке оперы использовано до двадцати народных мелодий

в этой партитуре с гораздо большей силой, чем в созданных в те же годы многочисленных вокальных произведениях<sup>1</sup>.

Противоречия эти ощущаются достаточно явственно, если сопоставить, например, великолепною эпическую тему-запев первой части или романтически возвышенную мелодию «Alla ballata», открывающую вторую часть симфонии<sup>2</sup>, с экспрессионистскими образами, эпизодически возникающими во всех трех частях симфонии.

Если попытаться разобраться в противоречиях, характеризующих вторую симфонию Лятошинского, то нужно, прежде всего, обратить внимание, с одной стороны, на стремление композитора к философской углубленности музыки, к воплощению в ней образов напряженного раздумья, с другой же, — на известную отвлеченность музыкального мышления, временами препятствующую убедительности художественных обобщений и создающую впечатление смятения чувств, хотя общий идейно-эмоциональный итог произведения отличается жизнеутверждающей силой и яркостью<sup>3</sup>.

Во второй опере Лятошинского — в законченной в 1938 г. «Щорсе» (либретто И. Кочерги и М. Рыльского), — так же как и в «Золотом обруче», налицо широкое симфоническое развитие. Увертюра к «Щорсу»<sup>4</sup> представляет собою вполне самостоятельное произведение, в котором воплощен обобщенный образ советского героя-патриота. Идейное содержание этого образа обусловило и реализм средств выразительности, к которым обратился композитор, и близость интонационного строя музыки к народнопесенной мелодике.

В годы Великой Отечественной войны Лятошинский особенно часто обращался к украинским народнопесенным мелодиям, которые звучат и развиваются в его крупных камерно-инструментальных произведениях тех лет — во втором фортепианном трио (ор. 41), в «Украинском квинтете» (ор. 42), в четвертом струнном квартете (ор. 43), а также в нескольких десятках вокальных произведений<sup>5</sup>.

Нет сомнения, что обращение композитора к народнопесенной тематике в его многочисленных вокальных обработках и камерно-инструментальных произведениях (в которых, заметим попутно, неизменно чувствуется рука симфониста) способствовало утверждению принципов реалистической конкретности образов в его творчестве.

Именно такой конкретностью отличается и музыка созданной Лятошинским в 1949 г. симфонической «Поэмы воссоединения» (ор. 49), которую композитор написал к десятилетию воссоединения Украины в едином государстве<sup>6</sup>. Это произведение, заслуженно завоевавшее популярность в нашей стране и за ее пределами, примечательно как эмоциональной силой и реалистичностью образов, так и яркой национальной самобытностью, ощущающейся не только в интонационном строе музыки, но и в ее тембральном колорите. Своеобразие «Поэмы» достигается, в частности, мастерским вплетением в оркестровую ткань характерного для Украины ансамбля

<sup>1</sup> Партитура симфонии во второй редакции, относящейся к 1940 г., опубликована Музгизом и издательством «Мистецтво» совместно (1946).

<sup>2</sup> Начало этой части см.: «Д. Роголь-Левицкий. Современный оркестр. М., т. 1, 1953, стр. 390—391.

<sup>3</sup> Автор статьи считает нужным отметить, что в своих прежних работах, посвященных творчеству Б. Лятошинского, он обошел молчанием противоречия этого сочинения.

<sup>4</sup> Партитура увертюры издана Музгизом (1948).

<sup>5</sup> Трио издано Укриздатом (1944), квинтет издан Укриздатом (1943, первая редакция) и Музгизом (1949, вторая редакция), квартет — Музгизом (1946).

<sup>6</sup> Партитура опубликована Музгизом (1951). См. также: И. Балза. Новые издания произведений украинских композиторов. «Советская музыка», 1951, № 10.

«троистой музыки» (солирующая скрипка, кларнет и бубен), звучанием которого начинается эпизод, рисующий картину всенародного праздничного ликования.

Подлинной народностью отмечена и музыка к кинофильму «Тарас Шевченко», созданная Лятошинским в 1951 г. Основные симфонические эпизоды этой музыки объединены в симфоническую сюиту (ор. 51)<sup>1</sup>.

В 1953 г. Лятошинский закончил «Славянский концерт» для фортепиано с оркестром, а в начале 1955 г. под управлением композитора впервые прозвучала его симфоническая сюита «Ромео и Джульетта», созданная на основе музыки, написанной Лятошинским к постановке шекспировской трагедии в киевском Русском драматическом театре. Летом того же года была закончена новая редакция третьей симфонии (ор. 50), исполненной в первой редакции еще осенью, 1951 г., но затем радикально переработанной композитором. В процессе переработки Лятошинский учел те критические замечания, которые были высказаны в отношении ранней редакции партитуры.

Поставив перед собой благородную, но трудную задачу музыкального воплощения и противопоставления образов света и тьмы, Лятошинский в третьей симфонии, подобно Шостаковичу в восьмой, проявил «односторонний интерес к драматическому изображению темных, отрицательных образов действительности, к силам зла и реакции»<sup>2</sup>.

Нельзя сказать, что отрицательным образам даже в первой редакции симфонии Лятошинского не противостояли образы светлые и жизнеутверждающие. Однако не они оказались доминирующими. Создавая окончательную редакцию третьей симфонии, композитор прежде всего перестроил драматургию симфонического развития: не ослабив обличительной силы образов разрушительных сил, он выдвинул на первый план могучие кульминации светлых образов сил разума, противостоящих этим темным силам.

Итак, творческий путь Лятошинского характеризуется противоречиями, с которыми мы встречаемся в творческих биографиях и многих других выдающихся мастеров советской музыки. Восприняв от своего учителя в самом начале своей деятельности классические принципы русского реалистического искусства, композитор в дальнейшем не раз отклонялся от этих принципов, не переставая, однако, стремиться к преодолению модернистских влияний, к созданию произведений, правдиво воплощающих благородные гуманистические чувства, высокие идеи, вдохновляющие наш народ и все прогрессивное человечество.

Мудрые указания Коммунистической партии были надежным ориентиром в этих творческих исканиях композитора, помогая ему глубоко постичь принципы социалистического реализма и народности. Лятошинский с увлечением изучает украинское народно-музыкальное творчество, создавая на его основе не только превосходные обработки народных песен, но и такие выдающиеся образцы симфонической картинности, как «Поэма воссоединения».

Как в этой поэме, так и во многих симфонических эпизодах музыки к кинофильмам и театральным постановкам композитор решал задачу программности музыки, задачу художественно правдивой, осязаемой конкретизации музыкальных образов. Опыт, накопленный Лятошинским, несомненно, помог ему создать произведение, которое следует отнести к числу наиболее значительных творческих достижений композитора, — симфоническую балладу «Гражина».

<sup>1</sup> Партитура сюиты издана Музгизом (1954).

<sup>2</sup> К новым успехам советского симфонизма. «Советская музыка», 1954, № 12, стр. 6—7. В передовой статье сопоставлялись восьмая симфония Шостаковича и третья симфония Лятошинского.

Обращение Лятошинского к сюжету юношеской поэмы Мицкевича находится в прямой связи с глубоким интересом композитора к литературе и искусству братских славянских народов, в особенности польского. Польские народные темы звучат и в его мазурках для виолончели и фортепиано, и в финале «Славянского концерта». Его романсы «Воспоминание» и «В альбом Каролине Яниш» (ор. 57)<sup>1</sup> на слова Адама Мицкевича написаны в 1955 г. К столетию со дня смерти великого польского поэта создана и «Гражина».

Поэзия Мицкевича давно уже привлекает внимание русских композиторов. Глинка, Алябьев, Даргомыжский, Кюи, Римский-Корсаков, Чайковский, Блауменфельд и другие композиторы создали в общей сложности несколько десятков романсов на слова поэта. На текст Мицкевича к столетию со дня его рождения Римский-Корсаков написал кантату «Свитезянка». Наконец, Чайковский, помимо трёх романсов на слова Мицкевича, создал незадолго до смерти балладу «Воевода», которая, как известно, осталась единственным русским симфоническим произведением, написанным на сюжет Мицкевича. Первым и пока единственным симфоническим произведением советского мастера на сюжет великого поэта явилась «Гражина» Лятошинского.

Если «Конрад Валленрод» привлекал внимание многих польских и зарубежных композиторов<sup>2</sup>, то образы «Гражины» получили музыкально-сценическое воплощение лишь в одноименной опере литовского композитора Ю. Карнавичюса (1884—1941), написанной в 1933 г. (вторая редакция относится к 1938 г.). Напомним также, что в России эта поэма, созданная в 1821—1822 гг. и впервые опубликованная в 1823 г., многократно издавалась в переводах В. Бенедиктова, В. Любича-Романовича, П. Алябина и других поэтов. В последнем пятитомном собрании сочинений Мицкевича (1948—1954) опубликован перевод А. Тарковского, которым пользовался композитор, читавший, впрочем, поэму и в подлиннике.

Над сочинением «Гражины» Б. Лятошинский работал с 23 июля по 24 августа 1955 г. Партитура баллады была закончена 15 сентября, а 26 ноября «Гражина» впервые прозвучала одновременно в Москве (под управлением Ю. Силантьева) и в Киеве (под управлением К. Симеонова) на торжественных вечерах, посвященных столетию со дня смерти Адама Мицкевича, которое всенародно отмечалось в нашей стране.

Приведем авторскую программу баллады Лятошинского:

Спокойно течет Неман. На берегу его стоят развалины замка литовского князя Литавора. Издалека звучит песня о Гражине...

В музыке возникает образ Литавора. Тема, характеризующая воинственного князя, сменяется темой прекрасной и мужественной супруги его Гражины.

Ночь. Замок спит. Дважды раздаются боевые сигналы крестоносцев, предшествующие теме их боевого гимна.

Начинается наступление тевтонов на замок. Воспользовавшись сном Литавора, Гражина, надев его доспехи, смело выходит во главе литовского войска навстречу врагу. Все принимают ее за князя. Начинается бой. Победа клонится на сторону крестоносцев и комтур Дитрих фон Книпрде смертельно ранит Гражину.

<sup>1</sup> Этот романс опубликован в сб. «Романсы русских и польских композиторов на слова Адама Мицкевича». М., 1955.

<sup>2</sup> На сюжет этой поэмы Мицкевича написаны оперы И. Ф. Добжиньского, В. Желеньского и Понкиелли (в первой редакции «Литовцы», во второй «Альдона»), а на тексты песен из «Конрада Валленрода» созданы романсы М. Шимановской, С. Моношко и многих других композиторов.

В это время на поле боя появляется какой-то неведомый рыцарь в черных латах. Это Литавор, который понял, наконец, гибельность своего намерения заключить союз с Орденом и вместе с ним начать братоубийственную войну с великим князем литовским Витальдом.

Подвиги Литавора на поле боя приносят победу литовцам. Тело погибшей Гражины кладут на погребальный костер, все еще прижимая ее за князя. Литавор поднимает забрало, и народ радостно приветствует его, но князь бросается в пламя костра, которое ярко разгорается, сжигая его вместе с Гражиной, а затем постепенно затухает.

...Спокойно течет Неман, и снова звучит песня о Гражине.

Как видно из этой программы, композитор поставил перед собой задачу раскрыть в музыке образы поэмы Мицкевича и развить их в соответствии с ее сюжетом. Такой сюжетный принцип построения симфонической поэмы, как известно, положен в основу многих программных произведений русских классиков, — вспомним хотя бы «Бурю» и «Франческа да Римини» Чайковского. И в данном случае советский композитор опирался на опыт русской классической музыки, мастера которой сочетали в своих программных произведениях глубину психологического раскрытия образов с картинной изобразительностью, неизменно являвшейся в этих произведениях не только колоритной звукописью, но и существенным драматургическим компонентом.

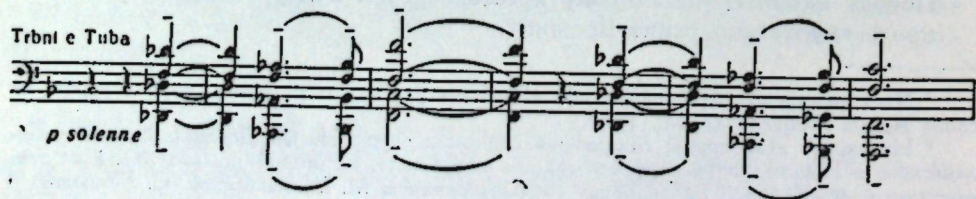
Тема Немана, открывающая вступление к балладе Лятошинского, построенная на размеренных фигурациях, изображающих «волн и времени течение»:



В начальных интонациях мы сразу же узнаем очертания грозного напева «Dies irae», не только предвещающего здесь трагические события, которые развертываются в музыкальном повествовании, но и придающего ему сумрачный характер романтической баллады. Такое начало баллады эмоционально очень близко к началу поэмы Мицкевича, открывающейся зловещим романтическим пейзажем:

Дул ветер — и холодный, и сырой.  
В долине — мгла. А месяц пыл высоко,  
Средь круговерти черных туч порой  
Ущербное показывая око.

На фоне этих фигураций, порученных альтам, в балладе возникает тема Новогрудского замка, которую композитор, следуя образному строю поэмы Мицкевича, включает в круг тем вступления.

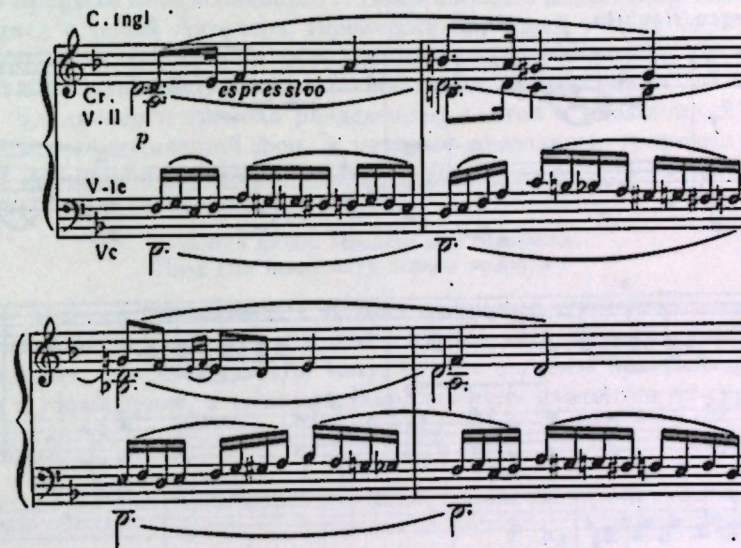


Параллелизмы между крайними голосами придают этой теме, гулко и торжественно звучащей у меди, несколько архаический оттенок.

Третья — важнейшая — тема вступления, воспринимается, в соответствии с замыслом композитора, как та песня о Гражине, о которой говорится в заключительных словах поэмы Мицкевича:

Никого в Новогрудке не сыщется ныне,  
Кто бы песни тебе не пропел о Гражине.  
Повторяют ее дудари по старинке,  
А долина зовется Долиной литвинки<sup>1</sup>.

Итак, музыкальное действие баллады относится к нашему времени, в наше время звучат песни, прославляющие героев-патриотов прошлого, и музыка, в которой разворачиваются образы их славных, в веках живущих деяний. И данная тема является такой песней о мужественной литовской княгине, ставшей во главе войска вместо своего мужа и исполнившей свой долг перед родиной, о котором забыл Литавор<sup>2</sup>. Песня эта носит лирически-скорбный характер, которым обычно отличаются и запевы дум:



Интонационное своеобразие этой мелодии основывается на чертах, характерных для польской народной песенности, в которой часто встречаются такого рода «перекрашивания» ступеней, создающие ощущение переменности лада.

<sup>1</sup> В подлиннике:

Поют ее дудари, повторяют девушки,  
И доныне поле битвы называют полем Литвинки.

<sup>2</sup> Имена собственные в «Гражине», в которой правдиво описаны исторические события, являются вымышленными. Князь Новгород-Северский Корбут, незадолго до Грюнвальдской битвы ссорившийся с литовским князем Витальдом (Витаутасом) из-за города Лиды, превратился в поэме в князя Новогрудского Литавора. Давая это имя герою поэмы, Мицкевич воспользовался второй фамилией польского графа Хрептовича-Литавора, в имени которого — Щорсы — поэт задумал «Гражиину» и знакомился с обширным собранием исторических материалов, имевшихся в библиотеке графа. Рыцарь-патриот Рымвида («Его считает князь вторым собой и на совете, и на поле брани»), убеждающий Литавора не идти на предательский сговор с Орденом, получил имя по второй фамилии такого поэта (Мицкевич-Рымвид).

Не менее характерны в этом отношении и такие приемы, как настойчивое возвращение к начальному звуку мелодии и «опевание» ее опорных звуков (в частности, ее *секстовой* вершины). Нужно заметить, что все эти приемы применены композитором не только в теме песни о Гражине, но и в теме Немана, хроматизмы которой сводятся в основном к сопоставлению мажорной и минорной терции лада, второй натуральной и пониженной, а также четвертой натуральной и повышенной ступеней. Отчасти именно этим объясняется такая естественность сочетания обеих тем.

Тема Немана развивается на протяжении всех шестидесяти тактов интродукции; то приобретая самостоятельное значение, то служа фоном для краткой темы замка и темы песни о Гражине, песни, оплакивающей гибель прекрасной и мужественной героини.

Образ ее возникает и в экспозиции сонатного аллегро, построение которого отличается особенностями, связанными с программной основой сочинения и развертыванием сюжета.

Главная партия построена на воинственной теме Литавора:

Allegro risoluto

Cl. b  
Fag. Vc. Cb

Отметим кстати, что эта тема напоминает главную партию второй фортепианной сонаты-баллады Лятошинского. Как видно из приведенного примера, тема Литавора начинается в одноименном мажоре по отношению к тональности ре минор, обрамляющей балладу. Тема эта раскрывает основные черты облика Литавора, изображенные поэтом, — могучую силу, властолюбие, решительность, упорство:

...уговорам  
Не часто князь внимает молодой,  
Пустым не любит предаваться спорам,  
В душе скрывает замысел любви;  
Встает преграда — все ему едино,  
Он только разгорается сильней.

С настойчиво вздымающимися, фанфарными интонациями темы новгородского князя контрастирует лирически обаятельная, напевная мелодия побочной партии.

Это — тема Гражины, интонационно связанная в самом начале с песней о Гражине, звучащей в интродукции:

Poco tranquillo

Vc.

p espressivo e passionato assai

Побочной партии предшествует краткая связующая, построенная на теме замка. Это — не только напоминание о месте действия, но и введение в экспозицию образа героини, также отмеченного чертами романтической возвышенности. В процессе эмоционального и динамического нарастания тема Гражины соединяется с темой Литавора, героически звучащей у тромбонов.

Завершается экспозиция образом засыпающего замка. Десять тактов этой «ночной музыки» удивительно поэтичны, колоритны и выразительны. Глухой гул литавр и тремоло разделенных альтов и виолончелей (*sul ponticello*) создают шуршащий фон, в который вплетается трепетное глissандо арфы. У тромбонов *pianissimo*, а затем у закрытых валторн и засурдиненных труб вновь появляется тема Литавора:

Ложится князь. Пройдет еще мгновенье,  
Пред ним предстанут сонные виденья...

Но у деревянных духовых возникают отрывки темы встревоженной Гражины, которой не спится, — и в ответ на эти как бы вопросительные интонации гремят, прорезая ночную тьму, боевые сигналы крестоносцев, подступивших к Новгородку, в тяжелых аккордах меди слышится их суровая тема:

Allegro

4 corni coperti

f feroce

pp

Vc Cb  
Timp.

Tr-be, Trb-ni, Tuba

f

Vc.  
Cb.  
Timp



Затем начинается разработка, которую композитор строит на драматургической основе поэмы Мицкевича, развивая и конфликтно сопоставляя образы интродукции и экспозиции, постепенно приобретающие все более и более глубокую выразительность.

Несмотря на то, что в разработке четко обозначены отдельные эпизоды, она отличается непрерывностью развития и цельностью сюжетного построения.

В первом разделе разработки рисуется картина нашествия врага: стремительное движение в басах здесь сочетается с призывными фанфарами, в которых слышна характерная тритоновая интонация трубных сигналов крестоносцев:

В следующем разделе яростный ритм этих сигналов утверждается в низком регистре, тогда как у первых скрипок появляются отрывки темы Гражины.

Сопоставление этой темы с темой крестоносцев рисует образ княгини, которая в доспехах мужа стала во главе литовской армии, обрушившейся на врагов.

Ритм сигналов Ордена постепенно превращается здесь в ритм бешеной конской скачки, являясь одним из существенных элементов изобразительности и пронизывая последующие разделы разработки. В этот ритм «вовлекается» и тема Гражины, переходящая в низкий регистр и изображающая здесь героиню в разгаре битвы.

Трижды противопоставляется тема Гражины теме крестоносцев, а патетическая кульминация (*fff disperato*) возвещает о гибели героини. Именно здесь врывается преобразенная тема Литавора-черного рыцаря, появившегося на поле битвы и решившего ее исход. Развиваясь на ритмическом фоне скачки, переплетаясь с сигналами крестоносцев и их темой, постепенно утрачивающей свою воинственную силу, тема эта, наконец, приобретает свои первоначальные очертания — это знаменует победу князя. Но лишь «горестное торжество» слышится в аккордах труб, возглашающих тему Литавора.

Реприза начинается с проведения второй части побочной партии (уже не в *b-moll*, а в *es-moll*).

По определению композитора, это — «траурный кортеж Гражины»:

С победой возвращаются отряды.  
Но войны в столицу на мечех  
Не принесли на этот раз отрады:  
На лицах скорбь, сердца стесняет страх...

В траурном шествии, открывающем репризу, развивается образ скорби. Здесь также проявилось высокое колористическое мастерство композитора, добившегося не только мелодической, но и тембральной выразительности при помощи очень скупых средств, как это видно из приводимого партитурного отрывка:

В торжественных аккордах труб (ре мажор) возникает тема замка, из которого несут тело Гражины на костер. Просветленно, в гармоническом ре мажоре звучит у струнных тема погибшей героини, переплетаясь с фанфарной темой Литавора и фигурациями деревянных духовых в верхнем регистре, создающими впечатление мерцающего пламени костра.

Здесь закрепляется мажорная тоника основной тональности баллады и, вместе с тем, утверждаются героические образы произведения: на фанфарах темы Литавора построена заключительная кульминация репризы, которая рисует торжество победителей, сгорающих в пламени погребального костра. Спад звучности изображает, по замыслу композитора, постепенное затухание этого пламени.

Начинается кода. Появляются мерные фигурации альтов, содержащие интонации торжественного и грозного напева «*Dies irae*», которые особенно выразительно звучат после музыкального повествования о трагических событиях поэмы Мицкевича. И на фоне этих фигураций опять возникает тема песни о Гражине, песни о героине, патриотический подвиг которой завоевал ей бессмертие в памяти народа.

Поэма Мицкевича оказалась особенно близкой творческим устремлениям композитора, не раз проявлявшимся в романтических образах его музыки, и едва ли можно признать случайным, например отмеченное нами сходство темы Литавора с темой из второй фортепианной сонаты Лятошинского. Своеобразие творческого облика композитора в полной мере проявилось в «Гра-

жине», которую мы причисляем к его наиболее выдающимся творческим достижениям. На это дает нам право не только красота и благородство музыки баллады, но и глубокая правдивость ее образов, в которых получили воплощение и художественное обобщение образы поэмы Мицкевича.

Широко пользуясь приемами музыкальной изобразительности, композитор глубоко раскрыл и внутреннее содержание этих образов. Лирическая задушевность темы Гражины подчеркивает высокую человечность облика героини-патриотки. Таким лирическим обаянием наделена и песня о Гражине, обрамляющая балладу.

Герой по духу, красотой — жена,  
Она, как муж, несла доспехи эти,—

такими словами Литавор характеризует Гражину, собираясь броситься в пламя костра. Слова эти вспоминаются в тех эпизодах разработки, где женственно-обаятельная тема Гражины приобретает героический характер, понижая картину боя, причем развитие этой темы становится главенствующим в драматургии произведения.

Сочетание с темой Гражины эмоционально обогащает тему Литавора, героические черты которой заметно углубляются в последних разделах разработки, где внешний блеск рыцарски-воинственной темы, окружающий ее в экспозиции, уступает место подлинно волевой собранности и торжественности. Такое преобразование темы Литавора также отвечает замыслу композитора, осуществленному им в «Гражине», — раскрыть эпическое величие, благородство патриотического подвига.

Зачем, о ночь побед и поражений,  
Твой грозный блеск во тьме времен исчез?—

воскликает поэт, описывая битву тевтонов с литовцами, во главе которых сражалась Гражина. Но песня несет в века образы и этой ночи, и героев, озаривших ее «грозным блеском» своих бессмертных подвигов. Такими песнями-повествованиями были лирико-эпические думы и на Украине, и в Польше. И, как нам приходилось уже отмечать, в балладах и фа-минорной фантазии Шопена получили развитие черты именно этого жанра, характеризующегося сочетанием лирически-скорбного запева-воспоминания о погибшем герое и лирико-драматического повествования о его славных деяниях. Примером такого сочетания может служить уже первая баллада Шопена, навеянная, как справедливо полагают исследователи его творчества, «Конрадом Валленродом» Мицкевича. К жанру думы-баллады принадлежит и «Гражина» Лятошинского, в которой начальным запеvom, повторяющимся затем и в эпилоге, служит тема песни о Гражине, а сонатное аллегро является повествованием о подвиге юной княгини.

В «Гражине», так же как и в «Славянском концерте» Лятошинского, получили художественное обобщение интонации, типичные для песенного творчества различных славянских народов. Естественность такого обобщения объясняется прежде всего чутко уловленными композитором чертами общности в музыке этих народов, основывающейся на их исторической общности.

Говоря о «Гражине», советский исследователь творчества Мицкевича подчеркивает, что эта поэма «вдохновляла польский народ на борьбу с иноземными захватчиками не только при жизни поэта, но и много лет спустя, в годы второй мировой войны»<sup>1</sup>. Нет сомнения, что именно тема патриотического подвига, положенная поэтом в основу «Гражины», привлекла внимание и советского композитора, во многих своих произведениях прославившего

героев, отдавших жизнь за родину. Достаточно вспомнить хотя бы его оперы «Золотой обруч» и «Щорс».

Рассматривая «Гражину» как творческую удачу Лятошинского, хочется высказать пожелание, чтобы опыт создания этого произведения содействовал появлению программных сочинений на современные сюжеты.

