

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

СООБЩЕНИЯ
ИНСТИТУТА
ИСТОРИИ
ИСКУССТВ

15

МУЗЫКА

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

п. 75

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

СООБЩЕНИЯ
ИНСТИТУТА
ИСТОРИИ
ИСКУССТВ

15

МУЗЫКА



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

Москва • 1959

О НЕКОТОРЫХ ЗАДАЧАХ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ НАУКИ

Наша страна вступила в семилетие, которое должно ознаменоваться поистине небывалыми достижениями во всех областях культуры. План созидательного труда советского народа, составленный на это семилетие, содержит цифровые данные, которые дают ясное представление о новых гигантах индустрии, о фабриках и заводах, в изобилии выпускающих средства производства и предметы народного потребления, о необозримых пространствах земли, преобразенной рукой человека, о новых формах техники, превосходящих самые смелые мечтания. Семилетний план народно-хозяйственного развития нашего государства намечает пути строительства коммунизма, пути к достижению самой высокой и благородной цели, какую когда-либо ставило перед собой человечество.

В партийном документе «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» Н. С. Хрущев указывает: «Высшее общественное назначение литературы и искусства — поднимать народ на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма». Эта возвышенная задача осуществляется советскими писателями, композиторами, художниками, которые в своих произведениях воплощают образы наших современников и вдохновенный труд миллионов советских людей, закладывающих основы будущего коммунистического общества.

Слова Н. С. Хрущева в полной мере могут быть отнесены и к исторической науке. Здесь также важна глубокая связь с современностью, ее стремлениями и задачами, закономерность которых обусловлена всем ходом развития человеческого общества. Изучение данной закономерности следует признать одной из важнейших целей исторической науки в целом и истории искусства в частности. Чем больше постигает историк, вооруженный марксистско-ленинской теорией, законы этого развития, тем больше оказывается он в состоянии показать неизбежность изменений в социальном устройстве мира, борьбу за утверждение передового мировоззрения, за уничтожение всех форм угнетения человека человеком, всех форм социального, национального и религиозного гнета.

И точно так же историк не должен объективистски повествовать о достижениях мировой культуры, о ее сложном и противоречивом развитии. К какой бы эпохе ни обращался взгляд исследователя, он прежде всего должен изучить связь той или иной области культуры с жизнью, с действительностью, уход от которой грозит гибелью каждому деятелю искусства, независимо от степени его одаренности и уровня мастерства.

В настоящее время перед музыкально-исторической наукой стоит важнейшая задача — изучение сложных закономерностей развития музыкального искусства современности, советской музыкальной культуры во всех ее проявлениях — народной музыки и самодеятельности, творчества советских композиторов всего многонационального Советского Союза, искусства исполнителей, научной деятельности музыковедов, музыкально-воспитательной работы учебных заведений и педагогов. Необходима разработка ряда теоретических проблем, связанных с вопросами марксистско-ленинской эстетики, раскрытия исторических закономерностей путей развития современного искусства, анализа художественно-выразительных средств, получающих распространение в творчестве композиторов XX в. Одной из важнейших задач является создание обобщающих трудов по истории музыки советского периода. Ближится к завершению капитальный четырехтомный труд «История русской советской музыки», создаваемый Институтом истории искусств. Работа над изучением истории музыки советского периода ведется и в ряде братских республик. В некоторых из них уже опубликованы исследования, посвященные развитию музыкальной культуры своей республики. Насущной становится задача создания капитальной истории музыки народов СССР советского периода. Такая задача может быть решена лишь путем координации работы многих научных учреждений. На протяжении ближайших лет необходимо приступить к ее осуществлению.

Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза в постановлении, принятом в мае 1958 г., внес коррективы в оценку творчества и деятельности композиторов, упомянутых в постановлении об опере Мурадели «Великая дружба». Вместе с тем в постановлении 1958 г. содержится утверждение принципов социалистического реализма, сделавшихся предметом ожесточенных нападок со стороны представителей современного ревизионизма.

«Развитие литературы и искусства происходит в условиях идейной борьбы против влияний чуждой нам буржуазной культуры, против отживших представлений и взглядов, во имя утверждения нашей коммунистической идеологии», — подчеркивает Н. С. Хрущев в документе «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа». В этой идейной борьбе особенно серьезное значение приобретает разоблачение ревизионистских взглядов, проповедуемых то в виде «интегрального социализма», основные положения которого были казуистически сформулированы в Югославии, то в виде неопределенности, получившего широкое распространение на Западе и лицемерно вводящего в свой терминологический обиход «социальные факторы», но на деле представляющего собой порочнейшую реакционно-мистическую концепцию.

Этой и ей подобным концепциям, с поразительной быстротой размножающимся на Западе, нашим исследователям надлежит противопоставить новые труды, основанные на марксистско-ленинском понимании историко-культурного процесса, на принципах марксистско-ленинской эстетики, требующих прежде всего постижения идейной основы творчества того или иного художника, отрицаемой современными ревизионистами.

Убогая творческая практика «авангардизма» нашего времени оторвана от идейно-эмоциональных запросов широких масс слушателей. Известно, что название «авангардизм» происходит от возникшей тридцать с лишним лет тому назад группы французских кинематографистов «Авангард». Однако совершенно непонятно, на каком основании название «авангардизм», связанное с представлением о прогрессивности, о передовых устремлениях, применяется по отношению ко всей совокупности реакционнейших,

подчас никак не связанных между собой направлений, спорадически возникающих на Западе.

Среди этих направлений и какофония «конкретной» музыки, и «пуантилизм», который нельзя охарактеризовать иначе, как издевательство над мелодией, и пресловутый «ташизм», оперирующий «звуковыми пятнами» (вернее, кляксами).

Как только в модернистском искусстве (если только явления подобного рода можно причислить к искусству) возникают очередные уродства, объявляемые «сенсацией дня», их сейчас же, вопреки здравому смыслу, начинают именовать «авангардистскими». Впрочем, ошибочно было бы думать, что реакция пользуется в искусстве только такими приемами, сплошь и рядом вызывающими смех слушателей и бурную обструкцию, как это было, скажем, во время «Варшавской осени» 1958 г. Далеко не последнее место занимают в арсенале модернистского искусства Запада утонченные эстетские приемы и мистицизм, наиболее законченным представителем которого в музыке следует признать французского композитора Оливье Мессиена.

Нельзя не высказать сожаления и тревоги по поводу того, что в странах социалистического лагеря эти писания и всевозможные «авангардистские» извращения находят порой сочувственный отклик среди молодежи. Печальную известность завоевал в этом отношении краковский музыковед Богуслав Шеффер, пропагандирующий все эти извращения с усердием, достойным лучшей участи.

Шеффер и его немногочисленные единомышленники не довольствуются тем, что объявляют додекафонистов, а также таких «авангардистов», как Булез и Штокгаузен, наиболее выдающимися представителями современной музыки, но и всячески дискредитируют наследие прошлого, как творческое, так и научное. Примером тому может служить статья Шеффера «Шимановский в книгах», опубликованная краковской газетой «Жице литерацке» 20 апреля 1958 г. В этой статье Шеффер не постеснялся оклеветать крупнейшего польского музыковеда, покойного академика Адольфа Хибиньского, который, как известно, на протяжении всей своей жизни мужественно боролся за утверждение и развитие национально-самобытных, реалистических традиций польской музыкальной культуры, преданных в настоящее время поруганию «авангардистами».

В данном случае речь идет далеко не о случайном эпизоде. «Авангардисты», подвизающиеся в странах социалистического лагеря, утверждают, что музыкальная культура их стран может считаться вполне «современной» лишь при том неременном условии, если усвоит все «достижения» Запада, иными словами — поясним от себя, — если превратится в эпигоныствующий филиал упадочной буржуазной культуры.

А в то же время в многочисленных «Славянских институтах» и тому подобных организациях, возникающих в странах капитализма и финансируемых лицами, далекими от славистики, проповедуется паломничество на Запад и не менее усердно культивируются «концепции», сводящиеся к тому, что самобытная славянская культура якобы вообще является мифом и представляет собой загадочную смесь западных, южных (т. е. византийских) и северных (т. е. скандинавских, сиречь «варяжских») влияний.

Конечно, историческая ценность этих «концепций» равна нулю, но нельзя оставлять без внимания в корне ошибочные рассуждения об этих влияниях таких авторов, как, например, Паликарова-Вердейль. И нельзя не констатировать, что «изыскания» эти странным образом перекликаются с болтовней «авангардистов», поклоняющихся буржуазному Западу.

Надо ли говорить, что чем глубже и разностороннее будет вестись изучение музыкальной культуры прошлого, тем более будет становиться очевидной беспочвенность этой болтовни.

Советские музыковеды и их собратья в странах социалистического лагеря уже многое сделали для того, чтобы показать национальную самобытность отечественных культур, прогрессивность идей, вдохновлявших мастеров этих культур, глубочайшую связь передовых художников с жизнью народа, с его свободлюбивыми и созидательными устремлениями.

Необходимо еще более полно изучить наследие прошлого — Советского Союза и братских социалистических стран, а также других стран, где велась и ведется борьба за передовое искусство, всесторонне показать эту борьбу в свете учения В. И. Ленина о «двух культурах». Необходимо разработку исторических проблем как можно теснее сочетать с пристальным вниманием к современности, руководствуясь принципами марксистско-ленинской эстетики.

Советские музыковеды призваны сочетать в своих трудах высокую идейность с широтой научных обобщений, с обилием фактического материала, большое количество которого все еще лежит в архивах и ждет включения в обиход нашей музыкально-исторической науки. Разработка этого материала требует углубленной специализации, вдумчивого сопоставления музыкального искусства со всеми другими областями культуры.

Если говорить об изучении прошлого русской музыкальной культуры, то еще многие вопросы остались не исследованными в должной мере. К числу важнейших задач следует отнести проблему более полного раскрытия передовой идейной основы творчества композиторов-классиков и их борьбы за развитие демократического, национального искусства. Необходимо также всестороннее изучение музыкального языка сочинений композиторов-классиков и раскрытие его народных истоков, более глубокое исследование ряда выдающихся произведений русской классической школы с точки зрения их художественной ценности и проявленного в них новаторства. Научные работы, посвященные этим проблемам, должны послужить основой для создания больших обобщающих трудов — монографий о великих музыкантах прошлого и о развитии отдельных жанров классического искусства — оперного, симфонического, камерно-инструментального и вокального. Такого рода обобщающих трудов у нас пока еще немного, между тем потребность в них весьма велика. Завершение нескольких исследований этого типа, ведущихся в настоящее время в Институте истории искусств, должно в известной мере восполнить существующие пробелы в русском историческом музыкознании.

К наименее изученным эпохам отечественной музыкальной культуры относятся периоды средневековья и формирования русского государства. Многие выдающиеся образцы музыкального творчества этого времени остаются неисследованными и даже неопубликованными. Такое отношение к ним недопустимо. Важно, чтобы не только Институт истории искусств, приступивший совместно с Музгизом к изданию серии «Памятники русской музыки», но и другие научные учреждения энергично взялись за изучение древних пластов отечественной музыкальной культуры.

Необходимая база научно-исследовательской работы — хорошо разработанный библиографический аппарат. В этой области нам предстоит сделать еще немало. На протяжении ближайших лет Институт истории искусств должен сделать роспись русской периодики XIX в. по вопросам музыкального искусства. Совместными усилиями различных музыковедческих центров страны мы можем осуществить и более сложную, уже назревшую задачу — роспись всей русской периодики по вопросам музыки.

Советским музыковедам необходимо расширять свой кругозор, неустанно увеличивать количество разрабатываемых тем и в процессе работы крепить творческие связи с деятелями музыкальной культуры всех советских республик, всех восточных и западных стран социалистического лагеря, а также с представителями прогрессивной науки и искусства во всем мире.

Узловыми идейно-эстетическими проблемами в музыковедческих работах должны быть по-прежнему проблемы реализма и народности. Это требует особенно тщательного изучения народного творчества как источника национальной самобытности искусства и как яркого маяка на пути его развития, который в наше время привел к утверждению принципов социалистического реализма. Советские музыковеды со всей решимостью дадут отпор любым попыткам поколебать эти принципы. Торжество их явилось прямым следствием высокого патриотизма народов, победоносно строящих социалистическую культуру, краеугольным камнем которой всегда остается провозглашенная Лениным партийность литературы и искусства.

ПРОБЛЕМЫ СОВЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

И. Я. Рыжкин

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

Проблема развития национальных музыкальных культур рассматривается в этой статье в непосредственной связи с историческим опытом, накопленным советской художественной культурой. Из множества аспектов данной проблемы выделяются следующие: 1) исторически обусловленная неравномерность развития музыкальных культур и преодоление отрицательных сторон этой неравномерности, связанное с обогащением содержания и форм национальных музыкальных культур; 2) отношение к музыкальному наследию; 3) взаимосвязь различных национальных музыкальных культур. Из многих национальных музыкальных культур нашей Родины в статье по преимуществу имеются в виду музыкальные культуры русского народа, народов Закавказья (Азербайджан, Армения, Грузия), Средней Азии (Киргизия, Таджикистан, Туркменистан, Узбекистан) и Казахстана. Само собой разумеется, что ни отмеченная проблематика, ни материал исторического развития музыкальных культур названных здесь народов не могут быть взяты полно и многосторонне в данном очерке. Самое большее, на что может рассчитывать автор, это лишь способствовать правильной постановке некоторых вопросов. Выбор этих вопросов обусловлен потребностями развития нашей многонациональной музыкальной культуры, сказывающимися как в творческой практике, так и в широких общественных дискуссиях. Такая дискуссия, прошедшая в 1958 г. в Таджикистане¹, дала непосредственный толчок к появлению предлагаемой работы. Эта дискуссия по составу участников и по рассмотренному конкретному материалу как будто была ограничена местными рамками, но обсуждавшиеся вопросы имеют более широкое значение: то, что существенно для одной из наций Советского Союза, существенно и для всей многонациональной семьи советских народов. С проблемами, поднятыми на таджикской дискуссии, нашему музыковедению уже приходилось сталкиваться и ранее. В той или иной форме они будут возникать перед нами и в ближайшем будущем. Они актуальны и в настоящее время.

* * *

Многонациональная музыкальная культура Советского Союза достигла в своем историческом развитии огромных успехов. Нужно учесть то об-

¹ «Коммунист Таджикистана», 7 мая 1958 г.

стоятельство, что музыкальные культуры наших народов развивались до Великой Октябрьской социалистической революции крайне неравномерно. В русской художественной культуре были освоены и получили самобытное решение жанры и формы одноголосной и многоголосной музыки, вплоть до сложнейших видов современной профессиональной музыки — оперы и симфонии². Творчество русских композиторов-классиков еще с середины XIX в. завоевало международное признание и оказало существенное влияние на развитие мировой музыкальной культуры. Русская народная музыка явилась надежным фундаментом для творчества многих композиторов. Вместе с тем русская народная музыка представляет собой и самостоятельную ценность. Говоря о классическом наследии русской музыки, мы имеем в виду вечную, непреходящую ценность как лучших произведений, написанных композиторами, так и лучших песен и наигрышей, созданных народом на основе устной традиции. Новые народные песни, как одноголосные, так и многоголосные, продолжают возникать и по настоящее время параллельно и в сложном взаимодействии с письменными произведениями композиторов. В процессе взаимного обогащения музыкальных культур различных наций Советского Союза большое значение имеет опыт исторического развития русской музыкальной школы. В дальнейшем мы должны будем сопоставить некоторые закономерности исторического развития русской музыки и музыки других народов нашей страны.

Неравномерность исторического развития ощутительно сказалась в различии того уровня, который был достигнут музыкальным искусством русского народа, народов Закавказья, Средней Азии и Казахстана в годы, предшествующие Великой Октябрьской социалистической революции, и в первые годы советской власти. Композиторы Армении, Азербайджана и Грузии создали в этот период оперные произведения, связавшие родное искусство устной традиции с оперным и некоторыми другими жанрами современной профессиональной музыки. Наиболее близка традиционным образцам народного искусства и наиболее осторожно сочетает их с некоторыми формами современной профессиональной музыки опера Узеира Гаджибекова «Лейли и Меджнун» (1908). В дальнейшем Гаджибеков пишет еще ряд опер, более решительно включив в некоторые из них (например, в «Асли и Керем», 1912) формы современной профессиональной музыки. По типу комической оперы, сочетающей музыкальные номера с разговорными сценами, построена его музыкальная комедия «Аршин мал алан» (1913), завоевавшая огромную популярность не только в Азербайджане, но и за его пределами. Решающий сдвиг в развитии азербайджанской оперы, полное освоение жанра классической оперы в духе своей национальной культуры происходит в дальнейшем, когда вслед за «Шах-Сенем» Глиэра появляются такие оперы, как «Нэргиз» М. Магомаева (1935), «Кёр-оглы» Уз. Гаджибекова (1937).

В Армении первые опыты создания оперы современного типа относятся примерно к тому же периоду. В 1912 г. была поставлена «Ануш» А. Тиграняна. Созданная еще в 1868 г. Т. Чухаджяном опера «Аршак II» была, однако, показана на сцене лишь в 1945 г. Начатая в 1918 г. опера А. Спендиарова «Алмаст» была завершена после его смерти М. Штейнбергом и впервые поставлена в 1930 г. К 1938 г. относится постановка «Лусабадин» А. Степаняна, героями которой являются наши современники — люди Советской Армении.

² Термин *современная профессиональная музыка* мы берем здесь в широком значении, охватывая им все виды письменной музыкальной культуры, доказавшие свою жизнеспособность на протяжении последних веков до настоящего времени включительно.

В 10—20-х гг. нашего столетия возникают зрелые в профессиональном отношении оперы классиков грузинской музыки: Д. Аракишвили — «Сказание о Шота Руставели» (1919), З. Палиашвили — «Абесалом и Этери» (1919), «Даиси» (1923), «Латавра» (1928, поставлена в 1938 г.). Если первая попытка создать грузинскую оперу была предпринята значительно ранее («Коварная Дареджан» М. Баланчивадзе, 1896), то завершена она была намного позднее — в 1926 г. Появившаяся в 1919 г. комическая опера грузинского композитора В. Долидзе «Кето и Котэ» аналогична по своей жанровой природе опере Уз. Гаджибекова «Аршин мал алан».

Новые поколения композиторов Азербайджана, Армении и Грузии, выросшие в условиях советской действительности, опирались не только на музыку устной традиции, но и на опыт композиторов старшего поколения, на их творческие достижения в области современной профессиональной музыки. Тем самым молодым композиторам была дана превосходная «стартовая площадка», преимущества которой они удачно использовали. Эти композиторы во многом определили то видное место, которое занимает музыкальное творчество народов Закавказья в советской и мировой музыкальной культуре. Достаточно вспомнить мировую известность А. Хачатуряна и растущую популярность Караева, Амирова, Ма-чавариани, Тактакишвили и ряда других композиторов Азербайджана, Армении, Грузии.

В силу ряда исторических условий несколько позже совершалось освоение жанров-форм современной профессиональной многоголосной музыки в Казахстане, Киргизии, Таджикистане, Туркменистане, Узбекистане. О некоторой *неравномерности* развития их музыкальных культур можно составить представление, сопоставляя даты возникновения произведений *оперного* жанра — ведущего в музыкальных культурах этих народов на протяжении последних десятилетий.

Естественно, что те же самые творческие вопросы имеют сегодня для названных выше народов не во всем одинаковое значение. Для музыкальной общественности советских среднеазиатских республик и Казахстана сохраняют известную актуальность и такие вопросы, которые уже во многом или даже полностью разрешены в Закавказье. Таков, например, вопрос о значении монодических и многоголосных жанров и форм в процессе национально-самобытного развития музыкального искусства данных народов³. Эта проблема, чрезвычайно актуальная для азербайджанской музыки 20-х годов, ныне решенная и ясная для общественности Азербайджана, вызвала страстные споры в дискуссии, прошедшей сравнительно недавно в Таджикистане. Каково же значение монодических и многоголосных форм для музыкальных культур советских среднеазиатских республик и Казахстана?

Эти национальные музыкальные культуры накопили за многие столетия огромные художественные богатства — песни, макомы, инструментальные пьесы (например, казахские кюи). Как правило, до Великой Октябрьской социалистической революции все это музыкальное искусство было монодическим (одноголосным, унисонным) искусством устной традиции. Элементы многоголосия заявляли о себе, например, в народной инструментальной музыке Киргизии и Казахстана, но господствующее значение имела именно монодия. Несмотря на глубокую самобытность и стилевое

³ Эта задача решалась по-разному и у народов Закавказья, соответственно особым закономерностям исторического развития той или иной музыкальной культуры. В азербайджанской музыке устной традиции были заключены лишь некоторые элементы многоголосия. Грузинская музыка устной традиции издавна выработала богатые и разнообразные формы многоголосия.

своеобразие многих монодических образцов устной традиции, ей свойственна и определенная ограниченность, которая сказывалась, например, в отсутствии многоголосных форм-жанров и современной музыкальной письменности.

Положение коренным образом изменилось после установления советского общественного строя. Была освоена музыкальная письменность, выросли свои национальные композиторы, владеющие как одноголосными, так и многоголосными формами. Содружество местных музыкантов с музыкантами других народов СССР, и прежде всего с русскими композиторами, привело к возникновению национальных опер (музыкальных драм)⁴.

В поразительно короткий срок и поистине «революционным штурмом» была завоевана эта сложнейшая форма современного профессионального искусства. Наряду с операми возникли ораториально-кантатные произведения, симфонические и камерные пьесы. Все это явилось неотъемлемой частью культурной революции.