За последние годы произошли некоторые сдвиги в этой области. Если говорить о «музыкальном портрете» советского героя, то нужно прежде всего назвать такое бесспорно талантливое произведение, как «Симфония-легенда памяти Зои Космодемьянской» С. Разоренова. Однако весной 1955 г., на Восьмом пленуме правления Союза советских композиторов, посвященном отечественному симфонизму, вновь говорилось о том, что программной музыке, в частности жанру программной симфонической поэмы, наши мастера все еще не уделяют должного внимания.

В передовой статье «К новому подъему музыкального искусства», опубликованной 18 декабря 1955 г. в «Правде», говорится: «При всех успехах советского симфонизма необходимо признать, что и этот жанр музыкального творчества значительно отстает от непрерывно растущих культурных запросов народа. Круг симфонических произведений для широкой аудитории весьма ограничен. Со всей остротой стоят здесь, как и в опере, задачи борьбы за мелодизм, за демократичность музыки. Особенно мало сделано композиторами в области программной музыки».

Творческие искания наших мастеров в этой области не могут не привлекать внимания. Поэтому так радует появление «Гражины» — симфонической поэмы, свидетельствующей о плодотворности принципов программности, основанной на реалистически-полноценном музыкальном воплощении и обобщении возвышенных героических образов, близких патриотическим устремлениям нашего народа.

<sup>1</sup> И. К. Горский. Адам Мицкевич. М., 1955, стр. 60.

Э. Караюлян

## К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНЫХ ИСТОКАХ ТВОРЧЕСТВА А. ХАЧАТУРЯНА<sup>1</sup>

Изучение конкретной национальной специфики творчества советских композиторов в связи с новым содержанием искусства социалистической эпохи — важная задача советского искусствоведения. Творчество одного из виднейших советских композиторов — Арама Ильича Хачатуряна — дает для этого большой и ценный материал.

Значение А. Хачатуряна в истории советской и особенно армянской музыки огромно. Ему принадлежит заслуга создания инструментальных концертов и симфоний, обогативших не только советскую, но и мировую музыкальную культуру. В этих произведениях, отличающихся высоким мастерством, ярко проявился национальный характер музыки Хачатуряна.

Ставя вопрос о национальных истоках музыки Хачатуряна, нельзя рассматривать его творчество вне опыта русских классиков в использовании музыкального фольклора. В творческом формировании композитора-симфониста чрезвычайно плодотворную роль сыграла постоянная опора на традиции русской классической музыки. Это сказывается и в том, что Хачатурян постоянно обращается к источнику народного искусства, и в том, как он претворяет творчество народов в своем искусстве: в плане свободного творческого преобразования и развития народно-песенных традиций.

А. Хачатурян — композитор с ярко национальным творческим обликом. Ему присуще особое претворение родного национального фольклора. Это — соединение в произведениях профессионального творчества различных пластов армянской народной музыки. Подобное явление можно наблюдать в некоторых произведениях армянских композиторов прошлого. Хачатурян воспринял эти традиции, развил их и первым осуществил синтез разных областей армянской народной музыки с такой художественной убедительностью и силой. В этом отношении молодые армянские композиторы А. Арутюнян и А. Бабаджанян следуют художественным принципам Хачатуряна.

В своих симфонических произведениях, отмеченных яркой индивидуальностью дарования, А. Хачатурян опирался на склад музыкальной речи армянского народа в целом. Все это он подчиняет задаче отражения и раскрытия в симфонизме глубоких, прогрессивных идей, больших общественно-гражданских тем.

<sup>1</sup> Статья написана на основе кандидатской диссертации «Арам Хачатурян и армянская народная музыка», защищенной автором в 1954 г. (научный руководитель — доктор искусствоведения В. А. Васниан-Гроссман).

Творчество А. Хачатуряна отражает и взаимовлияние музыкальных культур братских народов, в чем нельзя не видеть особенности, характерной именно для советского композитора. «Сужение понятия национального в музыке, — пишет Хачатурян, — обедняет наше искусство, ведет к национальной ограниченности, к опасным националистическим уклонам. Это проявляется в глубоко ошибочных попытках некоторых музыкальных деятелей советских республик создать искусственные барьеры между музыкальными культурами братских социалистических наций»<sup>1</sup>.

В творчестве Хачатуряна мы найдем и многообразные черты ашугской музыки, отражающей тесные связи в фольклоре городов Армении, Грузии и Азербайджана, и черты армянского деревенского фольклора, и элементы древних армянских тагов, и ритмоинтонации бытовой городской музыки.

Все это вместе, в органическом единстве, получает новую жизнь в неповторимо самобытной музыке композитора, в целенаправленном развитии и утверждении основной идеи произведения.

Социалистическая действительность и рожденный ею творческий метод определяют собой и отбор определенных элементов народного искусства, и пути их творческого преобразования в лучших произведениях композитора.

С древнейших времен народные песни отражали жизнь трудового народа, его борьбу против иноземных завоевателей и эксплуататоров, против царского самодержавия. Население Армении подвергалось жестоким преследованиям и истреблению. Но все это не сломало духа народа и не лишило его культуру национального своеобразия. В армянской народной песне воспета судьба народа в различные исторические времена, его думы и чаяния.

В музыке Хачатуряна раскрывается сущность лучших традиций армянской народной музыки. Это способствует правдивому воплощению в его художественных образах и героического пафоса, и радости, и скорби, и лирических настроений. Все это выражено в музыке Хачатуряна характерными чертами народного музыкального искусства. «Понятие национального, — пишет Хачатурян, — в музыкальном искусстве многогранно. Наряду с мелодической характерностью сюда относятся также и самый склад музыкального мышления народа, ритмика его танцев, тембровое своеобразие его инструментов, манера выражения данным народом своих эмоций (русский человек выражает в музыке чувство радости по-иному, чем грузин; француз выражает тоску по родному дому иначе, чем, скажем, негр)»<sup>2</sup>.

Однако национальные традиции не остаются неизменными. В течение тысячелетий армянская народная музыка, как и все виды искусства, претерпела огромную эволюцию. В советскую эпоху, когда музыкальная культура Армении достигла небывалого в истории расцвета, ее народная музыка приобретает новые черты. В музыке Хачатуряна также развиваются и обогащаются армянские народнопесенные традиции в соответствии с новым содержанием жизни народа. Ритмоинтонации старых протяжных народных песен трагического содержания в произведениях Хачатуряна часто получают новый художественный смысл. Творческое переосмысление армянских трагических народных песен, создание на их основе ярких жизнеутверждающих образов (примером может служить интродукция первой симфонии) является прямым следствием правдивого отражения типичных явлений социалистической действительности, формировавшей индивидуальный музыкальный стиль Хачатуряна. «Мы знаем примеры узкой, ограниченной трактовки национальной формы, — пишет Хачатурян, — когда композитор в погоне за неприкосновенностью национальных признаков мелодии, лада, ритмики забы-

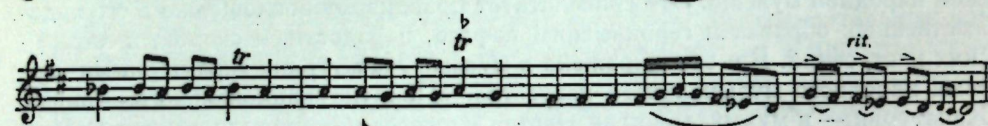
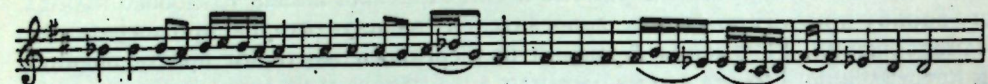
<sup>1</sup> А. Хачатурян. О творческой смелости и вдохновении. «Советская музыка», 1953, № 11, стр. 11.

<sup>2</sup> Там же.

вает о том новом, современном, что внесла в народную музыку социалистическая эпоха. Такая ложно понимаемая, национально ограниченная трактовка народности нам глубоко чужда»<sup>1</sup>.

Вопрос творческого преобразования, переосмысления элементов фольклора является особенно интересным в анализе творчества Хачатуряна. Народные мелодии приобретают в его произведениях новые качества. В соответствии со стилистическими чертами его музыки, с действенным характером образов, народные мелодии насыщаются огромной жизнеутверждающей силой.

Одним из характерных примеров может служить фортепианный концерт Хачатуряна и, в частности, главная тема его первой части, проходящая через все произведение. Ладовая основа этой темы, ее мелодический рисунок, секвентный тип тематического развития роднят ее с такими произведениями армянской народной музыки, как, например, песня ашуга Саят-Новы «Твой силен ум» («Дун эн глехен имастунис»):



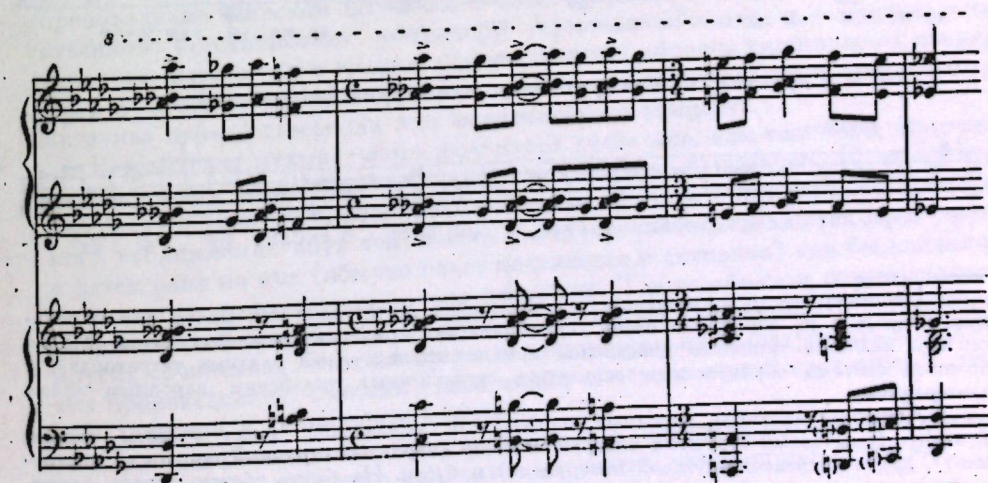
В качестве другого родственного фольклорного прообраза можно указать песню другого ашуга — тагерку Багдасара Дпира «Пробудись от царственного сна» («Иннадж-манед аркаякан»).

Однако, несмотря на тематические интонационные связи, возникающий на их основе художественный образ главной партии фортепианного концерта совершенно иной. Заимствуя интонации орнаментального типа, народную ладовую основу, ритм, переменный метр, вариантный тип тематического развития, А. Хачатурян в фортепианном концерте создает новый, по сравнению с лирическими песнями Саят-Новы и Багдасара Дпира, художественный образ, полный силы, огня и целеустремленности (см. нотный пример на стр. 69). В коде финала эта тема приобретает гимническое, победное звучание, ее интонации напоминают музыку государственного гимна Армянской ССР, написанную, как известно, также А. Хачатуряном.

Произведения Хачатуряна часто опираются и на определенные жанры армянского фольклора, которые используются композитором для создания ярко реалистических образов-картин из народной жизни. Одним из наиболее ярких примеров может служить знаменитый скрипичный концерт Хачатуряна. Образы народного ликования, праздника переданы автором в мелодиях и ритмах, очень близких подлинным народным крестьянским танцевальным песням «Келе-Келе», «Кочари», «Вард кошикс», «Чем у чем». Хачатурян использует и отдельные, наиболее характерные элементы армянской народной

<sup>1</sup> А. Хачатурян. Как я понимаю народность в музыке. «Советская музыка», 1952, № 5, стр. 42.

Allegro ma non troppo e maestoso

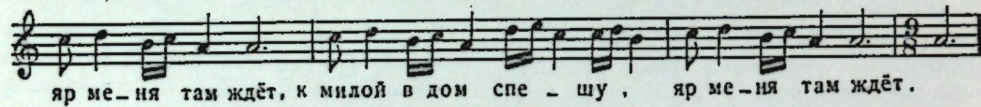
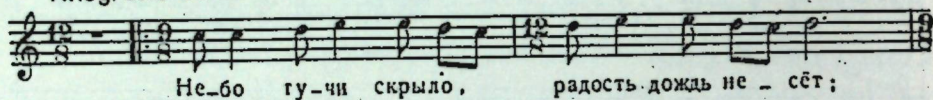


музыки. Таковы, например, различные мотивы орнаментального характера; таковы народные лады, характерные особенности которых мы слышим не только в мелодии, но и в гармонии музыки Хачатуряна<sup>1</sup>; таковы типы тематического развития, народные ритмы, метры, оркестровка.

Свойственные армянской народной музыке принципы вариационного и вариантного развития Хачатурян широко разрабатывает в своих произведениях. Так, в интродукции к первой симфонии использован вариационный тип развития тематического материала, характерный не только для деревенского фольклора, но и для народной инструментальной музыки ашугских мугамов — Баяти-Шираз, Чаргя, — исполняющийся народными музыкантами-таристами и народным ансамблем «Сазандари»<sup>2</sup>. Этот принцип нашел дальнейшее творческое развитие в каденциях фортепианного концерта. Хачатурян пишет о том, что в своих поисках национальной характеристики ладогармонических средств он не раз исходил из слухового представления о конкретном звучании народных инструментов (особенно тара) с типичным строем и вытекающей из него шкалой обертонов.

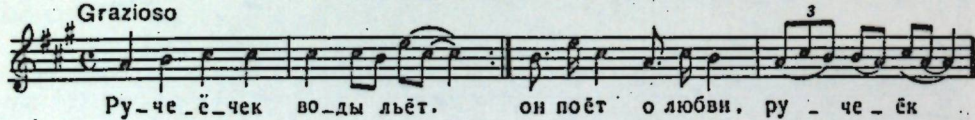
Интересны преобразования характерных орнаментальных мотивов армянского деревенского фольклора в побочных, лирических темах произведений Хачатуряна. В вариантно-повторенных фразах орнаментальные попевки расширяются, приобретают распевный, кантиленный характер. Ярким примером вариантного тематического развития является побочная тема первой части скрипичного концерта. Здесь мы слышим комплекс орнаментальных мотивов нескольких народных песен. Назовем лирическую песню «Еркинкн ампелэ» («Небо пасмурно»):

Allegretto dolce



Укажем и другую лирическую песню «Эс арун» («Ручеек»):

Grazioso

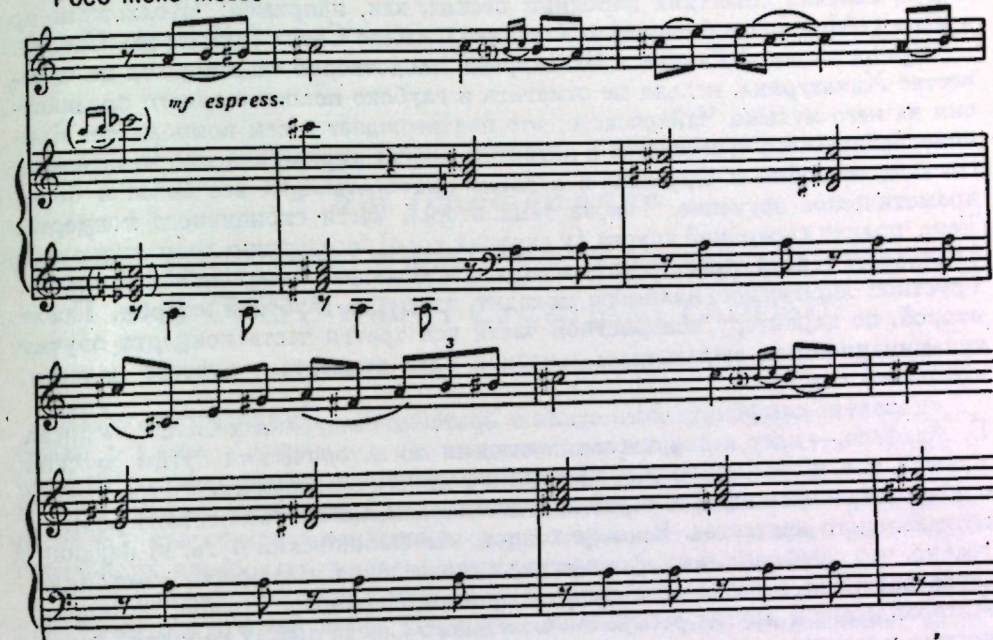


<sup>1</sup> Например, часто встречающиеся в гармониях Хачатуряна как малая, так и большая септима и их обращения очень характерны для армянских народных ладов. Малая септима является типичным диапазоном армянского лада (два слитных тетрахорда), а большая септима образуется в результате свойственных армянским народным ладам альтераций.

<sup>2</sup> Ашугский ансамбль народных инструментов «Сазандари» имеет в своем составе кеманчус (смычковый струнный инструмент), тар (народный струнный щипковый инструмент), дудук (деревянно-духовой инструмент) и бубен. На бубне обычно играет, аккомпанируя себе, народный певец.

Цепь орнаментальных мотивов в побочной партии концерта, расширяясь, приобретает новое звучание. Широкая песенность в соединении с выразительной гармонией и синкопированным ритмом получает неповторимо своеобразную поэтичность. Это как бы ноктюрн:

Poco meno mosso



Наряду с «синтетическим» подходом к фольклору, Хачатурян в каждом произведении выделяет и особые наиболее типичные интонации. Так, национальные черты формы первой симфонии и фортепианного концерта связаны преимущественно с ашугским фольклором (при наличии связей с другими ветвями армянской народной музыки: с крестьянским и городским фольклором). В скрипичном концерте мы ощущаем жанровую, интонационную и метроритмическую близость к армянским крестьянским песням в соединении с особенностями армянской инструментальной ашугской музыки. Отсюда преобладание широкой песенности, сочетающейся с танцевальностью, свойственной крестьянскому фольклору Армении. Отсюда и выразительная простота, изящество и грация художественных образов скрипичного концерта, в отличие от высокой патетики с элементами театрально-ораторского речитатива первой симфонии или фортепианного концерта.

В трактовке музыкального фольклора сказалось, как уже было отмечено, плодотворное воздействие русских классических принципов. К этому еще раз следует вернуться, разбирая применяемый Хачатуряном прием постепенного «сближения» двух тем; вначале они противопоставляются друг другу, а затем одна из них (обычно более подвижная и активная) как бы подчиняет себе другую, вовлекает ее в свое движение. Таким образом осуществляется развитие в «Камаринской» Глинки, в «Исламее» Балакирева и в некоторых других сочинениях. Этот же прием творчески развит Хачатуряном в нескольких произведениях. Особенно ясно видна его связь с этой традицией Глинки и Балакирева в скрипичном концерте.

Принцип сближения контрастных тем у Хачатуряна подчиняется раскрытию идейного содержания концерта: массовый всенародный праздник, тан-

цевальная стихия как бы вовлекают в свою сферу индивидуальное лирическое начало. Эта идея конкретизируется и в том, что единое сквозное развитие достигается через широкое введение танцевального ритма. И светлые лирические, и даже некоторые скорбные трагические темы в своем кульминационном развитии изменяют характер, приобретают черты танцевальности. Характерный для скрипичного концерта вальсовый ритм встречается часто и в армянских советских народных песнях, как, например: «Колхозник ярджан» («Мой возлюбленный колхозник»), «Келе Сато» («Идем же, Сато»).

Кроме влияний Глинки и Балакирева, плодотворно сказавшихся на творчестве Хачатуряна, нельзя не отметить и глубоко положительного воздействия на него музыки Чайковского; это подтверждает и сам композитор. Влияние Чайковского чувствуется в развитии многих лирических тем, излагаемых сначала спокойно и сдержанно, а затем приобретающих все более и более драматическое звучание. Такова тема второй части скрипичного концерта. Тема, полная спокойной грусти (у скрипки соло), постепенно драматизируясь и овладевая всем оркестром, насыщается большой эмоциональной силой. Грустное лирическое излияние доходит здесь до глубокой скорби. После второй, по характеру контрастной части вся третья часть концерта звучит кульминационным выражением основной идеи концерта — чувства радости, народного счастья.

«Развитие симфонического стиля в братских республиках СССР,— писал Б. Асафьев,— идет в значительной степени по историческим путям русской музыки, т. е. к овладению обобщающими формами симфонического мышления с возможно наименьшей потерей народно-национального своеобразия родного музыкального искусства. В конце концов, это глинкавский путь. И неудивительно, что симфония и симфонические произведения и элементы симфонического развития в различных формах музыки Украины, Грузии, Армении, Азербайджана и других республик Советского Союза дышат народной песенностью и инструментальными импровизациями мастеров национальных школ музыки»<sup>1</sup>.

В симфонических произведениях Хачатуряна творчески продолжены и лучшие традиции музыки армянских классиков: вокальной и инструментальной музыки Комитаса, фортепианной музыки Н. Тиграняна и С. Бархударяна, вокальной музыки Р. Меликяна, симфонических сюит А. Спендиарова.

Опора на эти живые и плодотворные традиции, творчески продолженные талантливым, самобытным художником, и обусловила значительность его лучших произведений, отражающих социалистическую действительность в яркой национальной форме.

Характерные особенности стиля Хачатуряна — страстный, героический пафос, волевое начало, напряженные драматургические коллизии, приводящие к утверждению основной идеи, лучезарный оптимизм, а также глубокая поэтичность вдохновенных лирических образов его музыки,— все это правдиво и ярко воплощает подлинно социалистическое содержание. Именно поэтому лучшие произведения Хачатуряна завоевали любовь и признание всего советского народа, вошли в сокровищницу советской и мировой музыки.

<sup>1</sup> Б. Асафьев. Пути развития советской музыки. Сб. «Очерки советского музыкального творчества». М., 1947, стр. 18.

В. л. Протопопов

## О ТЕМАТИЧЕСКОМ ЕДИНСТВЕ И ВАРИАЦИОННОСТИ В ОПЕРЕ «ИВАН СУСАНИН» ГЛИНКИ

Когда мы оцениваем историческое значение «Ивана Сусанина», то неизбежно должны обратиться к рассмотрению вопросов новаторства Глинки в области оперной формы и принципов композиции отдельных частей оперы. В этом смысле творчество Глинки, преемственно связанное с традициями русской и классической западной музыки, открывает необычайно много оригинального, преобразуя установившиеся к тому времени формы.

В отношении принципов музыкальной формы Глинка исходит из богатого наследия русской песни, русского романса и иных музыкальных жанров. Это положение может показаться тривиальным, настолько часто применяется оно в характеристике творчества композитора. Однако наша задача состоит в возможно более точной конкретизации этого положения, теоретическом его обосновании на основе анализа определенных образцов. Это поможет в то же время осветить черты новаторства в творчестве Глинки, углубить наши представления о творческом методе композитора и его основополагающей роли в истории русской классической музыки.

Создавая новое по идейному содержанию патриотическое произведение, совершенствуя свой художественный метод, Глинка не мог миновать проблемы художественной формы. Форма задуманного им произведения должна была вытекать из содержания, а содержание могло быть вполне раскрыто и понято только в такой форме, которая усиливала бы впечатление, подчиняла мысль и чувство слушателя идее автора.

Напомним, как сам композитор ставил эту проблему: он хотел, чтобы его «дорогие соотечественники» при слушании оперы «чувствовали себя дома» не только в отношении ее сюжета, но и музыки (письмо к С. Т.<sup>1</sup>). Иными словами, он стремился к творческому использованию бытовых и бытовых демократических форм музыки, понятных широкому слушателю. Ориентация на такого слушателя, на привычные ему по национальным традициям музыкальные формы — это основная ориентация Глинки. Отсюда рождаются те принципы музыкальной композиции, которые он вводит в «Сусанине». Сила гения Глинки не позволяет ему копировать в опере бытовые музыкальные формы, но всегда ведет к творческой их переработке, к образованию новых форм. Это естественное и непринужденное усовершенствование — усложнение формы — Глинка выполняет таким образом, чтобы

<sup>1</sup> См. М. И. Глинка: Литературное наследие, т. II. М.—Л., 1953, стр. 78—79.

слушатель не замечал этого, всегда воспринимал музыку легко, без специальных «усилий», и мог глубоко проникнуть в ее содержание.

Мы не хотим сказать, что музыка Глинки не требовала вслушивания: для своего времени она была очень новой, благодаря чему многие, даже эстетически очень развитые люди, находили ее сложной для восприятия<sup>1</sup>. Но большинство слушателей, в силу непосредственных впечатлений, было захвачено музыкой «Сусанина», и это обеспечило опере выдающийся успех. Мы имеем в виду, во-первых, что основы новаторских принципов Глинки были, как и все великое, ясны и просты, во-вторых же, что воплощение этих его принципов было художественно совершенным; это облегчало восприятие. Критика современников, вроде П. Вяземского, исходила из того, что глинкаинские оперные формы действительно были непохожи на привычные по репертуару тех лет формы западноевропейских опер, так как основы оперной музыки у Глинки и западноевропейских композиторов значительно отличались. Поэтому таким слушателям и трудно было сразу понять музыку Глинки: они искали в ней привычное по знакомым образцам.

Новаторские приемы Глинки заключаются в постепенности введения новых элементов музыкальной формы, в плановости ее усложнения по мере развертывания самого произведения и углубления музыкального образа. Глинка не стремился удивить слушателя сложностью музыкальной речи или отвлечь его внимание от главного — от содержания драмы — в сторону формы и ее компонентов. Наоборот, его задача состояла в том, чтобы поставить восприятие в наиболее благоприятные условия, сделать доступными те музыкальные формы, посредством которых выражены народные идеи всей музыки оперы. Главнейший глинкаинский принцип формы можно было бы назвать, пользуясь выражением Б. Асафьева в отношении Чайковского, *направленностью формы* на наилучшее овладение художественным восприятием слушателя, на наилучшее усвоение им содержательной стороны произведения искусства, опираясь на его слушательский опыт, его знание самых простых, демократических форм музыки<sup>2</sup>. Этот опыт Глинка прекрасно учитывал и на его основе развертывал перед слушателем глубокую идейно-художественную концепцию большого произведения. И чуткие слушатели были действительно увлечены этой новизной и глубиной выражения народности с первых же исполнений «Ивана Сусанина». Приведем характерное описание первого впечатления, принадлежащее юному А. Серову, слушавшему оперу на другой день после премьеры: «...Вошли в залу, когда М. М. Степанова, в красной ленте и красной душегрейке, распевала свою арию «В поле чистое гляжу». Сходство стиля этой музыки с народными нашими песнями было для меня весьма ощутительно с первых звуков, но вместе с тем я как-то и недоумевал: музыка и народная и ненародная, — мелькают формы очень ученые, сложные (как мне тогда представлялось — все контрапунктное), общий характер не похож нисколько ни на Моцарта, ни на Вебера, ни на Мейербергера... Какая-то особенная серьезность фактуры (от преобладания контрапункта) и строгий колорит оркестровки (от частого

<sup>1</sup> В письме известного писателя П. Вяземского А. Булгакову от 28 ноября 1836 г. находим такое мнение об «Иване Сусанине»: «Об опере (Глинки.— В. П.) поговорим в другой раз, когда услышу ее раза два или три. Вообще эффектных мест нет; в души и уши нашей братии профанов ничего не вбирается разом, как в операх Россини, Беллини, Мейербергера и пр. Следовательно, нужно пристально вслушаться и познакомиться с музыкою на коротком ухе, чтобы судить о ней» (См. «М. И. Глинка. Летопись жизни и творчества», составила А. Орлова. М., 1952, стр. 117).

<sup>2</sup> Сказанным отношением не утверждается тождество принципов формы у Глинки и у Чайковского: мы хотели здесь подчеркнуть, что они оба мастерски владели восприятием слушателя, направляя его, однако, каждый своими средствами.

сочетания струнных инструментов с медными) не могли не поразить меня...»<sup>1</sup>.

Не забудем, что Серову не было еще семнадцати лет, когда он впервые услышал «Сусанина», но и тогда он верно ощутил опору Глинки на народную музыку и в то же время вполне отличил глинкаинские музыкальные формы от привычных и знакомых. Будущий критик чутко подметил *главное*.

Разумеется, для того чтобы полностью осветить все вопросы, связанные с направленностью формы в первой опере Глинки, нужно было бы рассмотреть применение им главных формообразующих принципов, т. е. повторности и контраста. Только тщательная конкретизация обоих этих понятий и может выявить оригинальные стилевые принципы глинкаинской музыкальной формы.

Однако темой настоящей статьи, являющейся частью более широко задуманной работы, мы избрали рассмотрение лишь первого из названных принципов, второй же — контрастность — подробно разбирается в той части работы, которая здесь не публикуется.

В дальнейшем изложении мы не будем касаться принципа повторности в малых формах, сосредоточив внимание на исследовании крупных форм (т. е. оперы в целом и значительных ее разделов). Повторность частей музыкальной композиции применяется Глинкой в этих формах двойко:

1) повторность музыкального материала, соединяющая удаленные друг от друга части оперы;

2) повторность *внутри* одного номера, имеющая, следовательно, внутреннее значение для формирования музыкального образа в данный момент.

Каждый из этих видов повторности имеет у Глинки и свои побудительные причины, и свои закономерности. Если первый вызывается прежде всего общедраматургическими задачами, то второй применяется в музыкальной характеристике одного образа или группы образов и имеет более узкое значение, но в конечном счете также обуславливается драматургией целого. В обоих случаях это ведет к единству художественного развития, единству художественной формы оперы и ее частей.

Повторения первого рода — это повторения группы музыкальных тем, образующие *монотематическую систему*, которая является первой характерной особенностью музыкальной формы «Ивана Сусанина». Повторность второго рода проявляется в многочисленных отдельных номерах оперы и применяется на основе песенно-куплетного принципа, но взятого большей частью в вариационной форме. Эта *вариационность* внутри тех или иных эпизодов и номеров оперы является второй характернейшей особенностью музыкальной формы оперы Глинки.

Последовательно рассмотрим каждую из названных особенностей.

\* \* \*

Относительно повторения музыкальных тем в «Сусанине» мы находим указания в целом ряде статей Серова и других музыкальных критиков еще со времени появления оперы Глинки на сцене. Все всегда справедливо связывали это с художественно-драматургическими задачами, вызывавшими такие повторения. Друг и поклонник Глинки, много сделавший для сохранения автографов и для пропаганды музыки великого композитора, В. Энгельгардт, ближе других подошел к определению этих повторений как целой художественной системы — системы лейтмотивов. В письме к Н. Финдейзену от 13 июля 1908 г. он писал: «Первая опера (Глинки.— В. П.) — настоящая

<sup>1</sup> А. Н. Серов. Воспоминания о М. И. Глинке. М., 1951, стр. 6.

музыкальная драма. В этой опере [Глинка], сам того не замечая, без намерения, по гениальному вдохновению ввел прием, названный впоследствии «Leitmotiv»<sup>1</sup>. Далее он приводит ряд примеров, подтверждающих его мысль.

В критической литературе положение, высказанное Энгельгардтом, не нашло развития. Однако, как будет ясно из дальнейшего изложения, *монотематизм* есть действительно один из художественных принципов Глинки в области оперного творчества не только в «Сусанине», но и в «Руслане», где он получил дальнейшее развитие. Глинка сознательно проводил этот принцип (и тут мы не согласны с Энгельгардтом, который говорит об одном интуитивном побуждении композитора), стремясь не только к полноценному выявлению содержания, но и к стройности музыкальной формы. «...Хотя уже много было написано, оставалось еще многое соображать... надлежало все пригонять так, чтобы вышло стройное целое»<sup>2</sup>, — так охарактеризовал композитор в «Записках» последний этап работы над «Сусаниным».

Зная о намерениях Глинки опереться на монотематизм, кое-что подсказали ему и его близкие друзья. Как следует из «Записок», В. Одоевский предложил в сцене в лесу повторить или, как пишет Глинка, напомнить тему первого выхода Сусанина («Что гадать о свадьбе»), и она вошла в монотематическую систему, разработанную самим Глинкой.

Повторения музыкальных тем не могут остаться незаметными для слушателя в силу значительности и выпуклости самих музыкальных тем. Прибегая к ним, композитор заставляет слушателя глубже вникать в развитие содержания оперы и благодаря тому лучше овладевает его вниманием. Этим самым музыка не только выражает определенную сценическую ситуацию, но и усиливает идейно-художественные связи внутри произведения, подчиняясь развитию драмы и ее событий.

Музыкально-тематические повторения в опере — средство, выработанное еще западноевропейскими классиками (Моцарт, Вебер, Керубини, Бетховен и др.). Это относилось, прежде всего, к тематическим связям увертюры с музыкой вокальных частей оперы. Глинка продолжает эту классическую традицию: его увертюра в «Сусанине» построена на темах оперы. Этот принцип он всесторонне развивает, и в результате возникает широкая, богатая и тематически многообразная *система повторений*, в которой использование тем оперы в увертюре — лишь одно из звеньев этой системы.

Дело, однако, не в том, что подобные музыкально-тематические связи внутри «Сусанина» попросту расширились. Повторения музыкальных тем — один из путей образования симфонизма в «Сусанине», а система музыкально-тематических повторений — одно из важных средств достижения единства оперно-симфонической формы.

Для примера, подтверждающего наши мысли об идейно-смысловом значении повторений музыкальных тем, сошлемся хотя бы на повторение Сусаниным (со словами: «Страха не страшусь») в третьем действии темы «В бурю, во грозу» и на проведение темы прощания Сусанина с Антонидой («Ты не кручинься, дитятко мое») в оркестровом изложении (эпизод). Какую цель преследовал Глинка, вкладывая в уста Сусанина тему народно-хоровой песни из интродукции? Разве нельзя выразить состояние героя посредством новой темы? Конечно, Глинке не трудно было сочинить еще одну тему героико-призывного характера и включить ее в партию Сусанина в момент бесстрашного ответа врагам: «Страха не страшусь, смерти не боюсь, лягу за святую Русь!» И у слушателя, конечно, создастся бы образ героя-патриота. Но Глинка смотрел глубже: ему нужно было подчеркнуть, что его

<sup>1</sup> В. П. Энгельгардт. Из воспоминаний о Глинке. «Советская музыка», 1953, № 9, стр. 46. Публикация А. Орловой.

<sup>2</sup> М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I. М.—Л., 1952, стр. 162.

Сусанин — сын своего народа, что он черпает силу своего бесстрашия в народе, что его патриотизм — плоть от плоти и кровь от крови народного патриотизма. И средство для выражения этой идеи Глинка находит в повторении Сусаниным народной темы интродукции. Слушатель, узнав многократно звучавшую в первом действии и потому хорошо знакомую мелодию, вспоминает могучий образ народной силы и ощущает, что за Сусаниным стоит народ всей Руси. Образ Сусанина становится полнее, в нем отражаются типичные черты народных героев. Слова говорят о личной отваге патриота, а музыка еще богаче и шире выявляет внутреннее существо его характера, его связи с народом.

Или другой пример — повторение названной темы прощанья. В той ситуации, где вводится эта тема, она имеет, конечно, программно-выразительный смысл: передать скорбные чувства детей Сусанина, переживаемые ими даже в момент светлого торжества победы. Если эта тема в третьем действии появлялась при словах прощания отца с дочерью, то благодаря повторению в новой ситуации ее значение расширяется: она переосмысливается в тему прощания Сусанина со всем родным, с жизнью, а в то же время передает скорбь его детей и с ними — всего народа. В этом вновь выявляется единство героя с народом, родство их чувств и помыслов — главная идея оперы. И тут мы видим, что повторение темы помогает углубиться во внутренний мир действующих лиц оперы.

Однако приведенные примеры необходимы были лишь для иллюстрации значительности самого принципа повторений музыкальных тем в «Иване Сусанине», чтобы все время исходить из конкретного музыкального материала оперы. Теперь же мы перейдем к рассмотрению *системы повторений* и разнообразной трактовки ее отдельных звеньев у Глинки.

Приводим схему музыкально-тематических повторений, образующих монотематическую систему «Ивана Сусанина» (см. стр. 78).

Ранее всего отметим, что сами повторяющиеся музыкальные эпизоды можно разделить на два вида: 1) повторения *внутри* актов и 2) повторения *за пределами* актов (среди этих повторений выделим группу тем, связывающих увертюру с вокальными частями оперы).

Повторения внутри актов связаны прежде всего с использованием в оркестровых антрактах тем вокальных эпизодов (третье и четвертое действия). Здесь вполне отчетливо проявляется принцип Глинки: строить антракт на темах эпизодов переломного драматургического значения. В третьем действии — это темы отчаяния Антонида после ухода отца. Отсюда и появление в антракте трех ее тем; последняя из них передает плач и причитания героини. Все эти темы Антонида предваряются вступительной новой темой, не звучащей нигде в другом месте оперы, но в то же время интонационно связанной и с романсно-песенным характером мелодики самой Антонида, и в особенности с речитативами мужественного, энергичного склада Сусанина и отчасти Собинина (ср., например, с фразой его из первого действия при словах: «Меч булатный погулял в пиру мечей»; текст С. Городецкого: «...князь Пожарский призван войско возглавлять»).

Заключается антракт дополнением, представляющим имитационную переборку краткого оборота с окончанием на доминанте главной тональности, имеющим характер успокоения после драматических звучаний последней из трех тем Антонида. Оно подчеркивает завершенность антракта, но такую завершенность, которая не препятствует дальнейшему развитию: дополнение имеет «открытый» характер. Это можно сравнить с тем, что встречается иногда перед побочной партией сонатной экспозиции: здесь и кадансовое успокоение, и подготовка новой значительной темы — песни Вани, открывающей третье действие.



*Увертюра*

Adagio

Главная тема

Связующая тема

Побочная тема

Кода

*I действие*

"В бурю, во грозу"

"Что гадать о свадьбе?"

Каватина и рондо Антонида

Собинин

Финал

*II действие*

Полонез

Мазурка

Аккорды (D-VI-D)

*III действие*

Антракт

Песня Вани

Собинин "Не розан"

Аккорды (в квартете)

"Время к девичнику"

"Итак, я дожид"

Полонез

Мазурка

Секвенция мазурки

"Велик и свят"

"Страха не страшусь"

Мотив мазурки

"Ты не кручинься"

Антонида (две ее темы)

Романс Антонида

Хор крестьян

*IV действие*

Антракт

Хор-Мазурка

"Аккорды Сусанина"

Ария Сусанина

Сцена прощания

Вьюга

Хор поляков

Последняя сцена:

"Хитрить мне нужды нет"

"За валом вал идет"

"Румяная заря"

"Туда завел я вас"

*Эпилог*

Антракт

"Славься"

Сцена

Тема Вани

"Славься"

Антракт к четвертому действию основывается на темах Сусанина: одна из них взята из вступления к его арии:

Allegro con spirito

Viol.

Bassi

Tr-ni

*p*

Другая тема антракта заимствована из обращения Сусанина к врагам («Туда завел я вас, куда и серый волк не забегал» на фоне сопровождения, использующего мелодию песни «Вниз по матушке, по Волге»):

*mf*

Дальше вводится лаконичная, но полная глубины и значительности тема тромбонов:

Tr-ni

Значительность ее обусловлена собранностью, энергичностью и связями с темой из финала первого действия, которую мы называем темой суровой решимости отпора врагу (ср. также с упоминавшейся темой Собинина «...князь Пожарский...»):

В конечном счете основной тематизм антракта к четвертому действию тоже заимствуется из эпизодов переломного значения. Это более всего относится к теме «Туда завел я вас», которая звучит в ответе Сусанина, говорящего врагам, что их ждет гибель. Антракт из четвертого действия имеет, несомненно, и резюмирующее значение: он выражает основную сущность всего акта<sup>1</sup>.

Благодаря тематическим связям антрактов с самим действием округляется музыкальная форма акта: он словно бы опоясывается одним и тем же музыкальным материалом, заставляя слушателя еще и во время звучания антракта проникнуться основным содержанием драматических событий.

Принцип построения оперного антракта, сложившийся в «Иване Сусанине», был развит Глинкой в «Руслане и Людмиле», где также антракт концентрирует главнейшее из содержания действия (особенно во втором и пятом действиях) и тематически перебрасывается к последним его сценам (в третьем и четвертом действиях). Антракты из опер и из музыки к пьесе «Князь Холмский» — замечательные достижения симфонического искусства Глинки. Чайковский особенно восхищался антрактом ко второму действию «Руслана», рисующий картину народно-сказочного характера: «...Достоинства всех этих трех нумеров (баллада Финна, сцена Фарлафа с Нанной и ария Руслана. — В. П.) меркнут в сравнении с глубоко вдохновенной маленькой прелюдией, открывающей 2-е действие. В сжатой, совершенно оригинальной форме этого антракта Глинка сумел размашистыми, сильными штрихами, свойственными лишь великим творцам, с поразительной художественной правдой нарисовать нам в одно и то же время: страх Фарлафа перед старушкой-волшебницей, томление тоскующего Руслана и скорбь фантастической головы великана. Если [бы] Глинка ничего не написал кроме этой коротенькой пьесы, то музыкальный ценитель ради ее одной должен был бы причислить его к первейшим музыкальным дарованиям»<sup>2</sup>.

В установлении тематических связей антракта с самим действием Глинка частью следовал традициям классической оперы («Волшебная флейта» Моцарта, «Фиделио» Бетховена), но в то же время он выступил и как новатор. Это сказывается в той обобщающей роли антракта, о которой говорилось выше. Антракты в операх западноевропейских классиков были связаны в первую очередь с теми эпизодами, которыми начинается действие, а подчас даже и никак не были связаны с тематизмом вокальных эпизодов акта. Глинка основывает антракты на музыкальных образах и темах сцен, имеющих центральное значение в данном акте, поэтому так и возрастает их роль. Нет сомнения, что та драматургическая функция, которую получил оперный антракт у Глинки, тесно связана со всей системой монотематизма, может быть, даже является прямым следствием этой системы. В поисках средств выражения единства оперы-драмы, композитор пришел и к необходимости новой трактовки антракта<sup>3</sup>.

Основную роль в монотематической системе «Сусанина» играют междуактные повторения, представляющие главный интерес монотематической композиции этой оперы; они начинаются в третьем действии со звучания полонеза, а потом мазурки и элементов ее темы. Это вполне оправдано драматургическим планом: если первые два действия имели экспозиционное значение,

<sup>1</sup> В отличие от антракта из третьего действия, имеющего «открытую» форму, антракт из четвертого образует закругленную трехчастную репризную форму.

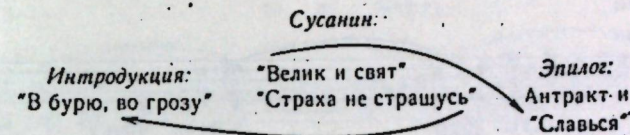
<sup>2</sup> П. И. Чайковский. Полн. собр. соч., т. II. М., 1953, стр. 55.

<sup>3</sup> Глинкинская система музыкально-тематических связей антракта с действием использовалась впоследствии и другими композиторами. В некоторых случаях оперные антракты являются выражением ее основных образов, например в «Сказке о царе Салтане» Римского-Корсакова.

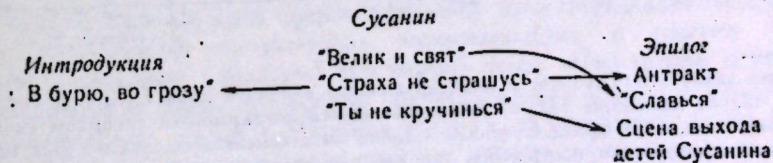
то третье впервые дает столкновение противоборствующих сил, и тут-то естественнее всего использовать тематизм предшествующих актов. Тему мазурки Глинка разрабатывает столь широко и интенсивно, в различных ее мотивах, что она приобретает лейтмотивное значение. Для тридцатых годов XIX в. это необыкновенно смелое новаторское осуществление музыкального единства оперы.

Очень важное, можно сказать, центральное значение имеют два выступления Сусанина: «Велик и свят» и «Страха не страшусь». Оба они связаны с главными народными темами — «Славься» и «В бурю, во грозу» (последняя проводится и в антракте эпилога) — и представляют Сусанина в кровных связях его с народом. Одну тему Сусанин повторяет, а другую предвосхищает. Если интонации «Славься» накапливались еще в течение первого действия, то в «Велик и свят» они впервые оформились в виде темы, получив форму периода. Это указывает на активное значение партии Сусанина в общетематическом развитии оперы.

В патриотических выступлениях Сусанина одним узлом скрепляются самые важные, подъемные темы-идеи, и выразителем их является главный герой:



Эти эпизоды располагаются в центре не только третьего действия, но и всей оперной композиции. На них поставлен смысловой акцент, они выделены и в фактурном отношении (ровная, трехдольно-иногда шестидольно-выдержанная гармония в первом эпизоде, соло — запев и аккордовый подхват как имитация хоровой фактуры интродукции — во втором эпизоде). И в то же время для глинкинского творческого метода характерно, что повторяющийся материал не однозначен: кроме названных тем, в монотематическую систему третьего действия входит и скорбно-лирический эпизод прощания «Ты не кручинься». В тематических контрастах, даже при характеристике одного и того же действующего лица заключен важный для глинкинского оперного творчества принцип раскрытия образа в его жизненной разносторонности. В некоторых ариях-характеристиках находим тот же принцип: в «Сусанине» — каватина и рондо Антонида, ария Собинина с хором, дуэт Вани и Сусанина; в «Руслане» — ария Руслана и арии Людмилы (первое и четвертое действия), ария Ратмира. Монотематическая система в «Сусанине» основывается на тех же эстетических положениях, которые применяются Глинкой в индивидуальных музыкальных характеристиках. Это обстоятельство подчеркивает органичность возникновения анализируемой системы. Приведенная выше схема монотематических связей партий Сусанина должна быть пополнена и будет представлена так:



Темой «Ты не кручинься» завершается пополнение материала междуактивной монотематической системы: все дальнейшие ее звенья будут строиться только на повторении уже прозвучавшего.

Особенно широко разворачиваются монотематические связи образа Сусанина в четвертом действии, концентрируясь в сцене прощания и в бесстрашных ответах героя врагам. В сцене прощания собираются семь различных тем из предшествующих действий: «Не розан»<sup>1</sup>, «Время к девичнику», «Как за речкой», «Итак, я дожил» (минорный вариант), финал (Allegro) первого действия, «Эх, когда жених к невесте» (Собинин), наконец, «Как мать убили». Здесь на протяжении небольшого времени сосредоточена повторная характеристика всех действующих лиц, и каждого — с присущими ему чертами. Темы взяты из эпизодов жизнерадостного, энергичного содержания (за исключением минорного варианта темы «Итак, я дожил»), и в той ситуации, в которой находится Сусанин, это по контрасту производит неизгладимо трагическое впечатление.

В условиях многотемности сцена прощания могла бы получиться мозаичной, если бы Глинка не ввел сбобщающей коды («Ах, ты, бурная ночь»). Здесь репризно возвращается тональность арии Сусанина, и в новой теме quasi-речитативного характера прорываются сдерживавшиеся до сих пор его чувства:

Andante  
Сусанин

Ах, ты, бурная ночь, ты ме -  
- ня ис - то - ми - ла! Ах, ты, ди - ка - я

<sup>1</sup> Очень любопытно, что после первоначального варианта арии Сусанина (из нее сохранились только последние такты), закончившейся до-мажорным аккордом (доминанта от фа), сразу следовала фраза Сусанина «Давно ли с семейством своим». Она не требовала никакого связующего построения, так как начиналась со звука соль, квинты до-мажорного трезвучия. В окончательной редакции, где ария написана в ре миноре, потребовалось модулирующее построение, которое Глинка и развил на теме «Не розан», и ею стала открываться сцена прощания. Характерно, что Глинка не ввел какого-нибудь нейтрального материала, но позаимствовал прежнюю тему, чтобы не нарушить монотематический принцип в этой сцене.

глушь, ты ме - ня погло - ти - ла! Ах, ты,

лю - та - я смерть, ты впи -

лашь в мо - е серд - це!

В этом отношении кода сцены прощания тоже переключается с арией. Заключительным проявлением монотематизма в партии Сусанина является повторение (дважды) его первой темы «Что гадать о свадьбе» в ответах врагам и очень интересный интонационный синтез в реплике, помещающейся между ними («Румяная заря»). В последней сцене Сусанина Глинка не просто напомнил тему первого выхода героя (как ему советовал В. Одоевский), но и создал новую, в середине которой органически ввел секвенции из материала первой. Образовалось цельное трехчастное построение, подытоженное темой, которую мы отмечали уже в антракте (см. нотный пример на стр. 79):

Meno mosso

Из примера видно, что Глинка активно перерабатывал тематический материал, а не просто и механически его повторял. Это еще более ярко сказалось в построении следующей новой мелодии, но целиком сотканной из интонаций темы «В бурю, во грозу», арии «Ты придешь, моя заря» и темы из финала первого действия:

[Più mosso]

Из примера видно, что отдельные обороты этой новой мелодии представляют собою вычлененные варианты из прежде звучавших тем интродукции и арии Сусанина. Таким образом, и темы «В бурю, во грозу», и «Ты придешь, моя заря» тоже оказываются связанными друг с другом, являясь чуть ли не вариантом одна другой.

Интонационные синтезы подобного рода — не единичные случаи в операх Глинки. Мы не говорим уже, что «Слався» создано на основе такого интонационного синтеза. Напомним также о коде арии Руслана, где замечательно обобщаются интонации и обеих тем (главной и побочной) самой арии, и целотонный тематизм Черномора. Принципы глубокого интонационного обобщения сложились еще в классическом симфонизме Моцарта и Бетховена, и Глинка объективно тут следует за ними, хотя приходит к этому самостоятельно, в процессе разрешения идейных задач своих произведений.

Завершение монотематическая система находит в эпилоге. В антракте сначала мелькает мотив мазурки, потом мощно звучит тема интродукции

сначала в ее мажорном варианте, а далее и в минорном. В другой работе нам приходилось отмечать, что первоначально Глинка ввел эпилог посредством интермеццо, построенного на теме хора крестьян (она же главная тема увертюры). Введя тему интродукции, Глинка перенес акцент на образы победы. Минорный вариант темы интродукции постепенно просветляется, и в обновленном виде она становится торжественной и сильной:

О значении связей (через темы «Велик и свят» и «Ты не кручинься») эпилога с третьим действием уже говорилось. Отметим еще связь с интродукцией первого действия, осуществляемую посредством контрапункта корифеев к теме «Слався». Этот контрапункт уже встречался в фуге интродукции, появившись в результате преобразований женской темы «Весна свое взяла» в сопутствии стретты на тему «В бурю, во грозу». В эпилоге он звучит уже готовой мелодией, соединяясь с темой «Слався»:

А. Серов справедливо находил в мелодии корифеев народнопесенные широкие распевы<sup>1</sup>. Через этот мелодический контрапункт рождаются столь

<sup>1</sup> «В этом хоре («Слався».— В. П.) (разделенном в партитуре на три отдельные группы голосов) есть партии корифеев с узорчатыми «распевами» (вокализациями) в чисто русском характере» (А. Н. Серов. Третий и четвертый концерты дирекции императорских театров. Критические статьи, т. III, СПб., 1895, стр. 1274).

непохожие друг на друга темы, как «В бурю, во грозу» и «Слався». И действительно, обе они в разной форме утверждают мысль о победе народа над врагами. Избранная Глинкой форма связи интродукции и эпилога не столь непосредственна, но она все равно действенна. Как в увертюре Глинка не захотел предвосхитить тему «Слався», но зато наделил победным характером главную тему увертюры, переведя ее в мажор и дав ей колокольное звучание, так и в эпилоге он не стал возвращаться к теме «В бурю, во грозу», сохранив только ее контрапункт. Таким образом, все равно установилась связь между двумя важнейшими частями оперы.

Мы рассмотрели важнейшие звенья монотематической системы «Ивана Сусанина». Для творческого метода Глинки примечательно, что повторяющиеся темы разнообразны по своему выразительному характеру. Тут темы и торжественно-победные, и скорбно-лирические, и эпические-распевные, и сурово-мужественные, и мягко-женственные; темы, различные по национальной форме и жанровой природе. Хотя, конечно, не все богатство тематизма оперы представлено в монотематической системе, но, взятая сама по себе, она настолько интересна по содержанию и разнохарактерности, что, можно сказать, представляет главное направление музыки оперы. В то же время значение монотематической системы для слушателя, для лучшего усвоения оперы столь существенно, что это даже и не требует особых доказательств.

\* \* \*

Вариационность, как говорилось, является важнейшим принципом в развитии «Сусанина». Это относится к формированию русских музыкальных образов. Истоки этого принципа следует искать в народнопесенном искусстве. Русская хоровая народная песня развивается на основе куплетности, но обычно в *варьированном* виде. Главная мелодия сохраняется без существенных изменений на протяжении песни, но сопутствующие ей полифонические хоровые голоса находятся в процессе постоянного изменения. Очень важное значение в народной хоровой песне имеет тип изложения: запева — хор (одноголосное, сольное начало песни и хоровое ее продолжение). Каждая вариация-куплет в народной песне более всего походит на период, но очень свободный по форме.

Куплетная форма не менее характерна и для русского романса глинканской поры, но в нем варьирование куплетов встречается редко. От романса Глинка берет другое — форму композиции. Наиболее частая форма тут — репризная, двухчастная — по типу *аба*. Соединение такого рода форм романсности с вариационностью народной песни стало той подосновой, на которой складывались глинкавские вариационные формы многих сольных и ансамблевых эпизодов «Ивана Сусанина». Они предназначаются для выражения одного настроения, одного характера, в ряде случаев, однако, подвергающегося определенному развитию.