Столь стремительное движение вперед неизбежно должно было столкнуться со многими трудностями: были творческие срывы и отклонения от основного пути как у композиторов, так и у музыковедов-критиков. Исторически обусловленным было и то, что новые и достаточно сложные формы современного профессионального искусства не всегда оказывались для известных слоев слушателей достаточно убедительными как по эстетическому воздействию, так и по национальной характерности. К этому факту, весьма сложному по своей природе, мы должны будем еще обратиться в дальнейшем. Во всяком случае возникло определенное противоречие между художественными потребностями слушателей, с одной стороны, и творческой практикой композиторов, с другой. В этом нет ничего угрожающего, катастрофического; являясь по своей сущности противоречием, возникшим на основе прогрессивного движения, противоречием роста, оно будет разрешено и приведет нашу музыкальную культуру к новым успехам. Нельзя закрывать глаза на само существование данного противоречия, так определенно сказавшегося в Таджикистане. Только представив себе данное противоречие со всей ясностью, можно наметить пути его решения и способствовать дальнейшему подъему нашего искусства.

Обозначившееся противоречие ощутительно сказывается на содержании многих дискуссий, в том числе и на той, которая прошла в Таджикистане. Рассматривая ее материалы, нужно иметь в виду, что отмеченное противоречие было усложнено многими сопровождающими явлениями.

Нужен ряд условий для разрешения возникшего противоречия. Прежде всего — неуклонный подъем музыкальной культуры широких масс⁵. За прошедшие годы в этом отношении уже достигнуты огромные результаты, но еще очень многое должно быть сделано. Переход от восприятия

⁴ Напомним некоторые примеры, преимущественно первые по времени возникновения в той или иной республике. В Казахстане это «Кыз-Жибек» Е. Брусиловского — 1934, его же «Жалбыр» — 1935, в Киргизии — «Алтын кыз» В. Власова и В. Фере — 1937, их же «Аджал Ордуна» — 1938, «Айчурек» В. Власова, А. Малдыбаева, В. Фере — 1939, «Токтогул» А. Веприка и А. Малдыбаева — 1940, в Таджикистане — «Восстание Восэ» С. Баласаняна — 1939, его же и Ш. Бобокалонова «Кузнец Кова» — 1941, в Туркменистане — «Зохре и Тахир» А. Шапошникова — 1941, его же и Д. Овезова «Шасенем и Гариб» — 1944, его же и В. Мухатова «Кемине и кази» — 1946, в Узбекистане — «Фархад и Ширин» В. Успенского и Г. Мушеля — 1937, «Гюльсара» Р. Глиэра — 1937, «Бурани» М. Ашрафи и С. Василенко — 1939, «Лейли и Меджнун» Р. Глиэра и Т. Садыкова — 1940, «Великий канал» М. Ашрафи и С. Василенко — 1941.

⁵ Многие необходимые в этом отношении меры намечены в редакционной статье «Коммуниста Таджикистана» от 7 мая 1958 г.

привычных монодических форм к эстетически полноценному восприятию всех видов музыкального искусства, как монодических, так и многоголосных, — сложный процесс, требующий длительного времени.

Этот процесс уже идет, многоголосная музыка все больше и больше принимается массами слушателей, ранее знавшими и ценившими только монодию. При этом оказывается, что определенные слои слушателей, не принимающие некоторые многоголосные произведения своих национальных композиторов, полюбили произведения Глинки, Римского-Корсакова, Чайковского, Бетховена, Шопена, Грига. Тем самым перед нашими национальными композиторами со всей остротой встает проблема мастерства — в самом широком значении этого понятия. Они должны создать произведения, органически сочетающие свое, национальное с классическими формами многоголосия, произведения столь же убедительные и доходчивые, как и сочинения композиторов-классиков. На пути к достижению классических вершин родного искусства, ведущем к разрешению рассматриваемого противоречия, возникают ценные произведения (например, опера Тулебаева «Биржан и Сара», а также и другие).

Иногда считают, что восприятие инонациональных музыкальных произведений труднее по сравнению с восприятием произведений отечественного происхождения. Было бы наивным и даже схоластичным вне учета конкретных исторических условий решать этот вопрос: что воспринимается легче, что труднее? Конечно, национальная характерность мелодий, ладовых систем, ритмов и других элементов музыкальной речи должна облегчать тот путь, который прокладывает новое произведение через восприятие слушателя к его сердцу.

Во всем этом есть, однако, и другая сторона. Воспринимая произведения композиторов другой национальности, положительно оценивая художественные богатства созданной ими многоголосной музыки, слушатель не рассчитывает услышать свое родное, национальное. Но воспринимая произведения соотечественников, слушатель с полным основанием ждет от нового произведения убедительной для него национальной характерности. Такому требованию полностью отвечают привычные слушателю родные монодические звучности песен, макомов. Сочетание своих, национально характерных элементов музыкальной речи с относительно необычным многоголосным звучанием вызывает у слушателей различные реакции — от самых положительных до крайне отрицательных. Можно обрадоваться, узнав в непривычном родное и восприняв это сочетание как обогащение своей национальной культуры. Но, восприняв это же сочетание как искажение привычного, родного, можно прийти к самым резким отрицательным выводам.

За последние десятилетия приходилось встречаться и с тем и с другим видом реагирования, но в разные исторические периоды в различном соотношении. Когда в советских среднеазиатских республиках были поставлены первые национальные оперы, радость освоения сложнейшей формы современного искусства, пафос преодоления некоторой изолированности родной музыкальной культуры от общего движения советского искусства были настолько сильны, что скептические и прямо отрицательные суждения оказались оттесненными на второй план. С тех пор прошло немало времени. Сам факт постановки национальной оперы уже не является чем-то необычным. Столь щедрое на первых порах общественно-моральное «авансирование» композиторов и музыкальных театров уходит в прошлое. По мере развития национальной музыки возрастает требовательность слушателя, узнавшего за эти годы оперы Чайковского и Верди. И слушатель хочет, чтобы соотечественники-композиторы были в этом сложном жанре

столь же национально характерны, как русский композитор Чайковский, итальянский композитор Верди. Вот почему не следует видеть даже в одной-единственной, резко отрицательной критике, раздающейся в адрес своих национальных композиторов, только свидетельство музыкально-культурной отсталости и консервативности, хотя, к сожалению, подчас встречается и последнее. Конечно, не во всех, но в некоторых случаях даже такая односторонняя критика бывает вызвана прямо противоположными предпосылками — расширившимся музыкальным кругозором, возросшей требовательностью.

Нужно иметь в виду, что признание широкими кругами слушателей некоторых опер не сводилось только к тому «авансированию», о котором было упомянуто выше. Такие произведения, как «Кыз-Жибек» Брусиловского, «Айчурек» Власова, Малдыбаева и Фере, «Тахир и Зухра» Ленского, «Восстание Восэ» Баласаняна, и сейчас пользуются признанием. Показательно, что в этих операх особенно широко использованы мелодии народной музыки, а специфические оперные формы использованы осторожно и умело, что делает их доступными и для малоподготовленного слушателя.

* * *

Отношение к музыкальной культуре прошлого, сложившейся на протяжении многих столетий, определяется нашим общим отношением к художественному наследию: все ценное должно стать достоянием народа и вместе с тем должно быть творчески использовано для развития передового искусства нашей современности. Встречаются, однако, и иные, неверные точки зрения, мешающие успешному развитию национальной музыки.

Сторонники той точки зрения, которую можно определить как консервативно-охранительную или даже как реакционно-охранительную, считают ненужным и даже вредным дальнейшее развитие уже существующей национальной музыки. Все, что выходит за пределы традиционных образцов, они рассматривают как искажение национального характера. Сторонники этой тенденции идеализируют старину, любят прошлым ради прошлого, рассматривают национальный характер как нечто неизменное, давно сложившееся и чуждое развитию, обновлению. Подобное мнение враждебно задачам строительства социалистической музыкальной культуры. По своей воле или невольно, но в наших условиях его сторонники смыкались с правым уклоном в национальном вопросе, даже с национал-шовинизмом. Оспаривая возможность сочетания в данной национальной культуре монодических форм и форм многоголосной музыки, «теоретики» охранительного толка зачастую ссылаются на якобы принципиальную несовместимость звуковысотных систем — интонационных строев традиционной музыки устной традиции и темперированной двенадцатизвуковой системы.

Действительно, многим музыкальным культурам Востока свойственна высокая разработанность интонационных отношений, меньших, чем полутонов. Так, известен азербайджанский тар, в котором октава делится не на двенадцать, как на фортепиано, а на семнадцать частей. Однако несовпадение таких интонационных ходов с точно темперированным делением октавы на двенадцать частей не является отличительной особенностью музыки Востока. Фольклористы, записывавшие русские народные песни, хорошо знают, что их интонационные «изгибы» далеко не укладываются в точно размеренную сетку темперированной системы. Подобное расхождение установлено анализом звукозаписей народных песен, осуществляемым при помощи точной и надежной аппаратуры. Более того — анализ звуко-

записей концертных выступлений певцов, скрипачей и других артистов, исполняющих образцы письменной профессиональной музыки, показывает, что и они свободны в своем интонировании, отнюдь не совпадающем с математически точной темперацией.

В чем же заключается загадка того органического совмещения строгой закономерности двенадцатизвуковой темперации с достаточно большой интонационной свободой, на котором зиждется, например, все величественное здание русской профессиональной музыки?

На этот вопрос, как нам представляется, дан убедительный ответ советским ученым Н. А. Гарбузовым. Последний показал, что двенадцатизвуковая темперированная система является лишь условным математическим акустическим выражением той всеобщей закономерности, соответствующей октава делится на двенадцать зон — зону полутона (малой секунды, увеличенной примы), зону тона (большой секунды), зону малой терции (увеличенной секунды) и так далее — вплоть до зоны октавы. Бесплоден вопрос: какая большая терция является единственно правильной — натуральная $(\frac{5}{4})$, пифагорейская $(\frac{81}{64})$, темперированная или какая-либо другая. Большая терция представляет собой целую зону, своего рода «пучок» многих интонационных отношений, в том числе и отношений, выраженных в натуральной (чистой) системе, в системах пифагорейской, темперированной и всяких иных. Наш слух имеет дело с зонными отношениями как с основными; различные интонационные решения, соответствующие определенной мере, определенному качеству, выступают как вполне возможные и необходимые варианты этих зон. На этой объективной закономерности и основана система, которую Н. А. Гарбузов назвал «двенадцатизонной». Она исторически связала надежным единством монодические и многоголосные формы различных национальных музыкальных культур в мировом масштабе.

Теоретические работы Н. А. Гарбузова нашли полное подтверждение в творческой практике азербайджанской музыки и заслужили одобрение ее классика — Уз. Гаджибекова. Интонационные варианты двенадцатизонной системы дает упомянутый ранее семнадцатиступенный тар; такие же и любые другие варианты всегда возможны на основе двенадцатизонной системы.

В истории нашей музыкальной культуры наряду с консервативно-охранительной точкой зрения существовала и другая, также глубоко ошибочная. Последняя характерна нигилистическим отношением к музыкальной культуре прошлого, к монодическим формам устной традиции. Отсюда возникают такие ошибочные требования, как, например, требование «вытеснить» унисонную (монодическую) музыку и даже «запретить» ее. Некоторые музыканты, выступавшие в таком духе, субъективно исходили из стремления дать массам образцы многоголосной музыки в возможно большем количестве и возможно скорее. Но объективно они смыкались с левым уклоном в национальном вопросе и тормозили своими неверными утверждениями развитие национальных музыкальных культур. Их ошибки заключались не только в том, что они стремились искусственно форсировать приобщение широких масс к многоголосной музыке, но и в том, что они фактически отрицали художественную ценность монодических произведений, созданных в прошлом, и закрывали возможность для развития монодических форм в настоящем и будущем. Между тем опыт развития советской музыкальной культуры показывает, что старинные одноголосные песни продолжают жить в наших условиях полноценной художественной жизнью, что одноголосие является очень подходящей формой для новых массовых песен.

Нигилистическая оценка культурного наследия сказывается и в отношении отдельных представителей художественной интеллигенции Азербайджана к возобновлению мугамных опер. Так, новая постановка мугамной оперы Уз. Гаджибекова «Лейли и Меджнун» кое-кем рассматривалась как отрицательное явление, якобы тормозящее подъем художественного уровня народных масс, препятствующее им понять и полюбить те оперы азербайджанских композиторов, которые написаны и поставлены в последнее время и имеют успех значительно меньший, чем «Лейли и Меджнун». Но успех «Лейли» объясняется не только привычностью мугамов, звучащих по ходу действия, не только полным соответствием собственной музыки Уз. Гаджибекова характеру народных песен и поэзии Физули. Основой «Лейли» является высокая художественность музыки, звучащей в спектакле, всего поэтического текста, основанного на одноименной поэме классика азербайджанской поэзии — Физули, гуманистичность и демократизм идейного содержания оперы. Классическое значение оперы «Лейли и Меджнун» предъявляет высокие требования к постановке спектакля — об этом, а не о чем другом, следовало бы позаботиться «ревнителям» художественного вкуса. Что же касается меньшей популярности некоторых новых опер, то здесь первостепенное значение имеет проблема мастерства, о которой мы уже говорили ранее.

Нигилистическое отношение к культурному наследию нередко переплеталось с вульгарно-социологическими тенденциями. Еще сравнительно недавно некоторые наши музыковеды пытались зачеркнуть положительное значение мугамов (а также макомов) на том основании, что профессиональные исполнители мугамов — ханендэ — зачастую выступали перед знатыми феодалами и даже пользовались их покровительством. Отсюда делалось ложное заключение о выражении в мугамах реакционно-феодальной идеологии, о враждебности этого слоя художественного наследия задачам строительства социалистической культуры.

В основе этой ошибочной точки зрения — обычная для вульгарных социологов подмена всеобъемлющей категории бытия локальными явлениями быта. Соответственно этой подмене марксистская формула «бытие определяет сознание» искаженно истолковывается вульгарными социологами в таком духе: быт определяет сознание. Исходя из такой ложной предпосылки, некоторые музыковеды оценивали творчество Глюка и многих других композиторов прошлого, как якобы выражающее реакционно-монархическую идеологию, только потому, что эти композиторы были связаны в своей деятельности с дворами императоров и созданные ими оперы ставились в императорских театрах. ... Подобные «концепции», распространенные в нашем музыкознании 20-х и начала 30-х годов, воспринимаются теперь как нечто анекдотическое. Но на этом основании не следует все же просто отмахнуться от подобных «концепций» или осудить их в общей форме. Необходимо выяснить порочную сущность их методологических предпосылок. Если бы это в свое время было сделано в должной мере, быть может нам не пришлось бы встретиться с их рецидивами применительно к классическому музыкальному наследию народов Востока.

Суждение о мугамах, как и суждение об операх Глюка или Глинки, не может быть выведено из частных фактов биографии и быта. Необходим анализ самих музыкальных произведений, показывающий в исторической перспективе, что и как отражено в этих произведениях, каково было их воздействие на слушателей в прошлом и каким может быть это воздействие в настоящем. Лишь на этом пути оказалось — к примеру — возможным пересмотреть ошибочную оценку музыки «Ивана Сусанина» Глинки и дать этому гениальному произведению новую жизнь.

Попытка перечеркнуть мугамы—макомы грозила нанести серьезный ущерб развитию музыкальных культур Советского Востока. Этот ущерб мог оказаться тем более значительным, что общим термином «мугам» обозначается не только определенный жанр-тип музыкальной композиции, но и определенный лад. При коренной связи мугама-жанра и мугама-лада последний во многом независим от первого: мугамы-лады имеют существенное значение для многих народных песен, по своей жанровой природе не относящихся к системе мугамов-жанров. Вполне понятно, что вульгарно-социологическая попытка отбросить мугамы в конце концов была парализована. И прежде всего она встретила отпор со стороны национальных композиторов, практически решающих в своем творчестве задачи строительства социалистической музыкальной культуры⁶.

Оградив мугамы—макомы от нигилистических атак, мы не должны, однако, ставить этот жанр в какое-то особое положение, возвышая его над всей народной музыкой прошлого. Такое разделение происходит вследствие того, что обязывающий термин «классическое наследие» на протяжении ряда лет почему-то оказывался прикрепленным лишь к жанру мугамов—макомов. Имеющая широкое хождение формулировка «классическая музыка (т. е. мугамы—макомы) и народная песня» фактически ведет к принижению народной музыки, лишает ее классического значения. Между тем во всех жанрах народной музыки есть классические образцы — произведения непреходящего художественного значения. Не лучше ли пользоваться термином «классический» в его общеупотребительном значении, не ограничивая его лишь одним жанром?

* * *

Взаимоотношение местной национальной музыки и всей мировой музыкальной культуры представляет собой одну из проблем, имеющих перво-степенное значение для успешного развития искусства данной национальности. От ее общего верного решения зависит решение и такой важной творческой задачи, как полное освоение форм и жанров многоголосной музыки, в частности полифонических форм и жанров. И в пределах монодической музыки устной традиции существуют предпосылки для создания полифонических произведений. Есть такие предпосылки и в монодической музыке Таджикистана, что верно отмечалось в дискуссии, прошедшей в республике. Но без широкого использования богатейшего творческого опыта мировой музыкальной культуры, давшей классические образцы полифонии, невозможно решить сложную задачу создания своей национально-характерной полифонии, занимающей достойное место в ансамбле национальных художественных культур всего мира. Подтверждается это опытом всей истории музыки и особенно наглядно в этом отношении история русской классической полифонии от Глинки до Шостаковича. Нужно подчеркнуть, что огромные богатства мировой полифонической музыки осваиваются в длительном процессе исторического развития данной национальной школы. При всей значительности результатов, достигнутых на этом

⁶ Вульгарно-социологический, нигилистический подход к культурному наследию мы отвергаем отнюдь не для того, чтобы открыть дорогу для теории «единого потока», снимающей проблему идейно-общественной дифференциации искусства прошлого. И жанр мугамов—макомов далеко не лишен идейно-творческой противоречивости! Необходимость научно обоснованного подхода к идейно-общественной дифференциации национальных музыкальных культур имеет отнюдь не отвлеченно-теоретическое значение. Нельзя пройти мимо того обстоятельства, что в некоторых странах музыкальное искусство подчас используется антидемократическими и антигуманистическими силами для распространения религиозного фанатизма и суеверий.

пути, не может наступить такой момент, после которого опыт мировой полифонии утратит свое значение для дальнейшего развития данной национальной школы. Превосходны национально-характерные образцы русской полифонии, созданные классиками — Глинкой, Чайковским, Римским-Корсаковым, Глазуновым, Танеевым. Опираясь на их опыт, советский композитор Шостакович вместе с тем вновь и вновь обращается к полифоническим мастерам Западной Европы. Было бы неверным и опасным решать трудную задачу создания новой национально-полифонической школы, ограничивая ее истоки лишь теми предпосылками, которые заложены в монодической музыке устной традиции, умалчивая о необходимости опереться на опыт мирового полифонического искусства и фактически отказываясь от этого опыта. Такого рода выступления имели место в последней дискуссии, прошедшей в Таджикистане, и нужно со всей серьезностью сказать об их ошибочной направленности, ведущей к изоляции родного искусства от искусства всего Советского Союза, от мировой художественной культуры.

Возникновение качественно новых закономерностей в результате органического сочетания национально специфических особенностей традиционных монодических форм данной национальной музыкальной культуры и некоторых особенностей современной профессиональной музыки наглядно видно на примере развития ладовой системы азербайджанской музыки. Исконные лады азербайджанской музыки (например, раст, шур, сегях) сохраняют свое значение для многоголосных произведений Уз. Гаджибекова, М. Магомаева и других композиторов социалистического Азербайджана. В этих произведениях совершается органическое слияние старинных азербайджанских ладов с мажорно-минорной ладовой системой, в значительной мере подготовленное тем, что ряд традиционных ладов азербайджанской монодической музыки заключил в себе предпосылки к возникновению тоник мажорного или минорного типа (например, звукоряды ладов раст и баяты-шираз строятся из мажорных тетрахордов, звукоряд лада шур — из минорных). В результате развития национальной многоголосной музыки возникают лады, сочетающие признаки мажорно-минорной системы и традиционных азербайджанских ладов. Такие лады соответственно их происхождению следует, как нам представляется, обозначать двойным термином, например, раст до-до мажор⁷.

Важнейший вопрос об отношении национального и интернационального не всегда, к сожалению, получал верное освещение в ходе дискуссии, прошедшей в Таджикистане. Успешное развитие передового национального искусства вводит его в общий процесс исторического развития мировой художественной культуры. Национальное искусство обогащается опытом других национальных культур и, в свою очередь, само обогащает их, способствуя единению народов всего мира. Во всем этом сказывается как национальное, так и интернациональное значение искусства вообще, музыкального искусства в частности. В области художественной культуры передовое национальное и интернациональное находятся в глубоком единстве, на что неоднократно указывали видные представители марксистско-ленинской теории. Но можно ли, ссылаясь на эти высказывания, вместе с тем требовать каких-то новых доказательств интернационального значения музыки, как будто рассматриваемый вопрос не выяснен в общетеоретическом плане и еще требует для своего решения дополнительных данных! Требо-

⁷ Эти соображения, изложенные автором данного очерка при его встречах с Уз. Гаджибековым в 30-х годах, вызвали полное сочувствие последнего. Теоретическая разработка вопроса о синтетических ладах советской азербайджанской музыки дана Э. Абасовой в ее труде об Уз. Гаджибекове.

вать новые доказательства в вопросе, давно решенном, — значит усомниться в его решении. Неясность в теоретическом решении проблемы национального — интернационального является источником многих ошибочных взглядов, отрицательно сказывающихся на развитии нашего искусства. Как уже было отмечено, одно из проявлений единства национального и интернационального — плодотворный обмен творческим опытом между национальной художественной культурой и художественной культурой всего человечества. Композиторы осваивают и включают в свое национально-самобытное творчество опыт мирового искусства. Так же обстоит дело и с творческим претворением национального наследия; нет такого художника, как бы широк ни был диапазон его творчества, который бы в равной мере охватил и освоил все области жизни и художественной культуры своего народа.