Вариационно-куплетные формы «Сусанина» могут быть разделены на три группы.

1. Простая куплетная форма с повторением в новых куплетах не только главной мелодии, но и всего музыкального изложения. Музыкальное развитие в такой форме выявлено в минимальной степени, но с изменением текста в строфах постепенно утверждается и содержание данного эпизода оперы.

2. Простая вариационная форма, где главная мелодия остается без существенных изменений, вся же вариационность сосредоточена в сопровождении (вокальном или инструментальном). Фактура пополняется новыми голосами,

возможны изменения тонально-гармонического и оркестрового изложения, всякого рода расширения или сжатия. Главная мелодия в ансамблях обычно не остается у одного лица, но переходит в различные партии, и этим выражается единство настроения, единство всего музыкального образа. Разнообразием этой формы являются вариации на *basso-ostinato*.

3. Новая музыкальная форма, лишь в истоках своих связанная с куплетно-вариационной, по результатам же существенно от нее отличающаяся. Главная мелодия свободно переходит из голоса в голос, подчас меняя тональность, но все же изложение несет в себе те или иные элементы куплетности. Такова, например, fuga в интродукции, анализ которой будет дан ниже.

Три описанных типа музыкальных форм существуют не изолированно. В музыкальном искусстве эти формы постоянно соприкасаются друг с другом, иногда даже переходят одна в другую. Как бы то ни было, но все они отвечают тому эстетическому принципу, о котором шла речь выше, — принципу опоры на простые бытовые музыкальные формы.

Само собою понятно, что эта опора на бытовые формы в «Сусанине» не ведет к механическому их нанизыванию на сценарный остов. Глинка все подчиняет определенному развитию, определенному музыкально-тематическому единству, что было обосновано рассмотрением монотематической системы. Но его музыкальная форма есть в полном смысле выражение содержания, и поэтому она складывается в зависимости от содержания. Когда мы разбираем отдельно формы, в которых написаны оперы Глинки, то делаем это лишь для более удобного их анализа, но не потому, что форма независима от содержания.

Несмотря на использование бытовых музыкальных форм большей частью в преобразованном виде, «Сусанин» не похож на оперы предшественников Глинки именно в силу того, что тут происходит творческая переработка этих форм на основе единства музыкального развития. Ни А. Верстовский, ни Е. Фомин, ни Д. Бортнянский, ни тем более другие композиторы не только не ставили перед собой задачи достижения музыкально-тематического единства в опере, но и практически не стремились к нему. Это характеризует предглинкавский период истории русской оперы. Верстовский, по его собственным словам, вводя в оперу русскую песню, пытался уложить ее в формы, привычные для бытовых оперных традиций. В этом отношении характерно его высказывание в письме к С. Шевыреву<sup>1</sup>.

Глинка ставил себе цель обратную: подчинить оперную форму формам русской песенности. Конечно, песенность в соприкосновении с задачами оперно-драматического развития не могла остаться неизменной. Именно поэтому в глинкавской опере родились преобразованные куплетно-вариационные формы, преемственно связанные с бытовыми, но им не тождественные.

Вопрос о преобразовании Глинкой русской песенности ставился критиками еще во время первой постановки «Ивана Сусанина». Одоевский писал, что у предшественников Глинки «мы находим русские мелодии, которые однако ж не суть подражания ни одной известной народной песне», но что только Глинка «доказал блистательным опытом, что русская мелодия, естественно то заунывная, то веселая, то удалая, — может быть возвышена

<sup>1</sup> Из неопубликованного письма Верстовского от 29 сентября 1831 г., которое он писал Шевыреву в Италию: «Вадим — первая опера на Руси (!)... Многие приезжие артисты отдавали совершенную справедливость не последнему труду — уложить в русскую пляску балованное дитя прекрасной Италии... Не легко вложить русскую и простую песню в форму правильную. Мы видели, сколько народа хлопотали издать просто русские песни — и с тем сладить не могли...». Возможно, что эти высказывания Верстовского стали известны Глинке, так как он именно в это время (октябрь 1831 г.) встречался в Риме с Шевыревым.

до трагического стиля»<sup>1</sup>. Остро противопоставлял Глинку Верстовскому Ф. Кони, когда писал: «Г-н Верстовский часто брал народные песни и обращал их в оперные мотивы, и они пропадали. Г-н Глинка создавал русские мотивы — и они сделались народными песнями. Так и быть надлежало: там насильно народный мотив, чтоб упрятать его в мерную форму; здесь давали мотиву полный разгул и свободу, как будто он сейчас только вылетел из груди народного импровизатора»<sup>2</sup>.

Позднейшая критика, в частности Серов и Стасов, постоянно рассматривала этот вопрос, хотя конкретной разработки музыкальных форм «Ивана Сусанина», выяснения их специфики и их классификации в достаточной мере не было сделано.

Перейдем, однако, к рассмотрению установленных выше куплетно-вариационных форм «Ивана Сусанина».

Простая куплетная форма сравнительно мало используется Глинкой в первой его опере, еще меньше — во второй. В «Сусанине» — это начало интродукции (три куплета, до перехода в фа мажор), романс Антонида «Не о том скорблю, подруженьки» и предшествующий ему свадебный хор «Разгулялася». Из этих трех примеров в двух песнях («В бурю, во грозу» и «Разгулялася») куплет — период, в романсе же — куплет в двухчастной форме. В женских лирических темах тут хотя и скупо, но все-таки выражены вариационные моменты (в инструментовке, регистровке), а мужская песня сама является началом интенсивного процесса переработки куплетности. Таким образом, простая куплетная форма не удовлетворяла Глинку, в отличие от его предшественников, которые ею охотно пользовались в своих операх.

Особенно интересно, что куплетно-вариационный принцип проникает в разнообразные другие композиционные принципы, и образуются любопытные сочетания музыкальных форм, преодолевающие точную куплетность не только силой варьирования, но и другими приемами. Куплетность сказывается то в повторениях начальных (экспозиционных) частей простой, а иногда и сложной формы, то в динамизации репризы, то в каких-либо иных повторениях. Но обычно эта куплетность ведет к тем или иным формам варьирования, которые могут выявляться очень постепенно по мере того, как слушатель привыкнет к главному тематическому материалу.

Наиболее простое использование варьированной куплетности находим в песне Вани, переходящей в дуэт (третье действие): повторяется вся простая трехчастная форма. В заключительном Allegro vivace того же дуэта композиция более сложная. Здесь также два куплета, составленные в виде простой трехчастной формы, а вслед за этим идет пространная разработочная часть как середина более крупной трехчастной формы, заменяемая новым проведением основной части (реприза). Композиция складывается так (цифрами обозначено число тактов):

Ваня (Es-dur-c-moll)	Сусанин (As-dur-f-moll)	Ваня и Сусанин (Es-dur-Es-dur)
8 4 8	8 4 8	8 4 8
a b a	a b a	a b a
Трехчастная форма 1-й куплет	Трехчастная форма 2-й куплет	Трехчастная форма 3-й куплет
первая часть	разработочная середина	реприза

Куплетный принцип использован, например, в Andante quasi Allegretto из квартета третьего действия («Не розан»). Куплетно повторяется тут не простая двухчастная форма, а лишь период, к тому же разделенный между солистами, после чего уже следует середина формы и реприза (слово «предложение» сокращенно обозначено «пр»):

		Ваня				Антонида			
						Собинин			
Собинин	Ваня	Собинин	Ваня	Собинин	Сусанин	28	Сусанин		
6	6	6	6	6	6				
1 пр. 2 пр.	1 пр. 2 пр.	1 пр. 2 пр.			разработочная середина				
1-й куплет			2-й куплет		3-й куплет				Полифоническая реприза + кода
						Первая часть			

Реприза в сжатом виде проводит тоже три куплета, но первый и последний — лишь по одному предложению, а второй — стреттно-соединяющий отдельные голоса (Собинин — Антонида, Сусанин — Ваня).

Кода отражает второй куплет репризы, в обратном порядке воспроизводя поочередно элементы темы всеми голосами (Ваня — Сусанин — Антонида — Собинин):



В итоге получается, что Andante quasi Allegretto композиционно строится как простая трехчастная форма, но ее крайние части используют принцип куплетности, органически влетаемый в общее развитие.

Вариационность здесь выражена только в репризе как в самих вокальных партиях, так и в сопровождении, меняющем инструментовку и отчасти фактуру.

В Vivace квартета (оно написано в форме сонаты без разработки) изложение главной темы основывается тоже на очень свободном применении куплетной повторности.

Запев Собинина («Время к девичнику», по тексту С. Городецкого «Время гостей встречать») представляет собой модулирующий период из двух сходных предложений. Вместе с ответным периодом Вани (те же слова) он образует сложный период, являющийся формой куплета. Далее следует второй куплет. Мелодия Собинина перенимается Антонидой (с теми же словами), которой контрапунктируют все остальные солисты (Собинин, Ваня, Сусанин), а после этого Ваня повторяет свою мелодию из первого куплета («Нечего медлить нам», или «Пир наш начать пора»), а ему тоже контрапунктируют остальные.

Образуются два куплета, второй из которых представляет вариацию первого. Эти два куплета и составляют главную партию сонатной формы (см. схему):

<sup>1</sup> В. Ф. Одолевский. Избр. музыкально-критические статьи. М., 1951, стр. 20, 21.

<sup>2</sup> «Северная пчела», 17 апреля 1837 г. Статья за подписью «К».

Собинин — соло	Ваня — соло	Антонида	Ваня.
(„Время к девичнику“)	(то же)	(то же) и остальные солисты	(„Нечего медлить нам“) и остальные солисты
8 тактов	8 тактов	8 тактов	8 тактов
ре минор — ля минор	фа мажор — ре минор	ре минор — ля минор	фа мажор — ре минор
сложный период (1-й куплет)		сложный период (2-й куплет)	

Тот же музыкально-тематический материал возвращается в репризе, будучи изложен в виде нового куплета-вариации:

Ваня — соло	Антонида
(„Дружек к девичнику“, или „Месяц глядит в окно“)	(„Красные девицы“, или „Девицы встретят нас“) и остальные солисты
8 тактов	8 тактов
соль минор — ре минор	си-бемоль мажор — соль минор
сложный период (3-й куплет-вариация)	

Мы опускаем рассмотрение связующей и побочной партий этого *Vivace*; они слитны и в интонационном отношении мало контрастируют главной теме.

Куплетность с варьированием внедряется и в небольшое трио фа мажор (Сусанин, Антонида, Собинин) с хором в четвертой сцене из первого действия («Не настала еще пора»). Здесь три построения, из которых второе — вариация на первое, а третье — куплетное варьирование второго. Интересна группировка участников этого ансамбля: Сусанин вместе с Антонидой, Собинин же — с хором, хор время от времени подхватывает его реплики, а иногда и заменяет его партию. Образуется род квартета, где четвертым участником становится хор.

Рассмотренные примеры ансамблей из «Сусанина» показывают вполне оригинальное претворение принципов композиции русской песни и романса. Их традиции у Глинки получают свое развитие в применении к опере. В этом смысле культура русской песни-романса подготовила музыкальное формирование классических ансамблей «Ивана Сусанина», не говоря уже об интонационном складе их музыки, во многом, конечно, питавшемся из того же источника.

Связи с романсными формами во всех описанных ансамблях налицо. Романсное начало одновременно и реформирует оперные традиции, и само, конечно, изменяется под воздействием конкретных драматургических задач. Отсюда та активность переделки куплетных форм, которую находим в «Сусанине», но в то же время — и живучесть их. Глинка сознательно сохраняет куплетность, стремясь к легкости восприятия, которую она с собой несет. Влияние куплетности более чувствуется в «Сусанине», чем в «Руслане». Иной характер образов второй оперы требовал и иных форм, к тому же в «Руслане» меньше ансамблей бытового характера, которые позволяли бы использовать куплетность, близкую романсу. Поэтому описанные формы являются особенностью «Сусанина», одним из его определяющих стилевых качеств.

Очень широко пользуется Глинка вторым из установленных выше типов форм — простой вариационной формой. В вариациях «Сусанина» впервые

устанавливается тот тип цикла, который принято называть глинкинским. Очень характерно, что он рождается в вокальных (хоровых), а не в инструментальных формах: это является прямым отражением генезиса глинкинских вариаций. До «Сусанина» Глинка написал ряд вариационных циклов для фортепиано и инструментальных ансамблей. Ближе других к глинкинскому типу подходят вариации в «Каприччио» ля-мажор для фортепиано в четыре руки, может быть, потому, что темы его взяты из русских песен. Но и тут лишь в отдельных вариациях мелодия темы сохраняется в неприкосновенности, в большинстве же подвергается орнаментальному варьированию. Таким образом народнохоровая основа «Сусанина» привела к утверждению нового типа вариационной формы, в дальнейшем интенсивно развивавшейся как самим Глинкой, так и его последователями.

Превосходнейший образец хоровых вариаций в «Сусанине» — «Славься» из эпилога. В этом гимне-марше дается музыкальное воплощение торжества победы народа и его героев, всенародного ликования. Но тут же Глинка вводит, как связующую нить с событиями предшествующей драмы, рассказ о гибели Сусанина, превращающийся во всенародный плач. Такое оттенение торжественного момента эпизодом противоположного, скорбного содержания реалистично и правдиво, ибо победа завоевана дорогой ценой гибели героев-патриотов, чью память народ сохраняет века.

Избранная Глинкой трехчастная композиция эпилога как нельзя более точно соответствует такому замыслу: крайние части — торжественный гимн-марш, средняя часть — скорбный эпизод. Скорбный эпизод должен был быть введен именно между празднично-ликующими музыкальными темами, только тогда могла образоваться яркая картина общего торжества, а скорбный рассказ стал эпизодом в ней. В свою очередь выбор вариационной формы для каждой из частей эпилога также вполне естественен. Так, праздничная тема как выразительница народного ликования должна была стать преобладающей, она должна была сразу ввести в атмосферу победного торжества, но, вместе с тем, и дать развитие, нарастание мощи народного движения, оставаясь в пределах одного и того же художественного образа. Такой идейно-художественный замысел естественно было и осуществить в вариационной форме.

То же самое можно сказать и о выборе формы для скорбного эпизода: при единстве его образного содержания и, вместе с тем, при достаточной пространности рассказа возможно было воспользоваться формой вариаций, разделив рассказ на части, вариационно построенные на одной и той же мелодической основе. Это придавало рассказу распевный характер, отвечающий и задачам драматургического момента, и традициям русской народной песенности.

Вариаций всех трех частей эпилога Глинка строит как полифонические вариации: сохранив тему в неизменном виде, он пополняет музыкальную фактуру наслоением новых голосов, образующих в некоторых случаях целые комплексы. В первой части эпилога Глинка делит хоровую массу на три хора, последовательно вступающие с проведением темы «Славься», в четвертый же раз тема проводится оркестром. В средней части рассказа о смерти Сусанина поручен Ване (в третьем проведении его тему иногда перехватывает Антонида; в третьей части (реприза «Славься») тема все три раза звучит в объединенном хоре, сопровождаемая в двух последних вариациях контрапунктом оркестра и корифеев хора. Вариационный цикл завершается мощной кодой, где непрерывно растет сила и величественность звучания всенародной славы родине и бойцам.

В такой композиции целеустремленно выявлено постепенное развитие образа народного торжества, ликования, великой силы и сплоченности на-

рода. Мощь эпилога вполне отвечает тому выдающемуся событию, которое воссоздается в опере. В величественном «Славься» отражается не только сила русского народа времен Минина и Пожарского, но и современного Глинке русского народа — победителя в Отечественной войне с Наполеоном; в музыке «Славься» дано гениальное воплощение передовых идей народного патриотизма эпохи Пушкина, Лермонтова, Белинского.

Расположим описанную композицию в виде схемы:

„Славься“			Реприза „Славься“		
Изолагает тему:	Тема 1-я вар. 2-я вар. 3-я вар.		4-я вар.	5-я вар.	6-я вар.
	I хор II хор III хор.	оркестр	весь хор и оркестр	весь хор	хор
Имитационный контрапункт	I хор II хор III хор				
Подголосочный контрапункт		I хор			
Прочие контрапункты			оркестр	корифей	

сцена и трио

В «Славься», как и во всех произведениях зрелого творчества, Глинка выступает гениальным новатором, развивающим и обогащающим традиции народного искусства. Так, зависимость вариационной формы «Славься» от куплетности народной песни вполне очевидна, но при этом — как далеко от нее ушел Глинка, как не похожи его вариации на строфическую форму песни! Вариациям «Славься» свойственны симфонический размах и театральная яркость, отсутствующие в простой куплетной песне.

Глинка ввел в оперу широкую вариационно-оформленную народную сцену. Новаторство Глинки — вырастает на почве национальных музыкальных традиций, и потому оно столь глубоко, самобытно. Вариации, бывшие лишь формой хоровой народной песни и инструментальной музыки, входят в оперу как органическая оперная форма — это стало возможным именно потому, что Глинка воспользовался традицией, издавна существовавшей в русской народной музыке. Его новаторство преобразовывало веками усвоенное, выработанное. Народному содержанию соответствовала народная в своих истоках форма его воплощения.

Средняя часть эпилога, как сказано, тоже представляет собой вариации, где основной темой служит рассказ Вани. В этом вариационном цикле яснее, чем в других, проступает близость к куплетной песне, тем более, что и интонационно мелодия очень близка русской песне в ее городском варианте. Обе вариации рассказа Вани Глинка строит различно: первая дает мелодический вариант основной темы; во второй же сохраняется мелодия темы, но при этом полифонически пополняется мелодиями партий Антонины и Собинина (тема местами передана Антониде).

«Славься» завершает оперу, но оно имеет своих «предшественников» в интродукции первого действия, и не только в интродукции, но и в сцене встречи Собинина в том же первом действии. Глинка проводит уже отмечавшуюся тонально-тематическую связь между этими частями оперы: с интродукцией «Славься» связано через одинаковые контрапункты и тональное родство, со сценой встречи — через тональное тождество (до мажор). В первой и второй вариациях «Славься» вскрывается еще иная мелодическая связь с интродукцией: в виде имитационного отголоска в каденционной части канонически проводится кульминационный мотив темы со скачком на:

сексту, при ближайшем рассмотрении оказывающийся тождественным теме интродукции:



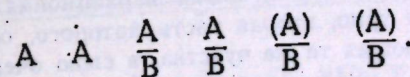
Крайне важно, что тут налицо и тональное совпадение, которое еще более подчеркивает близость этих частей оперы. В плясовой теме встречи в свою очередь имеется большая общность с женской темой интродукции. Описанные общие моменты образуются благодаря известной общности по содержанию: все три названных эпизода — это народные сцены патриотического характера, радостные, светлые по настроению.

Таким образом «Славься» во всех отношениях предстает как закономерное завершение оперы, ее итог, где образ русского народа раскрывается во всем величии.

Совершенно замечательным примером вариаций в «Иване Сусанине» является также упомянутая сцена встречи Собинина. Она представляется небывалой дотоле оперной формой, творчески воссозданной Глинкой на основе самых распространенных жанров народной песни — протяжной и плясовой. Полифония в построении этой сцены занимает видное место: две контрастные темы соединяются в одновременном звучании. Образцов такого рода полифонии в народной музыке мы не найдем, однако созданное Глинкой контрастное полифоническое сочетание не только не противоречит народной полифонии, но является ее творческим развитием. Было бы вполне допустимо для практики современного Глинке народного музицирования гармоничное сочетание песен разножанрового порядка. Глинка эту возможность претворил в действительность.

Встреча Собинина — сцена народнобытового характера, воссоздающая эпизоды крестьянской жизни, которую Глинка хорошо знал и с любовью и высоким мастерством запечатлел в разных своих сочинениях<sup>1</sup>. Гребцы поют протяжную песню, крестьяне на берегу встречают их с балалайками и играют плясовую. Обе песни, соединившись, живо рисуют картину из народного быта.

В композиционном отношении рассматриваемые вариации очень интересны. Развитие их идет от проведения протяжной песни через сочетание песен к утверждению плясовой. Это показано в схеме (А — протяжная, В — плясовая):



<sup>1</sup> Например, в «Камаринской», а ранее «Ивана Сусанина» — в «Каприччио на русские темы», в симфонии-увертюре ре минор.



Вторая тема начинается не одновременно с первой, запаздывая на несколько тактов:

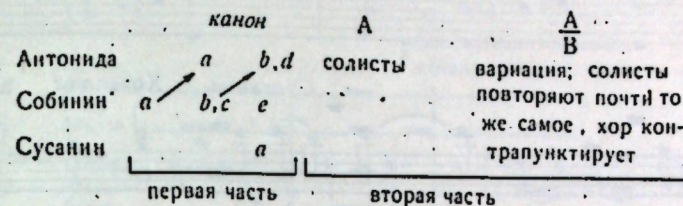
В последнем проведении протяжной песни и эти такты заполнены плясовой музыкой, которая далее кладется в основу хоровой партии:

Так Глинка дает постепенное нарастание плясового движения, выражая этим общую радость. Эта народнобытовая сцена переключается с торжеством эпилога, хотя эпилוג по своему идейному содержанию стоит на неизмеримо большей высоте.

Использованный Глинкой контраст протяжной и плясовой песен стал типичным средством в позднейших русских операх.

Остановимся на трио «Не томи, родимый». Вариационная форма выбрана и тут чрезвычайно удачно. С одной стороны, нужно было подчеркнуть единство настроения всех действующих лиц (Антонида, Сусанин, Собинина) и потому лучше всего было дать им одну и ту же мелодию. С другой стороны, каждое действующее лицо должно было достаточно полно высказаться, и потому с окончанием основной мелодии-темы ранее вступившее лицо продолжало выражение своих чувств. Именно так родилась эта оправданная всей ситуацией полифоническая вариационная форма, размещающаяся в первой части трио, вторая часть которого, основанная на тех же интонациях и выражающая те же чувства, в свою очередь состоит из двух построений (второе из них — вариация первого). Истоки этой музыки — русская песня, русский романс. Заметим кстати, что контрапункт партии Собинина, вступившего первым, передается потом в партию Антонида, когда она с Собининым контрапунктирует основной мелодии Сусанина, и

на некоторое время образуется канон в октаву, что ясно из схемы (a — основная тема 16 тактов, b — повторяющийся контрапункт 10 тактов, c, d, e — свободные контрапункты):



Полифоничность и вариационность здесь теснейшим образом сплетаются, так как передача одной и той же мелодии от одного действующего лица к другому создает и имитационность и вариационность одновременно.

Ряд вариационно построенных народнохоровых сцен «Ивана Сусанина» использует принцип хоровой народной песни: «запевала — хор». Мы встречали его уже в пределах простой куплетной формы в начале интродукции (три строфы на тему «В бурю, во грозу»), в рассматриваемых же ниже примерах он входит в композицию вариационного цикла. Глинка сам указал на применение им принципа «запевала — хор» в сцене Сусанина с крестьянами «Что гадать о свадьбе»: «Сусанин поет вроде запевалы». Однако при ближайшем рассмотрении видим, что не только названная сцена, но и две другие народные сцены первого действия (интродукция и рассказ Собинина о событиях на Руси) построены на основе этого же принципа. Таким образом, в формировании русских хоровых сцен он играет, наряду с вариационностью, существенную роль, являясь особым творческим развитием одной из основных закономерностей народнохорового русского искусства. Принцип «запевала — хор» не должен противопоставляться вариационности, потому что, во-первых, оба они происходят от одного народного корня, во-вторых же, оба иногда применяются Глинкой и в своеобразном сочетании.

Очень ярко прием «запевала — хор» проявился в трех сценах первого действия: в интродукции, в сцене Сусанина с крестьянами и в рассказе Собинина о событиях на Руси. В первой из них запевала выделяется из среды хора, во второй — в роли запевалы выступает Сусанин, в последней — Собинин. Уже это различие вносит разнообразие. Но главное, конечно, в различиях конкретного построения этих сцен. Из них только сцена Сусанина «Что гадать о свадьбе» является в прямом смысле вариационным циклом, который и будет здесь разобран.

Сцена эта складывается из ряда строф-куплетов, что показано в нашем нотном примере:

II строфа  
Сусан.: Вра-жьи шай-ки бро-дят, гра-бят се-ла, жгут!

Хор:

III строфа  
Сусанин: Хо-чет враг на-  
Хор: Нет боль-ше сил тер-петь!  
ве-ки Русь за-по-ло-нить.  
Русь за-по-ло-

IV строфа  
Сусан.: Си-лы есть у нас, да кто их со-бе-рёт?  
-нить

Как видно, в большинстве случаев начальная часть, запев темы — у Сусанина, а продолжение передается мужскому хору. Благодаря этому и свободному модулированию создается непринужденно льющаяся музыкальная форма, отвечающая основной идее: показать единство дум и настроений героя и народа. Рассказ Сусанина захватывает его слушателей-односельчан, и это выражено посредством вариационного развития одной темы по принципу «запевала — хор».

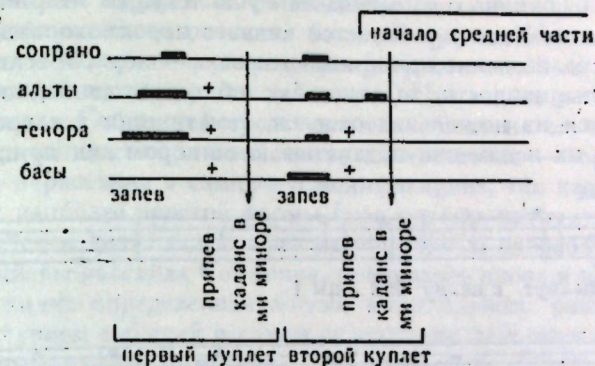
В итоге складывается неповторимо своеобразная форма рассказа, который в любой современной Глинке опере был бы, вероятно, выражен речитативом secco. Тут ярко выступает новаторство Глинки, подчиняющего оперные формы принципам народнопесенного искусства.

Сценой «Что гадать о свадьбе» мы заканчиваем рассмотрение простых вариационных форм в «Иване Сусанине» и переходим к анализу тех, которые могут быть отнесены к третьему из установленных нами типов. Первый пример здесь — fuga из интродукции.

Как уже говорилось, Глинка начинает интродукцию с самого простого, привычного применения принципа «запевала — хор»: одноголосный запев солиста хора и продолжение песни всем хором без сопровождения, совершенно так, как это мы встречаем в самих народных песнях. Но уже реприза интродукции вносит новое в эту структуру: при том же запеве (но не solo, а tutti теноров) продолжение дано в виде второй (женской) темы интродукции при контрапунктирующей (отдельными интонациями) первой теме. Эта форма уже содержит фугированные черты и таким образом готовит фугу.

В фуге рассматриваемый принцип получает наиболее своеобразное преломление. Первые три проведения (тема — ответ — тема) ведут за собой четвертое проведение той же темы, но, как хоровой припев, новую, вторую тему, получающую каденцию в параллельной тональности ми минор. Вместе с начальными тремя проведениями это образует своего рода *первый куплет* хоровой фуги-песни. За ним — второй куплет, начинающийся с одноголосного запева в басах, к которым присоединяется сопрано с темой, а другие

голоса с гармоническими звуками, и затем — вновь припев (басы, тенора) с такой же каденцией в ми миноре. Этим завершается второй куплет, а с ним — экспозиция фуги:



Все последующее изложение фуги обязательно чередует две ее темы, но границы между куплетами уже стираются. Они начали стираться еще при переходе к средней части, так как до окончания второй темы у теноров и басов стреттно вступает первая тема у альтов. Происходит своеобразное разделение функций: первая тема сжимается в стреттах сначала на расстоянии трех, потом двух, наконец, одного такта:

Вторая тема тоже временами вступает стреттно, но главное — мелодически варьируется и благодаря этому превращается в новую, производную тему, а в конце — в тематический пассаж:

Так форма фуги через использование принципа «запевала — хор» и принципа варьирования вовлекается в орбиту форм, производных от народной песенности. Подобная модификация — один из примеров новаторской трактовки Глинкой музыкальной формы.

В рассказе Собинина о событиях на Руси, текущем непринужденно, в то же время очень заметно проявляется связь с народнохоровым искусством также через использование принципа «запевала — хор», и если здесь можно говорить о вариационности, то лишь как об очень свободно понимаемой. Рассказ строится из нескольких отделов, тематически все время обновляемых, но концы их неизменно подхватываются хором как припев:

Собинин

«встан плы-вут к не-му бой-цы!»

Хор

Встан плы-вут к не-му бой-цы!

Собинин

...жен за-ло-жим и де-тей!»

Хор

...жен за-ло-жим и де-тей!»

Собинин

Здравст-вуй, ма-туш-ка Моск-ва!»

Хор

Здравст-вуй, ма-туш-ка Москва!»

Эти хоровые «подхваты» образуют определенную линию нарастания, естественно завершающуюся боевой песней ратников, выделяющейся уже в самостоятельную форму-период. Краткие припевы, представляя всего лишь повторение фраз солиста, несут выражение боевых настроений, которые наиболее полно обнаруживаются в этой песне воинской доблести и патриотизма:

*Più mosso*

Кли-чут в по-ле а-та-ма-ны: „Гей, ре-бя-та, на ко-ней!» И ле-тит мой конь бу-ла-ный, ветра буй-но-го бы-стрей!»

Такое музыкально-тематическое обобщение как нельзя более показательно для новаторских качеств стиля Глинки. Он не просто вводит в оперу применительно к определенной ситуации приемы из бытующей хоровой музыки, но подчиняет их задачам широкого музыкального размаха, делает их средством симфонического развития большой формы. Именно поэтому рассказ в целом углубляет силу выражения патриотической идеи.

Рассмотренные части первого действия («Что гадать о свадьбе», интродукция и рассказ Собинина) представляют отнюдь не случайную последовательность различных вариантов принципа «запевала — хор». Здесь видно определенное нарастание в самих его модификациях, так как начинается его применение с наиболее простой формы (три куплета интродукции), затем он концентрируется в фуге, далее через вариационную разработку переходит в подхваты-припевы рассказа Собинина, завершаясь вновь в простой песенной форме. Так, видна определенная логика музыкального развития, обусловленная нарастанием событий в самом содержании действия: от песни — к ее сложным модификациям — и вновь к простой песне. Образ народа, развивающийся в этих формах, раскрывает все новые и новые черты своей сущности, сами же музыкальные формы неизменно сохраняют связь со своим источником — народным музыкальным искусством.

Остановившись на примерах творческого развития Глинкой народнохорового принципа «запевала — хор», отметим и более простое применение этого принципа в каденционных местах оперы. Музыкально-синтаксически хоровые реплики в кадансах служат обычно дополнениями, по содержанию же они отнюдь не ограничиваются подтверждением сказанного солистом, наоборот, часто продвигают действие вперед, развивают его основную мысль. Опера полна такими примерами. Приведем лишь некоторые из них:

Хор девушек

От-ца вра-ги за-бра-ли

в плен. Ку-да пош-ли, не зна-ем мы

Вариационность в «Сусанине» ведет не только к образованию вариационных циклов, но и к проникновению в разнообразные музыкальные формы: в репризы простых и сложных трехчастных, в рондо и в сонату, в форму финала. Случаи возникновения вариационности в сонате без разработки финала (Vivace квартета «Время к девичнику») и в репризах простых форм, собственно, были уже рассмотрены. Остановимся поэтому на двух случаях вариационных реприз в сложной трехчастной форме — Allegro moderato из сцены Вани у ворот монастыря и из арии Собинина в первой картине четвертого действия.

Вариационность обеих этих реприз заключается во введении хора в сольную арию, что вполне отвечает перерастанию этих арий в народную сцену. Возрастала драматизация музыки, хотя она и была выражена средствами куплетно-вариационного характера, присущими рассмотренным выше прокудетно-вариационного характера, присущими рассмотренным выше прокудетно-вариационного характера, присущими рассмотренным выше прокудетно-вариационного характера. Но, очевидно, Глинку не смущала эта некоторая замедленность развития сцены, так как включение всей массы хора сразу налагало печать силы на все звучание и складывалось закономерное нарастание от

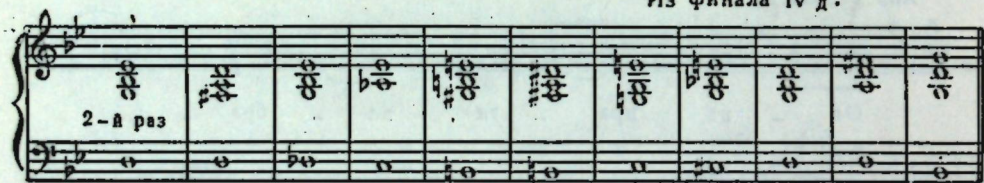
первой части к репризе. В сцене Вани это нарастание выражено особенно ярко: в первом периоде репризы хор вступает лишь отдельными отзвуками ваниных фраз, а в последнем периоде он уже звучит непрерывно, усиливая возвращающуюся прежнюю тему. В результате образуется стремительное движение к кульминации, отражающее общий народный подъем.

В нарастаниях реприз обеих арий проявляется в сущности закономерность финалов, которые в «Сусанине», в отличие от «Руслана», всегда протекают как массовые сцены. Финалы всех картин и действий «Сусанина» включают репризное проведение прежде звучавшего тематического материала, но динамически усиленное. И вариационность играет в этом усилении большую роль.

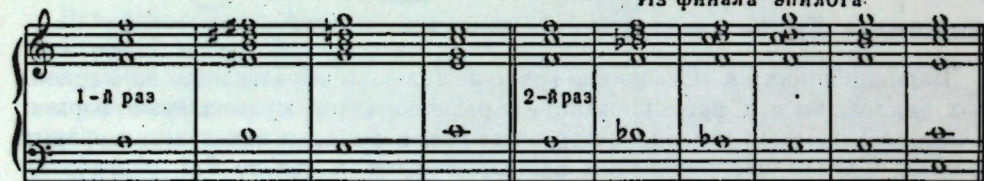
Сама композиция финала может быть двухчастной (финальное Allegro первого действия), трехчастной (третье действие, эпилог) и даже рондообразной (финал сцены в лесу, считая его с установления соль минора в хоре «Все вьюга да вьюга»). Но обычно повторение тем варьируется. В финалах третьего, четвертого действий и в эпилоге отметим присущее им варьирование гармонического порядка: расширение тональных отклонений, что ясно из следующего нотного примера (приводится гармоническая схема из четвертого действия и эпилога):



Из финала IV д.



Из финала эпилога.



Такой прием усиления в финалах вырабатывался Глинкой еще в инструментальных сочинениях, что можно наблюдать в его фортепианном секстете, в «Каприччио на русские темы» и других сочинениях. Позднее тот же прием был развит как в массовых финалах «Руслана» (в первом и пятом действиях), так и в симфонических произведениях.

Путем возвращения одного и того же материала в новом виде достигается развитие музыкального образа, углубляется идейно-эмоциональная сущность произведения. Так великий композитор-драматург овладевает вниманием своих слушателей — «дорогих соотечественников», — к которым была обращена его героико-трагическая опера.

И. Рыжкин

## ПЕРВЫЙ ОПЫТ ГЛИНКИ В ЖАНРЕ СИМФОНИИ — СИМФОНИЯ В-dur

«Должно заметить, что я в молодости, т. е. вскоре по выпуске из пансиона, много работал на русские темы»<sup>1</sup>, — писал о себе Глинка. К этим работам относится и незавершенная симфония В-dur. Ее эскизы кратко описаны Н. Финдейзенем в «Каталоге нотных рукописей, писем и портретов М. И. Глинки, хранящихся в рукописном отделении Императорской публичной библиотеки в С. Петербурге» (1898), и этот каталог на протяжении более чем полувека являлся основным источником для характеристики симфонии.

В конце своей жизни Глинка писал: «Я почти убежден, что можно связать фугу западную с условиями нашей музыки узлами законного брака»<sup>2</sup>.

То же он мог бы сказать и о некоторых других формах, в частности о формах сонатного аллегро и сонатно-симфонического цикла.

На протяжении своего творческого пути Глинка обращался к жанру симфонии четыре раза: предположительно к 1822—1826 гг. относятся эскизы симфонии В-dur, к 1830—1832 гг. — замысел симфонии на итальянские темы, в 1834 г. он пишет «Симфонию для оркестра на две русские темы», в 1852 г. работает над симфонией «Тарас Бульба» по одноименной повести Гоголя. Ни один из этих опытов не был доведен до конца.

Однако симфонические замыслы Глинки и сохранившиеся эскизы его симфоний имеют большое значение. Они наглядно свидетельствуют о народившейся потребности в русской симфонии, о тех особых задачах, которые поставил русский композитор, обратившийся к жанру симфонии, и, наконец, о связанных с этими задачами трудностях. В замыслах Глинки, о которых можно судить по его эскизам, наличествовали важные тенденции, заявившие о себе и утвердившиеся в дальнейшем развитии русского классического симфонизма. Тем более важно установить правильную точку зрения на эти эскизы.

Описывая рукописную партитуру симфонии В-dur<sup>3</sup>, Н. Финдейзен допустил существенную ошибку, повторенную затем в некоторых музыковедческих работах. Он усматривает в ней четырехчастный или трехчастный цикл.

<sup>1</sup> М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I, стр. 150.

<sup>2</sup> Письмо Глинки к К. Булгакову от 3/15 ноября 1756 г. М. И. Глинка. Литературное наследие, т. II, стр. 636.

<sup>3</sup> Партитура симфонии В-dur готовится к изданию лишь в настоящее время.

«Симфония для оркестра (B-dur) ... в 4-х (?) частях: Adagio (4/4), Allegro (2/4), Andante quasi allegretto (4/4) — не окончено (остановилось на ферма-те). — Allegro moderato (не окончено)... Быть может, последнее allegro было присочинено позднее, в виде варианта по 1-му allegro (Во лугах), тогда симфония может считаться оконченной в 3-х частях»<sup>1</sup>.

В действительности же перед нами фрагменты двух частей. Безусловно, самостоятельной частью является Allegro moderato, основанное на русской народной песне «Во саду ли, в огороде». Что же касается Adagio, Allegro, Andante quasi allegretto, то они, несомненно, являются разделами одной части. Заканчивая некоторые черты попуриобразной композиции, сохранившиеся эскизы этой части в основном соответствуют вступлению и экспозиции сонатной формы. Роль вступления играет Adagio, Allegro, основанное на русской хороводной песне «Во лугах», является главной партией экспозиции; Andante quasi allegretto, основанное на украинской народной песне «Ой, не ходи, Грицю», — побочной партией.

Несколько тактов, следующих после экспозиций (зачеркнутых в партитуре, повидимому, самим Глинкой), возвращают к теме вступления. Эта тема утверждает главную тональность, что наиболее естественно для сонаты без разработки. Такое решение, очевидно, не удовлетворило композитора, другого же решения он не искал или не нашел. Так, первая часть симфонии осталась незавершенной.

Нужно заметить, что Глинка, обращаясь в двадцатых годах к форме сонатного аллегро, испытывал наибольшие трудности именно в построении второго раздела этой формы — разработки. Очень лаконична разработка в увертюре D-dur (1822—1826?); тридцатитактная протяженность разработки несоразмерно мала после ста семидесяти шести тактов вступления и экспозиции. Также относительно невелика разработка в увертюре g-moll (1822—1826?). Более развита разработка в первой части квартета D-dur (1824), хотя и здесь она значительно уступает по размерам экспозиции, превосходящей разработку более чем в два раза.

Трудности построения разработки были особенно велики в первой части симфонии B-dur, в основу которой положены народные песни. Нельзя считать простой случайностью то обстоятельство, что наиболее широко разработка представлена в квартете D-dur, основные темы которого далеки от народных песен и не столь ярки по своей национальной природе.

Характерные черты сонатно-симфонического развития заявляют о себе со всей определенностью в соотношениях вступления и экспозиции, связующей партии и побочной партии.

Само вступление состоит из двух разделов.



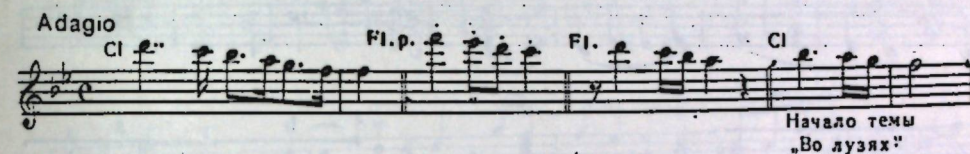
<sup>1</sup> Ник. Финдейзен. Каталог нотных рукописей, писем и портретов М. И. Глинки, хранящихся в рукописном отделении имп. Публичной библиотеки в С.-Петербурге. СПб., 1898, стр. 3.

Первый раздел совершенно излагает самостоятельную тему вступления, напоминающую начальные темы музыкального классицизма XVIII в.<sup>1</sup>

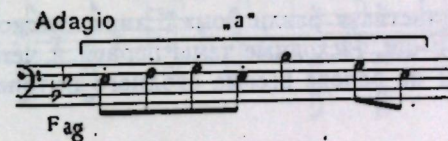
И торжественность, и концертная импровизационность темы вступления разносторонне передают то же состояние: призыв-оповещение о начале действия, быть может, праздника. Ничто, однако, не говорит здесь о том, что это празднество будет иметь ярко выраженный славянский характер и что музыкально оно будет воплощено посредством русской и украинской песен. В этом отношении между темой вступления и темами экспозиции возникает определенный разрыв.

В раннем творчестве Глинки подобная разноплановость интонационных пластов вполне естественна. Она объясняется не только тем, что симфония B-dur относится к первому периоду творчества, еще далекому от зрелого уровня, но и общими условиями исторического развития инструментальной музыки в России конца XVIII и начала XIX вв.<sup>2</sup> Следует удивляться не столько отмеченному разрыву, сколько тому, как молодому Глинке удается смягчить его и связать тему вступления с темами экспозиции. Эта связь осуществляется во втором разделе вступления.

Постепенно изменяя второй тематический элемент вступления, композитор подготавливает появление напева «Во лугах»:



Одновременно возникает характерное мелодическое движение, предвосхищающее вторую тему экспозиции — песню «Ой, не ходи, Грицю»:



Стремление вывести различное из единой предпосылки, установить общее в различном, вообще свойственное творчеству Глинки, свидетельствует о симфоничности развития как о коренной особенности его дарования

<sup>1</sup> Прежде всего здесь должны быть отмечены два обстоятельства. В первом четырехтактном предложении противопоставлены два тематических элемента; резко контрастируют мощное утверждение почти всем оркестром основного звука тоники B-dur и импровизационного характера соло кларнета, затем подхватываемое другими инструментами. Такая структура первого предложения, являющегося «тематическим ядром» для дальнейшего развития, особо характерна для инструментального творчества Моцарта. Восемьтактный период в целом сочетает симметрию тонико-доминантовых отношений и периодичность тематических элементов, что также весьма свойственно западноевропейскому классицизму:

	Предложение первое		Предложение второе	
Тематические элементы	a	b	a	b
Ладо-гармонические отношения	T	D	D	T

В те же годы Глинка пробует и другой путь ладового развертывания — тонико-субдоминантовый. Во вступительном Largo увертюры g-moll первое предложение, начинающееся с тоники, переносится на кварту вверх и начинается с субдоминанты; начальной интонации g-a-b-a-g-es отвечает интонация c-d-es-d-c-as. Это «вызревание плагальности» в раннем творчестве Глинки должно привлечь особое внимание исследователей.

<sup>1</sup> Напомним об аналогичной разноплановости интонационных пластов в концертной симфонии Бортнянского.

(напомним о «Камаринской»!). Об этой особенности можно судить уже по ранним инструментальным произведениям. Так, вступление увертюры g-moll содержит мелодико-тематические элементы тем экспозиции:

Largo (Такты 13-14)

Cello

[Allegro]

V. I Главная партия

Побочная партия V. I

В Andante cantabile<sup>1</sup> предпоследний раздел объединяет мелодико-тематические элементы двух предшествующих:

Andante cantabile

V. I a Cl

dolce b a

Ту же задачу «единства в различном» Глинка несколько иначе решает в квартетах D-dur и F-dur. Исходные темы первой и четвертой части квартета D-dur построены на основе весьма сходного интонационного последования:

[Allegro]

V. I p

Vivace

Так же Глинка строит главную и побочную партии финала квартета F-dur, а затем подчеркивает их общность, показывая в коде ту же интонационную последовательность в увеличении:

Allegro moderato

p

f p

<sup>1</sup> Andante cantabile — первый раздел оркестровой пьесы «Andante и Рондо» (1823).

Мелодико-тематические отношения в двух последних примерах отчетливо напоминают монотематические приемы развития, столь характерные для позднего периода камерного инструментального творчества Бетховена, а затем для Танеева<sup>1</sup>.

Благодаря мелодико-тематической подготовке, осуществленной во втором разделе вступления, появление песни «Во лужях» не воспринимается как нечто неожиданное. Этот напев, проведенный четыре раза, образует главную партию.

Последовательное варьирование избранной мелодии позволяет композитору не только запечатлеть общий характер народного веселья, но и наглядно показать различные фазисы праздника. На фоне равномерного и быстрого ритмического движения смычковых звучит соло кларнета:

Allegro Cl. solo

Тембровая общность начального соло вступления (см. 1-й нотный пример на стр. 103) и начального соло экспозиции усиливает внутреннюю связь двух этих разделов. Более того, легко представить себе, что тот же музыкант, который в своем виртуозном соло возвещал о начале праздника, первым выступает на этом празднестве и «заводит» движение хоровода. Вот, подходя к завершению песни, он свободно варьирует четвертый мотив по сравнению с третьим. Появляется несвойственное «строгой» манере народного песнетворчества хроматическое неприготовленное задержание (h—c).

Происхождение этого приема следует искать в профессиональной инструментальной музыке. Более чем вероятно, что подобные приемы мелодико-гармонического варьирования широко применялись в практике усадебных оркестров. Один из таких оркестров сыграл, как известно, выдающуюся роль в развитии творческого дарования Глинки<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Не случайно, характеризуя творчески-интеллектуальную близость Глинки и Танеева, Б. Асафьев особо отмечает обнаружение «тайны выведения движения голосов из данных тезисов — интонаций». Б. В. Асафьев. Избр. труды, т. I. М., 1952, стр. 259.

<sup>2</sup> «Во время ужина обыкновенно играли русские песни, переложенные на 2 флейты, 2 кларнета, 2 валторны и 2 фагота, — эти грустно-нежные, но вполне доступные для меня звуки мне чрезвычайно нравились... — и может быть эти песни, слышанные мною в ребячестве, были первою причиною того, что впоследствии я стал преимущественно разработа-

Крепостные музыканты, участвовавшие в этих оркестрах, соприкасались с двумя различными пластами музыкальной культуры. С одной стороны, народная русская песенность, с другой — симфонические произведения западноевропейских композиторов. В повседневной практике музицирования эти два пласта не могли взаимно не воздействовать друг на друга. Быть может, кое-что в отдельных оркестровых партиях зарубежных увертюр исполнялось не вполне точно, а «на свой манер» — соответственно своим слуховым навыкам. Не могли пройти бесследно для аранжировок русских народных песен и гармонические приемы, характерные для западноевропейской музыки рубежа XVIII—XIX вв.

Было бы наивно предполагать, что это взаимодействие сразу и всегда могло дать тот совершенный результат, который мы находим в произведениях Глинки и других русских композиторов-классиков. Были неизбежны и шероховатости, и возникавшие при пересечении столь разных линий «острые углы». Многочисленные примеры тому дают гармонизации Прача, характерные для взаимодействия двух сфер музыкальной культуры на рубеже XVIII—XIX вв.

Не вспомнил ли молодой Глинка исполнительскую практику شماковского оркестра<sup>1</sup>, когда он сочинял симфонию B-dur. Не вырисовывались ли перед его мысленным взором характерные фигуры отдельных оркестрантов и свойственные им приемы аранжировки-варьирования? Не представлял ли он хороводное веселье, сопровождаемое игрой подобного оркестра?

Первое проведение песни «Во лузях» нарочито не названо здесь темой, так как по своему характеру (изменение последнего мотива) оно скорее напоминает вариацию, нежели изложение темы.

Думается, что здесь не конструктивный просчет молодого композитора, но отражение бытовой практики музицирования, последовательное запечатление развертывающегося хороводного действия.

В скромных масштабах главной партии такие элементы сюжетного развития могли возникнуть и интуитивно, без отчетливо осознанного программного замысла. Следующее проведение темы выдвигает на первый план моторное начало. Одновременно со стремительно взлетающими гаммами грузно выступает устойчиво-замкнутая формула плагального каданса, предвосхищающая классическую начальную формулу «Руслана». Гармоническая основа двух первых мотивов дана здесь обнаженно и явственно:



Невольно представляешь себе, как собирающийся хоровод находит общий ритм, как нарочито тяжелой поступью утаптывается земля перед последую-

тывать народную русскую музыку». «Оркестр вообще я любил более всего, а из оркестровых пьес после русских песен предпочитал увертюры: Ma tante Angote Буальдьё, Lodoiska Крейцера, Deux aveugles Мегюля». М. И. Глинка. Записки. Литературное наследие, т. I, стр. 66, 67 и 68.

<sup>1</sup> Оркестр крепостных музыкантов, о котором было упомянуто выше, ранее принадлежал родным Глинки, жившим в شماкове.

щей пляской. Уже конец второго проведения темы, а затем ее третье и четвертое проведение передают характер самой пляски. В духе народных наигрышей даны орнаментирование основной мелодии и щипковый тембр струнных (pizzicato), воспроизводящих звучность балалаек и домбр:



В дальнейшем Глинка с успехом применил этот же оркестровый прием в «Иване Сусанине»<sup>1</sup>.

Третье и четвертое проведение песни «Во лузях», несмотря на орнаментально-вариантный характер изложения, более полно и точно, нежели первое проведение, передают сущность этой хороводной песни<sup>2</sup>.

Связующая партия, первоначально построенная на тематических элементах главной, затем подготавливает возникновение побочной партии. Последняя основана на украинской песне «Ой, не ходи, Грицю» и ее последующем варьировании:

Andante quasi allegretto



Первый тематический элемент побочной партии был подготовлен еще во вступлении (см. 1-й нотный пример на стр. 104). Второй ее тематический элемент — связующей партией:



<sup>1</sup> «Не помню, где именно и на какой репетиции, за польский D-dur и хор C-dur, где pizzicati струнных инструментов подражают балалайке, мне артисты, положи смычки, усердно аплодировали...». М. И. Глинка. Записки. Литературное наследие, т. I, стр. 166.

<sup>2</sup> По своей структуре данная песня представляет собой период из двух несходных предложений, каждое из которых состоит из двух однородных мотивов («пара периодичностей», по терминологии В. Цуккермана):

$$a + a + b + b$$

Внутренняя контрастность предложений динамизирует эту структуру, создает импульс дальнейшего повторения, приводящего обычно к куплетно-вариационной форме. Такова одна из причин, определяющих распространенность этой структуры среди игровых хороводных песен.

Так побочная партия оказывается надежно связанной со всем предшествующим изложением.

Если главная партия определяется к концу как игровая — скерцозная, блестящая по колориту<sup>1</sup>, то побочная партия — как эмоционально-распевная<sup>2</sup>. Сдержанно-задумчивая в первом и втором проведении, эта тема неожиданно достигает кульминационного *ff* в конце третьего проведения<sup>3</sup>. Сходный контраст дан и в дальнейшем, где сопоставлены *pp* (четвертое и последнее проведение темы), *f* и *ff* (связующее построение, возвращающее к главной тональности и подготавливающее репризу темы вступления). Эта игра динамических контрастов, являющихся, вместе с тем, контрастами фактурными (противопоставление неполной оркестровой звучности — звучности tutti), заставляет вспомнить исполнительскую манеру цыганских хоров.

Возможность такого сравнения подкрепляется материалом связующего построения — секвентным скольжением по ступеням нисходящей гаммы, обостренным задержаниями и синкопами, заканчивающимися характерными «притоптыванием» — «выкриками»:



<sup>1</sup> Немалое значение имеют в создании этого выразительного характера тембры флейт — большой и малой.

<sup>2</sup> Мелодию ведут скрипки в выразительном «теплом» по тембру меццо-сопрановом регистре.

<sup>3</sup> Здесь период расширен повторением второго предложения, это повторение и дано *ff*.



И украинская бытовая песня, популярная в России, и цыганские хоры со всеми их исполнительскими особенностями входили составными частями в русскую музыкальную культуру, в музыкальный быт тогдашней России, на который и опирался Глинка, создававший симфонию *B-dur*.

Небезинтересно привести мнение о связи цыганского искусства с русской песней, высказанное в «Предупреждении» к «Собранию русских народных песен» И. Прача: «Надобно думать, что сии последние (т. е. цыгане. — И. Р.) выбрали из наших песен приличнейшие и, придав им пением своим более живости, сделали их несравненно удобнее для скорой пантомимной пляски, которая, если со вниманием рассматривать, не что иное, как Русская козельская пляска, ускоренная и оживленная быстрыми движениями, более выражающими страсти»<sup>1</sup>.