Сравним творчество двух гениальных русских композиторов — Чайковского и Мусоргского. Оба являются представителями передовой русской художественной культуры второй половины XIX в. Чайковский более широко осваивал опыт мировой музыкальной культуры и в своем творчестве был более отзывчив к явлениям искусства и жизни зарубежных народов. Мусоргский в большей мере развил особенности старинной и вечно живой русской крестьянской песни, более чем кто-либо смог раскрыть социальную противоречивость в историческом прошлом своего народа. В общности и различии Чайковского и Мусоргского сказываются единство и многогранность достигшей мирового значения русской классической музыки. Но в прошлом не для всех была ясна национальная природа их творчества и его интернациональное значение. Подчас Чайковскому отказывалось в национальной характерности, а Мусоргскому в возможности международного признания. Жизнь посмеялась над подобными «суждениями». Можно было бы не вспоминать о них, если бы и в наше время мы не сталкивались с аналогичными высказываниями, направленными в адрес современных советских композиторов.

Обращаясь к творческой практике сегодняшнего дня, мы отнюдь не проводим знак равенства между художественной ценностью творчества величайших классиков и художественной ценностью творчества ряда композиторов современности. Речь должна идти о некоторых общих закономерностях, сказывающихся в различные исторические периоды и у композиторов различных масштабов.

Среди грузинских советских композиторов в последние годы наиболее часто в центре дискуссии оказывались Ш. Мшвелидзе и А. Баланчивадзе. Иногда первого из них упрекали за якобы сказывающуюся в его произведениях национальную ограниченность, второго — за отрыв от родной культуры. Критические замечания подобного рода представляются нам несостоятельными.

Творчество Мшвелидзе глубоко связано с древним величаво-суровым эпосом Грузии, вместе с тем вполне современно по содержанию, форме и представляет значительный художественный интерес и для инонациональных слушателей. Произведения А. Баланчивадзе можно рассматривать как утратившие национальную характерность лишь с тех ошибочных позиций, соответственно которым национальная характерность определяется только прямым использованием интонационного строя старинных крестьянских песен. Творчество Ш. Мшвелидзе и А. Баланчивадзе — различные грани единой национальной музыкальной культуры Советской Грузии.

Плодотворно различие их индивидуальных стилей, сказывающееся и в том, что А. Баланчивадзе свойственно творческое внимание к более поздним слоям фольклора и к различным явлениям других национальных му-

зыкальных культур, а творчеству Ш. Мшвелидзе свойственно погружение в самые глубинные слои грузинской крестьянской музыки.

Непонимание того, что задача широкого охвата и освоения творческого опыта других национальных музыкальных культур есть закономерная и неизбежная задача, выполняемая каждой национально-музыкальной культурой, привело к неверным взглядам и на творчество азербайджанского композитора Кара Караева. Последнему свойственно обостренное внимание к жизни других народов (балет «Тропой грома», «Албанская рапсодия» для симфонического оркестра), активное стремление органически включить в интонационный строй азербайджанской музыки интонационные комплексы, характерные для русских советских композиторов — Прокофьева и Шостаковича. Это последнее обстоятельство, а также и то, что азербайджанский фольклор получил в произведениях Кара Караева сложно опосредствованное преломление, оказалось достаточным, чтобы в некоторых выступлениях творчество этого композитора неправомерно рассматривалось как утратившее национальную характерность. Подобной отрицательной оценке резко противоречат содержание творчества Кара Караева, типическое для советского искусства, национальные черты его произведений, типические для Азербайджана.

Если творчество ряда композиторов, ныне относящихся к среднему поколению азербайджанских музыкантов (К. Караев, Д. Гаджиев, Ф. Амиров, С. Гаджибеков и др.), обозначило новую ступень в историческом развитии азербайджанской музыки, то это отнюдь не значит, что утратило свое жизненно актуальное значение творчество классика азербайджанской музыки Уз. Гаджибекова. Об этом приходится особо говорить, так как кое-кто начал умалять для сегодняшнего дня значение традиций, утвержденных в Азербайджане Уз. Гаджибековым. Традиция ясного, прямого выражения народности в содержании и музыкальном языке, героико-патриотическая монументальность сохраняют и будут сохранять важное значение для развития не только азербайджанской, но и всей советской музыки в целом. Нельзя противопоставлять Уз. Гаджибекова и К. Караева, оценивая путь первого как единственно правильный, а путь второго — как ложный или характеризуя творчество первого как якобы устаревшее, а творчество второго как единственно жизнеспособное в условиях последних лет. Различие между Уз. Гаджибековым и К. Караевым весьма велико. Оно обусловлено многими причинами, в том числе различным подходом композиторов к национальному наследию и к освоению опыта инонациональной музыки при единстве основных идейно-творческих принципов. Необходимость этих различных подходов исторически обусловлена и полезна для развития музыкального творчества Азербайджана, контрастность творчества Уз. Гаджибекова и К. Караева является внутренним контрастом единой национальной художественной культуры.

Все сказанное выше не означает, что в творческом развитии музыкального искусства народов Закавказья, Средней Азии и Казахстана, как и во всей советской музыке, не было опасных симптомов национальной ограниченности, тенденций, ведущих к космополитизму, формализму, явлений, требующих суровой критики и полного изживания. Сочетание целенаправленности и многогранности, существенное для советского искусства в целом, сказывается и в различной степени освоения опыта инонациональных музыкальных культур композиторами той же национальности, основывающимися на методе социалистического реализма.

Проблема сочетания творческого опыта, традиций различных национальных художественных культур важна для музыкального искусства народов советских среднеазиатских республик и Казахстана. В развитии

этого искусства, в освоении им жанров и форм современной профессиональной музыки, в создании произведений, отражающих нашу современность и страницы исторического прошлого, очень большую роль сыграли не только местные, но и инациональные композиторы и прежде всего представители русской музыкальной школы: Глиэр, Василенко, Брусиловский, Власов, Фере, Раухвергер, Веприк, Корчмарев, Успенский, Козловский, Мушель, Баласанян, Ленский, Урбах, Шапошников, Золотарев и др. Иногда в содружестве с местными композиторами, а иногда и самостоятельно эти русские композиторы выступали как авторы узбекских, таджикских, казахских, киргизских опер и балетов; более того, они вошли в число основателей возникшего в современной профессиональной музыке ряда национальных музыкальных школ названных выше народов.

В свое время русские композиторы-классики дали высокие образцы творческого претворения сюжетов, образов, мелодий других национальных культур. Основанные на испанском материале увертюры Глинки являются, однако, русскими по своей национальной принадлежности. В каких же случаях скрещение двух национальных культур приводит к возникновению произведения, соответствующего общей национальной природе творчества данного композитора, а в каких — к возникновению произведения, относящегося к той национальной культуре, которая дала композитору богатый материал в виде мелодий, сюжетов и т. п.? На этот вопрос, не разработанный в музыковедении, можно ответить лишь в самой общей форме. То национальное начало, которое оказывается преобладающим, ведущим, определяет в целом национальную природу всего произведения. Так, в операх Власова и Фере сочетаются два национальных истока — русский и киргизский; последний оказывается преобладающим, что и определило общий национальный характер этих киргизских опер.

Здесь возникает ряд вопросов: в каких случаях композитору удастся создать произведение, органически входящее в инациональную культуру? Как осуществляется органическое сочетание различных национальных истоков, какие трудности и срывы приходилось преодолевать нашим композиторам для решения этой труднейшей задачи?

Не давая ответа на эти вопросы, мы ограничиваемся лишь их формулировкой, имея в виду недостаточную теоретическую разработанность одной из славных страниц истории нашего многонационального советского искусства.

Нужное дело было осуществлено композиторами — представителями русской школы, активными участниками могучего подъема ряда музыкальных культур народов Советского Востока. Пусть не все оказалось жизнеспособным и верным. Творческие ошибки должны являться предметом серьезной и доброжелательной критики и никоим образом не заслонять общий итог их деятельности.

Об этом приходится говорить особо, так как неверная тенденция — акцентировать недостатки и затушевывать преобладающее значение положительного, к сожалению, сказалась в некоторых выступлениях, имевших место на последней дискуссии в Таджикистане. Еще раньше мы столкнулись с другим проявлением этой же неверной тенденции, когда в статье «Азербайджанская музыка», помещенной в БСЭ, даже не было упомянуто имя Глиэра. Нашей общественности хорошо известно, что ответственность за это полностью ложится на некоторых деятелей, в прошлом имевших в Азербайджане определенные возможности для практической реализации своих националистических взглядов.

Отдельные неверные высказывания и действия не могут, однако, существенно затормозить успешное развитие нашего многонационального

искусства, опирающегося на нерушимую дружбу народов Советского Союза, на ленинскую национальную политику партии и государства. Хотя в дискуссиях, прошедших за последнее время в советских среднеазиатских республиках, были высказаны ошибочные взгляды, но в конечном счете эти дискуссии будут способствовать подъему художественной культуры данных республик. Энтузиазм штурма, отмечавший бурный рост музыкального творчества 30-х годов в среднеазиатских республиках, естественно, сменяется энтузиазмом планомерного продвижения и закрепления достигнутого. В новом периоде решающее слово должны сказать свои национальные кадры, плодотворнейшей задачей для которых является полное овладение мастерством. В результате систематического и неукоснительного подъема массовой и профессиональной музыкальной культуры останется в прошлом разрыв между эстетическими потребностями различных слоев слушателей, о котором было сказано в начале очерка. В свою очередь это подготовит новый подъем музыкального творчества. В недалеком будущем композиторские школы советских среднеазиатских республик и Казахстана будут иметь такое же международное значение, какое уже завоевано на сегодняшний день некоторыми другими национальными композиторскими школами Советского Союза.

Социалистическое преобразование общественной действительности, совершающийся переход от социализма к коммунизму, возрастающая в международном масштабе мощь социалистического лагеря, дружба народов Советского Союза, расцветшая на основе ленинской национальной политики, а также многое другое, неразрывно со всем этим связанное, создали необходимые предпосылки для успешного развития советского многонационального музыкального искусства. Из многих причин, обусловивших расцвет национальных музыкальных культур Советского Союза, остановимся на одной. Ее суть заключается в росте национального самосознания, вызванном победой социализма, возникновением и развитием в Советском Союзе наций социалистического типа.

История музыки показывает, что это искусство играло значительную роль в развитии национального самосознания⁸. Длительный процесс формирования наций всегда сопровождался интенсивным развитием музыкального творчества. Подобно тому, как народные массы и писатели выработывали словесный язык своего народа, народные массы и композиторы вырабатывали музыкальный язык. В музыкальных и литературных произведениях народ находил духовную пищу, необходимую для его роста. Сущность национального характера, духовную деятельность данного народа музыка выражает с большой обобщенностью и концентрированностью.

Советское музыковедение на материале культурного наследия уже осветило связи, существующие между развитием национального самосознания и национально-характерным музыкальным искусством. Так, складывание русской национальности сопровождалось интенсивным развитием музыкального искусства. Особенно стремительным и плодотворным это развитие оказалось в пору подъема национального самосознания, выразившего столь же бурный рост освободительного движения и демократических сил, в пору Глинки, Чайковского, композиторов «могучей кучки» и «младших богатырей» — Глазунова, Танеева, Рахманинова, в пору зарождения первых ростков рабочей революционной песни.

Советское музыковедение показало также, что для плодотворного развития музыкального искусства имеет значение не национальное самосозна-

⁸ Укажем на посвященную данному вопросу статью И. Р.—н «О национальном вопросе в истории западноевропейской музыки» «Советская музыка», 1937, № 4, стр. 69—84.

ние «вообще», а национальное самосознание общественно-прогрессивного характера, отражающее коренные интересы народа, рост его демократических сил. Именно это позволяет музыкальному искусству преодолеть те неблагоприятные условия, которые ставит на его пути капиталистический строй, по своему существу враждебный поэзии и такому поэтическому искусству, как музыка.

Развитие музыкального искусства советских народов Закавказья, Средней Азии и Казахстана происходит в исключительно благоприятных исторических условиях.

Интенсивно расширяется диапазон композиционно выразительных возможностей национального музыкального языка — соответственно обогащению содержания, отражающему нашу социалистическую действительность, соответственно впервые совершающемуся освоению всех без исключения форм и жанров современной профессиональной музыки. В мировой музыкальной культуре появляются новые композиторские школы, ранее не участвовавшие полноправно в международном ансамбле национальных музыкальных культур и сразу же вступающие в этот ансамбль на очень высоком идейно-художественном уровне, обусловленном социалистической сущностью своих национальных культур. Их голос звучит особенно своеобразно — и по содержанию, общему по своей идейной сущности с социалистическим содержанием всего советского искусства, и по национальной форме, — можно было бы сказать «по характеру интонирования», придавая вслед за Асафьевым этому термину самый широкий смысл.

Ранее скованные, подспудно накапливавшиеся народные силы вырвались на свободу с огромной энергией, приумножившейся тысячекратно благодаря победоносному развитию социализма. Все это придало бурному подъему национального самосознания этих социалистических наций особую динамичность.

Советский строй дал народным массам то, что было совершенно невыполнимым в условиях буржуазно-помещичьего общества: полную национальную самостоятельность, безграничные возможности для развития своей самобытной художественной культуры. Совершившееся преобразование в нации социалистического типа определило подъем национального самосознания на огромную идейную высоту у всех народов Советского Союза.

Итоги пройденного пути и творческое горение в настоящем позволяют ждать нового расцвета всей многонациональной музыкальной культуры Советского Союза в будущем.

Вл. Протопопов

О ЕДИНСТВЕ ЦИКЛА В ОДИННАДЦАТОЙ СИМФОНИИ «1905 ГОД» Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

Законченная в начале августа 1957 г. и впервые исполненная в канун празднования 40-летия Октября, Одиннадцатая симфония Д. Д. Шостаковича завоевала широкую популярность. Заслуженное признание Одиннадцатой симфонии слушателями кроется в том, что Шостакович, так же как и в ряде других произведений, художественно воплотил волнующие, глубоко драматичные образы, которые относятся не только к революционному прошлому, как то указано названием: пафос современного пронизывает всю симфонию.

Наряду с отражением народной борьбы с царизмом в период революции 1905 г. мы слышим в симфонии отголоски чувств и воспоминаний, связанных с героико-трагическими событиями Великой Отечественной войны, в частности ее начального периода. Таково обобщающее воздействие и свойство музыки, в особенности же музыки инструментальной: как бы ни была точна ее программа, всегда слушатель может представить содержание более широким по охвату, всегда может дополнять и объединять музыкальные образы произведения с разными явлениями жизни.

Общественное признание Одиннадцатой симфонии нашло свое закономерное выражение в присуждении Д. Д. Шостаковичу Ленинской премии за ее создание.

Об Одиннадцатой симфонии, несмотря на краткость ее концертной жизни, уже успела сложиться определенная литература, показывающая различие взглядов музыкальной критики по поводу тех или иных сторон произведения. Это — одно из свидетельств его значительности: только по поводу крупных явлений искусства и могут возникнуть споры, разногласия. Однако спорящие о симфонии Шостаковича едины в ее общей оценке как выдающегося произведения наших дней.

Одиннадцатая симфония весьма интересна многими своими новаторскими качествами, но их еще трудно рассмотреть в полной мере. Мы предлагаем читателю всего-навсего заметки по некоторым из теоретических вопросов музыкальной композиции симфонии, стремясь связать их с общими тенденциями художественного творчества Шостаковича.

ние «вообще», а национальное самосознание общественно-прогрессивного характера, отражающее коренные интересы народа, рост его демократических сил. Именно это позволяет музыкальному искусству преодолеть те неблагоприятные условия, которые ставит на его пути капиталистический строй, по своему существу враждебный поэзии и такому поэтическому искусству, как музыка.

Развитие музыкального искусства советских народов Закавказья, Средней Азии и Казахстана происходит в исключительно благоприятных исторических условиях.

Интенсивно расширяется диапазон композиционно выразительных возможностей национального музыкального языка — соответственно обогащению содержания, отражающему нашу социалистическую действительность, соответственно впервые совершающемуся освоению всех без исключения форм и жанров современной профессиональной музыки. В мировой музыкальной культуре появляются новые композиторские школы, ранее не участвовавшие полноправно в международном ансамбле национальных музыкальных культур и сразу же вступающие в этот ансамбль на очень высоком идейно-художественном уровне, обусловленном социалистической сущностью своих национальных культур. Их голос звучит особенно своеобразно — и по содержанию, общему по своей идейной сущности с социалистическим содержанием всего советского искусства, и по национальной форме, — можно было бы сказать «по характеру интонирования», придавая вслед за Асафьевым этому термину самый широкий смысл.

Ранее скованные, подспудно накапливавшиеся народные силы вырвались на свободу с огромной энергией, приумножившейся тысячекратно благодаря победоносному развитию социализма. Все это придало бурному подъему национального самосознания этих социалистических наций особую динамичность.

Советский строй дал народным массам то, что было совершенно невыполнимым в условиях буржуазно-помещичьего общества: полную национальную самостоятельность, безграничные возможности для развития своей самобытной художественной культуры. Совершившееся преобразование в нации социалистического типа определило подъем национального самосознания на огромную идейную высоту у всех народов Советского Союза.

Итоги пройденного пути и творческое горение в настоящем позволяют ждать нового расцвета всей многонациональной музыкальной культуры Советского Союза в будущем.

Вл. Протопопов

О ЕДИНСТВЕ ЦИКЛА В ОДИННАДЦАТОЙ СИМФОНИИ «1905 ГОД» Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

Законченная в начале августа 1957 г. и впервые исполненная в канун празднования 40-летия Октября, Одиннадцатая симфония Д. Д. Шостаковича завоевала широкую популярность. Заслуженное признание Одиннадцатой симфонии слушателями кроется в том, что Шостакович, так же как и в ряде других произведений, художественно воплотил волнующие, глубоко драматичные образы, которые относятся не только к революционному прошлому, как то указано названием: пафос современного пронизывает всю симфонию.

Наряду с отражением народной борьбы с царизмом в период революции 1905 г. мы слышим в симфонии отголоски чувств и воспоминаний, связанных с героико-трагическими событиями Великой Отечественной войны, в частности ее начального периода. Таково обобщающее воздействие и свойство музыки, в особенности же музыки инструментальной: как бы ни была точна ее программа, всегда слушатель может представить содержание более широким по охвату, всегда может дополнять и объединять музыкальные образы произведения с разными явлениями жизни.

Общественное признание Одиннадцатой симфонии нашло свое закономерное выражение в присуждении Д. Д. Шостаковичу Ленинской премии за ее создание.

Об Одиннадцатой симфонии, несмотря на краткость ее концертной жизни, уже успела сложиться определенная литература, показывающая различие взглядов музыкальной критики по поводу тех или иных сторон произведения. Это — одно из свидетельств его значительности: только по поводу крупных явлений искусства и могут возникнуть споры, разногласия. Однако спорящие о симфонии Шостаковича едины в ее общей оценке как выдающегося произведения наших дней.

Одиннадцатая симфония весьма интересна многими своими новаторскими качествами, но их еще трудно рассмотреть в полной мере. Мы предлагаем читателю всего-навсего заметки по некоторым из теоретических вопросов музыкальной композиции симфонии, стремясь связать их с общими тенденциями художественного творчества Шостаковича.

Одиннадцатая симфония — первое из симфонических произведений Шостаковича, все части которого идут attacca, без перерыва. Этот прием, как нам представляется, отнюдь не случаен, но обусловлен идейно-художественным содержанием симфонии, ее программой, шире — тенденциями крупной инструментальной формы у Шостаковича. Композитор рассматривает части симфонии как звенья единой последовательности, причем только в комплексе их реализуется сущность произведения. Это и образует особую форму, которую условно назовем «одночастно-циклической». Тут каждая новая часть цикла является выражением все той же идеи и того же образного строя, которые положены в основу предыдущей.

Могут возразить: а разве обычно сонатно-симфонический цикл не характеризуется единством при контрастности частей? Это верно, но сонатно-симфонический цикл (с отдельно идущими частями) предоставляет своим частям самостоятельность, доведенную до автономии. Они строятся столь завершено, что возникает возможность самостоятельного исполнения каждой части¹. Это, конечно, не значит, что таковы все сонатно-симфонические произведения. Немало циклов, в которых не только совершенно нежелателен, но и невозможен отрыв одной части от другой. Но общая тенденция циклической сонатной формы — это большое единство цикла при самостоятельности каждой части.

По этому поводу Д. Д. Шостакович в одной из своих статей 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»².

Если поставить акцент на первой половине этого двуединого тезиса (отдельные части как самостоятельные произведения крупной формы), то это будет соответствовать тому, что мы находим в сонатно-симфонических циклах Шостаковича, включая Десятую симфонию. Если же акцент перенести на вторую половину тезиса (утверждение ведущей идеи всего произведения), то возникнет переход к принципу Одиннадцатой симфонии, где самостоятельность частей отходит на второй план и вполне подчиняется принципу «одночастно-циклической» формы.

Немного истории.

В XIX в. циклическая форма симфонической музыки претерпевает очень интересную эволюцию, образуется многотемная одночастная форма типа симфонической поэмы (пожалуй, один из наиболее ранних ее образцов — «Ночь в Мадриде» Глинки, классический вид — у Листа в его симфонических поэмах, в сонате си минор и других сочинениях). Цикл сжимается до одночастности, но последняя включает разнохарактерный тематизм, как и дает его образные трансформации (известный принцип листовского монотематизма, при котором один и тот же тематический материал трактуется по-разному, с применением различных жанровых средств выражения). Такая тематическая связность отразилась и на циклической

¹ Сошлемся, например, на то, что Чайковский переложил для струнного оркестра *Andante cantabile* из своего Первого квартета и исполнял его как самостоятельное произведение. Концертная практика знает немало случаев отдельного исполнения частей из циклических произведений.

² Д. Шостакович. Беседа с молодыми композиторами. «Советская музыка», 1955, № 10, стр. 11.