В качестве одного из примеров автор «Предупреждения» приводит песню «Во лугах». Как известно, эта песня существует во многих вариантах. Напев, приведенный в сборнике Прача, не совпадает с напевом, использованным Глинкой в симфонию *B-dur*. Все же любопытно, что и первая из песен (притом, как надо полагать, не только в варианте, приведенном Прачем, но и в ряде других вариантов) связывалась с исполнительским искусством цыган. Можно с известной уверенностью предположить, что две песни, расположенные рядом в симфонии *B-dur*, нередко звучали по соседству друг с другом и в музыкальном быту того времени.

По своему характеру эти песни достаточно контрастные. Уже в этой ранней работе Глинка намечает тип контраста, получающий далее новое и более глубокое решение сначала в «Симфонии на две русские темы», а затем в гениальной «Камаринской».

Глинка подчеркивает этот контраст, излагая побочную партию в новом темпе (*Andante quasi allegro* после *Allegro*), в новом размере ( $\phi$  после  $\frac{2}{4}$ ) и вводя необычное тональное отношение для двух тем сонатной экспозиции: I ступень (*B-dur*) — VI ступень (*g-moll*). Подобное сопоставление тональностей для главной и побочной партий не было принято в сонатных формах классического стиля. В те же двадцатые годы XIX в., когда Глинка работал над симфонией *B-dur*, отношение I—VI ступеней было введено в сонатную экспозицию Шубертом («Неоконченная симфония», главная партия — *h-moll*; побочная партия — *G-dur*, 1822) и Бетховеном (девятая симфония, главная партия — *d-moll*, побочная партия — *B-dur*, 1824). Само собой разумеется, что тогда эти примеры не были известны Глинке.

Можно предположить, что эти тональные отношения определились в первой части симфонии *B-dur* по ряду причин. Во-первых, потому, что отно-

<sup>1</sup> Львов-Прач. Собрание народных русских песен с их голосами. М., 1955. стр. 46.



шение мажора и параллельного минора<sup>1</sup> является широко распространенным и типичным для русской народной песни, которую так хорошо знал и любил Глинка. Во-вторых, потому Глинка очень рано стал ощущать ту основную закономерность музыкальной формы, согласно которой все композиционные средства должны соответствовать драматической, выразительно-смысловой связи образов.

Контраст главной и побочной партий экспозиции является контрастом сопоставления, но не конфликта. При этом второй образ, при всей своей связности с предшествующим, не возникает в результате развития, исходящего из сокровенных глубин ранее данных образов. Он не ведет далее выразительно-смысловую линию, представленную первым образом экспозиции, но как бы сосуществует с ним.

В музыкальной классике XVIII и начала XIX вв. тональная связь тем-образов, находящихся в таком выразительно-смысловом, драматургическом соотношении, обычно определялась как связь тоники и субдоминантовой группы. Свободно нарушая более узкую норму, определившую последовательность главной и побочной партий как последовательность тоники и доминантовой группы, Глинка следует более широкой и устойчивой норме, вытекающей из законов музыкальнообразной драматургии.

По крайней мере, столь же необычным было в те годы изложение побочной партии в новом темпе и ином размере. Можно предполагать, что молодой композитор лишь полусознательно нащупывал это темповое и метрическое отношение, получившее столь большое значение в дальнейшем развитии сонатной формы.

Сопоставление двух разделов, из которых каждый представляет собой небольшой, но относительно заверченный вариационный цикл, несколько сближает первую часть симфонии с композиционным типом попури. Напомним, что сходные приемы вариационного развития русских народных тем Глинка широко применил в «Pot-pourri на несколько русских тем в 4 руки», созданном в 1834 г.<sup>2</sup>

Необычность темпового, метрического и тонального отношения главной и побочной партий, повидимому, привела Н. Финдейзена к той странной ошибке, о которой шла речь в начале данного очерка.

Вслед за Финдейзеном о четырех частях симфонии В-dur пишет Б. Богданов-Березовский во вступительной статье к «Литературному наследию» М. И. Глинки<sup>3</sup>.

В каталоге рукописей Глинки, составленном А. Ляпуновой, осторожно и точно, без комментариев, указывается последование темповых подразделений<sup>4</sup>. Во вступительной статье к этому каталогу Богданов-Березовский ближе подошел к правильному решению вопроса. Он пишет: «Огромный интерес имеют... черновики вышеназванной В-dur'ной симфонии, состоящие из записей в четырех темпах — Adagio, Allegro, Andante quasi allegretto,

<sup>1</sup> Заметим, что функциональное отношение главной и побочной партий в «Неоконченной симфонии» Шуберта и девятой симфонии Бетховена иное — не мажорная тоника и тоническая параллель, а минорная тоника и параллель субдоминанты. В первой части квинтета Бетховена С-dur, op. 29 побочная партия колеблется между А-dur и а-moll, что отмечено еще Э. Праутом: «Отношение тональностей главной и побочной партий, данные в симфонии В-dur Глинки, затем применено Чайковским в сонате С-dur для фортепиано».

<sup>2</sup> Это произведение Глинки в рукописи названо «Каприччио». Анализ этого произведения дан в очерке: Вл. Протопопов. Два крупных сочинения молодого Глинки — «Симфония-увертюра» и «Каприччио на русские темы». М. И. Глинка. Сб. материалов и статей под редакцией Т. Ливановой. М., 1950, стр. 117—161.

<sup>3</sup> См. М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I, стр. 22.

<sup>4</sup> Рукописи М. И. Глинки. Каталог. Гос. публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Л., 1950, стр. 24.

Allegro moderato и включающей в себя темы народных песен: русских — «Во лугах» и «Во саду ли, в огороде» и украинской — «Ой, не ходи, Грицю». Первая из этих мелодий является, видимо, материалом главной партии сонатного allegro; последняя, проведенная в вариационном изложении (с эпизодическим включением средней из названных песенных тем), повидимому, побочная партия<sup>1</sup>.

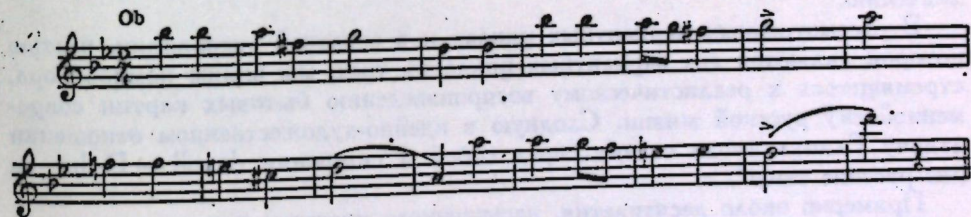
К этому необходимо добавить, что песни «Во лугах» и «Ой, не ходи, Грицю» не предположительно («видимо» пишет В. Богданов-Березовский), но безусловно положены в основу главной партии («Во лугах») и побочной партии («Ой, не ходи, Грицю»).

Однако нет никакого «эпизодического включения» песни «Во саду ли, в огороде» в побочную партию. Эта песня явилась тематическим материалом для самостоятельного раздела Allegretto-Moderato. Итак, нет и не было эскизов четырех частей симфонии В-dur. Прделанный анализ показывает, что перед нами первая часть сонатного allegro и намеченное — с пропуском разработки — начало репризы.

Как будто мы проиграли в количестве частей... Но это лишь «как будто». Сохранившийся фрагмент первой части симфонии дает более полное представление о стремлении молодого Глинки «связать» сонатно-симфоническую форму и принципы сонатно-симфонического развития с песенным бытом современной ему России, нежели это могли бы дать разрозненные и краткие фрагменты нескольких частей симфонии.

Переходя к незавершенному Allegro moderato, нужно прежде всего подчеркнуть неясность отношения этого фрагмента к первой части симфонии В-dur. Может быть, это эскиз одной из последующих частей симфонического цикла. Но может быть, это начало самостоятельной оркестровой пьесы, лишь случайно записанной в одной нотной тетради с первой частью симфонии В-dur. Анализ самого музыкального материала не может дать окончательного ответа на этот вопрос — лишь общность состава оркестра<sup>2</sup> и родство тональностей подтверждают предположение о принадлежности Adagio, Allegro, Andante quasi Allegretto, с одной стороны, и Allegretto moderato — с другой, к тому же симфоническому циклу.

В качестве основной темы Allegro moderato выступает песня «Во саду ли, в огороде»:



Песня эта хороводная, игровая; характер шутки — светлой и улыбочивой господствует в ней. Изложенная в форме периода, она состоит из двух почти одинаковых по мелодии предложений. Тональное различие предложений (первое в g-moll, второе в d-moll) данного периода стимулирует его повторение, создающее в конечном счете нечто вроде звукового орнамента и соответствующее хороводному движению по кругу.

Стремление к повторности, заложенное в самом напеве, содержит благодарную возможность для его использования в качестве темы вариаций. Но

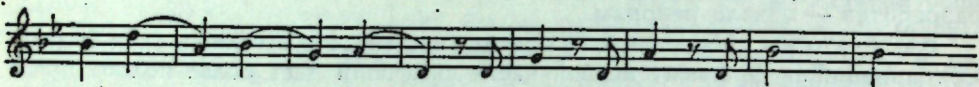
<sup>1</sup> Рукописи М. И. Глинки. Каталог, стр. 8.

<sup>2</sup> Flauto piccolo, Flauto, Clarinetto in B, Oboi, Fagotto, Viol. I, Viol. II, Alto, Basso et Violoncello, Corno in B. G. Timpani in B.

внутренняя однородность напева, отсутствие в нем внутренних контрастов мелодико-тематического характера ограничивают возможности последующего развития. По природе своей эта песня менее благодарна для симфонического развития и более — для характеристического варьирования.

В этом плане берет ее Глинка — сначала в рассматриваемом *Allegro*, а затем в «Каприччио на русские темы» (1834). Так же подошел к ней впоследствии Римский-Корсаков («Сказка о царе Салтане»).

В *Allegro* Глинки тема и первая вариация выдержаны в приветливо-светлом характере. Особенно ясно это ощущается в первой вариации, где к гобою, ранее исполнявшему основную мелодию темы, присоединяются блестящие по звучанию флейты — большая и малая. Третья и четвертая вариации придают напеву характер нарочитой угловатости, и даже тяжеловесности. Вокальная мелодия, идущая легкой поступью, сменяется мелодией инструментального типа, изобилующей скачками:



Основной характер песни и выдержанность стиля строгой ее обработки несколько нарушается в пятой вариации (B-dur — F-dur) благодаря появлению галантно-чувствительных интонаций «вздоха». Возможно, что в этом случае Глинка следовал образцам, распространенным в городском быту и придававшим народным песням несвойственный им оттенок сентиментальности.

Шестая вариация скорее может быть определена не как вариация в собственном смысле этого слова, но как связующий ход, подводящий к новому разделу. Над последним тактом партитуры рукою Глинки сделана надпись — *Subito atacca A*. Последнее слово не закончено, и нам остается лишь предполагать, что имел в виду композитор — *Allegro*? *Andante*? *Adagio*?

Варьирование песен «Во лузях», «Ой, не ходи, Грицю», «Во саду ли, в огороде» находится примерно на одном и том же уровне композиторской техники, но при этом развитие двух первых осуществлено более тщательно и приводит к результатам более интересным по выразительно-смысловому значению.

В рассмотренных вариантных циклах и в сонатной экспозиции, частью которой являются два вариантных цикла из трех, мы видим композитора, стремящегося к реалистическому воспроизведению бытовых картин современной ему русской жизни. Сходную в идейно-художественном отношении задачу Глинка вновь ставит перед собой в симфонии d-moll — D-dur на две русские темы<sup>1</sup>.

Примерно около десятилетия, насыщенного упорным трудом и разнообразными исканиями, прошло между двумя этими симфониями. Степени их завершенности и свойственные им уровни композиторской техники весьма различны. Тем показательнее сказавшаяся в них общность творческих принципов и сюжетно-тематических заданий.

И в том, и в другом произведении запечатлены картины народной жизни. Интерес композитора к народному быту, к чертам русского национального характера является главенствующим при обращении к жанру симфонии. Отчетливость бытовых зарисовок, их живописно-поэтическая конкрет-

<sup>1</sup> Характеристика этого произведения дана в упомянутом выше очерке. Вл. Протопопова.

ность счастливо сочетаются с соразмерностью пропорций и ясностью структуры.

Обе симфонии знаменуют стремление Глинки связать сонатно-симфоническую форму с русским песенным бытом, а шире — «с условиями нашей музыки».

Сочетание вариационности с развитием сонатно-симфонического типа выступает в этих произведениях как коренная черта творческого дарования Глинки.

Творческие трудности, испытанные молодым композитором при его обращении к жанру симфонии, лишь частично являются трудностями композиционно-технического порядка. В еще большей мере это трудности реалистической типизации, связанные с завоеванием высшего уровня мастерства. Симфония B-dur, а затем симфония d-moll — D-dur — это два творческих опыта на том пути, который привел Глинку к полной победе в «Камаринской».

О. Левашева

## ГРИГ И АНДЕРСЕН

Среди рукописей Грига в Публичной библиотеке в Бергене хранится тетрадь романсов с надписью: «Господину профессору Хансу Кристиану Андерсену в знак восхищения и уважения»<sup>1</sup>. На рукописи дата: декабрь 1864 г.

Этот сборник был первой данью, которую молодой Григ отдал творчеству великого датского поэта. Сюда вошли четыре произведения на стихи Андерсена из его поэтического цикла «Мелодии сердца», в том числе известные всему миру романсы «Люблю тебя» и «Сердце поэта». Сочиненные совсем еще юным, двадцатилетним композитором, «андерсеновские» романсы принесли ему громкую славу.

Обычно биографы Грига лишь вскользь упоминают о его встречах с датским поэтом. Норвежские писатели Ибсен и Бьёрнсон, с которыми Григ был связан долгие годы, в глазах этих исследователей, естественно, заслоняют фигуру Андерсена, да и самый факт общения начинающего композитора с шестидесятилетним поэтом кажется им фактом второстепенным.

Между тем, воздействие Андерсена, его личности, его эстетикки было не только заметным, но и глубоко плодотворным в тот ответственный период, когда формировался творческий облик Грига-композитора. Именно Андерсен мог укрепить в нем любовь к национальному и народному, высокую мысль о служении народу. Молодой представитель норвежской национальной школы, Григ сумел усвоить то лучшее, передовое, что дала в творчестве Андерсена культура датского народа. И в этом смысле проблема «Григ — Андерсен» приобретает большой историко-культурный — не только частный и не только биографический — интерес.

О личном знакомстве Грига с Андерсеном почти не сохранилось сведений. Однако некоторые факты биографии Грига помогут многое уяснить в истории творческих отношений композитора и поэта.

В 1862 г. девятнадцатилетний Григ, окончив Лейпцигскую консерваторию, вернулся на родину, в Берген. В условиях молодой, растущей культуры Норвегии он сразу же осознал всю необходимость большой и разносторонней работы — не только творческой, но и музыкально-общественной, организационной. К этой самостоятельной деятельности он оказался неподготовленным. Традиционные методы «лейпцигской школы» (а к ней Григ, как известно, не мог побороть отрицательного отношения до конца своей

жизни!) не дали молодому композитору нужного опыта для работы над своим национальным материалом. Накопив некоторые технические навыки в области композиции, он все же оказался «безоружным» на родной почве, в стране с богатейшими народными традициями, но совсем еще юной профессиональной музыкальной культурой. Музыкальная жизнь Норвегии в то время носила узкий, провинциальный характер, а своя, национальная композиторская школа только складывалась. Все это заставило Грига искать помощи и совета у крупного датского композитора, признанного в то время «главой скандинавской школы» — Нильса Гаде. Весной 1863 г. Григ приехал в Копенгаген.

Годы, проведенные в Дании (1863—1866), были для Грига временем первого яркого творческого расцвета. Произведения датских лет — фортепианная и первая скрипичная сонаты, «Юморески», романсы на слова Андерсена — сразу поставили его в ряд самых выдающихся молодых композиторов Европы. Кончились ученические годы — началась пора самостоятельной творческой жизни. Об этом времени сам Григ писал в своей автобиографической статье «Мой первый успех»: «Атмосфера Лейпцига стояла густой завесой перед моими глазами. Когда я через год приехал в Данию, эта завеса упала, и мой изумленный взор увидел мир, полный красот... Я нашел себя и с величайшей легкостью преодолевал те трудности, которые в Лейпциге казались мне непреодолимыми. С освобожденной фантазией сочинял я одно произведение за другим. То, что мою музыку сначала критиковали, как надуманную и странную, меня не смущало. Теперь я знал, чего хотел, и смело устремлялся вперед, к намеченной цели»<sup>1</sup>.

Что же помогло Григу «найти себя», встать на самостоятельный путь развития? Разумеется, не уроки Гаде — высоко талантливого, но в достаточной мере академичного мастера, давно уже пережившего порывы и увлечения юности. Начав свой путь как горячий поборник национальной датской музыки, Гаде в зрелые годы перешел на более умеренные, академические позиции. В молодом Григе он не сумел распознать исключительной, яркой одаренности и в своих советах не вышел, повидимому, за рамки тех же традиционных требований «лейпцигской школы». Думается, что не руководству Гаде Григ был обязан своим творческим ростом.

Первое признание и первое ободряющее слово пришло не от музыканта. Великий датский писатель Андерсен, услышав музыку Грига, сразу узнал и приветствовал в нем новый, расцветающий талант.

Много лет спустя, вспоминая свою юность, Григ сказал: «Андерсен был одним из первых ценителей моего творчества»<sup>2</sup>. Эти слова, известные из беседы Грига с корреспондентами английской газеты (во время его поездки в Лондон в 1889 г.), открывают новую важную страницу биографии композитора. Свидетельство самого Грига дает ценное указание, которым не может пренебрегать историк музыкальной культуры.

Нельзя не отметить и не признать глубокой пронизательности Андерсена в его оценке творчества молодого Грига. Симпатия Андерсена к молодому, начинающему композитору вовсе не была только проявлением дружеской снисходительности «маститого» художника. Известно, что Андерсен обладал очень широким музыкальным кругозором и горячо воспринимал интересы современного ему музыкального искусства. В числе его друзей были Шуман и Мендельсон, Лист и Россини. В течение многих лет он был связан дружескими отношениями с выдающимися музыкантами-исполнителями — норвежским скрипачом Уле Буллем и шведской певицей Йенни Линд.

<sup>1</sup> David Monrad Johansen. Edvard Grieg. Oslo. 1934, p. 62.

<sup>1</sup> G. Schjelderup u. W. Niemann. Edvard Grieg. Peters. Leipzig. S. 30.  
<sup>2</sup> David Monrad Johansen. Edvard Grieg. Oslo. 1934, p. 57.

Велика роль Андерсена в развитии датской национальной музыкальной культуры. С юных лет он работал в области музыкального театра, был сотрудником датских композиторов Гартмана, Гаде, Вейзе, Бредаля. Оперы на либретто Андерсена, на сюжеты его сказок в то время не сходили со сцены датского театра. Песни на слова Андерсена распевались повсюду; одна из них («Дания — моя родина») стала широко популярной в народе. Андерсен был постоянным участником музыкально-литературных вечеров, свидетелем всех событий музыкально-общественной жизни Дании. Все это рисует его как художника больших и разносторонних интересов, близкого к миру музыки. Исключительная чуткость и восприимчивость Андерсена к музыкальному искусству помогла ему увидеть в Григе то, мимо чего прошли лейпцигские педагоги. В «гадком утенке» он сразу узнал черты «прекрасного лебедя».

С Андерсеном Григ встретился, повидимому, в 1863 г., так как именно в это время поэт вернулся в Копенгаген после долгого путешествия по Испании и Франции. Возможно, что Андерсен встретился с Григом на одном из музыкально-литературных вечеров. Во всяком случае, в следующем 1864 г. Григом были уже написаны и посвящены Андерсену романсы (ор. 5) на текст стихотворений поэта «Мелодии сердца».

Встреча Грига и Андерсена произошла в то время, когда укрепились связи поэта с передовыми деятелями норвежской культуры. Дружба с выдающимся норвежским писателем Бьёрнсоном, знакомство с современной норвежской литературой пробудили у Андерсена живой интерес к норвежской природе, к жизни и быту норвежского народа. Летом 1864 г. поэт собирался посетить Норвегию. Но тяжелые события датско-прусской войны заставили его отказаться от этой поездки. «Я предполагал, если мир будет заключен благоприятный, проехать потом в Норвегию, где я еще не был и где мой родной язык звучит подобно колоколу в горах, тогда как у нас он напоминает мягкий шелест наших буковых лесов; полюбоваться там бурливыми горными речками, тихими, глубокими озерами и посетить Мунха<sup>1</sup> и Бьёрнсона», — писал Андерсен в автобиографии «Сказка моей жизни». «Оба они утешали меня в то мрачное, тягостное время милыми, сердечными письмами. Но мир был заключен тягостный для Дании, и я не поехал в Норвегию. Конец этого года, самого тяжелого, горького в моей жизни, я провел в Баснэсе»<sup>2</sup>.

Во время пребывания Грига в Дании, до начала 1866 г., Андерсен почти не выезжал за пределы своей родины. Он жил то в Копенгагене, то в дачных местностях, где нередко бывал и Григ.

Живой интерес Андерсена к норвежской национальной культуре не мог не отразиться на его отношениях с молодыми норвежскими музыкантами. Когда Григ в начале 1865 г. вместе с талантливым норвежским композитором Рикардом Нурдроком и некоторыми датскими музыкантами основал в Копенгагене музыкальное общество «Евтерпа», то Андерсен горячо поддержал эту инициативу и был одним из первых посетителей концертов нового общества. На первом же концерте «Евтерпы» он приветствовал молодого дирижера-норвежца Нурдрока и выразил свое искреннее восхищение его талантом.

В письме к Бьёрнсону от 24 марта 1865 г. Нурдрок писал: «Но самым большим событием было основание общества «Евтерпа»... успех превзошел

<sup>1</sup> Андреас Мунх (1811—1884) — известный норвежский поэт. На тексты Мунха написаны романсы Грига «Отплытие», «Жолыбельная песня» и др.

<sup>2</sup> Г. Х. Андерсен. Прибавление к «Сказке моей жизни». Собр. соч., т. IV. СПб., 1894—1895, стр. 295.

все наши ожидания... По окончании концерта я вышел из зала и едва мог пробраться сквозь толпу дружественно настроенной публики. Какие-то незнакомые дамы и господа подходили ко мне с поздравлениями и пожеланиями успеха; народ с любопытством толпился около меня. Поэт Ханс Кристиан Андерсен, которому я никогда не был представлен, сразу нашел меня, как я полагаю, по моей шевелюре. Он поспешно подошел ко мне — добрая душа! — и я был поражен проявлениями его симпатии, его интереса. «Но, мой дорогой юный друг, у вас большой талант. Как я рад, что услышал ваши сочинения; в них видно большое духовное родство с Бьёрнсоном. Знаете ли вы его?» — «Да, он мой родственник». «Возможно ли! Когда будете писать ему, передайте от меня сердечный привет. Вы должны обещать, что навестите меня; я очень хотел бы побеседовать с вами и послушать ваши произведения. Я всегда дома от часа до четырех». И наш дорогой поэт оставил меня»<sup>1</sup>.

Рассказ Нурдрока свидетельствует об исключительной чуткости, проницательности Андерсена в его отношении к национальной культуре норвежского народа. Подлинный патриот, Андерсен был чужд национальной ограниченности. Он резко отрицательно относился ко всяким проявлениям националистических предрассудков, вражды и розни между народами. Прогрессивность воззрений поэта, показавшего большую стойкость и независимость убеждений в период, когда вражда между скандинавскими народами насильственно раздувалась буржуазными националистами, когда, по меткому определению Маркса и Энгельса, «швед объявил датчан «онемеченными» и выродившимися, норвежец объявил таковыми же шведов и датчан, а исландец всех троих»<sup>2</sup>, — рисует его как демократа и гуманиста.

Аналогичными были позиции Грига по отношению к датскому искусству. Горячо любя свою родину, Григ в то же время воспринял лучшие традиции близкой и родственной ему датской культуры. Он высоко ценил и реалистический дар писателя-просветителя Гольберга, и задушевную поэзию Андерсена, и обаяние датских народных песен. Навсегда покорила его мягкая, ласковая природа Дании, с ее зелеными полями, озерами и густыми рощами буковых лесов. В уединенных сельских местностях Дании были созданы лучшие произведения молодого Грига — его фортепианная соната и фортепианный концерт. В письмах юных лет он с восторгом говорит о «дорогой, прекрасной Дании». У лучших писателей Дании — Гольберга и Андерсена — он учился постигать народную жизнь и душу народа.

Особенно близкой, созвучной Григу оказалась поэзия Андерсена. Высокий гуманизм и сердечность поэта, его душевная чуткость, его жизнерадостный чисто народный юмор у Грига нашли горячий отклик.

Разумеется, было бы ошибкой приписывать только влиянию Андерсена творческие успехи молодого Грига и поразительную интенсивность его творческого роста. Огромное значение для композитора имела вся та художественная среда, с которой он столкнулся в Дании, особенно встреча с Нурдроком, горячим энтузиастом и поборником норвежского национального искусства. Вступив в полосу самостоятельной творческой жизни, Григ сразу же примкнул к прогрессивно настроенной норвежской интеллигенции, борющейся за самобытность своей культуры. Но ведь именно это пробудившееся чувство национального художника и заставило Грига обратиться к творчеству Андерсена — величайшего народного поэта Дании. Какими бы краткими и случайными ни были встречи Андерсена с Григом, творческое, идейное влияние датского поэта на молодого норвежского мастера неоспоримо.

<sup>1</sup> David Monrad Johansen. E. Grieg, p. 72—74.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. VI, стр. 428.

Прогрессивная эстетика Андерсена, окончательно сложившаяся в новых социальных условиях эпохи шестидесятых годов, не могла не оказать самого глубокого воздействия на молодого Грига. Основным положением этой эстетики была идея народности, которую Андерсен провозглашал в творчестве и публицистике.

Едва ли не высшим выражением идеи народности в искусстве явилась у Андерсена его замечательная лирическая сказка «Птица народной песни». Она была написана поэтом после целого года молчания под впечатлением мрачных дней датско-прусской войны 1864 г., в которой Дания потерпела жестокое поражение. Тяжело переживая общее горе, скорбя о родной стране, поэт высказывал глубокую веру в лучшее будущее народа и воспевал могучую жизнеутверждающую силу народного искусства — силу народной песни.