форме, которую симфоническая поэма не могла вытеснить. Появились циклы (например, Пятая симфония Чайковского), не только такие, сквозь все части которых проходит одна тема-лейтмотив³, но и такие, где развивается целая система, целый комплекс музыкальных тем, объединенных принципом монотематизма.

Эволюция тематической структуры инструментального цикла и одночастной формы находилась в связи с преобразованием оперной формы, разрастанием лейтмотивности, составлявшей своего рода монотематическую систему в опере. Интересную мысль по поводу такой связи высказал С. И. Танеев, записавший в своем дневнике 15 марта 1896 г.:

«Разговор [с Г. Э. Конюсом] о параллелизме в изменениях, происшедших в оперных и инструментальных формах (отсутствие резкого разделения на части и введение проходящих чрез все сочинение тем. Дальнейший шаг: сохраненный тематизм во всех частях, но вернут[ь]ся к разграниченным ясно формам)»⁴.

Симфония до минор и другие циклические произведения Танеева (квартеты Четвертый, Пятый, Шестой, оба струнных квинтета, фортепианный квинтет и пр.), а с другой стороны — «Царская невеста» Римского-Корсакова являют примеры этого «дальнейшего шага»: сохранялся сквозной тематизм и в то же время — ясное разделение на части (в опере на номера: арии, ансамбли, хоры).

Много обновляющего внесено в инструментально-циклическую форму советскими композиторами — Мясковским, Прокофьевым, Шостаковичем. Но вот появилась Одиннадцатая симфония, и в ней отразился новый этап истории инструментально-циклической формы. Здесь, как и прежде, в середине XIX века, возникла одночастная форма, но при этом сохранилась циклическость. В самом деле, симфония складывается из четырех частей:

Adagio (род вступления),

Allegro,

Adagio,

Финал,

подобно тому, как и прежде строилась сонатно-симфоническая форма (отсутствует скерцо — неуместное по сюжету симфонии). А в то же время все части ее следуют без перерыва, увлекая единой последовательностью сюжета-программы.

В инструментальных циклах Шостаковича уже с давних пор наблюдается тенденция к связыванию контрастирующих частей. Но это касалось только медленной части и финала, которые непосредственно следуют друг за другом в его циклах (фортепианный квинтет, Восьмая симфония, фортепианное трио, Третий квартет, скрипичный концерт и др.)⁵. Теперь все части оказываются связанными непрерывностью звучания и возникает в сущности новая форма, которую мы и относим к «одночастно-циклическим»⁶.

Для симфонии Шостаковича «одночастно-циклическая» форма является вполне необходимой, вытекающей из задач художественного рас-

³ Это встречалось в зародыше уже у Бетховена (Пятая симфония), позднее же в полной мере реализовано в «Фантастической симфонии» Берлиоза.

⁴ П. С. М. Из «Дневников» С. И. Танеева. «История русской музыки в исследованиях и материалах», под ред. проф. К. А. Кузнецова, т. I, М., 1924, стр. 190.

⁵ Большинство инструментальных циклов у Шостаковича построено таким образом, что за драматической первой частью следует скерцо (или часть типа скерцо), затем Adagio (Largo) и быстрый финал.

⁶ Из циклических произведений композиторов XIX—начала XX в., имеющих ту же непрерывную форму, назовем Третью симфонию Скрябина.

крытия программы, идейного замысла. Ее основой послужили события «Кровавого воскресенья» (9 января 1905 г.).

Не говоря уже об *Allegro* симфонии, носящем название «9 января», соседствующие с ним части («Дворцовая площадь» и «Вечная память») вызваны, конечно, отражением того же события, хотя, как мы отмечали выше, музыка обобщеннее и шире трактует образы действительности, чем это может предусматривать сюжетное изложение программы. При такой концентрации программного содержания и стала необходимой связанность частей посредством *attacca*. Не случайно мы не упомянули о финале: он является как бы философским выводом из событий, которые отражаются (в разных фазисах) в трех первых частях, и дает общее заключение всему циклу. Но и финал нельзя было бы представить как отдельную часть: тогда получилось бы известное его противопоставление всем предыдущим. Это могло произойти в том случае, если бы финал был трактован как торжественный апофеоз, Шостакович же пишет его как продолжение трагедийных образов, развернутых в первых трех частях симфонии. К тому же отмечалось, что для Шостаковича стало стойкой традицией связывать *attacca* медленную часть с финалом цикла.

Так и родилась эта непрерывная «одночастно-циклическая» форма. Таким образом, она удачно связывалась и с объективной направленностью содержания симфонии, его концентрацией вокруг трагедийных образов, и с особенностями циклической формы у Шостаковича.

«Одночастно-циклическая» форма существовала и до Шостаковича. Она характерна для многих произведений, хотя, к сожалению, не только не обобщена музыкальной теорией, но даже и не описана в музыковедческой литературе⁷. Это именно те произведения, которые дают тематико-образный контраст внутри единой сущности образа.

Для примера сошлемся хотя бы на каватину Людмилы из «Руслана и Людмилы» Глинки: не подлежит сомнению, что тут композитор исходил из одной образной сущности, передавая разные состояния из чувства героини, соответственно которым применена музыкально-тематическая система. В самом деле, в каватине четыре контрастных музыкальных темы:

А — тема расставания Людмилы с родным домом,

Б — тема утешающего ее хора,

В — тема игривого обращения к Фарлафу (позднее — к Руслану),

Г — тема обращения к Ратмиру.

Каждая тема обладает такой характерностью, которую никак нельзя не заметить, в то же время каждая тема достаточно развита, образуя свою собственную композиционную форму. Образ Людмилы только и складывается в совокупности всех характерных черт в развертывании этих тем; даже тема хора с ее вариациями служит той же цели: безыскусственно простая, она отраженно показывает прежде всего Людмилу и отношение к ней окружающих.

Однако нам хотелось бы подчеркнуть: речь идет совсем не о том, что объединение музыкального образа происходит лишь потому, что все эти темы принадлежат одной героине, одному сценическому персонажу. Нам представляется, что возникает один музыкальный образ, несмотря на многотемность, так как все темы должны выявить настроение Людмилы

в данный момент, и таким настроением является радость, хотя бы героиня и грустила, расставаясь с отцом, радость предвкушения новой жизни, радость соединения с любимым. Именно потому и грусть Людмилы радостна. На этой психологической основе и рождается единый музыкальный образ, в котором отдельные темы передают лишь оттенки образа, многогранность его, а отсюда складывается «одночастно-циклическая» форма.

В силу сказанного мы не можем отнести к тому же музыкальному образу арию Людмилы в IV действии оперы: персонаж остался тем же, а музыкальный образ его изменился. Ария со всеми ее слагаемыми дает иной, чем в каватине, музыкальный образ, так как и объединяющее его настроение иное: грусть по утраченному, соединенная со стремлением вырваться из неволи, не поддаться обольщениям, не изменить своему долгу.

И по такому принципу у Глинки и других мастеров построены многие оперные арии, ансамбли, сцены (напомним хотя бы о сцене письма Татьяны из «Евгения Онегина», где только в совокупности разнородного тематизма с присущим ему развитием, в контрастах, направленных на выявление главного — любовного чувства, — и складывается образ героини).

Инструментальная музыка дает образцы такого же рода «одночастно-циклических» форм (для примера назовем Краковяк и Мазурку из «Ивана Сусанина», «Ночь в Мадриде» Глинки, «Испанское каприччио» Римского-Корсакова, концерты и другие сочинения Листа, «Албанскую рапсодию» К. Караева и т. д.).

«Одночастно-циклическая» форма родственна собственно циклической, но не является ею, так как представляет одночастное построение и идет без перерыва. Одиннадцатая симфония Шостаковича потому и определяется нами как «одночастно-циклическая» форма, что она рождается на основе контрастной тематической системы, обладающей внутренним единством. Последнее вовсе не должно быть понято как отрицание конфликтности: конфликтность в таких трагедийных произведениях, как симфонии Шостаковича, необходима, она только и дает им жизнь, стимул для художественного развития. Но тут нужно учитывать и то, что этот конфликт созревает в рамках единой художественной формы.

Однако одного приема *attacca* для связывания цикличности в одночастность, для развертывания большой, но единой по образному характеру, по художественной концепции формы, конечно, совершенно недостаточно. Необходим соответственный музыкально-тематический материал, как должное его развитие и композиционное распределение.

Хорошо известно, что большинство тем Одиннадцатой симфонии взято Шостаковичем из революционных песен. По-видимому, этот принцип сложился у композитора не сразу, а в процессе создания симфонии. Так, в статье «Думы о пройденном пути» (сентябрь 1956 г.) Шостакович писал: «Сейчас я работаю над Одиннадцатой симфонией, которая, очевидно, будет готова к зиме. Тема этой Симфонии — революция 1905 года. Я очень люблю этот период в истории нашей Родины, нашедший яркое отражение в рабочих революционных песнях. Не знаю, буду ли я широко цитировать мелодии этих песен в Симфонии, но музыкальный язык ее, очевидно, будет близок по характеру русской революционной песне»⁸. Из последней фразы вытекает, что даже тогда, когда композитор работал над симфонией, он еще не предполагал широкого внедрения революционных песен, как это осуществлено в окончательном виде произведения.

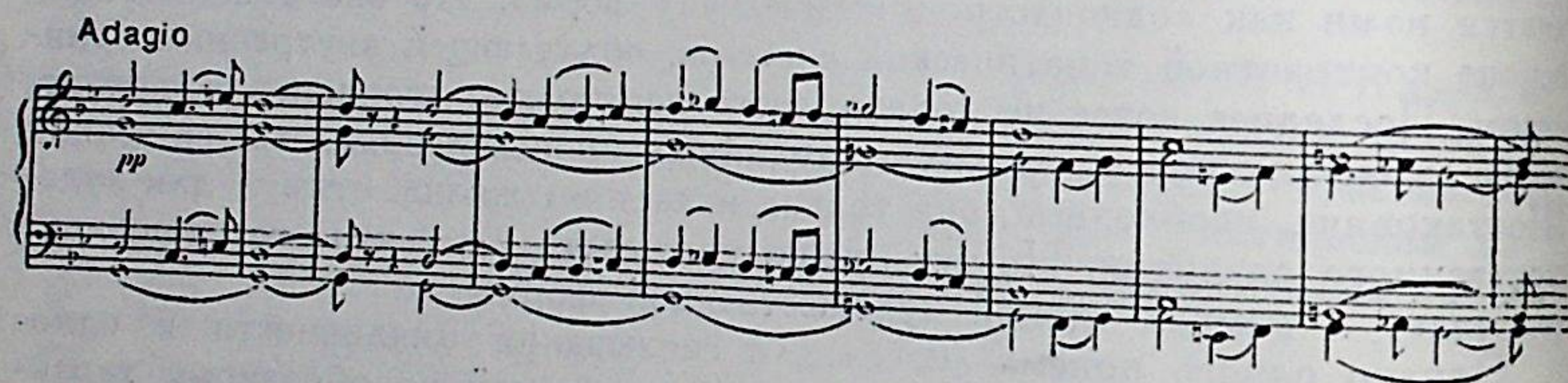
⁸ Д. Шостакович. Думы о пройденном пути. «Советская музыка», 1956, № 9, стр. 14.

⁷ Первая попытка описания и обобщения «одночастно-циклических» форм сделана автором настоящей статьи в его неопубликованной работе об «Иване Сусанине» Глинки, обсуждавшейся кафедрой теории музыки Московской консерватории и сектором истории музыки Института истории искусств АН СССР.

Та же фраза наводит на мысль, что первой сочиненной частью симфонии была теперешняя вторая — «9-е января», так как именно в ней нет широкого экспозиционного изложения тем рабочих песен. Если это предположение верно, то тогда напрашивается важный вывод о творческом процессе у Шостаковича: сначала создаются центральные в идейном отношении части сочинения, а затем они восполняются для надлежащего выделения вводно-заключительными частями. В Одиннадцатой симфонии вводной является «Дворцовая площадь», заключительной же для второй части — «Вечная память». Финал, как говорилось, еще более расширяет пределы этого триптиха.

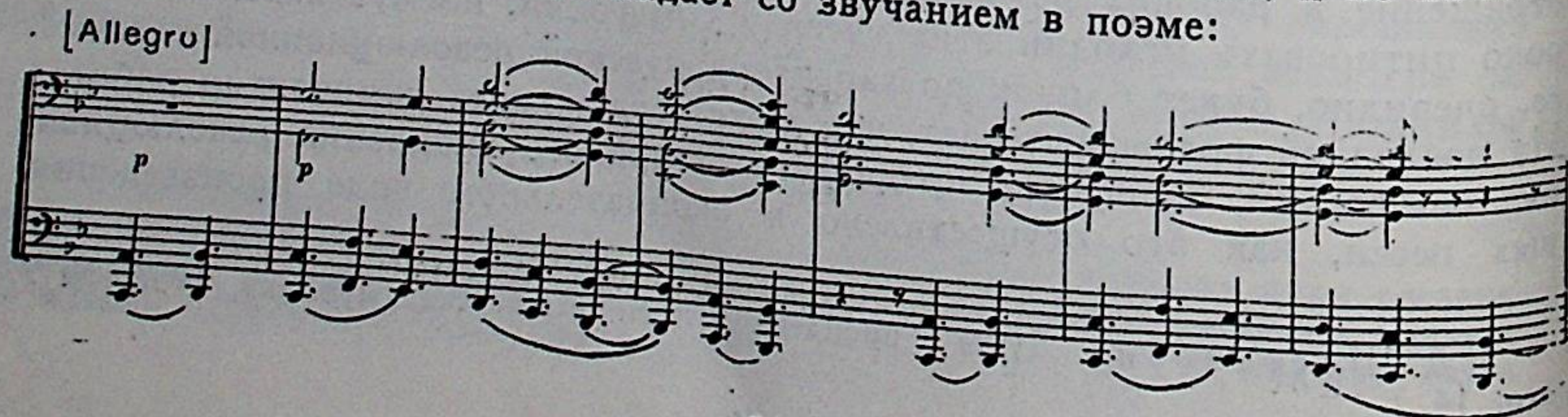
Сквозь всю композицию проходят две темы, отражающие две стороны идейно-художественной концепции: одна тема, условно обозначаемая как тема «Дворцовой площади», и отражает, так сказать, объективное начало, другая, называемая в дальнейшем «Обнажите головы», — отношение художника к передаваемым событиям. Но эта характеристика очень условна, потому что в процессе течения симфонии обе темы меняются, преобразуются и в них выявляются черты, которых первоначально не было. Обе они врастают в живое тело тематизма каждой части симфонии, в свою очередь изменяясь под воздействием тематизма, всего содержания. И композиция симфонии поэтому получается очень сложной и неповторимо своеобразной.

Тема «Дворцовой площади», начинающаяся пустой квинтой и мелодическим окружением V ступени, дает как будто ровное движение звуков, но в то же время она напряжена: созвучие малой, а потом большой септимы (по записи в партитуре — уменьшенная октава) с органным пунктом «соль» сразу же вносит неустойчивость:



Особенно важная роль в создании этой неустойчивости принадлежит именно большой септимере: она стремится вверх по аналогии с предыдущим восходящим движением, но не получает разрешения в октаву и оставляет чувство щемящей боли, с течением времени все обостряющееся. Перемена мажорного наклонения на минорное при дальнейшем проведении (цифра 10 по партитуре) способствует тому же, и в итоге складывается образ скорбный, хотя по началу сдержанный, объективный.

Тема «Обнажите головы» взята Шостаковичем из его хоровой поэмы (№ 6 — «9-е января» из цикла Десять поэм для смешанного хора без сопровождения, соч. 88), где она проходит с этими словами, и по начальным проведениям вполне совпадает со звучанием в поэме:



Но, естественно, эта тема-возглас, призыв, клич, восклицание в симфонии получает больший размах, соответственно возможностям симфонического жанра. На протяжении симфонии значение темы «Обнажите головы» меняется — гнев, возмущение, сострадание, скорбь и сила народа, выраженные устами художника-гуманиста, становятся постепенно главными в развитии трагедийного содержания произведения. Этим обусловлен и процесс формирования вариационного цикла, к характеристике которого мы переходим.

Сущность композиционного принципа Одиннадцатой симфонии заключается в том, что прохождение двух лейт-тем не случайно, но создает в итоге двухтемный вариационный цикл, распределенный среди всех частей симфонии. Развертывание собственного тематизма каждой части пополняется, таким образом, сквозными темами симфонии, вариационно изменяющимися под воздействием содержания каждой части.

Тема «Дворцовой площади» меняется главным образом в ладотональном отношении. Еще в пределах первой части она звучит в мажоре в главном строе («соль»), затем появляется в ля-бемоль миноре (цифра 10); в пределах Allegro прибавляются еще тональности ля минор и си минор (цифры 69 и 85), потом возвращается главная тональность (цифра 91), в которой тема повторяется еще и в финале (цифра 162); в третьей части тема «Дворцовой площади» не проходит. Из этих проведенных два (цифры 85 и 91) изменены весьма интенсивно: это кульминационная область Allegro.

Тема «Обнажите головы» меняется особенно сильно, она раз от раза приобретает какие-то новые свойства, активно вторгаясь в тематическую ткань симфонии. Благодаря такой активности и можно считать ее голосом автора, более того — голосом советских людей, народа.

Тема «Обнажите головы» появляется сначала незаметно, без всякого выделения из тематизма Allegro. Но постепенно значение ее все возрастает и возрастает, и к концу симфонии она разливается мощным потоком, концентрируя в себе главное содержание. Так складывается «рассредоточенный вариационный цикл», проходящий сквозь все сочинение.

На протяжении Allegro, например, двенадцать проведенных темы «Обнажите головы», расположенных группами по два, по три. Заимствуем для примера четвертое, девятое, одиннадцатое, двенадцатое проведения (проведение первое см. в примере на стр. 28). Их сопоставление позволяет видеть динамику развития темы, отражающую динамику всего Allegro. Девятое, десятое проведения и одиннадцатое-двенадцатое находятся в кульминационном разделе Allegro и, таким образом, концентрируют весь драматический накал его:





В третьей части тема «Обнажите головы» появляется дважды в своем прежнем кульминационном значении (цифра 113), в финале же совсем иная картина: здесь сама тема преобразуется, расширяется. Сначала она еще звучит в духе прежних кратких возгласов (цифра 136), потом же ее строй совершенно перерабатывается; мощь и сила грозных tutti уступают место трагическому, но тихому проведению: звучит речитатив солирующего английского рожка. Взамен афористически краткой формы возникает совершенно иная форма изложения, пополняемая новыми мелодико-гармоническими оборотами, мелодия восходит в высокий регистр, и кажется, что нет конца этой скорбной песне⁹:

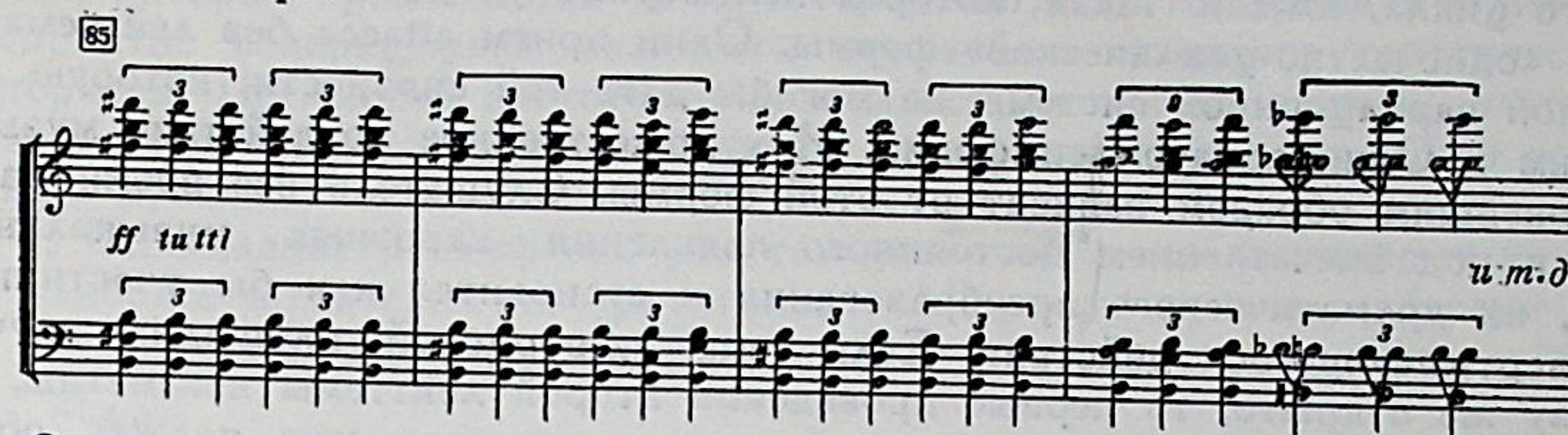


В следующих проведений (цифры 170—172, 173 и далее) восстанавливается грозный характер темы, мелодическая же ее форма свободна от

⁹ По содержанию в этом речитативе много общего с речитативным изложением побочной темы в репризе первой части VII симфонии (соло фагота). Но по музыкально-драматургическому положению они различны: там речитатив фагота звучит под конец развития первой части цикла, здесь же соло английского рожка обобщает развитие под конец всего цикла. В этом сказались новизна «одночастно-циклической» формы. В обоих случаях речитатив — это своего рода резюме «от автора».

прежней афористичности, и в этих новых вариациях все более сильно выражается образ народного гнева, поток его сметает врага.