Образ разоренной страны в сказке Андерсена рисуется как образ спящего города, погруженного в сумрак холодной зимней ночи. Поэт говорит о «мрачном эпосе» военного года («самого тяжелого, самого горького в моей жизни»), когда на его любимую родину обрушилось «неистовство снежной бури». Но неистощимы творческие силы народа и близок час пробуждения родной страны: «Нет, не смерть там царит — там кипит жизнь. Мы внемлем ей; она выливается в звуках, мощных, как звуки церковного органа, хватающих за сердце, как песнь Оссиана, как бурный полет валькирий! Какие созвучия! Они говорят нашему сердцу, возвышают мысли, — мы внемлем им в пении птицы народной песни! Мы внемлем ее пению, и — с неба веет теплым дыханием божьим, ледяная кора дает трещины, в них проникают лучи солнца, вестники шествующей весны, прилетают птицы — новые птицы, все с теми же старыми, родными песнями! Слушай же, слушай, эпос года! Неистовство снежной бури, тяжелый сон зимней ночи — все исчезает, все забывается при звуках чудного пения бессмертной птицы народной песни!»<sup>1</sup>

Трудно выразить в более поэтической форме глубокую философскую мысль о преобразующей силе народного искусства. Создавая сказочный образ «птицы народной песни», Андерсен выразил свое творческое мировоззрение, свой этический идеал народного искусства, где царят «возвышающие душу» мысли правды, добра и красоты.

Эта чудесная аллегория не могла не быть известной Григу. И более того: самая проблема народности, как она поставлена у Андерсена, нашла чуткое отражение в творчестве юного норвежского музыканта. Искусство Грига и Андерсена — это именно та «птица народной песни», о которой говорит поэт в своей лирической сказке. Оно родилось из родных напевов, питалось соками родной земли. Какую бы тему ни брал Андерсен, в его сознании всегда отзывалась душа его родины, мысль его народа. Это хорошо понял Григ, искавший в своих андерсеновских песнях самые простые, самые ясные формы выражения.

На слова Андерсена Григом сочинено всего 15 романсов. Все они относятся к периоду 1863—1870 гг. и написаны, следовательно, еще при жизни поэта.

Издание романсов Грига в порядке «опусов», как известно, не отражает полностью истории их создания. Некоторые ранние романсы, сочиненные в Дании («Любовь», «Избушка»), были опубликованы много позже; другие при жизни Грига остались неизданными и вошли «без опуса» в посмертное издание его сочинений. По имеющимся биографическим данным, андерсеновские романсы Грига должны быть расположены в следующем порядке:

<sup>1</sup> Г. Х. Андерсен. Птица народной песни. Собр. соч., т. II, стр. 287.

1863  
«Любовь» (ор. 15, № 2).

1864  
Цикл «Мелодии сердца» (ор. 5: «Два карих глаза», «Сердце поэта», «Люблю тебя», «Могучие горы — мысль моя»).

1865  
«Избушка» (ор. 18, № 7), «Птичка» (без ор.), «Слезы» (без ор.), «Солдат» (без ор.).

1869  
«В лесу» (ор. 18, № 1); «Она так бела» (ор. 18, № 2), «Последняя песнь поэта» (ор. 18, № 3), «Поэзия» (ор. 18, № 5), «Розочка» (ор. 18, № 7).

1870  
«Лангеландская народная мелодия» (ор. 15, № 3).

В романах Грига на слова Андерсена привлекает внимание прежде всего широкая тематика: лирика природы и любви, философская и социальная тема, народный быт и народная поэзия. Композитору одинаково были близки и философские, и лирические стихотворения Андерсена.

И в то же время во всех романах есть общее, объединяющее начало, характерное в равной мере для Грига и Андерсена. Это — удивительная непосредственность выражения, правдивость и простота искреннего, задушевного тона, это — светлое, ясное восприятие жизни, присущее подлинно народной поэзии. Лирика Грига и Андерсена глубоко оптимистична и жизне-радостна, полна светлого, нетронутого молодого чувства.

Уже в первом цикле песен «Мелодии сердца» чувство молодости бьет через край, льется вольным потоком. Во всем вокальном творчестве Грига не много найдется песен такого светлого, лучезарного тона. Ранние андерсеновские романсы Грига — восторженный гимн искусству, природе и первой юношеской любви. Но пафос лирических излияний, достигающий кульминации в романсах «Люблю тебя» и «Сердце поэта», и здесь не исключает ценнейшего качества музыки Грига — ее простоты. Лирика Грига, даже в моментах высокого пафоса, всегда остается простой, задушевной и чистой.

Тема любви в песнях Андерсена — Грига, как и в народной поэзии, неразлучно связана с темой природы. И это понятно. Только в природе и «через природу» можно было найти ту чистоту и первозданность лирического чувства, какую проникнута музыка Грига и поэзия Андерсена. В песнях «В лесу», «Избушка», «Любовь» слышится голос северной природы, шум моря, дыхание лесов и полей. Особенно привлекательна своим народным колоритом песня «Избушка». Энергически-бодрая «григовская» триольная ритмика и характерный терцово-септаккордовый склад мелодии указывают на ее прямое родство с норвежской народной песней:



ночь шу-мит, из-буш-ка чья то там сто-ит. Во-

- круг, ку-да ни ки-нешь взор, пе-сок да ска-лы гор.

Некоторые песни на текст Андерсена у Грига возникли под непосредственным впечатлением датского народного мелоса. Таковы песни «Два карих глаза», «Розочка», «Она так бела» и «Лангеландская народная мелодия».

Две последние песни, сочиненные Григом уже в Норвегии в 1869—1870 гг., представляют особый художественный интерес. Григ чутко уловил в них интонационную гибкость датской народной песни, ее мягкий, элегический колорит, ее ритмическую грацию. Усиленно работая в то время над норвежской народной музыкой (к 1869 г. относится первый сборник «Норвежских народных песен и танцев», ор. 17), он возвращался и к воспоминаниям «датских лет». И показательно, что никогда еще датский фольклор не находил у него такого яркого, непосредственного выражения. Опыт обработки норвежских народных мелодий помог Григу найти и выявить наиболее характерные черты датского народного мелоса.

Обе песни, простые и безыскусственные, говорят о высоком уровне достигнутого мастерства, о творческой зрелости композитора. Мелодические контуры песен очерчены ясно, рельефно. Своеобразие гармонического склада придает этим простым напевам неповторимую свежесть северного, «григовского» колорита. Так, в «Лангеландской народной мелодии»<sup>1</sup> особое очарование создается путем ладовых сопоставлений (a-moll и C-dur, гармонии e-moll и E-dur).

В гармонизации песни Григ мягко распределяет «свет и тени», мажор и минор:

<sup>1</sup> Такое название этому стихотворению дал сам Андерсен, взявший за образец подлинную народную датскую песню.

Оживлённо

Е - ю за-быт я,

в серд-це пе-чаль, сча-стье бы-ло - е скры-ло-ся вдаль!

Там, где о-на, всё пре-крас-ней-ми-лей. сла-ще по-ёт при лу

- не со-ло-вей Я тос-ку-ю о ней.

я тос-ку - ю о ней!

Текст песни «Она так бела» создан был Андерсеном под впечатлением русской поэзии (стихотворение носит подзаголовок: «Efter den Russiske» — «с русского»). Трудно предположить, каким именно источником воспользовался здесь поэт. Во всяком случае, Григ воплотил это стихотворение в духе и стрсе датской народной песни и подчинил свою музыку национальному складу самой поэзии Андерсена, независимо от заимствованного автором сюжета.

Песня написана в мягком, вальсообразном ритме, в размере  $\frac{6}{8}$ , весьма характерном для датской народной музыки. И фактура, и гармонизация с применением сплошного органного пункта тоникки выдержаны в духе простой бытовой народной песни. Однако и здесь композитор одним тонким штрихом придает большую экспрессию простодушно-наивному, элегическому напеву. Выразительная тритоновая интонация в вокальной партии (ход на увеличенную кварту вверх), рельефно оттененная гармонией второй низкой ступени, сразу же вносит в песню характерный оттенок элегической скорби, присущий народной северной лирике:

Poco allegretto e semplice

Бе - ла о - на, как снег по - лей, чи -

ста, как лан - дыш май - ских дней. На све - те нет е - ё ми - лей, ми -

- лей кра - са - ви - цы мо - ей.

Некоторые из песен Андерсена — Грига посвящены философской теме искусства и творчества. Этой темы Андерсен касался не раз. В своих сказках «Соловей» и «Птица народной песни», в романах «Импровизатор» и «Только скрипач» он горячо отстаивал принципы реалистической, народной эстетики и утверждал идею художественного творчества как отражения жизни. Понятие искусства у него неразрывно связано с природой и жизнью, понятие прекрасного — с образами молодости, весеннего обновления, света, любви и тепла. Тема искусства в творчестве Андерсена — это всегда тема утверждения жизни. Оттого в его философских стихотворениях нет и тени холодной риторичности. Поэт говорит в них о непобедимой силе искусства с той же искренностью и простотой, как и в своих сказках. В образном строе своей философской лирики, как и в сказках, он близок к народному мышлению.

То же и в музыке Грига. В романсах «Сердце поэта», «Поэзия», «Последняя песнь поэта» найден простой и сердечный тон, без риторической насыщенности и ложного пафоса. С подлинным увлечением юности написаны романсы «Поэзия» и «Сердце поэта». В обоих произведениях мелодия, полная романтической устремленности, отличается пластичностью и широкой напевностью. В этих романсах Григ избегает сложных композиционных построений и создает простую строфическую, куплетную форму, хорошо отвечающую напевному складу мелодии. Восторженные «песни поэта» у Грига льются легко и свободно, а взволнованный гармонический фон придает этой музыке высокий пафос звучания, сумрачного в «Сердце поэта», ликующего и светлого в «Поэзии».

Прекрасен романс «Поэзия» — восторженный гимн искусству. Исполненное высокого пафоса, это произведение стоит в ряду классических романсов, раскрывающих тему творчества в оптимистическом, жизнеутверждающем плане. Приводим первую строфу романса<sup>1</sup>:

Allegro con anima

Чу -

<sup>1</sup> На русском языке публикуется впервые; перевод К. Алемасовой.

- дес - ный край зем - ли. По -

- э - зи - ей зо - вёт - ся, там

яс - ны не - бе - са, ца -

- рит там веч - на - я вес - на, и

пес - ня серд - ца льёт - ся,

неж - но зве - ня в да - ли.

и пес - ня серд - ца

льёт - ся неж - но зве - ня в да -



ли, нежно зве-ня вда

ли | кре-цен-до

m. s. m. s. p

Особое место в творчестве молодого Грига занимает трагическая баллада «Солдат» (1865). Это забытое произведение заслуживает пристального внимания как первое обращение композитора к большой социально-значительной теме. При жизни Грига баллада осталась неизданной и вошла затем в число его сочинений, изданных после смерти композитора<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Э. Григ. «Романсы и песни», вып. III, под ред. П. Ламма. М., 1937, стр. 102, 103. Перевод В. Н. Аргамакова.

Тема стихотворения Андерсена — гибель солдата, безвинно осужденного на жестокую казнь. Его ждет смерть от руки друзей и братьев, таких же простых солдат, как и он сам:

Он был мне на свете дороже всего,  
Но должен вести я на казнь его.  
Гремят барабанные трели,  
Сейчас он будет расстрелян...

Стихотворение Андерсена, написанное в 1830 г., заставляет вспомнить известную песню Беранже «Старый капрал». Как и французский поэт-демократ, Андерсен выступил против бесправия и угнетения простого человека, против жестокой, братоубийственной войны. «Война — это отвратительное чудовище, которое живет человеческой кровью и пылающими городами», — вот подлинные слова Андерсена, в которых раскрывается облик великого гуманиста<sup>1</sup>.

События датско-прусской войны 1864 г. укрепили демократические взгляды поэта. В это тяжелое время был в Дании и молодой Григ. И нет сомнений, что впечатления военных дней заставили его обратиться к трагическому стихотворению Андерсена и разделить со всем пылом молодости гуманистические чувства поэта.

В своей музыке Григ усилил драматический пафос стихотворения Андерсена. Музыкальный язык баллады отличается повышенной остротой, напряженностью. Жесткие созвучия, одновременные сочетания аккордов различных функций, резкие сопоставления тональностей подчеркивают взволнованный эмоциональный тон рассказа. Вокальная партия дает редкий для молодого Грига пример декламационной мелодики и отличается экспрессивностью чисто речевых интонаций. Отсюда и общий композиционный замысел произведения, написанного в жанре баллады. Григ создает свободно построенный монолог по типу «сквозной» композиции, стараясь оттенить своей музыкой выразительное значение каждого слова.

Обычный для балладного жанра принцип свободного развертывания музыки не приводит, однако, к иллюстративности. Баллада Грига — цельное, законченное произведение, в котором господствует единая драматургическая линия — от трагической обреченности к отчаянию и гневу.

Сдержанный ритм траурного марша пронизывает балладу. В настойчивой остринатности ритма и острых, щемящих гармониях рождается мрачный образ шествия на казнь:

Tempo di marcia funebre p

<sup>1</sup> См. А. Погодин. «Классик датской литературы Ханс Кристиан Андерсен». М., 1955, стр. 10.

И -

- дёт наш от-ряд, сту - чит ба - ра-бан. -

Ах, дол-голь идти ос-та - ёт - ся нам, и

пыт - ка о - кон - чит - ся зла - я ?

Постепенное нарастание приводит к трагической развязке. Баллада заканчивается речитативным эпизодом. «Говорящая» мелодия устремляется к яркой кульминации; как возглас отчаяния звучит драматический взлет голоса на фоне острой гармонии вводного септаккорда на тоническом басу:

Recitativo

И гря - нул залп, де-вятъ пудъ свистят,

росо più lento  
dim.  
но во - семь ми-мо не-го ле - тят, о -

non arpegg.

пиù lento  
- ни не хо-тят е-го смерти. Лишь я по-разил е-го

в серд - це.

Глубокая по идейному замыслу баллада Грига свидетельствует о новых исканиях в творчестве композитора. На фоне светлой лирики «Мелодий сердца» она выделяется своей драматической углубленностью и остротой социальной тематики. Среди юношеских песен Грига есть более совершенные, более зрелые по мастерству. Но вряд ли можно найти произведение, в котором с такой непримиримой убежденностью высказались бы его прогрессивные, демократические взгляды.

Нельзя не напомнить, что в русской музыке к этой теме в тот же период общественного подъема шестидесятых годов обратился Даргомыжский, создавший в «Старом капрале» одно из самых значительных, основополагающих произведений русского реалистического искусства.

Романсы Грига на текст Андерсена — большая тема, заслуживающая самостоятельного исследования. Такое исследование, без сомнения, даст возможность оценить всю силу воздействия Андерсена на творчество Грига.

Поэзия Андерсена, пробудившего своим горячим словом чувства гуманности, дружбы, любви к простому человеку, в чудесной музыке Грига нашла гениальное воплощение. Как и Андерсен, Григ видел основу своего творчества в жизни и мировоззрении родного народа. Ему были дороги народные идеалы верности, патриотизма, моральной стойкости и чистоты. Ему были ненавистны чувства национальной розни. И если в творчестве позднего Андерсена со всей силой и убежденностью высказана идея мира и дружбы народов, то ведь и Григ в конце своего жизненного пути работал над ораторией «Мир», в которой он хотел выразить свой горячий протест против несправедливой, бесчеловечной войны.

2 апреля 1955 г. по решению Всемирного Совета Мира все передовое человечество отметило знаменательную дату — 150-летие со дня рождения Андерсена. К творчеству Андерсена, великого сказочника, с особой любовью обращаются в наши дни читатели всех стран мира. Новыми исследованиями о жизни и творчестве поэта пополнилась советская и зарубежная литература.

Хочется напомнить и о том важном и ценном, что Андерсен дал музыке. Творчество Грига, лучшего интерпретатора поэзии Андерсена, здесь должно занять первое место. Любимое народом, несущее светлые гуманистические идеалы искусство Грига, как и поэзия Андерсена, всегда будет жить в сердцах людей.

И. Балза

## ЗАБЫТЫЙ ПОЛЬСКИЙ КОМПОЗИТОР

Польский народ на протяжении многовековой истории своего существования создал богатую и самобытную культуру. Изучению достижений польской культуры препятствовали, однако, многие обстоятельства, которые обусловили, в частности, ряд серьезнейших пробелов в истории польской музыки.

Если говорить о далеком прошлом, то мы не располагаем достаточно полными данными о жизни и творчестве даже наиболее выдающихся польских музыкантов, многие сочинения которых, повидимому, погибли безвозвратно. В большинстве случаев мы не знаем даже точных дат рождения и смерти этих музыкантов, испытывавших на себе то пренебрежение, которое проявляли по отношению к отечественной культуре светские и духовные магнаты Речи Посполитой.

Только очень небольшая часть творческого наследия замечательных польских мастеров XVI, XVII и XVIII столетий дошла до нас, — прежде всего потому, что сочинения этих мастеров, за исключениями буквально единичными, не издавались. Но и сочинения многих польских композиторов XIX в. оставались в рукописи, потому что изданию произведений польской литературы и музыки стремились препятствовать как прусские и габсбургские власти, так и русское самодержавие.

В краткий период существования буржуазной Польской республики, закончившийся катастрофой 1939 г., польские ученые-патриоты не получали надлежащей поддержки от государства и только благодаря помощи передовых кругов польской общественности смогли, например, покойный академик Адольф Хибиньский и Казимеж Сикорский (ныне председатель Союза композиторов Польской Народной Республики), опубликовать несколько тетрадей произведений польских композиторов XVI—XVIII столетий. Но многие памятники польской музыкальной культуры попрежнему оставались в рукописи, и значительная часть их была истреблена гитлеровцами во время второй мировой войны.

Отрывочные сведения, дошедшие до нас о забытых польских композиторах, позволяют предполагать, что среди них было немало одаренных, выдающихся музыкантов и что творческое наследие их заслуживает серьезного внимания, требующего, разумеется, прежде всего поисков и накопления нотных материалов.

Очень мало изучена история польской оперы, зародившейся во второй половине XVIII в. Так, Михал Клеофас Огньский в своих неизданных

«Письмах о музыке» называет автора нескольких польских опер, композитора Лиссовского, с которым он познакомился в Неаполе в 1796 г., и сообщает, что оперы эти получили там высокую оценку<sup>1</sup>. Между тем, мы не знаем до сих пор ни одной из опер Лиссовского, не знаем ни дат его рождения и смерти (умер он молодым, как сообщает Огиньский), ни даже его имени.

Музыкальная историография не располагает пока никакими данными и о таком польском композиторе, как Марцелий Ясиньский, автор «Тени», «Пана Твардовского» и других балетов, которые с большим успехом шли в Киеве в пятидесятых годах прошлого столетия и заслужили высокую оценку не только общественности, но и критики, отмечавшей хореографическую выразительность музыки Ясиньского и его одаренность. «На новые балеты, как «Тень», «Пан Твардовский» и другие музыку писал даровитый Марцелий Ясиньский, студент Киевского университета св. Владимира. В его сочинениях много прекрасного, музыка до того выразительна для мимики, что невольно забываешься... и зрителю совершенно кажется, что на сцене разговаривают. Г-н М. Ясиньский большую услугу оказал нашему балету и театру, и мы много обязаны ему за труд, который был исполнен с знанием дела. В сочинениях его, преисполненных меланхолии, заметен большой талант и знание музыки»<sup>2</sup>.

Особое значение приобретает вопрос о тех польских композиторах, которые были старшими современниками и непосредственными предшественниками Шопена. Автору этой статьи уже приходилось неоднократно подчеркивать, что для формирования творческого облика великого польского композитора громадное значение имело не только приобщение к народным истокам польской музыкальной культуры, но и усвоение ее большого и самобытного профессионального опыта. Шопен знал и, судя по имеющимся у нас прямым и косвенным данным, ценил творчество Огиньского, Эльснера, Курпиньского, Шимановской и других своих соотечественников, в той или иной мере подготовивших расцвет польской музыки в классический период ее развития.

К числу этих композиторов следует отнести и Ф. Островского, талантливого польского пианиста, композитора и педагога, в наше время совершенно незаслуженно забытого.

Польские историки музыки не упоминают имени Островского. Лишь лексикограф В. Совиньский, обошедший Островского молчанием в первом (французском) издании своего «Словаря польских и славянских музыкантов», вышедшем в Париже в 1857 г., включил во второе (польское) издание следующую заметку, которую мы приводим здесь полностью: «Островский (Ф.), известный по произведению «Adagio et Rondo», op. 11, изданному у Фридлейна в Варшаве. Скончался на 58 году жизни, в 1860 г. Некоторое время жил в Литве»<sup>3</sup>.

Повидимому, Совиньский, составляя эту заметку, основывался на извещении о смерти Островского, появившемся в варшавской прессе и гласившем: «Пользовавшийся некогда известностью учитель фортепианной игры Феликс Островский скончался в Варшаве на 58 году жизни. Помимо нескольких недолговечных (ulotnych) композиций, написал Adagio et Rondo, изданное у Фридлейна в Варшаве. Островский жил некоторое время в Литве»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> «Lettres sur la musique». Центральный государственный архив древних актов. Госархив, разряд XII, № 301, стр. 118.

<sup>2</sup> «Театральный и музыкальный вестник», 1856, № 19, стр. 363—364.

<sup>3</sup> Słownik muzyków polskich. Paris, 1874, str. 300.

<sup>4</sup> «Ruch Muzyczny», 21.XI. 1860, str. 763. Текст этой заметки, а также приводимой далее рецензии «Курьера Варшавского», сообщил мне заведующий отделом музыки Ягеллонской библиотеки в Кракове Владислав Гордыньский, которому я приношу свою искреннюю благодарность.

Немногие строки, посвященные Ф. Островскому в «Manuel Universel de la Litterature Musicale» (Paris, s. a.), заимствованы, повидимому, из словаря Совиньского. Полинский («Dzieje muzyki polskiej w zagysie», 1907), Яхимецкий («Muzyka polska w rozwoju historycznym, 1948—1951, и ряд предыдущих изданий), Опеньский («La musique polonaise», 1918), Рейсс («Najpięknniejsza ze wszystkich jest muzyka polska», 1946) имени Островского не называют.

Многие сочинения Островского, очевидно, утеряны. Во всяком случае, почти ни в одной из польских государственных и общественных библиотек его произведений нет, а богатейший музыкальный отдел Ягеллонской библиотеки в Кракове располагает лишь экземплярами упоминавшегося Adagio et Rondo, а также третьего полонеза Островского. В Государственной публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде имеются экземпляры второго и третьего полонезов Островского. Кроме того, экземпляр Agadio et Rondo находится у внука композитора, ленинградского писателя Бориса Генриковича Островского, который любезно ознакомил меня с этим изданием, сообщил ряд ценных биографических данных о своем деде и передал для опубликования репродукции с его метрики и портрета.

Как явствует из подлинной метрической выписи, Феликс Островский родился 3 января 1802 г. в Малой Польше, в небольшом городе Краснике (приблизительно в 40 километрах к юго-западу от Люблина). Родителями его были Валенты и Францишка Островские. Б. Островский слышал в детстве, что его прадед Валенты Островский был художником. Однако работ его нам обнаружить не удалось. По сообщению выдающегося знатока польского искусства проф. К. Виткевича, имя этого художника в Польше неизвестно.

В Ягеллонской библиотеке, как любезно сообщил К. Виткевич автору этих строк, имеется уникальный экземпляр издания «X. Maciej Frąckiewicz Delicje dziecinne. [«Детская отрада»]. Kraków, 1748», причем на обороте титульного листа этой книги, содержащей четыре колелды и множество молитв, помещена гравюра, подпись под которой гласит: «Casim. Ostrowski, sculp.». Возможно, следовательно, что художником был не отец, а дед Ф. Островского. Так или иначе, Ф. Островский происходил не из магнатского рода Островских, к которому принадлежали его современники — писатели Антоний Ян и Крыстин Юзеф Островские, — в противном случае в метрической выписи был бы указан графский титул этого рода.

Сопоставление метрической выписи с посвящением Adagio et Rondo дает основание полагать, что Островский провел детство и учился в Краснике. Дело в том, что документ, удостоверяющий дату рождения Ф. Островского, выдал 19 января 1834 г. пробош (настоятель) красниковской епархии Любачевский. Именно ему как своему учителю посвятил Островский наиболее значительное из известных нам его изданных произведений, на титуле которого значится: Adagio et Rondo pour Piano composé et dédié à mon bienfaiteur Son Excellence Mr. l'abbé Antoine Lubaczewski Prélat des Chanoines Réguliers de Latran par son élève Felix Ostrowski op. 11. Varsovie chez R. Friedlein<sup>1</sup>.

Итак, Любачевский, который из провинциального пробоша превратился уже ко времени издания данного произведения в князя церкви — прелата регулярных (т. е. монашествующих) каноников, — был не только учителем, но и покровителем Островского. Мы не знаем, чему именно учился у него композитор, но вполне возможно, что не только грамоте и катехизису, а и музыке. Возможно также, что благодетель, о котором речь идет

в посвящении, заключалось в том, что каноник помог талантливому юноше поехать в Варшаву и получить там законченное музыкальное образование. Во всяком случае, мы располагаем сведениями о том, что Островский окончил Варшавскую консерваторию.

В корреспонденции из Киева, помещенной в «Курьере Варшавском» и датированной 7 февраля 1827 г., мы читаем: «...Сообщают также, что в Киеве во время концерта г. Феликса Островского, ученика Вюрфеля, его игра на фортепиано была встречена щедрыми аплодисментами публики, и, по мнению присутствовавших там наиболее выдающихся (дословно — первых.— И. Б.) артистов, он приблизился к тому совершенству, которого достиг в игре на этом инструменте его достойный учитель (г. Островский является воспитанником Варшавской консерватории).

25 числа минувшего месяца в Киеве был дан концерт в пользу инвалидов, во время которого играли Липиньский, Крогульский, Лопата, Павловская, Островский и арфист Шульц...»<sup>1</sup>.

Как видно из этой заметки, Островский учился в Варшавской консерватории у Вацлава Вилема Вюрфеля, выдающегося чешского пианиста, композитора и дирижера, ученика Вацлава Яна Томашка. Это указание помогает нам определить и время пребывания Островского в Варшавской консерватории, профессором которой Вюрфель состоял со времени ее открытия в 1821 г. до 1824 г., когда он уехал из Варшавы<sup>2</sup>. Именно в этот промежуток времени, следовательно, и учился Островский у Вюрфеля.

Как известно, Вюрфель был очень дружен с Миколоаеом Шопеном, постоянно бывал у него на «четвергах», маленького Фридерика любил, «как сына», а будущий великий композитор «так много говорил с Вюрфелем об игре на фортепиано, придавал такое значение его указаниям, так часто играл вместе с ним, что некоторые начали его считать учеником Вюрфеля»<sup>3</sup>. Не подлежит сомнению, что Островский знал и другой ближайший друг семьи Шопена, основатель и ректор варшавского Института музыки и декламации, в состав которого в те годы входила консерватория, — Юзеф Эльснер.