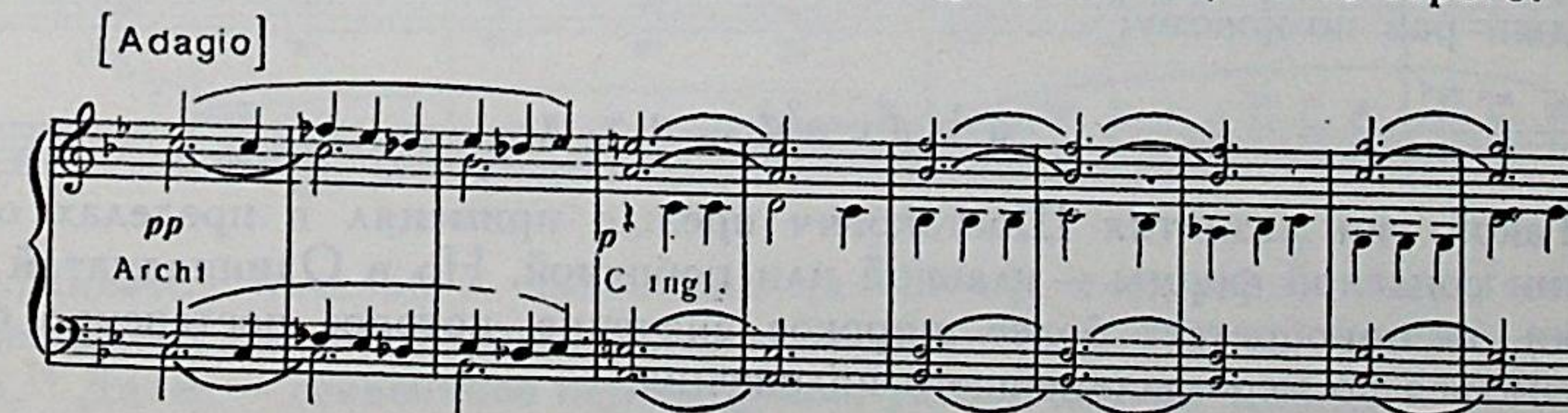
Но, как уже говорилось, и другая лейттема симфонии — тема «Дворцовой площади» — тоже образует свой вариационный цикл. По мере развертывания произведения она приобретает новые черты, драматизируется, чувство тоски и боли тоже переходит в выражение гнева; таково проведение в си миноре:



Очень важно, что оба цикла хотя и разворачиваются в разные моменты звучания, но не изолированы, а взаимно дополняют друг друга. В Allegro за трагедийным звучанием темы «Обнажите головы» (одиннадцатое-двенадцатое проведения, см. пример «в» на стр. 30), на фоне той же оstinатной фигуры ударных, которая ее сопровождала, вступает квинта темы «Дворцовой площади» с трепещущими трелями и продолжает трагедийную кульминацию по-своему — *pianissimo*:



Трагедийное изложение одной темы повело за собой преобразование другой. В финале иная форма синтеза: вступающая в Adagio с внезапным *pp* тема «Дворцовой площади» вводит речитатив «Обнажите головы», который служит, таким образом, естественным продолжением первой темы. И далее, при его изложении, движущиеся квинты темы «Дворцовой площади» остаются оstinатным фоном (цифры 163—164). В тематический синтез входит тут и причитающая тема Allegro, звучащая, однако, более строго:



Интереснейшая деталь, подчеркивающая мелодико-тематический синтез: последняя фраза темы *Allegro* в то же время заимствуется из характерных фраз темы «Обнажите головы». (см. последние такты в предыдущем нотном примере)¹⁰.

Во взаимодействии тематизма каждой части и двух сквозных вариационных циклов возникает совершенно своеобразная трактовка симфонического цикла, именно такая, которая неизмеримо углубляет основной принцип «одночастно-циклической» формы. Один прием аттасса без лейттематической вариационной системы не мог бы дать той связности, которую находим в Одиннадцатой симфонии. И художественное воздействие музыки сильнее всего зависит от этой формы. Слушатель все время находится под впечатлением постоянного появления сквозных музыкальных тем, их драматического преобразования и становится как бы участником разворачивающегося действия. Если тема «Дворцовой площади» звучит сразу же открыто, то первые проведения второй лейттемы незаметны, но постепенно она выходит на первый план, слушатель уже должен обращать на нее внимание, она увлекает своими трансформациями, и в этом смысле можно говорить о направленности формы, установленной Б. В. Асафьевым по отношению к произведениям Чайковского.

Форма «рассредоточенного цикла вариаций» не является вполне новой для Шостаковича, она встречалась и раньше в его произведениях (как, впрочем, и у других композиторов). Например, в *Largo V* симфонии такой вариационный цикл образуется из проведения скорбной лирической темы. Но только в Одиннадцатой симфонии такая форма приобрела вполне новаторское значение, будучи связанной с преобразованием самой циклической формы в «одночастно-циклическую» (не случайно нами подробно было разобрано значение этого преобразования в историко-теоретическом отношении).

Возможно, что на Шостаковича определенным образом оказала влияние и русская классическая опера, где принцип «рассредоточенных вариационных циклов» — один из важнейших в развитии большой концепции, большой формы¹¹. Но концентрация ее в симфоническом произведении — дело высокой творческой инициативы, и ссылка на истоки не может ее умалить.

Весьма интересным представляется вопрос о принципах мелодико-тематического развития, применяемых Шостаковичем в Одиннадцатой симфонии. Нам уже приходилось отмечать характерное в них на примерах других сочинений¹². Это характерное заключается в том, что, возвращая ту или иную главную тематическую ячейку, композитор строит ее продолжение каждый раз по-новому:

a b a¹ c a² d... и т. д.

Такой тип развития Шостакович прежде применял в пределах одной партии сонатной формы — главной или побочной. Но в Одиннадцатой симфонии он приобретает более широкое значение, которое постепенно будет выясняться по мере дальнейшего изложения.

¹⁰ Мы ограничиваемся только указанием на одно это использование темы из второй части. Подобные проведения в силу своей эпизодичности не образуют сквозных вариационных циклов, хотя несомненно и способствуют единству произведения.

¹¹ См. по этому вопросу брошюру автора настоящей статьи: «Вариации в русской классической опере». М., 1957.

¹² См. «Об одном важном принципе музыкальной формы у Шостаковича». Сообщения Института истории искусств АН СССР, вып. 9. Музыка. М., 1956.

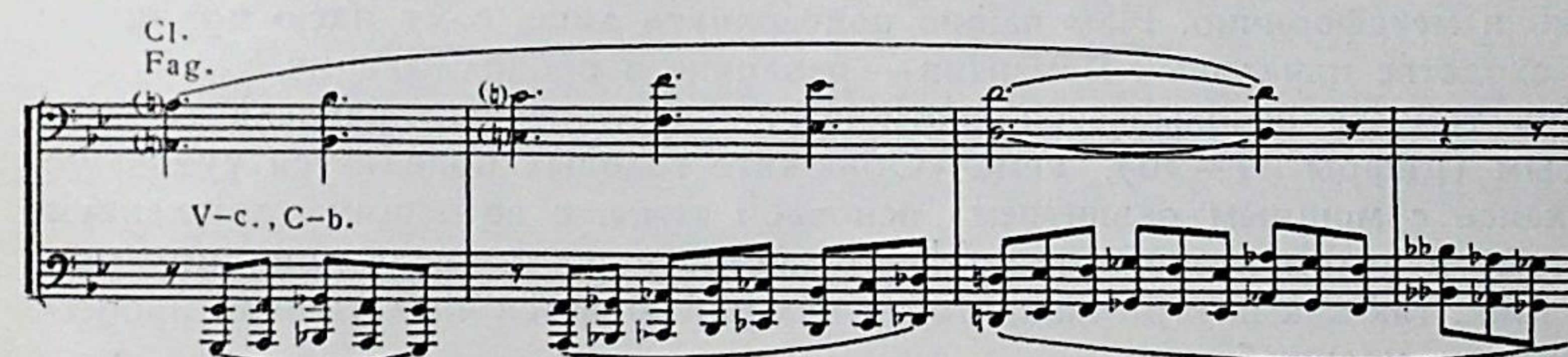
Указанный метод или тип развития позволяет одновременно сохранять тематическую связность и обновлять тематизм. Получается, с одной стороны, господство одного настроения, с другой же — возникновение нового из глубин прежнего. Посредством его экспозиционные периоды незаметно переходят к разработке и даже к новому материалу, создается большая текучесть формы. Это необходимо при тех широких масштабах произведения, которые применяются композитором, но в то же время и облегчает восприятие возвращением знакомого слушателю исходного тематического материала. Последний постепенно возводится на новые ступени, растет и развивается, выражая рост и развитие музыкального образа, всего содержания музыки.

В Одиннадцатой симфонии ряд тем развивается по описанному методу, но наиболее характерно его применение в *Allegro*, которое и разберем.

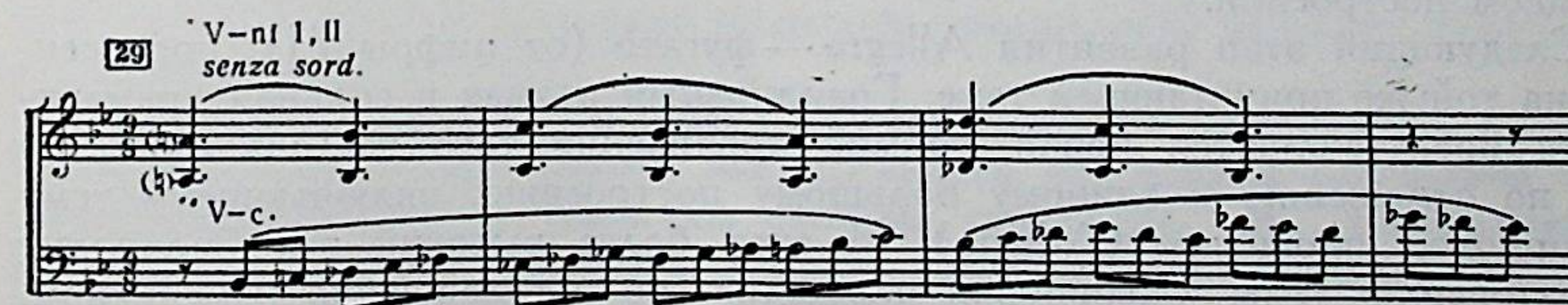
От цифры 28 вступает тема¹³:



Уже с цифры 29 она начинает мелодически и ладово изменяться. Было:



Стало:



Сохраняется начальная интонация (a—b—c), следующая же (f—es—d) переносится на другие доли такта и другие ступени (c—b—a; des—c—b) и т. д.¹⁴ Далее — секвентное перемещение, уход в другие тональности (b, f, as

¹³ Как уже известно из литературы об Одиннадцатой симфонии, эта тема взята композитором из его хоровой поэмы «9-е января», где она звучит как обращение голодного народа к царю со словами: «Гой ты, царь наш батюшка! Оглянись вокруг: нет жителя, нет моченьки нам от царских слуг...». В интонациях этой темы — многое от народных причитаний, как и от основанного на них хора «Хлеба!» из оперы «Борис Годунов» Мусоргского.

¹⁴ Происходит интонационное совпадение мелодического материала с сопровождающей фигурой басов (см. верхний пример). И это совпадение — характернейшая осо-

mol), но еще не очень долгий, и — возвращение в *g moll* (цифра 32). Отсюда начинается новая фаза развертывания той же темы, которая теперь звучит в басах (*Fg.*, *C.fg.*, *Vc.*, *Cb.*), более сурово. Затем новая волна развития: по-иному расположены голоса, продолжая басовое изложение темы и подводя к третьей фазе (от цифры 34). Она звучит еще более сильно (тема у унисона деревянных, сопровождающая фигура — у унисона струнных, медные и *Fg.* держат в октаву органноточечные пункты; крайние голоса затем обмениваются ролями). Нарастание ведется очень интенсивно, подводя к кульминационному проведению темы. Тут сначала, как предвещая к репризе, вступает доминантовый органноточечный пункт, смещающийся на полутон (цифра 38), и, наконец, самое сильное на первом этапе изложение темы унисоном — *tutti* (цифра 39). Оно уже звучит не в главной тональности, но на тритон от нее.

После этой кульминации сила звучности спадает, наступает род коды этого раздела (цифра 40), и у труб с тромбонами и тубой, как бы подытоживая все развитие, впервые появляется тема «Обнажите головы» (цифра 41 и далее). Затихание, хотя временное и напряженное, тревожное, перед началом второго этапа *Allegro*.

По необходимости довольно длинное описание первого этапа должно дать материал для обобщения, для выявления формообразующего принципа. Его можно, на наш взгляд, назвать принципом прорастания, подразумевая то, что тематическое зерно отдельных разделов — в основе одно и то же (как почти во всех случаях одна и та же тональность). Но при прорастании его выявляются существенные индивидуальные отличия. Так из семян одного вида растений вырастают различные по форме крон, ветвей, но всегда одной породы деревья. Это сопоставление — весьма условно и метафорично. Нам важно подчеркнуть лишь саму идею принципа: при сходстве начальных моментов — различие в продолжающих.

На том же основывается соотношение всего первого раздела со всем вторым (цифры 44—56). Тема «Обнажите головы» появляется тут чаще, смыкаясь с мощным развитием основной темы, с ее общим движением. Поэтому в целом второй этап *Allegro* построен по тому же принципу прорастания, так как внутри каждого из них наблюдается аналогичный процесс в меньших масштабах.

Далее тематическое развитие прерывается темой «Дворцовой площади» (*Adagio*, цифра 39), и все оно получает известное завершение в едином большом построении.

Следующий этап развития *Allegro* — фугато (от цифры 71), построенное на той же причитающей теме. Грандиозный размах и сильная драматизация представляются новой формой проявления того же принципа, но уже по отношению к единому большому построению, включающему тему «Дворцовой площади» (*Adagio*). И этот более высокий этап приводит к повторению темы «Дворцовой площади», но в совершенно измененном, трагедийном виде (цифра 85; см. пример на стр. 31). Тут уже нет смены темпа на *Adagio* — сквозной характер драматизации не позволил вернуться к прежней форме: тема идет в том же быстром темпе, как и вся часть, готовя генеральную кульминацию.

Две интонационные сферы совмещаются в одном по существу образе, и звучание доведено до возможного предела трагического. На высшей точке вступает тема «Обнажите головы» (см. нотн. прим. «в» на стра-

бенность всего *Allegro* симфонии: сопровождение строится из тех же интонаций (но в более мелком ритме), что и основная мелодия. Данный прием является выражением единства художественного образа, тревожного настроения, сразу же пронизывающего *Allegro*.

нице 30), а за нею — изломанная, щемящая тема «Дворцовой площади». Это уже спад звукового напряжения, но спад тревожный, по воздействию не менее сильный, чем самая громкая кульминация.

Так развертывается динамическая форма *Allegro*: три больших этапа (первый в свою очередь делится на два), начинающихся с основной темы-причета и заканчивающихся темой «Дворцовой площади». Внутри же вместе с непрерывным развертыванием основного тематизма проходит усиливающая трагедийность тема «Обнажите головы». От малого раздела до формы *Allegro* в целом все основывается на принципе прорастания одного и того же тематического материала. В этом — громадная сила воздействия второй части симфонии — слушатель вовлекается в течение тематических трансформаций, следит за ними. Композитор властно ведет его за собой, раскрывая всю глубину трагедии «9-го января».

В построении *Allegro* есть черты, идущие от принципов кино, от композиции всякого рода батальных сцен, и Шостакович при создании симфонии, возможно, использовал свой богатый опыт, приобретенный в сочинении музыки для кинофильмов. Если это и не было осознанным, то все равно естественным в художественной эволюции композитора — драматурга и симфониста.

Принцип прорастания в пределах развития одной темы, уже встречавшийся в предыдущих произведениях Шостаковича, отметим в первой части симфонии («Дворцовая площадь») и в третьей («Вечная память»). В первой — по такому методу развивается тема «Слушай», ее первое проведение (цифра 8) является полным, последующие (цифры 12, 13 и др.) — лишь только начавшись сходно с первым, продолжают развиваться по-своему. Аналогичное явление — с развитием темы «Вы жертвою пали» в третьей части симфонии: при повторении эта тема переходит в свободное развертывание. Соответственно содержанию каждой из этих частей по сравнению с *Allegro* принцип прорастания характеризуется меньшими масштабами, меньшим напряжением, и хотя и заслуживал бы специального рассмотрения, но в данной статье мы его опускаем.

* * *

Наши заметки посвящены всего лишь нескольким теоретическим вопросам, встающим в связи с характеристикой Одиннадцатой симфонии. Они выбраны исходя из стремления выделить новаторское значение этого произведения.

Талант Шостаковича находится в самом расцвете. Несомненно, что композитор создаст много нового, значительного, его сердце художника подскажет нужные темы. Закончим словами самого Д. Д. Шостаковича: «Наша кипучая современность, славные революционные традиции советского народа — поистине неисчерпаемый источник для творчества, для неустанного труда художника... Что касается моих ближайших творческих планов, то главное в них — завершение произведения о Великой Октябрьской социалистической революции»¹⁵.

¹⁵ Д. Шостакович. Партия небывало высоко подняла труд художника нашей страны. «Правда», 23 апреля 1958 г.

КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ И РУССКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА

Н. А. Листова

ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. П. БОРОДИНА¹

1

К созданию оперы «Князь Игорь» Бородин обратился в 1869 г. — в период большого творческого подъема, проявившегося в различных жанрах (романсы, начало работы над Второй, «Богатырской», симфонией).

После ранних попыток обращения к опере («Царская невеста», «Богатыри») Бородин снова — и более сильно — повлекло к оперному жанру. Композитор стремится найти сюжет, соответствующий характеру его дарования и вкусам.

Предложенный В. В. Стасовым сюжет «Слова о полку Игореве» вызвал глубокий интерес у Бородина.

Что же именно обусловило выбор композитором данного произведения? Особенность и великая ценность «Слова» заключаются в сочетании ясной логики исторически верных событий с глубоким поэтическим обаянием художественного произведения, с широтой творческого замысла, с образным, сильным языком, публицистической направленностью высказываний автора, горячо скорбящего о судьбах Родины.

По содержанию «Слово» гораздо шире повествования летописей, оно выражает идеи целой эпохи и в ряде ярких картин раскрывает жизнь древней Руси XI—XII вв. Повествование о событиях подчинено развитию поэтических образов, оно — канва для широких обобщений, для философского раздумья о земле русской, для запечатления самой жизни, реальной, «земной» по характеру трактовки. В этом — важная особенность авторского подхода к сюжету, во многом сближающая его с автором оперы «Князь Игорь».

«Смысл поэмы — призыв русских князей к единению как раз перед нашествием монголов»², — писал Карл Маркс в письме к Энгельсу, подчеркивая ведущую идею произведения, его гражданскую основу.

¹ Автор выражает признательность директору Музея музыкальной культуры им. Глинки — Е. Н. Алексеевой и научным сотрудникам Е. Е. Бортниковой и К. И. Егорову за предоставление возможности использовать рукописи Бородина, а также рукописному отделу Ленинградского института русской литературы за предоставление сценария Стасова.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Письмо К. Маркса к Ф. Энгельсу от 5 марта 1856 г. Сочинения, т. XXII, стр. 122.

Неведомый автор «Слова», являвшийся, как полагают, дружинником киевского князя Святослава, хорошо знавший историю и современную ему литературу, был прежде всего поэтом-гражданином и не мог не отозваться на бедствия того времени.

Поэт воскрешает образы прошлого Киевской Руси в эпоху ее расцвета и славы, но, хотя избирает сюжетом неудачный, «темный поход безвестного князя» (Пушкин), — искренно верит в победу, залог которой видит в объединении князей.

Публицистический характер и пафос изложения, определяя стилевые особенности произведения, придают ему в то же время глубокую убедительность, и, может быть, поэтому «Слово» звучит не песней о поражении, что соответствовало бы сюжету, а скорее песней о победе — «Siegeslied», как называет его Маркс³.

«Слову» не свойствен стиль обычного «объективного» летописного сказания, это скорее эмоциональное изображение событий, написанное языком образных сравнений и метафор. Картинам быта князей и дружины, моментам битвы, написанным сочно и колоритно, самим людям и окружающей их природе прежде всего уделяет внимание автор. Об этом впечатлении живого, «поэтического и человеческого духа южной Руси» писал Белинский⁴.

Живой, реальный характер образов, эпический склад сближают «Слово» с народными сказаниями, былинами. Глубоко и тонко автор чувствует красоту природы, одушевляя ее в своем поэтическом творчестве в веренице чудесных образов.

Одна из характерных и важных особенностей «Слова» — контрастность в изображении событий, в изложении и образах.

«Свет и мрак, радость и плач, вино и кровь, жизнь и смерть, наслаждение жизнью и уныние, земля русская и земля половецкая, ... сопоставление современного с прошлым, — все это тесно переплетается в «Слове», но основной его пафос — это утверждение жизни»⁵.

Следует еще отметить и яркий восточный колорит произведения. В значительной мере он обусловлен сюжетом — поход против восточного племени кочевников, но распространяется шире, проникая и в лексику, придавая ей своеобразный оттенок.

Трудно переоценить значение этого памятника древнерусской культуры, оказавшего глубокое влияние на русскую литературу XVIII—начала XIX в.

Поэтические и идейные мотивы «Слова» нашли отражение во многих произведениях русских писателей указанного периода, а многочисленные переводы и исследования свидетельствуют о постоянном интересе к нему со стороны литературных и научных кругов русского общества.

Отметим попутно, что интерес к «Слову о полку Игореве» в более поздний период нашел отражение также и в русской живописи («После побоища Игоря Святославича с половцами» В. Васнецова, «Поход Игоря» Н. Рериха, эскизы декораций К. Коровина, Рериха к постановке оперы Бородина).

В чем же заключался общий смысл обращения к «Слову» в XIX в.? Почему и в 60-е годы прошлого столетия оно продолжало привлекать внимание исследователей, писателей, музыкантов?

³ См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Письмо к Ф. Энгельсу от 29 февраля 1856 г. Сочинения, т. XXII, стр. 119. «Слово о полку Игореве» в подлиннике письма названо «Siegeslied Igors».

⁴ В. Г. Белинский. Сказания русского народа, собранные И. Сахаровым, статья III. Полное собрание сочинений под ред. Венгерова, т. VI, СПб., 1903, стр. 361.

⁵ П. Л. Вайнштейн. «Слово о полку Игореве» в музее истории древнерусской литературы. Сб. «Слово о полку Игореве», М., 1947, стр. 126.

Тяготение к русской истории и старине было одной из типичных черт русского искусства второй половины XIX в. И не только искусства. Внимательное изучение истории и научное исследование народного творчества свидетельствовали об общих тенденциях в развитии русской мысли того времени.

Далекое прошлое нашего народа, неповторимая прелесть созданий мудрого народного искусства стали важными сюжетными мотивами в литературе, живописи, музыке. Тяготение к истории было одним из проявлений общего стремления к познанию жизни русского народа, его обычаев, традиций, поэзии, его настоящего и прошлого.

Понятно, что «Слово» — ценнейший памятник русской древности, поэтически и художественно повествующий об исторических событиях далекого прошлого нашего народа, представляло большой интерес. Но он был вызван не только общим тяготением к историческим темам. Здесь важно объяснить, что именно в самом содержании этого произведения, его идее, характерах было привлекательного для искусства XIX в. и, в частности, что означало для Бородина в ту эпоху обращение к данному сюжету.

Надо показать, как конкретно раскрывали историческую тему представители передового направления в искусстве, искавшие в историческом прошлом народа мотивы, созвучные современности.

В оперном творчестве Мусоргского, например, трактовка исторических сюжетов неразрывно связана со стремлением композитора приблизить искусство к запросам современной жизни. Важнейшая мысль трагедии Пушкина «Борис Годунов» о взаимоотношении царя с народом была развита Мусоргским в опере на тот же сюжет и, конечно, была актуальной в 60-е годы XIX в. Основная идея литературного оригинала и оперы «Борис Годунов», заключающаяся в том, что царская власть без поддержки народа осуждена на гибель, не могла не встретить положительной оценки современников. Наконец, стремление композитора и в «Борисе Годунове», и в «Хованщине» сделать народ одним из главных действующих лиц, показать правдиво и глубоко его жизнь на фоне широкого охвата исторических явлений — все это было примером живого реалистического претворения исторических сюжетов и выражало стремление композитора связать прошлое с настоящим.

Именно этими словами определял Мусоргский свой замысел, сочиняя «Хованщину»: «Прошедшее в настоящем — вот моя задача»⁶.

И именно эти слова являются весьма показательными в отношении обеих исторических опер композитора.

Русская живопись в 60-е годы XIX в. дает еще сравнительно мало примеров решения исторической темы (можно назвать произведения Шварца или картину Прянишникова «Эпизод из войны 1812 года»). Сюжеты, взятые из истории, заняли одно из ведущих мест в развитии изобразительного искусства несколько позже — в 80—90-е годы, найдя воплощение в замечательных полотнах Репина, Сурикова. Важно, что при всем многообразии тематики («Иван Грозный и его сын Иван», «Запорожцы» Репина, «Боярыня Морозова» и «Утро стрелецкой казни» Сурикова и др.) художники стремились не только исторически верно отобразить эпоху: одно лишь точное, «музейное» копирование деталей, или, как говорил Шаляпин, «протокольная правда», не определяло их художественную задачу. Наряду с верным воспроизведением подробностей они сумели вдохнуть жизнь в

исторически отдаленные сюжеты, передать, по словам Репина, «подлинную правду русской жизни», оживить то, что было созвучно современности.

В этом сказалась общая тенденция, характерная для различных жанров передового русского искусства второй половины XIX в.

Несомненно, что историческое содержание «Слова о полку Игореве» было очень привлекательно для Бородина. И все же не только историческая и художественная ценность «Слова» определила выбор данного сюжета Бородиным.

Эпоха общественного подъема 60-х годов вызвала рост национального самосознания, подъем патриотических чувств.

Крымская война 1853—1856 гг., показавшая беспримерную силу и героизм русского народа, в то же время выявила, как писал Ленин, «гнилость и бессилие крепостной России»⁷.

Факты глубоко порочной внешней и внутренней политики русского правительства в 50—60-е годы вызвали возмущение в передовой части русского общества. Возможно, что, избрав для своей оперы сюжет «Слова», Бородин стремился противопоставить отрицательным сторонам современной ему действительности высокопатриотическую идею защиты Родины, демократических и справедливых взаимоотношений князя с народом. В образах далекого прошлого композитор хотел воскресить доблесть, мужество, высокий героизм, цельные и сильные характеры.

Сущность идейного содержания является общей и в «Слове о полку Игореве», и в опере Бородина: оба произведения воспевают глубокую любовь и преданность Родине, мощь, величие и духовную красоту русского народа. Как и неведомый певец «Ироической песни», Бородин — патриот земли русской.

Сюжет «Князя Игоря» основан на изображении двух противоположных миров — русских и половцев в эпоху становления Руси, защищающей свою мирную, оседлую жизнь в постоянной борьбе со степными кочевниками, в трудной обстановке феодальных междоусобиц.

На одном из своих черновиков Бородин сделал запись по поводу похода князя Игоря: «Окончательной победы над половцами еще не было»⁸. В этом лаконичном замечании раскрывается идейный замысел автора: показать поход князя Игоря на половцев как один из эпизодов многовековой, исторически обусловленной борьбы русского народа за свою независимость.

Как справедливо замечает Б. В. Асафьев, Бородин разрешает чрезвычайно трудную художественную задачу: показывая романтически облагороженных врагов во всем блеске и обаянии вольной степной стихии, композитор все же убеждает слушателя в необходимости бегства Игоря из плена, несмотря на все радушие и гостеприимство Кончака. Бегство совершается не от насилия над Игорем или злого обращения, а от высокого сознания долга перед Родиной⁹.

Нам кажется, что вся концепция оперы и, в частности, незавершенный финал ее, который по замыслу композитора должен был включать не только картину радостного возвращения Игоря на родину, но и его «боевой клич» к князьям — призыв к новому походу на врага и к победе, дает основание говорить о дальнейшем развитии Бородиным идеи «Слова».

⁷ В. И. Ленин. Сочинения, т. 17, стр. 95.

⁸ Архив Государственного Музея музыкальной культуры им. Глинки, ф. 45, инв. № 14, п. № 3333.

⁹ Б. В. Асафьев. «Князь Игорь» — опера Бородина. Избранные труды, т. III, изд. АН СССР, М., 1954, стр. 256.

⁶ Письма М. П. Мусоргского к В. В. Стасову от 16 и 22 июня 1872 г. М. П. Мусоргский. Письма и документы. М.—Л., 1932, стр. 217.

В этом смысле опера «Князь Игорь», проникнутая горячей верой в победу, в «зарю рассвета» для Руси, еще более, чем положенное в ее основу повествование, носит отпечаток «Siegesslied», о которой писал Маркс.

Для Бородина глубоко привлекательным моментом в сюжете «Слова» было героическое начало. Во всем творчестве композитора оно проявилось значительно ярче, чем у других представителей русской музыкальной школы. Больше того. Во второй половине XIX в. Бородин был, по-видимому, единственным композитором, сумевшим с такой широтой размаха и мощью воплотить героическое начало в музыке. Именно поэтому «Ироническая песнь о походе на половцев» не могла не пленить воображение композитора. С другой стороны, народность и эпический склад оперы «Князь Игорь» не являются у Бородина только внешними признаками, определяемыми сюжетом. В них — существо самой музыки, ее неотъемлемая основа.

Поэтический эпос «Слова» силой творческого дарования композитора был претворен в музыкальный эпос, в эпическую оперу, которая наследовала и развивала принципы оперы «Руслан и Людмила» Глинки.

Стасов справедливо отмечал, что «Князь Игорь» «наряду с „Русланом и Людмилой“ Глинки, высшая эпическая опера нашего века»¹⁰.

Здесь можно добавить еще следующее: если в 60-е годы XIX в. в русской литературе особенно ярко выявилась тенденция обличения отрицательных сторон действительности, то музыка наряду с этим направлением выдвигала положительное начало, настоящему противопоставляла высокоэтические образы, причем величественное, героическое часто находило эпические формы воплощения.

Показательно, что и позже, в иную, более реакционную эпоху начала XX в., в период модернистических исканий в искусстве, во многих музыкальных произведениях выявлялась положительная направленность, например в операх Римского-Корсакова, среди которых можно назвать и произведение эпического жанра — «Сказание о граде Китеже».

«Слово о полку Игореве» и оперу Бородина сближает также обобщенный характер трактовки сюжета, который перестает быть только повествованием о событиях, но и охватывает широкий круг идей, живых и актуальных во все эпохи жизни человечества.

В утверждении жизни не только основной пафос «Слова», но и основной смысл музыки оперы «Князь Игорь». Невольно вспоминаются слова Чернышевского: «Прекрасное есть жизнь; прекрасно то существо, в котором мы видим жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям»; «Задача искусства — „воспроизведение природы и жизни“»¹¹.

В свете идейных предпосылок эпохи 60-х годов это утверждение жизни, света в опере «Князь Игорь» было воплощением веры в победу, в светлое будущее русского народа, в активное преобразование и обновление его жизни.

Но изображение самой жизни и в «Слове», и в опере Бородина дается в контрастных картинах. Контрасты здесь — художественный прием, сказывающийся и в системе образов, и в композиции.

¹⁰ В. В. Стасов. А. П. Бородин. Избранные сочинения в 3 томах, т. 3, М., «Искусство», 1952, стр. 352.

До конца жизни Бородин сохранил глубокий интерес и любовь к русскому эпосу. Так, например, в 1883 г. он писал А. П. и Е. Г. Дианиным: «На днях слышал Ваших «Володимерцев»-рождеников; это такая эпическая народная красота во всех отношениях, что я совсем раскис от удовольствия» (Письмо к А. П. и Е. Г. Дианиным от 3 августа 1883 г. Письма А. П. Бородина, вып. 4, М.—Л., 1950, стр. 34).

¹¹ Н. Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности. Госполитиздат, 1948, стр. 10 и 109.

Русь защищающаяся и разоренная и степь вольная и дикая; Ярославна и Кончаковна, Игорь и Галицкий, Кончак и гудошники — какое разнообразие картин, красок, характеров!

Однако сходное отношение к событиям и общность художественных приемов не исчерпывают еще всех признаков, сближающих обоих авторов — поэта и композитора.

Глубокая красота образов природы, яркий восточный колорит (тяготение к востоку нашло отражение в целом ряде произведений Бородинича), наконец, музыкальность языка «Слова о полку Игореве» также несомненно привлекли композитора.

Таким образом, все вместе взятое объясняет, почему Бородин сразу и безоговорочно принял «Слово» в качестве основы для либретто будущей оперы, почему горячо благодарил Стасова за удачно подсказанную идею сюжета, который пришелся ему «ужасно по душе»¹².

2

Остановив свой выбор на историческом сюжете, Бородин хотя и не ставил целью, подобно автору «Слова», точную в деталях передачу событий в опере, но в то же время, бесспорно, стремился к верной передаче исторического колорита, к верному запечатлению изображаемой эпохи.

На основании свидетельства Стасова в его книге о Бородине, указаний Римского-Корсакова в «Летописи» и прежде всего по письмам самого композитора мы можем судить о том продолжительном, кропотливом исследовании Бородиным исторических и литературных материалов, которое предшествовало музыкально-творческой работе над «Игорем» и позже продолжалось одновременно с сочинением музыки.

О характере предварительной работы над оперой Стасов сообщает следующее: «Бородин отнесся с необычайною внимательностью и тщательностью к сюжету своей оперы... перечитал все, что только могло относиться к его сюжету (курсив мой. — Н. Л.). Я доставлял ему из Публичной библиотеки летописи, трактаты, сочинения о «Слове о полку Игореве», переложения его в стихи и прозу, исследования о половцах; он читал, сверх того, эпические русские песни, «Задонщину», «Мамаево побоище» (для сцены жен, прощающихся с мужьями), эпические и лирические песни разных тюркских народов (для княжны Кончаковны и вообще всего половецкого элемента)»¹³. Бородин внимательно изучал народные эпические сказания — былины, собиранием которых занимались многие исследователи той поры (П. В. Киреевский, П. Н. Рыбников, А. Ф. Гильфердинг). И это было не только чтение литературы, относящейся к «Слову», но ее внимательное, часто критическое исследование композитором и ученым, рациональный склад мышления которого не мог здесь не сказаться. Это было, по

¹² Письмо А. П. Бородина к В. В. Стасову от 20 апреля 1869 г. Письма А. П. Бородина, вып. 1, ГИЗ, М., 1927—1928, стр. 142.

¹³ В. В. Стасов. А. П. Бородин. Избранные сочинения в 3 томах, т. 3, М., «Искусство», 1952, стр. 352.

В архиве Бородина, хранящемся в Музее музыкальной культуры им. Глинки, имеются многочисленные выписки композитора из «Слова о полку Игореве», Ипатьевской и Лаврентьевской летописей, различных исторических и литературных исследований, например из «Истории России с древнейших времен» С. М. Соловьева, «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, «Русского исторического сборника, издаваемого Обществом истории и древностей российских», из статьи Е. Барсовой «Критические заметки об историческом и художественном значении «Слова о полку Игореве» («Вестник Европы», 1878), книги известного историка русской литературы Н. С. Тихонова «Слово о полку Игореве» и мн. др.

словам Римского-Корсакова, «добросовестное изучение»¹⁴, особенно, может быть, относящееся к спискам Ипатьевской и Лаврентьевской летописей, заключающим описание похода Игоря.

В архиве композитора сохранились интереснейшие выписки о дне выступления князя Игоря в поход (сопоставление различных данных, зафиксированных очень точно)¹⁵, о битве при Каяле, затмении солнца. Сохранились заметки Бородина о видах оружия и доспехах у русских и половцев, например: «У русских — шеломы золотые, у половцев — аварские; щиты у русских: темно-красные, червленые. Сабли из русских только у Всеволода и Курян. Русь и Литва — мечи. Половцы: сабли»¹⁶. Или: «Кончак имел басурманина, стрелявшего живым огнем; самострелы тугие, едва 50 человек натягивали их»¹⁷.

И, однако, это не было «сухое» ученое исследование. Детальные подробности не являлись, конечно, самоцелью, они свидетельствовали лишь о глубоком подходе Бородин к изучению истории, о соблюдении им исторической правды. Но в процессе художественного творчества многие подробности легли в основу разработки сюжета монументальной эпической оперы. Обладая ярким литературным дарованием, о котором свидетельствуют письма, статьи, собственные тексты многих романсов и либретто оперы, обладая большой творческой фантазией, Бородин сочетал научный подход к материалу с его живым восприятием и в самом материале искал широкую и верную основу для самостоятельной работы над либретто и для музыкального воплощения сюжета. Однако это изучение являлось не только предварительной стадией, предшествовавшей непосредственному музыкальному творчеству.

Долгому процессу сочинения оперы сопутствовало частое обращение автора к литературным и историческим источникам. Об этом, например, свидетельствуют письма композитора к Стасову или Римскому-Корсакову, относящиеся к 70—80-м годам. Так, в 1879 г. Бородин писал Римскому-Корсакову, что «при более внимательном изучении Ипатьевской летописи, — уладил дела касательно 2-го акта, Кончаковны и пр. и уладил хорошо, к выгоде целого»¹⁸. На обороте письма к В. А. Арцимовичу от 2 июня 1882 г. находим следующую выписку из исторических источников: «1179 г. Кончак разгромил Переяславль, много забрал в плен, избил, и особенно много избил младенцев. 1179—1180 — «Игорь» (брат Олега Святославича, умершего в этом году) — «седе в Новгороде Северском» (стр. 122)»¹⁹.

В 1885 г. композитор просит Стасова достать ему второй том сочинений Карамзина и Киевскую летопись, «которые, — как он пишет, — оказались мне необходимыми для моего злосчастного „Игоря“»²⁰.

Следовательно, внимательное изучение источников сначала предшествовало музыкально-творческой работе композитора над оперой, но затем не прекращалось, а периодически возобновлялось и происходило одновременно с сочинением музыки и либретто в течение всего многолетнего периода создания оперы. В этом — одна из важных особенностей творческой работы

Бородина над «Князем Игорем». Изучение композитором литературных и исторических материалов нельзя считать только первоначальной стадией, нельзя хронологически отграничивать от стадии музыкально-творческой.

В подходе Бородина к изучению востока сказались та же верность принципу исторической правды. Так, например, половцы в «Князе Игоре» характеризуются не только как дикие и жестокие враги (такими их должно было изображать по замыслу III действия оперы). Выявление этой одной грани характеристики было бы более примитивно. Обрисовка половцев дана композитором богаче и реалистичнее благодаря сложной художественной трактовке образа вождя половцев хана Кончака, в которой Бородин наряду с отрицательными чертами оттеняет своеобразное достоинство, благородство, восточную щедрость. И шире — стихия восточных половецких степей, обаяние вольной жизни кочевников находят в партитуре оперы щедрые, роскошные краски. Такая трактовка образа половцев, в частности хана Кончака, характер противопоставления русского и восточного обусловлены самими историческими фактами.

Заключение мирных договоров (в том числе сепаратных) с половцами в XI—XII вв. было одной из форм борьбы русских против набегов степных кочевников. При таких условиях вчерашние враги-половцы могли в последующих военных походах выступать вместе с русскими и помогать им в борьбе против половецких отрядов других ханов.

Так, в Ипатьевской летописи сообщается, что Игорь и Кончак за несколько лет до описываемых в «Слове» событий вели совместные военные действия и, потерпев поражение, вместе бежали «на Городецъ къ Чернигову»²¹, спасаясь от преследования в одной ладье. В «Слове о полку Игореве» упоминания об этом факте не имеется.

В той же Ипатьевской летописи содержится также подробное описание пребывания Игоря в плену и отмечается особое гостеприимство хана Кончака. В распоряжении Игоря было 5—6 своих слуг, он был окружен почетной стражей в 20 человек, мог свободно ездить на охоту и т. д.²²

Исследователь «Слова» Д. Дубенский указывает, что «Игорь в 1171 г. совершил против Кончака (и Кобыяка) довольно счастливый поход» и что «в 1180 г. оба эти хана были на службе у Игоря»²³.

Мы допускаем естественное предположение (указаний на это нет), что композитор занимался также исследованием восточной лексики, встречающейся в «Слове о полку Игореве». Так, русская расшифровка слова «чага» означает «невольница», «пленница». Слово не сохранилось в дальнейшем развитии русского языка и было редким ориентализмом Киевской Руси. И именно этот, точный перевод мы встречаем в опере, в арии Кончака: «чагу, невольницу из-за Каспия».

Наконец, не менее показательным было и стремление Бородина познать подлинную музыку Востока.

По свидетельству Стасова, Бородин, как известно, получил от В. Н. Майнова «...некоторые мотивы из песен финско-тюркских народов, и через него же, от знаменитого венгерского путешественника Гунфальви, музыкальные мотивы, записанные им в Средней Азии или у потомков древних половцев, живущих еще и до сих пор несколькими селениями в одном округе Венгрии»²⁴.

²¹ «Полное собрание русских летописей», т. II, СПб., 1843, стр. 125.

²² Там же, стр. 133.

²³ Цит. по статье: В. Ф. Ржигала. Восток в «Слове о полку Игореве». Сб. «Слово о полку Игореве», М., 1947, стр. 174—175 (примечание).

²⁴ В. В. Стасов, А. П. Бородин. Избранные сочинения в 3 томах, т. 3, стр. 352.

¹⁴ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, 7-е изд. М., 1955, стр. 51.

¹⁵ Архив Музея музыкальной культуры им. Глинки, ф. 45, инв. № 33, п. № 3333.

¹⁶ Там же, ф. 45, инв. № 7, п. № 3333.

¹⁷ Там же, ф. 45, инв. № 6, п. № 3333.

¹⁸ Письмо от 4 августа 1879 г.; Письма А. П. Бородин, вып. 3, М.—Л., 1949, стр. 67.

¹⁹ Там же, стр. 400 (примечание).

²⁰ Письмо к В. В. Стасову от 4 августа 1883 г. Письма А. П. Бородин, вып. 4, М.—Л., 1950, стр. 31.

По имеющимся в настоящее время сведениям, Бородин не использовал в опере, как и в других своих сочинениях, подлинных восточных мелодий. Таким образом он мог как художник не следовать буквально исторической канве событий. Но в том и другом случае показателен самый подход к изучаемому материалу, сказавшийся и в процессе создания «Игоря», и в жизни уже завершенной, звучащей музыки оперы.

Поэтому прав был Стасов, утверждая, что такое изучение «придало необыкновенную историчность, правду, реальность и национальный характер не только его либретто, но еще более и самой музыке»²⁵.

Остановимся подробнее на вопросе о том, какие разделы «Слова о полку Игореве» послужили основой для сюжета оперы Бородина.

«Слово» можно разделить на пять частей: 1 — вступление, 2 — поход Игоря против половцев, 3 — песнь о великом Святославе, 4 — возвращение Игоря из плена, 5 — заключение²⁷.

Обратимся к расположению материала в опере Бородина.

Пролог { Выступление дружины князя Игоря.
Затмение солнца.

По летописи известно, что затмение произошло позже, уже во время похода — на реке Донец. Однако художественные замыслы Бородина и автора «Слова» совпадают: затмение солнца приурочено к выступлению дружины.

Битва на реке Каяле не нашла в опере музыкального воплощения, и нам кажется, не случайно. Бородин, «поэт-летописец», по выражению Б. В. Асафьева, тяготел к изображению в музыке эпических моментов. С этим неразрывно связано присущее опере неторопливо-повествовательное, картинное изложение событий. Но эпизод битвы — драматически чрезвычайно напряженный момент, основа которого — движение. Он потребовал бы иного характера изложения, иного темпа развития сюжета (в широком смысле), иного драматургического подхода к заданию, не соответствующего индивидуальным склонностям композитора.