«В детские годы взгляд Шопена падал прежде всего на композиции, которые, наряду с полонезами Огиньского, принадлежали к репертуару современной полонезной музыки в Варшаве. Совершенно исключено, чтобы он не знал в 1817 году произведений Юзефа Эльснера и Кароля Курпиньского, а наряду с ними он также легко мог познакомиться с композициями Бялобжеского, Целлера и Вюрфеля»<sup>4</sup>, — пишет проф. Яхимецкий, перечисляя композиторов, полонезы которых, вероятно, знал и играл юный Шопен.

С течением времени количество полонезов, с которыми знакомился Шопен, возрастало, и можно смело предположить, что Вюрфель в долгие часы совместного музицирования с пытливым и любознательным мальчиком познакомил его с полонезами своего талантливого ученика Феликса Островского.

Первые два полонеза Островского были изданы не позже 1822 г., так как именно в этом году «Dziennik Wileński» сообщил о поступлении их в качестве новинок в университетскую библиотеку. На экземпляре второго полонеза Островского, хранящемся в Государственной публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, имеется надпись, удостоверяющая,

<sup>1</sup> «Kurjer Warszawski», 25.II. 1827, str. 218.

<sup>2</sup> Ferdynand Hoësićk. Chopin, t. I. Warszawa, 1927, str. 105.

<sup>3</sup> Там же, стр. 48—49, 105. Напомним также, что Вюрфель проявил чисто отеческую заботу о Шопене во время его приезда в Вену в 1828 г., как это видно из писем Шопена к родным.

<sup>4</sup> Zdzisław Jachimiecki. Chopin. Warszawa, 1949, str. 119.

что данный экземпляр поступил в библиотеку варшавского «Общества друзей науки» также в 1822 г. Вслед за этими двумя полонезами был опубликован и третий полонез Островского, причем ни один из них не имел опусного обозначения.

Что же касается Adagio et Rondo, то это сочинение, опубликованное, судя по внешнему виду издания, значительно позже, помечено опусом одиннадцатым. Следовательно, по меньшей мере десять опусов Островского остаются неизвестными нам. По словам Б. Г. Островского, среди этих сочинений были мазурки, ноктиурны, а также большая соната. За работой над этой сонатой («Grande Sonate») изображен композитор на хранящемся у его внука портрете, написанном неизвестным художником.

Б. Г. Островский сообщил нам также некоторые биографические данные о своем деде. Вторым браком композитор был женат на Марианне Беренкопф, от которой у него было несколько детей, в том числе дочь Теодозия (1852—1892, в замужестве Севенар), одно время с успехом певшая на варшавской оперной сцене, сыновья Генрик, Людвик, Димитрий и Юзеф (1858—1905), занимавшийся композиторской деятельностью (некоторые его романсы, в том числе посвященная сестре и исполнявшаяся ею «Молитва» на слова Лермонтова, были изданы Гутхейлем).

Имеются отрывочные сведения о выдающихся успехах Феликса Островского как пианиста, в начале своей исполнительской деятельности заслужившего прозвище «Felix brylantowy», т. е. «брильянтовый Феликс», — такое впечатление производила, повидимому, его игра, отличавшаяся особым блеском пальцевой «бисерной» техники, преобладающей и в известных нам сочинениях Островского.

Приведенный нами отзыв о киевском концерте Островского (со ссылкой на высказывания авторитетных музыкантов) достаточно показателен для суждения об успешности его выступлений. Интересно также сообщение о том, что Островский выступал вместе с знаменитым польским скрипачом Каролом Липиньским.

Достоверно известно, что Островский выступал в Польше, Литве и на Украине, а также в Петербурге, где он исполнял, в частности, произведения Шопена. Однако успешно начавшаяся исполнительская деятельность Островского, повидимому, вскоре прекратилась, и в сороковых годах он занял скромное положение преподавателя фортепианной игры в варшавском Александровском институте воспитания девиц. Впрочем, в 1831 г. в Варшаве не было никаких специальных учебных заведений, а в 1860 г., когда Контскому удалось, наконец, организовать музыкальный институт, Островский был уже тяжело болен. Скончался он в Варшаве 14 ноября 1860 г.

Судя по эпитету, который «Ruch muzyczny» применил в заметке о смерти Островского, он давал также частные уроки фортепианной игры и пользовался в Варшаве популярностью как педагог. Но сведениями о публичных выступлениях Островского в последние десятилетия его жизни мы не располагаем.

Дошедшие до нас фортепианные сочинения Островского примечательны во многих отношениях. В полонезах его, так же как в полонезах других польских композиторов того времени, ощущается преемственная связь с Огиньским, творческие искания которого Островский продолжал, однако, достаточно своеобразно. Еще более, чем у Огиньского, чувствуется у Островского отход от танцевальной основы полонеза, постепенно превращающегося в лирическую пьесу. В этом отношении интересно сопоставить полонезы Островского с многочисленными полонезами Эльснера и Курпиньского, созданными и опубликованными приблизительно в то же время, т. е. в начале двадцатых годов прошлого столетия. Близость к традициям «полонезности», понимаемой

так, как ее понимал Огиньский, ощущается и у Эльснера, и у Курпиньского, и у Шимановской. Все они вслед за Огиньским развивали лирическое начало в своих полонезах, но, так же как и автор «Прощания с родиной» (вспомним хотя бы начальные такты трио этого полонеза), стремились сочетать это начало с теми чертами, которые они считали, повидимому, жанровыми признаками полонеза как героического танца-шестивия.

Если обратиться, например, к наиболее известной тетради — «Deux polonaises» — Эльснера, то мы найдем в этих полонезах, и в ре-мажорном, и в фа-мажорном, подчеркнутый в аккомпанементе ритм такого танца-шестивия, а во вступлении и в развитии первой темы — элементы героики, порой даже фанфарной призывности. Подсбные героические настроения присущи и полонезам Шимановской, — в качестве примера можно привести хотя бы фанфары, открывающие ля-мажорный (третий) полонез из посвященного В. Ф. Вяземской цикла «Dix-huit Danses de différent genre pour le Piano-Forte»<sup>1</sup>.

У Феликса Островского все эти элементы неизменно сочетаются с лирической «поэмностью», до известной степени предвещающей некоторые черты шопеновского стиля. Приведем, например, начало второго полонеза Островского:

Если сопоставить полонезы Островского с некоторыми полонезами Огиньского, или с фа-минорным полонезом Шимановской, то можно сделать вывод, что уже в дошопеновский период развития польской музыки жанр полонеза был той основой, на которой возникали различные жанры фортепианных пьес-поэм.

Гибкие, певучие, выразительно орнаментированные пассажи насыщают музыку Островского подлинно лирической задушевностью. Но лирика его далека от пассивной созерцательности, — в его полонезах ощущается и взволнованность, которая иногда приобретает оттенок драматизма, присущий, например, началу трио второго полонеза (см. нотный пример на стр. 137).

Подобно Эльснеру, Островский переходит в трио полонеза в субдоминантовую тональность, тогда как трио полонеза Огиньского написаны в тональности параллельной или одноименной по отношению к первой части. Впрочем, в третьем полонезе Островский также пользуется соотношением си бемоль мажор — соль минор.

Некоторые ладовые особенности музыки Островского объясняются ее связью с народнобытовыми истоками. Вслед за Огиньским<sup>1</sup>, Островский часто применял характерную для польской народной музыки интонацию лидийской кварты и постоянно пользовался сочетанием четвертой повышенной ступени (дающей эту интонацию) с натуральной четвертой ступенью мажора и минора. Такое сочетание мы встречаем, в частности, в обоих приведенных отрывках из второго полонеза Островского, а также в первой части его третьего полонеза.

Это сочетание, вообще говоря, следует считать одной из наиболее типичных черт, развившихся в творчестве польских композиторов на основе народнопесенного интонационного строя. Такое характерное сопоставление четвертой натуральной и четвертой повышенной ступеней можно найти не только в песнях и небольших пьесах, но и в оперном и симфоническом творчестве польских мастеров — современников Островского. Один из наиболее ярких примеров этого сопоставления содержится в фугато, открывающем антракт ко второму акту оперы Курпиньского «Ядвига» (1814)<sup>2</sup>.

Итак, творчество Островского было тесно связано с творчеством его старших современников, вслед за которыми он стремился к «преодолению холода инструментальной интонации». Это выражение Б. Асафьева применимо, думается нам, не только к исполнительскому искусству, но и к творчеству мастеров инструментальной музыки, в особенности, как нам пришлось уже отмечать, к славянским школам, одним из представителей которых был Феликс Островский.

<sup>1</sup> См. И. Белза. История польской музыкальной культуры, т. I. М., 1953. стр. 283.

<sup>2</sup> Рукопись партитуры этой оперы находится в библиотеке Варшавского музыкального общества им. Моношко, шифр R 1036.

Будучи выдающимся пианистом, Островский пользовался в своих сочинениях различными видами техники, отдавая все же предпочтение стремительным пассажам, отмеченным не только виртуозным блеском, но и эмоциональной выразительностью, примером которой может служить поэтическое трио третьего полонеза:

*fp*

*f*

*p*

*f*

*ff*

*Trio da capo*

Глубокой поэтичностью чувства согрето наиболее значительное из числа его немногих известных нам произведений — Adagio et Rondo. Сосредоточенные размышления звучат во вступительном Adagio, уже первые такты которого так близки к Шопену:

Adagio con molt' espressione

*p amabile* *cresc.*

*p*

Ощущение этой близости еще более усиливается, когда вслушиваешься в потоки певучих пассажей первой темы и в трепетную кантилену второй темы, прерываемую взволнованными взлетами:

Più lento

Даже те немногие произведения Островского, которые дошли до нас, позволяют судить о своеобразии и обаятельности его творческого облика. Знал ли Шопен эти произведения? Вероятно, не только знал, но и почерпнул в них крупицу того обширного опыта, накопленного в польской музыкальной культуре, который ему необходимо было усвоить, прежде чем своими гениальными творениями начать новый период ее истории, период классического расцвета.

## В СЕКТОРЕ МУЗЫКИ

В 1954—1955 гг. в состав Сектора музыки Института истории искусств АН СССР входили: старшие научные сотрудники доктор искусствоведения А. Д. Алексеев (и. о. заведующего Сектором), доктор искусствоведения И. Ф. Бэла, доктор искусствоведения В. А. Васина-Гроссман, доктор искусствоведения Т. Н. Ливанова, кандидат искусствоведения В. В. Протопопов, кандидат искусствоведения И. Я. Рыжкин, кандидат искусствоведения Н. В. Туманина; младшие научные сотрудники кандидат искусствоведения О. Е. Левашева, кандидат искусствоведения С. И. Левит и кандидат искусствоведения И. А. Смирнова; аспиранты Н. П. Бродянская и Э. Г. Карагюлян (окончили в 1954 г.).

В течение 1954—1955 гг. в Секторе музыки велась работа по темам русской, советской и зарубежной истории музыки, в том числе по истории музыки стран народной демократии. Основное место в плане Сектора занимала и продолжает занимать коллективная работа «История русской советской музыки», которая должна быть завершена в 1957 г. В подготовке этого издания принимает участие весь коллектив Сектора, а также авторы, приглашенные из других учреждений и организаций<sup>1</sup>.

Другой капитальной работой Сектора является подготовка к изданию «Избранных трудов» академика Б. В. Асафьева в пяти томах<sup>2</sup>.

Ряд работ сотрудников Сектора посвящен проблемам истории русской музыки. Среди них подготовленные к изданию исследования В. А. Васиной-Гроссман «Русский классический романс XIX в.» (на материалах докторской диссертации, защищенной автором в 1954 г.), Н. В. Туманиной и В. В. Протопопова «Оперное творчество Чайковского».

На заседаниях Сектора обсуждались первые главы исследований И. Я. Рыжкина «Симфонии Чайковского и русская симфоническая культура» и А. Д. Алексеева «Русская фортепианная классика». Начата большая работа в трех томах на тему «История русской оперной критики» (Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов, И. А. Смирнова); первые ее фрагменты также обсуждались на заседании Сектора. Все названные исследования в общем своем итоге должны подготовить научную почву для создания многотомного коллективного труда по истории русской музыки.

Проблемы народного музыкального искусства разрабатываются в исследованиях В. А. Васиной-Гроссман, Т. В. Поповой (о русской народной лирической песне), отчасти и в исследовании Т. Н. Ливановой «Музыка в произведениях М. Горького» (печатается). Помимо того, каждая из крупных работ по истории музыки (например, «История русской советской музыки») так или иначе освещает вопросы народного музыкального творчества.

История зарубежной музыки посвящена большая работа И. Ф. Бэла «История музыкальной культуры Чехословакии», в трех томах, и монография О. Е. Левашевой о Э. Григе. Главы первого тома «Истории музыкальной культуры Чехословакии» («Богуслав Черногорский и его школа», «Яромержицкая школа и развитие чешского симфонизма в XVIII в.»), а также главы из монографии О. Е. Левашевой обсуждались на заседаниях Сектора в 1954—1955 гг.

<sup>1</sup> Общий объем работы — около 110 авторских листов. В редколлегию входят А. Д. Алексеев, В. А. Васина-Гроссман, Д. Б. Кабалевский, Т. Н. Ливанова, И. Я. Рыжкин, А. А. Соловцов. Первый том вышел из печати (1956).

<sup>2</sup> Отв. редакторы акад. И. Э. Грабарь, члены редколлегии: И. С. Асафьева, В. А. Васина-Гроссман, Д. Б. Кабалевский, В. А. Киселев, Т. Н. Ливанова, Е. М. Орлова, В. В. Протопопов, С. И. Левит.

В 1954 г. состоялась защита кандидатских диссертаций, подготовленных младшими научными сотрудниками Сектора С. И. Левит («Советская музыка в борьбе за мир») и И. А. Смирновой («Эстетические принципы Серова — критика»), аспирантами Сектора Н. П. Бродянской («Музыка Шостаковича к кинофильмам») и Э. Г. Карагюлян («Арам Хачатурян и армянская народная музыка») и бывшими аспирантами Сектора Р. К. Шрипши («Творческий путь А. Н. Верстовского») и Л. Л. Рыцановой («Из истории русской фортепианной концертной классики»).

В 1954—1955 гг. из печати вышли следующие книги, подготовленные сотрудниками Сектора: четвертый том «Избранных трудов» Б. В. Асафьева (1955), «Творческий путь Рахманинова» А. Д. Алексеева (1954), «Глинка» — двухтомная монография Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова.

В течение 1954—1955 гг. Сектор провел несколько открытых обсуждений работ, выполненных сотрудниками Сектора и вышедших из печати (монография А. Д. Алексеева о Рахманинове, первый том исследования И. Ф. Бэла «История польской музыкальной культуры» и двухтомный труд Т. Н. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII в. в ее связях с литературой, театром и бытом»).

24 мая и 7 июня 1954 г. обсуждалась книга И. Ф. Бэла «История польской музыкальной культуры», т. I. Кроме сотрудников Сектора, в обсуждении приняли участие профессор Московской консерватории Р. И. Грубер, старший научный сотрудник Института славяноведения АН СССР И. С. Миллер и музыковед А. А. Соловцов.

Выступившие Н. В. Туманина, О. Е. Левашева (24 мая), В. В. Протопопов, В. А. Васина-Гроссман, Т. Н. Ливанова и А. А. Соловцов (7 июня) дали положительную оценку труда И. Ф. Бэла, высказав также ряд критических замечаний. Так, в числе недостатков книги всеми отмечалась некоторая перегруженность ее фактическим материалом, иногда затрудняющая восприятие основных выводов автора.

Одним из наиболее развернутых выступлений на дискуссии было выступление Р. И. Грубера, автора рецензии на обсуждаемую книгу в журнале «Советская музыка»<sup>1</sup>. По сравнению с рецензией, он несколько более подробно остановился на положительных сторонах книги, отметив огромный труд автора по собиранию и систематизации разрозненного материала, стремление рассматривать историю польской музыки в свете ленинского учения о двух культурах в каждой национальной культуре, внимание к национальным особенностям польской музыки и т. д.

Затем Р. И. Грубер высказал ряд критических замечаний, изложенных им в рецензии. Р. И. Грубер полемизировал с И. Ф. Бэла по вопросу о польском Возрождении, считая, что в книге недостаточное внимание уделено деятелям реформации, например Гомулке, Вацлаву из Шамотул, Рею.

И. С. Миллер, весьма положительно оценивший общенсторическую часть книги, сказал, что труд И. Ф. Бэла является успехом, выходящим за рамки только истории музыки. В частности, И. С. Миллер особенно подчеркнул тщательную разработку в книге вопроса о культурных связях польского народа с другими славянскими народами, особенно с русским и украинским. Он указал также на важное политическое значение научной аргументации, разоблачающей реакционную роль католицизма.

Значительную часть своего выступления И. С. Миллер уделил полемике с Р. И. Грубером. Он не согласен с Р. И. Грубером и по вопросу о трактовке эпохи Возрождения. Более правильно, с его точки зрения, давать освещение польского Возрождения под углом зрения идей гуманизма, а не реформации, т. е. так, как это и сделано в книге.

Таким образом, многие затронутые на дискуссии вопросы вышли за рамки обсуждения данной книги и имели более широкое научное значение<sup>2</sup>.

28 февраля 1955 г. в Институте истории искусств АН СССР состоялось объединенное заседание Сектора музыки и редакционного совета Книжной редакции Музгиза, посвященное обсуждению труда Т. Н. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII в. в ее связях с литературой, театром и бытом», а также рецензий на этот труд<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Р. И. Грубер. Книга о польской музыке. «Советская музыка», 1954, № 5.

<sup>2</sup> Подробнее см. стенограммы обсуждения.

<sup>3</sup> См. И. Бэла. Ценное исследование по истории русской музыкальной культуры. «Вестник АН СССР», 1954, № 7; К. Розеншильд. Книга о русской музыкальной культуре XVIII в. «Советская музыка», 1954, № 12.



В обсуждении, помимо сотрудников Сектора, приняли участие член-корр. АН СССР Д. Д. Благый, профессора Московской консерватории Л. С. Гинзбург и С. С. Скребков, доцент Ленинградского университета литературовед Г. П. Макогоненко, доцент Московской консерватории В. А. Натансон, доцент К. К. Розеншильд, музыковеды А. Н. Глузов и Е. И. Канн-Новикова.

Выступавшие, отмечая широкий охват материала и глубину исследования, его новаторский характер, высказали и некоторые замечания.

В своем выступлении Д. Д. Благый приветствовал привлечение к обсуждению книги Т. Н. Ливановой не только музыковедов, но и специалистов в области других искусств; это отвечает давно назревшей потребности в гораздо большем общении между литературоведами и искусствоведами. Профиль работы Т. Н. Ливановой представляется ему в высшей степени удачным и по-настоящему новаторским, потому что, хотя каждое из искусств подчиняется объективным закономерностям своего развития, но и музыка есть часть общего процесса становления развития культуры, а поэтому должны быть понятны не только конкретные связи и взаимодействия, которые существуют в процессе развития между различными областями искусства, но и те общие законы исторического развития, которым подчиняются все искусства.

Ход обсуждения подтвердил правильность положительной оценки, данной И. Ф. Бэлза в его рецензии на обсуждаемую книгу. Почти все выступавшие в той или иной форме высказали свое несогласие с положениями рецензии К. К. Розеншильда. К. К. Розеншильд в своем выступлении высказал неудовлетворение по поводу того, что первые выступавшие ораторы, по его мнению, сосредоточили свое внимание преимущественно на критике его рецензии, а не на самой книге; он считает, что это могло направить дискуссию по ложному направлению. В дальнейшем он продолжал отстаивать положения своей рецензии и не принял критических замечаний, высказанных выступавшими. Он продолжал настаивать на том, что в труде Т. Н. Ливановой при наличии отдельных хороших анализов в целом мало говорится о музыке, что автор недостаточно самокритично подошел к оценке своих прошлых ошибок, что материал книги неравноценен: наряду с ценными материалами много мелочей, не важных для истории русской музыки, в том числе подробности, касающиеся быта аристократии. К. К. Розеншильд высказал также критические замечания по поводу литературного языка книги.

Редактор обсуждаемого труда — В. В. Протопопов перечислил ряд ошибочных замечаний, имеющихся в рецензии К. К. Розеншильда. Вместе с тем В. В. Протопопов признал, что в книге Т. Н. Ливановой ряд вопросов музыкальной культуры России XVIII века оказалась неосвещенным, что объясняется их неразработанностью и отсутствием соответствующих материалов. Можно было бы также добиться более сжатого изложения некоторых разделов.

\*\*\*

11 апреля 1955 г. на заседании Сектора музыки с представителями Музгиза состоялось обсуждение книги А. Д. Алексеева «С. В. Рахманинов. Жизнь и творческая деятельность». Открывая заседание, И. Ф. Бэлза сделал краткий обзор работ о Рахманинове, написанных советскими музыковедами. И. Ф. Бэлза отметил, что А. Д. Алексеев, обобщив выводы этих работ, создал, вместе с тем, труд исследовательского характера. В обсуждении приняли участие В. А. Васина-Гроссман, И. Я. Рыжкин, А. А. Соловцов, Н. В. Туманина.

Выступавшие А. Д. Алексеева, В. А. Васина-Гроссман, И. Я. Рыжкин, А. А. Соловцов и другие отмечали, что автор привлек много новых, ранее неизвестных документальных материалов о Рахманинове.

При общей положительной оценке книги были отмечены и ее недостатки. Работа А. Д. Алексеева чрезмерно лаконична. Количество рассматриваемых произведений, поставленные проблемы требовали большего объема книги. Некоторые существенные вопросы затронуты лишь бегло. Многие значительные произведения Рахманинова не получили достаточно развернутых характеристик. Н. В. Туманина и А. А. Соловцов отметили как недочет отсутствие специальной главы, которая бы осветила и суммировала проблемы рахманиновского стиля. И. Я. Рыжкин находит, что связи явлений художественной культуры с общественной жизнью иногда раскрываются в слишком лаконичных параллелях, в кратких исторических справках. В. А. Васина-Гроссман считает неоправданно сжатой главу об исполнительском искусстве Рахманинова. В прениях говорилось об отдельных неточных формулировках, о недостатках литературной формы в книге А. Д. Алексеева.

Особый интерес вызвали выступления присутствовавших на заседании старейших деятелей советской музыкальной культуры — Р. М. Глиэра и А. Б. Гольденвейзера, — которые были связаны с С. В. Рахманиновым многолетними дружескими отношениями. А. Б. Гольденвейзер сообщил некоторые сведения о жизни молодого Рахманинова в Москве. Он рекомендовал автору обсуждаемой книги расширить и углубить характеристики крупнейших произведений Рахманинова и высказал при этом ценные соображения об этих произведениях. Р. М. Глиэр, назвав книгу А. Д. Алексеева «интересной и полезной», от-

метил, как и другие выступавшие, ее чрезмерную сжатость. Он считает, что необходима более обширная монография о Рахманинове, а также нужны книги, посвященные отдельным проблемам стиля Рахманинова, отдельным жанрам его творчества и крупнейшим произведениям.

\*\*\*

На заседаниях Сектора, помимо обсуждений различных исследований, в связи с работами И. Ф. Бэлза по истории чешской и польской музыки, были заслушаны его доклады: «Основные задачи славяноведения в области истории музыки», «Музыкальная и театральная жизнь современной Польши».

В 1955 г. Сектор начал цикл заседаний, посвященных современному зарубежному музыковедению. На первом заседании И. Ф. Бэлза сделал доклад о новых польских, французских, немецких и английских работах о Моцарте.

\*\*\*

В процессе работы Сектор осуществляет связь с рядом учреждений и организаций. Так, было организовано объединенное заседание Сектора и редакционного совета Музгиза для специального обсуждения верстки ныне вышедшей монографии о Глинке Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова. Проводятся совместные заседания Сектора и Музыкальной секции ВОКС.

В декабре 1955 г. Сектор музыки провел совместно с Музыкальной секцией ВОКС и Славянским комитетом СССР заседание, посвященное современной чехословацкой музыке. На этом заседании был заслушан доклад главного редактора журнала «Hudební Rozhledy» («Музыкальное обозрение») д-ра Ярослава Йиранка (Прага).

На протяжении последних лет существует творческая связь в работе Сектора музыки и Дома-музея П. И. Чайковского. Сектор принял участие в подготовке капитального труда «П. И. Чайковский. Из истории создания музыкальных произведений (материалы к изучению творчества наследия)», созданного в Доме-музее; сотрудники Сектора В. В. Протопопов и Н. В. Туманина вошли в состав редколлегии этого труда.

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
От редакции . . . . .	3
С. Левит. Советская песня в борьбе за мир . . . . .	5
Вл. Протопопов. Об одном важном принципе музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича . . . . .	36
И. Бэлза. «Гражина» Б. Лятошинского . . . . .	53
Э. Караголян. К вопросу о национальных истоках творчества А. Хачатуряна . . . . .	66
Вл. Протопопов. О тематическом единстве и вариационности в опере «Иван Сусанин» Глинки . . . . .	73
И. Рыжкин. Первый опыт Глинки в жанре симфонии — симфония В-dur . . . . .	101
О. Левашова. Григ и Андерсен . . . . .	114
И. Бэлза. Забытый польский композитор . . . . .	131
В Секторе музыки . . . . .	140

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

КОНТОРА «АКАДЕМКНИГА»

ИЗДАТЕЛЬСТВО ПРОДАЖЕ КНИГИ.

## ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
22	28 св.	В. Корчмарева	К. Корчмарева
103	2 сп.	1	2
142	21 сп.	Выступавшие	Выступавшие после

Сообщения Института истории искусств № 9

## ИСПРАВЛЕНИЕ

Исправления направлять в Контору «Академкнига»: Москва, ул. Куйбышева, 8, а также в ближайший из указанных магазинов.

СООБЩЕНИЯ ИНСТИТУТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ, ВЫП. 9

Утверждено к печати Институтом истории искусств Академии наук СССР  
Редактор издательства Е. М. Гордеева. Технический редактор Б. А. Соморов

РИСО АН СССР № 64—119В. Сдано в набор 30/III 1956 г. Подп. в печать 18/VII 1956 г. Формат бум. 70 × 108/16. Печ. л. 9 = 12,33. Уч.-изд. лст. 11,7. Тираж 2500. Т-05349. Изд. № 1709. Тип. зак. 291.

Цена 10 р. 55 к.

Издательство Академии наук СССР. Москва, Подсосенский пер., д. 21

2-я типография Издательства АН СССР. Москва, Шубинский пер., д. 10