I действие { 1-я картина — у Галицкого.
2-я картина — в тереме Ярославны. } Эти моменты в «Слове» отсутствуют.

Поскольку битва на реке Каяле, описание которой имеется в «Слове», не вошла в оперу в виде самостоятельной картины, возникли следующие изменения: о поражении войск Игоря Ярославна узнает от бояр (1-я картина I акта).

II—III действия — совпадающий в «Слове» и в опере сюжетный момент — побег Игоря из плена. А все остальное — картина жизни половцкого стана, характеристика Кончака, пребывание Игоря и Владимира в плену — является дальнейшим развитием сюжета в опере.

IV действие — плач Ярославны и финал — возвращение Игоря на родину. } По мотивам «Слова».

Таким образом, главные сюжетные моменты «Слова о полку Игореве» заимствованы Бородиным для оперы. Однако многое нашло в «Князе Игоре» дальнейшее, более широкое развитие. Так, основные персонажи охарактеризованы в опере полнее. В образе князя Игоря элементы героического, богатырского акцентированы сильнее. Его пребывание в плену, гостеприимство Кончака раскрываются подробнее. В частности, ария «Ни сна, ни отдыха» основана на «Покаянном слове» пленного князя, приводи-

²⁵ Единственным исключением во всем творческом наследии композитора является романс «Арабская мелодия».

²⁶ В. В. Стасов. Указ. соч., стр. 352.

²⁷ Приведено по книге Е. Браудо «А. П. Бородин». Петроград, 1922, стр. 123.

мом Ипатьевской летописью²⁸. Ярославна также получила у Бородина более многогранную характеристику: княгиня не только скорбит о муже и гибели его дружины («Плач»), но проявляет мужество русской женщины, стремящейся спасти родную землю от враждебных набегов и внутренних междоусобиц (сцена с боярами, с Галицким). Несколько кратких замечаний автора «Слова» о сыне князя Игоря Владимире и Кончаковне дали композитору повод развить в опере образы этих персонажей, определивших любовно-лирическую линию сюжета.

О Галицком «Слово» не содержит никаких упоминаний. Между тем в опере эта сюжетная линия была значительно развита: Галицкий, его бесшабашный разгул в тереме, планы захвата Путивля (I действие).

То же относится к введению совершенно новых жанровых персонажей Скулы и Ерошки.

3

Многие моменты, отличающие «Слово» от оперы, некоторые дополнения были сразу же намечены в сценарии Стасовым, использовавшим летописные данные.

После разговора с Бородиным, происходившего у Л. И. Шестаковой и определившего выбор сюжета будущей оперы «Князь Игорь», Стасов писал композитору: «Прилагаю, Александр Порфирьевич, весь готовый сценарий. Я нашел в летописях несколько новых подробностей (о Владимире Галицком и Кончаке), так что пришлось иное изменить, а другое прибавить...

Р. С. Сцену расправы я бы думал выкинуть и заменить — чем, Вы увидите»²⁹.

Прежде чем перейти к подробному рассмотрению сценария Стасова и его претворению в опере, необходимо сделать ряд общих замечаний. Стасовский сценарий был только подробнейшим планом возможного, но, конечно, не обязательного для композитора изложения сюжета. Это была лишь основа его, но рамки можно было варьировать и изменять. И несмотря на последующие изменения, внесенные композитором в процессе долгой работы над оперой, в целом этот сценарий явился основой «Князя Игоря» и свидетельствовал о том, как хорошо знал и понимал Стасов характер дарования Бородина, как чутко подошел к выполнению своей задачи.

Роль Стасова не исчерпывалась, однако, только созданием сценария. И в дальнейшем, сочиняя оперу, композитор постоянно делился с ним своими планами, просил достать книги, сообщал о тех или иных изменениях в сюжетной канве «Игоря», о сочинении музыки.

²⁸ Полное собрание русских летописей, т. II, стр. 133.

²⁹ Письмо В. В. Стасова от 18 апреля 1869 г. С. А. Дяниной. Бородин (Жизнеописание, материалы и документы), М., 1955, стр. 187—188.

В 1886 г. Стасов сообщает об источниках, которыми он пользовался при создании сценария «Князя Игоря», следующие:

«Чем я руководствовался для Князя Игоря» Бородина?

1) «Слово о полку Игореве» — в нескольких переложениях, прозаических и стихотворных. Из последних, лучшее — Мея. Из прозаических — переложение с комментарием — Вяземского (но это уже только в последнее время: когда я выдумал и затеял всю штуку в начале 70-х годов, Вяземского книги еще не было).

2) «Ипатьевская летопись» (II том собрания летописей).

Сверх того, для того места, где жены ревут и прощаются с мужьями перед походом, я взял «Задонщину» или «Мамаево побоище». Там все такое причитанье есть tout au long и сверх того там сказано, что мне понравилось, что жены «захлебывались от слез» и вначале совсем не могли говорить.

Вот и все. Прочее в либретто я все сам выдумал, а впоследствии Бородин много прибавил и своего» (Письмо к В. Д. Комаровой от 6 ноября 1886 г. В. В. Стасов. Письма к родным, т. II, М., 1958, стр. 197).

Необходимо подчеркнуть одну важную особенность творческой работы композитора над «Князем Игорем».

Обычно работу над оперой условно можно разделить на следующие стадии: а) изучение литературных и исторических материалов эпохи, к которой относится сюжет; б) создание сценария; в) либретто; г) сочинение музыки, в процессе которого, разумеется, возможны также изменения сценария и текста, доработки в плане и литературной канве оперы. Чаще всего такая последовательность наблюдается в тех случаях, когда композитор не сам сочиняет сценарий и либретто, а поручает их литератору. Автор пользуется, таким образом, уже готовым планом и текстом, дорабатывая его, если необходимо, в процессе сочинения музыки.

Иначе шла работа над «Князем Игорем». Правда, стасовский сценарий, очень удачный по мнению Бородина, был предложен композитору в качестве готовой основы. Но, обладая большим литературным дарованием, Бородин был автором не только музыки оперы, но и ее либретто. Музыкальные и поэтические элементы были неразрывно связаны, возникали в едином, нераздельном творческом процессе.

Кроме того, многолетний труд над «Игорем», сочинявшимся с перерывами почти 18 лет, был связан и с отдельными изменениями в сценарии, которые Бородин вносил в течение всего долгого периода создания оперы. Указывая на отсутствие систематической, строго последовательной работы над оперой, Римский-Корсаков писал в «Летописи», что в 1878—1879 гг. «настоящий твердый план и сценарий все еще отсутствовали»³⁰. Сочиняя оперу, Бородин одновременно работал над сценарием (на основе стасовского варианта), текстом и музыкой, многократно обращаясь в то же время к изучению исторических и литературных материалов. Словом, в едином творческом процессе объединялось и строгое научное исследование, и живое, эмоциональное музыкально-поэтическое творчество. О драматургических замыслах композитора было бы легче судить, если бы сохранился окончательный, твердый план оперы и ее либретто, также и в отношении тех сцен, музыку которых Бородин не успел сочинить. Однако самый характер творческого процесса у Бородина объясняет, почему даже в конце 70-х годов XIX в. все еще отсутствовали, как пишет Римский-Корсаков, «настоящий твердый план и сценарий». И это помогает понять, каким образом шла работа над оперой. С другой стороны, данное обстоятельство создает известные затруднения в исследовании вопроса об истории создания оперы «Князь Игорь». Поскольку планировка, поэтическое и музыкальное творчество у Бородина неразрывно связаны, постольку анализ этих отдельных элементов следует рассматривать не изолированно, а как единое целое.

Изменения, внесенные Бородиным в сценарий Стасова (иногда значительные), чрезвычайно показательны в свете углубления патриотической темы произведения, расширения сюжетной канвы или выявления характерных стилистических приемов композитора в оперном жанре.

Рассмотрим сценарий Стасова и те изменения, которые внес в него Бородин в отношении плана, действующих лиц и характеристики героев оперы. Чтобы иметь возможность проанализировать все изменения, сделанные Бородиным в стасовском сценарии в процессе сочинения оперы, приведем этот сценарий³¹. Каждая страница рукописи разделена Стасовым на две

³⁰ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, 7-е изд. М., 1955, стр. 121.

³¹ Сценарий В. В. Стасова под названием «Проект либретто к опере „Князь Игорь“» хранится в рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Шифр ф. 294, оп. I, № 732. Со стр. 47. Текст сценария приводится нами в современной орфографии с сохранением особенностей литературного изложения Стасова.

половины: справа помещен текст сценария, слева — выписки из «Слова о полку Игореве» и летописей. Текст этих отрывков Стасов приводит чаще не буквально, а в несколько более свободном изложении. Некоторые старинные русские слова он поясняет в скобках.

ПРОЕКТ ЛИБРЕТТО ДЛЯ ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» 1869, апрель

Действующие лица:

1. Ярославна выходит одна.
2. Шум на улице, приходит брат (или жалобщики князя?).
3. Сестра выговаривает брату (,) он ей дерзит, угрожает и насмехается.
4. Вбегают девушки и говорят (т,) что приехали купцы с вестью об Игоре.
5. Входят купцы, а вместе с ними бояре и др. Рассказ купцов (.)
6. Женщины вопят (,) мужчины ропшут (,) Сволочь (?) Владимира остается (.)
7. Владимир предлагает идти на вече и провозгласить себя на место Игоря³².

Князь Игорь Святославич новгород-северский.
Княгиня Ефросинья Ярославна, жена его во втором браке.
Князь Владимир, сын его от первого брака.
Князь Владимир Ярославич Галицкий, брат княгини Ярославны.
Кончак, хан половецкий.
Княжна Кончаковна, его дочь.
Овлур, половец, в плену у русских.
Два русских гостя (купца).
Русские бояре и народ.
Русские женщины и девушки.
Половцы, мужчины и женщины.
Готфские женщины и девушки.

Действие первое

Терем княгини Ярославны в Путивле.
№ 1. Ярославна входит одна на сцену, задумчивая и грустная. Ее тяготит неизвестность о муже, уже давно ушедшем с войском, сыном и князьями против половцев. Она не получает о нем никакой вести. Ее беспокоит также странное и буйное поведение брата ее, князя Владимира, который два уже почти года гостит в их доме, с тех пор, как изгнан отцом из Галича, а теперь затевает что-то недоброе с новгород-северскими и путивльскими боярами. К тому же она видела нынче ночью страшный и зловещий сон, «мугающий ее»:

³² Эти несколько предварительных заметок на левой половине страницы внесены Бородиным (запись карандашом).

«В Киеве на горах нынче ночью с вечера одевали меня черною па-поломою (погребальным покровом) на кровати тесовой; черпали (подносили) мне синее вино с горем смешанное; сыпали мне из тощих тулов... поганые народы великий жемчуг на лоно и ласкали меня. А в тереме моем златоверхом доски потолка без кнеса (матицы, перекладины)»³³.

№ 2. В эту минуту в терем Ярославны врывается ее брат, пьяный и буйный, и объявляет ей, что теперь он здесь хозяин, и ему одному она должна повиноваться. Нечего ей ждать мужа и надеяться на него: он либо убит в бою, либо попался в плен к Половцам вместе с сыном и дружинниками и боярами.

А ему, князю Владимиру, надоело так жить, без своего престола: он уговорил бояр путивльских и новгородских, и они сажают его, вместо Игоря, на престол Новгородский...

Ярославна в ужасе, не верит ушам своим, — брат насмехается и грубо и пьяно трунит над нею.

Тщетно она напоминает ему, что Игорь, муж ее, принял его к себе, когда его, изгнанного отцом из Галича, никто из князей-родичей не хотел и не смел принять его, и вот теперь уже целых 2 года он живет в Путивле как дорогой гость, которому все позволено и открыто, которому прощают все его поминутные буйства и насилия. — Владимир ничего не слушает, и в пьяном азарте объявляет ей, чтоб она покорилась и молчала, не то он запрет ее в монастырь.

№ 3. За сценой слышится шум, тревога. Вбегают женщины княгинины и говорят ей, что прискакали в Путивль гости (купцы), которые что-то могут рассказать про князя Игоря и дружину его. Ярославна велит ввести их, с ними вместе

³³ См. «Слово о полку Игореве» по изд. М. и С. Сабашниковых, 1920, стр. 23. Далее цитируется по этому изданию.

«Идите к своей братье, скажите им, что мы идем по свою братью (т. е. пленных) к вам»³⁴.

«Князь Игорь воззрел на светлое солнце, и увидел, что от него тьмою покрыты все его вои (воины). Но он сказал дружине: «Сядем, братие, на борзых коней, позрим синего Дону. Хочу копие преломить о конец поля Половецкого с вами, Русские; хочу голову свою положить, либо испить шело-мом Дону». — И он вступил в златой строемень. Напрасно потом солнце ему тьмою путь заступало, слышался свист звериный по степям, а див (птица зловещая) кликал наверху дерев, волки грозу предвещают по оврагам, орлы клетком на кости зверя зовут, а лисицы лают на червлёные щиты (русских)» —³⁵.

«Кричали в полночь их телеги, словно лебеди разогнанные; русские потоптали поганые полки

³⁴ См. Лаврентьевскую летопись под 1185—1186 гг. Полное собрание русских летописей, т. I, стр. 168.

³⁵ «Слово о полку Игореве», стр. 5.

входят русские князья и бояре, русские мужчины и женщины, а также иностранцы, сторонники и товарищи Владимира Ярославича. Купцы начинают свой рассказ (перебивая один другого), и сначала говорят, что все потеряно, сражение проиграно, войско русское разбито, Игорь с сыном в плену. — Ярославна падает в обморок, потом долго рыдает; наконец, собравшись с силами, велит гостям рассказывать, как что было. Тогда те говорят, что они проезжали со своими обозами близ реки Каялы и были невольными свидетелями битвы. Половцы их отпустили, сказав:

Три дня длился бой, и не мог он кончиться добром: еще при самом начале похода,

все напрасно, Игорь понесся с дружиной своей на врага, и, в самом деле, сначала половцы дрогнули и побежали:

половецкие, и, рассыпавшись стрелами по полю, помчали красных (красивых) девок половецких, а с ними золото, и наволоки и дорогие аксамиты (ткани); юртами, епанчами, кожухами и всякими узорочьями половецкими стали мосты мостить по болотам и грязям. Святославичу достался червлёный стяг (знамя), белая хоругвь, червлёная чолка с серебряным древком. Гзак (хан) бежал серым волком, Кончак ему след правил к Дону великому. Но на другой день встали рано кровавые зори, пошли черные тучи с моря, а в них трепещут синие молнии. Ветры, Стрибожии внуки, повеяли с моря стрелами на храбрые полки Игоревы. Земля стонала, реки мутно текли, росой покрылись поля. Половцы толпами огромными подошли от Дона, и от моря, и со всех сторон обступили русские полки. Их кликом наполнились поля, а русские загородились червлёными щитами. Началась сеча³⁶. Яр-Тур Всеволод (брат Игорев) стоял в передовом отряде, прыскал на воев (воинов) стрелами, гремел о шеломы мечом харалужным; куда он ни бросался, своим златым шеломом посвечивая, там лежат поганые головы половецкие, и шеломы аварские, расщепленные саблями калеными... Много было славных боев русских, но такого боя не слышано. С зарания и до вечера, с вечера и до света летали стрелы каленые, гремели сабли о шеломы, трещали копья харалужные в поле незнаемом, среди земли половецкой; черная земля под копытами костью была посеяна, и кровию полита: тугою (печалью) взошли они. Бились день, бились другой, на третий день к полудню пали стяги Игоревы. Тут кровавого вина не достало, тут пир dokonчили храбрые русские: сваты попоили и сами легли за землю русскую»³⁷.

³⁶ Фраза «Началась сеча» вставлена Стасовым.
³⁷ «Слово о полку Игореве», стр. 9.

«Уже нам своих многих лад (мужей) ни мыслию смыслити, ни думою сдумати, ни глазами увидеть! А злата и сребра ни мало уже не трепати!»³⁹

«Никнет трава от жалости, а древо стугою к земле преклочилось! Не веселая нам, братья, година!»⁴⁰

«Он похоронил русскую силу на дне Каялы-реки половецкой, и насыпал туда русского злата!»⁴¹

«Вот теперь Игорь-князь высел из золотого седла (княжеского) и сел в седло невольническое!»⁴¹

³⁸ Пересказ дан по Ипатьевской летописи. См. Ипатьевскую летопись под 1185 г. Полное собрание русских летописей, т. II, стр. 131.

³⁹ «Слово о полку Игореве», стр. 20.

⁴⁰ Там же, стр. 18.

⁴¹ Там же, стр. 22.

...Игорь зашел далеко вперед, его ранили в левую руку. Воины его, не видя его, и давно истомленные, поворотили тыл, и ударились в бегство.

Тогда Игорь снял шлем и бросился назад к своим воинам, чтоб они его видели и узнавали. Некоторые еще его послушались, воротились назад, но было уже поздно. — Их окружили половцы, и перехватывали всех. Игорь еще пробовал отбиваться, особенно когда перед его глазами из последних сил сражался брат его Всеволод. Но их связали и увлекли в вежи половецкие...³⁸

Этот рассказ много раз прерывают восклицаниями горя, ужаса и рыданиями — то Ярославна, то женщины, то мужчины.

По окончании рассказа, женщины начинают плакать и причитать:

Мужчины русские:

Немцы, венециане, греки и моравы из числа товарищей и собеседников Владимира Ярославича поют славу Святославу (отцу Игореву): он всегда побеждал половцев, — и тут же проклинаят Игоря и насмеваются над ним:

Князь Владимир (с насмешкою же):

Впрочем, что тут мудреного! Игорь всегда был легкомыслен и безрассуден. Что в его храбрости! Вот он теперь и дождался черного дня! Того он и стоил. Нам же лучше! Теперь уж конечно он не воротится. Теперь я здесь хозяин и князь, теперь все здесь мое!

Иностранцы раболепно кричат Владимиру: слава!, русские князья и бояре, склонившиеся на его сторону — также. А между тем женщины со слезами и рыданиями бегут в разные стороны по домам своим с печальной вестью. За ними вслед уходят и все остальные.

№ 4. Ярославна остается одна. Она предается горю, отчаянью, безнадежному ужасу; Она не знает, к кому обратиться за помощью. Но не столько она горюет по потерянном княжении, сколько по муже. Вдруг... ей приходит на мысль Овлур, и тотчас же она велит его привести к себе. Пока за ним ходят, она, мечась в отчаянии по сцене, припоминает себе, что этот пленный, хотя и половец, но у него мать была русская, что он всем сердцем и душой принадлежит Руси, и ей самой и Игорю. Овлур, говорит она ему при входе его, ты слышал уже? Ты слышал все, что случилось? Я более не княгиня, у меня нет более ни мужа, ни княжения, я все потеряла. Но Бог вложил мне мысль: ты можешь все для меня сделать, ты один еще можешь спасти и меня и Игоря. Хочешь ты сделать, что я тебе скажу? — Овлур уверяет ее в своей любви, преданности. Тогда она требует, чтобы он шел в стан половецкий — его, как половца, будто-бы бежавшего от русских, примут туда с радостью. Он должен притвориться верным половцем, обмануть Кончака и всех окружающих его, он должен дойти до Игоря, говорить с ним, рассказать то, что теперь происходит в Путивле и Новгороде, — и потом помочь Игорю бежать от половцев назад на родину. Она умоляет,

упрашивает, припоминает все, что Игорь сделал для него. Овлур с радостью соглашается: это и его мечта, сделать что-нибудь великое и доброе для Руси, Игоря и Ярославны. Они совещаются еще об исполнении плана этого, и Ярослава идет приказать, чтобы Овлура выпустили из Путивля.

Действие второе

Половецкий стан

№ 5. В ханской палатке, роскошно убранной, сидят молодой князь Владимир Игоревич и княжна Кончаковна.

Сцена любви — Владимир говорит княжне, что он готов для нее все оставить, все забыть, и если отец его, Игорь, не согласится на его брак, то он готов перейти в их веру, сделаться половцем, только бы иметь ее женой и навеки остаться с нею. Заслышав шум и рога, они уходят.

№ 6. Князь Игорь возвращается с ястребиной охоты в сопровождении нескольких своих русских и нескольких половцев, составляющих почетную его стражу. Игорь мрачен и печален, охота и другие забавы не веселят его, тщетно он ищет в них развлечения. Он постоянно упрекает себя в легкомыслии, заносчивости и самонадеянности, через которые он погубил русскую рать и потерял, быть может навсегда, дорогую хоть (любезную) свою Ярославну. Свита не может рассеять его мрачных мыслей.

№ 7. Приходит хан Кончак и журит его, ласково и дружелюбно, за его грусть и тоску. «Чего тебе еще недостает? — спрашивает он, — кажется, я все для тебя сделал. Вот ты, наш враг, пришел на нас с войском, но я тебя не гоню и не мучу, как всех своих пленников. Русские давно уже знают, что такое грозный хан Кончак: города и деревни его трепещут, кровью залил он их, с пламенем и мечом проходит он

всюду по Руси, — и вот, совсем он иной с ним одним, Игорем. Оставил его на воле, позволяет быть где хочет, делать что хочет. Но отчего это? Оттого, что Кончак помнит старую дружбу их. Шесть лет тому назад, когда его отцу, князю Святославу, захотелось, вместо престола черниговского, сесть на великокняжеский престол киевский, Игорь пришел просить у него, Кончака, помощи, и эту помощь он ему дал: пошел с ордами своими на Киев, прогнал старого князя, посадил на его место Святослава, и с тех пор дружба их не прерывалась, до последнего времени. «Помнишь, говорит Кончак, как мы с тобой, тоже вместе, ходили войной на князя Рюрика Ростиславича. Помнишь, как нас разбили, взяли в плен двух моих сыновей и убили моего брата Елтута, и мы с тобой, вскочив в лодку, насилу-насилу спаслись от плена Рюрикова». Мы делили вместе радость и печаль, успех и неудачу, и этого я не забываю. Ты храбрый воин, ты нынче недавно многих моих положил мертвыми, но такие воины, как ты, да я, не должны быть врагами. «Я тебя спас от разъяренных половцев после битвы, я поручился за тебя», я сделал для тебя все, что можно было. Развеселись-же! Будь бодр и спокоен духом! Чего тебе еще надо? И стоит ли вспоминать о Руси и жене? Пусть будет тебе отечество с нами, избери себе любых жен между пленницами-красавицами, или между половчанками — они, посмотри! не хуже ваших русских женщин — и мы заживем здесь лихою, веселою и грозною жизнью могучих воинов! Лев рядом будет ходить с «пардусом» на добычу и все они будут делить поровну! — После этого, он уговаривает еще Игоря позволить сыну своему жениться на его дочери, Кончаковне: это еще больше скрепит их дружбу, а молодые люди уже любят друг друга. Игорь благодарит Кончака, вы-

«Звонят русским золотом и, насмехаясь над русскими (теперь это можно: хан сердит на Игоря) поют время Бусово, выхваляют мечь Шар-ханову (два половецких хана, побеждавшие не раз русских)»⁴².

«А мы, уже, дружина, жадны веселения!»⁴²

сказывает ему всю свою любовь и преданность, но не хочет принять ни одного предложения его, и только мечтает о Руси, Путивле и Ярославне. Сына своего тоже ни за что не хочет женить на Кончаковне.

Кончак хмурится, сердится, говорит, что и без его позволения обойдутся, и велит (махнув рукою) войти всему своему двору.

№ 8. Входит весь половецкий двор, также Владимир с невестой. — Пляска, хор. — Готфские девы:

Мужчины:

Игорь горько чувствует эти насмешки и русский позор, и становится все мрачнее, беспокойнее и печальнее. Владимир ничего не слышит и не видит, кроме княжны.

Входит толпа половцев, воротившихся только что с похода. Они рассказывают, как они взяли и разорили Переяславль, как все там уничтожили огнем и мечом, резали и били младенцев, полонили жен, уводили стада. — Вся присутствующая толпа половецкая дико радуется — Кончак весел и счастлив. — Игорь становится еще мрачнее и печальнее, еще больше упрекает себя. — Пляска, пение; толпа уходит, в том числе и княжна с Владимиром.

№ 9. Игорь один с сыном и русскими. В своем отчаянии он проклинает жизнь и обращается к Богу с мольбою: дать ему умереть, если он уже ничего не может сделать на помощь родине и жене.

В эту минуту из числа почетной половецкой стражи отделяется один человек и расставляет своих

⁴² «Слово о полку Игореве», стр. 25—26.

товарищей подалше, у входа в палатку. Сам же приближается к князю, и говорит ему, что он — Овлур. Князь узнает его, сначала не верит его рассказам о Ярославне и Путивле, наконец принужден однакоже поверить. Овлур, видя его страстное волнение и считая время удобным, предлагает ему бежать. Игорь отвечает, что никогда он не согласится на такое постыдное дело, «вспоминает свою юность» и говорит:

«Если я, разбитый в бою, не бежал бы дружины, то и теперь не пойду бесславным путем»⁴³.

Но Овлур рассказами о славных русских мужах поднимает его славолубие и честолюбие, напоминает ему Мстислава Храброго, князя тмотораканского, сына Владимира Святого, как он в единоборстве умертвил косожского хана Редедю и спас тем отчизну; потом напоминает подвиги деда, Романа Святославича, наконец отца его, Святослава, в боях против половцев. — Русские, окружающие Игоря, тоже приступают и уговаривают его бежать — и наконец он решается, и уславливается с Овлуром, как им сделать это дело.

№ 10. *Край половецкого стана. Палатки с одной стороны, лес с другой, в глубине река. Ночь.* Упившиеся кумысом половцы располагаются около палаток и в палатках, играют, веселятся, — наконец, мало-помалу все засыпают.

Выходит Игорь, с сыном Владимиром и старается уговорить его на бегство вместе с собою: Овлур уже там за рекою, с конем и русскими пленниками. Через несколько минут раздастся его свисток: значит, все готово и безопасно. — Владимир томится мыслью о родине, но страсть к княжне сильнее говорит в нем, и он не знает на что решиться. В эту минуту выбегает княжна: часть намерений Игоря она уже знает, другую она

отгадывает. Она со страстью устремляется к Владимиру и не пускает его. Владимир слабо сопротивляется ей, слушая однакоже увещания и мольбы отца. Тут раздается за рекой и за лесом свист Овлура. Игорь в последний раз обращается к сыну, но Кончаковна страстно сжимает его в своих объятиях, целует его и увлекает к ханской палатке. Игорь бежит к лесу, и в ту же минуту поднимается тревога. Кончак со своими половцами яростно выбегает из стана к лесу, он посылает воинов в погоню, велит стрелять из луков по направлению беглеца, и предается самым свирепым чувствам ярости и отчаяния, когда возвратившиеся воины приходят и говорят, что Игорь ускакал с Овлуром и русскими пленниками. Они говорят:

«Игорь князь поскачил горностаем к троснику и белым гоголем на воду; вскочил на борзого коня и полетел босым волком и полетел соколом под мглами»⁴⁴.

Действие третье

№ 11. *Вершина крепостной башни в Путивле. Раннее утро.*

Ярославна сидит одна, и плачет зегзицею (кукушкою):

«Полечу зегзицею (кукушкою) по Дунаю, омочу бобряный рукав в Каяле-реке, утру князю кровавые его раны на могучем его теле. — О ветре, ветрило! Зачем, господине, так сильно веешь? Зачем мечешь ханские стрелы на своих легких крылах, воюешь на моего лада? Мало ли тебе гор веять под облаками, лелея корабли на синеморе? Зачем, господине, ты мое веселие ковылем развеял? — О, Днепр преславный, ты пробил каменные горы сквозь землю половецкую. Ты носил на себе Святославовы насады (ладьи) до полков Кобякова (хана половецкого): взлелей же (принеси), господине, моего ладу ко мне — я рано по-

⁴³ См. Ипатьевскую летопись под 1185 годом. Полное собрание русских летописей. т. II, стр. 133.

⁴⁴ «Слово о полку Игореве», стр. 40—41.

слала к нему слезы на море. — Светлое и пресветлое солнце! всем ты тепло и красно (прекрасно): зачем же, господине, простер ты горячие свои лучи на всея моего лады? Зачем иссушил ты им в поле безводном луки, и затынул тулы тугою (тягостью)?»⁴⁵

Вдруг раздается вдали топот конский.

Ярославна радостно вздрагивает: предчувствие говорит ей, что это Игорь. Топот ближе. Всадники останавливаются под самою башнею (в фоне театра их не видать). Ярославна бежит к краю башни, смотрит вниз, узнает мужа, шёпотом переговаривается с ним, и через секунду он взбирается на площадку. — Сцена радости, обмен прерывистых, быстрых рассказов. Затем следует соображение: как действовать дальше, и супруги во всем условились, рассчитывая на тех бояр путивльских, которые остались верными и преданными. Игорь отомстит домашним врагам, а потом пойдет на половцев.

№ 12. Богатая княжеская грядница в Путивле. Действие происходит два года спустя.

«Великолепная свадьба»: Игорь и Ярославна женят сына Владимира на Кончаковне. Молодые люди сами приехали от Половцев. Тут, среди славения и величальных песен, упоминается между прочим, что Игорь засадил в тюрьму Владимира Галицкого и разделался со всеми вероломными своими подданными. Окончание хором:

«Страны рады, гради весели, певше песнь старым князем, а потом молодым. Пели славу Игорю Святославичу, буй-туру Всеволоду, Владимиру Игоревичу! Здравия князи и дружина, поборая за христиан на поганые полки! Князем слава, а дружине аминь!»⁴⁷

Проследим те изменения, которые внес композитор в стасовский сценарий. Прежде всего следует сказать, что внесенные Бородиным изменения были более значительными в отношении трактовки образов, характеристики героев, чем в плане сценария. С другой стороны, немногочисленные по отношению к целому и, как может показаться на первый взгляд, не особенно существенные изменения в плане были вызваны опять-таки иным, более глубоким развитием образов.

Действующие лица в опере в основном те же, что и у Стасова, но Бородин внес небольшие изменения: исключил купцов, рассказывающих Ярославне о битве при Каяле, иностранных гостей (I д.), Конюшего (II д.), готских женщин (половецкий стан), сильно сократил роль хана Гзака, ввел комические персонажи Скулы и Ерошки (Пролог, IV д.). Композитор не стремился к обилию действующих лиц в опере, наоборот, он исключал в стасовском сценарии те персонажи, которые не давали повода для внесения новых, ярких характеров и были, с его точки зрения, лишними.

С другой стороны, добавление новых персонажей — гудошников Скулы и Ерошки — было внесением новых, контрастных образов по отношению к другим действующим лицам. Патриотические, героические мотивы глубже оттенялись элементом юмористическим, способствовали более многогранному, реалистическому показу жизни.

Планировка материала по актам изменилась следующим образом: Бородин добавил Пролог — выступление дружины Игоря в поход, исключил последнюю картину оперы, изображавшую у Стасова свадьбу вернувшегося на родину Владимира Игоревича с Кончаковной, II действие, происходящее в половецком стане, разделил на 2 картины (см. ниже).

Введение Пролога представляется нам существенным моментом, раскрывающим формирование замысла оперы.

Показ Игоря с дружиной в Прологе, показ воина-вождя в единении со своим народом в тот момент, когда Игорь уходит в поход на защиту родной земли, служит углублением и развитием патриотической темы. Сразу же, в начале оперы, был введен образ народа.

Если бы Бородин начал оперу со сцены в тереме Ярославны (соответственно стасовскому сценарию), то, естественно, на первый план выдвигалось бы личное начало (тоска Ярославны о муже, мрачные предчувствия).

Пролог же, развивая патриотическую тему, давал автору возможность «крупными штрихами» обрисовать жизнь древнего города Путивля в трудный для Руси период, выдвинуть на первый план моменты общественного порядка.

Напомним попутно, что в свете передовых идей 60-х годов тема патриотизма народа была современной и актуальной. С другой стороны, Пролог давал возможность композитору драматургически более четко определить композицию оперы: Пролог — это завязка. Здесь намечена не только идейная сущность всего произведения, но и характеристики действующих лиц (народ, Игорь, Ярославна, Галицкий, гудошники).

Если в стасовском сценарии о затмении солнца только упоминают купцы в своем рассказе Ярославне, то Бородин вносит в Пролог оперы картину солнечного затмения. От этого дурного предзнаменования перед походом возникает связь с дальнейшим ходом событий, но попутно оно углубляло первоначальную характеристику Игоря — подчеркивало его смелость и мужество: несмотря на дурное предзнаменование, Игорь не изменяет своего решения выступить в поход.

Кроме того, сцена солнечного затмения давала возможность внести в развитие сюжета элемент картинности и резкого контраста (торжествен-

⁴⁵ «Слово о полку Игореве», стр. 37—38.

⁴⁶ См. Ипатьевскую летопись под 1187—1188 гг. Полное собрание русских летописей, т. II, стр. 136.

⁴⁷ «Слово о полку Игореве», стр. 45—46.

ный хор «Слава» и музыка сцены затмения), что вполне соответствовало оперно-эстетическим воззрениям композитора.

Сопоставим далее сценарий Стасова и оперу Бородина. I действие. Вся первая картина (у Галицкого) явилась дополнением композитора. Как известно, в «Слове о полку Игореве» князь Галицкий не упоминается. Упоминание о нем содержится в Ипатьевской летописи: князь Галицкий жил в Путивле у Игоря незадолго до похода против половцев⁴⁸. Однако во время этого похода Галицкий, по-видимому, уже уехал из Путивля. Вводя этот персонаж в сценарий и оперу, Стасов и Бородин не следуют в данном случае точно историческим фактам. Это небольшое хронологическое отступление не имело принципиального значения и не было существенным отклонением от исторической правды. С другой стороны, введение образа Галицкого значительно обогатило сюжетную основу оперы. Здесь осуществляется типичный для Бородина прием контрастного сопоставления образов, сцен в развитии действия: противопоставление осуществлялось не только в крупном плане (русские — половцы), но и в пределах одного русского лагеря (Игорь, Ярославна — Галицкий, гудожники).

Отрицательные персонажи более глубоко оттеняли строгий, ясный облик Ярославны, мужество и силу Игоря.

В общей композиции оперы сцена у Галицкого вносила резкий контраст с предшествующим ей Прологом (выступление Игоря в поход) и с последующей картиной в тереме Ярославны (верность и скорбь княгини об Игоре, думы о родной земле).

Введение в оперу новых действующих лиц (Галицкий, Скула, Ерошка) было, таким образом, характерно с точки зрения типичных для Бородина приемов оперной драматургии, коренных принципов его оперного письма.

Характеристика Галицкого в опере «Князь Игорь» значительно более развита, чем в сценарии Стасова. Согласно стасовскому сценарию Галицкий ведет «буйные» речи с Ярославной, а в финале I действия, пользуясь поражением Игоря, собирается захватить власть в Путивле. Но в отличие от Стасова, в опере Бородина Галицкому посвящена вся 1-я картина I действия, живо рисующая веселую жизнь беспутного князя и его приспешников.

Вся эта картина, и особенно песня Галицкого, давала яркий «музыкальный портрет» данного героя, а сцена с Ярославной (2-я картина I действия) содержала дальнейшее развитие образа.

В письме к Стасову, летом 1879 г., Бородин писал: «...Владимира Галицкого, который имел только три слова речитатива, сделал персонажем (курсив мой. — Н. Л.); написал ему два речитатива и весьма циническую песню, характеризующие его отношения ко всему вообще и к Ярославне в частности. Это — вставка в хоровую сцену 1-ой картины I действия. Для 2-ой картины: написал дуэт Владимира Галицкого с Ярославной; женский хор и сценку с Ярославной; во всем этом еще рельефнее обрисовывается Владимир Галицкий. Теперь это вышла маленькая, но довольно рельефная роль. При всем цинизме я сделал его князем, и не слишком грубым, а то это был бы второй экземпляр Скулы. Это просто скверный гамен, цинический, но не лишенный некоторого изящества и вовсе не жестокий тиран»⁴⁹. Аналогичную и довольно подробную характеристику Галицкого дает композитор также в письме к графине Аржанто: «А наглый цинизм князя-кутилы, проповедующего безнравственность с возмутительной открытостью, но не без щегольства и с капелькой иронии? Этот тип очень удался! — Здесь рифмованные стихи вполне соответствуют некоторой

банальности самого действующего лица и мелодии, лишенной поэзии и чувства (Бородин имеет в виду песню Галицкого. — Н. Л.); здесь есть и шик, и сила, и распушенность — все, что следует для обрисовки такого субъекта, как князь Владимир»⁵⁰. Таким образом, в отличие от стасовского сценария, Галицкий в опере Бородина получил более развернутую «портретную» характеристику.

В той же 1-й картине I действия большое место принадлежит гудожникам Скуле и Ерошке. В сценарии Стасова эти персонажи отсутствуют, введение скоморохов было дополнением самого композитора.

Это дополнение было важным реалистическим «штрихом» в сюжете оперы: показ самой жизни далекой эпохи становился более многогранным, более правдивым. Намечая юмористическую линию в развитии сюжета, образы гудожников вносили контраст и так же, как образ Галицкого, резко оттеняли образы положительных персонажей — героическую сущность образа Игоря, мужество и правдивость Ярославны. Необходимо добавить, что введение новых героев — Скулы и Ерошки не являлось просто «выдумкой» композитора. Это дополнение возникло в результате вдумчивого изучения исторических материалов, достоверных фактов. Так, на черновике письма к Д. М. Леоновой, дата которого может быть отнесена к концу декабря 1881 г. или к началу января 1882 г., Бородин делает следующую выписку: «Скула и Ерошка — из возматюшившихся (мятежных) Ковцев⁵¹ Черниговских Ольстина Олексича, бежавших с поля сражения. Пристали, естественно, к Владимиру Галицкому оба Ковца... от Ярослава Галицкого»⁵². Таким образом, введение новых по сравнению со стасовским сценарием персонажей обогатило сюжетную канву оперы и было в то же время исторически обоснованным.

Во 2-й картине I акта действие развивается следующим образом: первые два номера сценария Стасова без существенных изменений послужили у Бородина основой для ариозо Ярославны и ее сцены с братом. Дополнением композитора явилась сцена княгини с девушками, жалующимися на Галицкого. Этот дополнительный эпизод, так же как хор девушек у Галицкого, показателен с точки зрения развития образа народа.

Более детальные отличия сводятся к следующему: уже в первой экспозиции образа Ярославны (№ 1 сценария) Стасов подчеркивает, что Ярославна не только тоскует о муже и томится неизвестностью об исходе сражения, но подозревает также возможность внутренней междоусобицы в связи с поведением Галицкого. Этот же мотив развивает Стасов и дальше (в № 2), в сцене Ярославны с Галицким. Последний открыто заявляет сестре о своих посягательствах на власть, сообщает, что подговорил путивльских и новгородских бояр и они помогут ему занять престол Игоря; если Ярославна будет сопротивляться, он сошлет ее в монастырь.

В опере Бородина мечты Галицкого о власти раскрываются уже в 1-й картине I действия. Что касается сцены Ярославны с Галицким во 2-й картине, то последний изображен композитором, пожалуй, несколько мягче: Галицкий хотя и заявляет сестре, что он «сам себе здесь князь... сам себе владыка» и «на Путивле господин», но все же смиряется перед угрозами и гневом Ярославны («Я только пошутил»). И поскольку тема крамолы Галицкого здесь, в сцене с Ярославной, ступенчато по сравнению со сценарием Стасова, постольку в финале I действия задуманное компо-

⁵⁰ Письмо А. П. Бородина к Аржанто от 17 октября 1884 г. Письма А. П. Бородина, вып. 4. М.—Л., 1950, стр. 344.

⁵¹ Т. е. Кузнецов.

⁵² Письма А. П. Бородина, вып. 3, стр. 383 (примечание).

⁴⁸ Полное собрание русских летописей, т. II, стр. 128.

⁴⁹ Письма А. П. Бородина, вып. 3, стр. 68.

зитором по первоначальному замыслу изображение бунта Галицкого выступает большим контрастом и является большей неожиданностью для Ярославны.

Дальнейшее изложение той же картины в процессе творчества претерпело ряд существенных изменений.

У Стасова действие развивается так (см. № 3): женщины сообщают Ярославне о прибытии купцов. Желая избежать показа на сцене битвы дружины Игоря с половцами (и это было верно для Бородина!), Стасов поручает рассказ об этой битве купцам. Вводя этот эпизод, Стасов основывался на замечании летописи. Купцы передают вести о гибели дружины Игоря в битве при Каяле, свидетелями которой они были, рассказывают о плене Игоря и Владимира. Ярославна в отчаянии (сцена обморока княгини). Присутствующие — русские бояре, народ и иностранные гости — поражены рассказом купцов и склоняются на сторону Галицкого. Галицкий издевается над князем Игорем и считает момент подходящим для захвата власти в Путивле.

Бородин отказался от введения иностранных гостей, а о дальнейших изменениях писал Стасову так:

«Теперь работаю финал I-го действия. Тут я сделал отступление от первоначального плана либретто, за которое Вы — может быть — станете укорять меня. А именно: я заставляю не самих купцов сообщать весть об Игоре, погроме при Каяле и пр., а бояр и приближенных княгини, которые раньше узнали от купцов грозную весть. Они приходят подготовить княгиню, чтобы не сразу ошеломить ее вестью, и когда она, наконец, узнает в чем дело, падает в обморок, приходит в себя — спрашивает: кто же передал ужасные вести, — ей говорят, что приезжие гости и она велит ввести и увести к себе, чтобы подробно допросить обо всем. Это сделано для того, чтобы избежать рассказа купцов. Мотивы для этого следующие: если сделать рассказ полным, поэтическим и картинным, — как в подлиннике, т. е., — он выйдет непомерно длинным и скучным, и в конце концов, слов все-таки слышно вполне не будет; музыки грандиозной, как прилично обстоятельствам, дать невозможно двум посредственным певцам (ибо первоклассные израсходованы на другие роли); да и все это выйдет жиже, чем у хора. С либретной стороны был только один эффект: что купцы рассказывают, «перебивая один другого». Но это эффект чисто внешний. При этом потребовалось бы по меньшей мере двух певцов. Хористов взять нельзя. Солисты все израсходованы. ... Придется взять корифеев что ли? Но если и найдутся еще два солиста, то это ко вреду... Далее — мыслимо ли, чтобы купцы, приехавшие в город, утерпели и не рассказали никому об Игоре и проч., кроме княгини? Мыслимо ли, чтобы, желая выслушать вести от них наедине, княгиня допустила войти, *слушать* (курсив Бородина. — Н. Л.) весь хор? Наконец, положение купцов во время обморока и прочей возни с княгиней преглупое и пребывание их тут неуместно; положение княгини невозможное, при начале распрей, появлении Владимира Галицкого и пр.»⁵³

В следующем письме к Стасову (от 15 августа 1879 г.) в связи с теми же изменениями в сценарии Бородин добавляет: «... Насчет купцов-то, т. е. собственно рассказа их... право так будет лучше; я рад, что Вы при всей жалости к ним (а ведь они и в самом деле могут быть только самые жалкие рассказчики) согласны, чтобы они не произносили много жалких слов»⁵⁴ (подчеркнуто везде Бородиным). Заметим кстати, что

⁵³ Письмо к Стасову от 4 августа 1879 г. Письма А. П. Бородина, вып. 3, стр. 68—69.

⁵⁴ Письмо к Стасову от 15 августа 1879 г. Там же, стр. 70.

возможность дать интересный, но чисто внешний эффект (купцы рассказывают, перебивая друг друга) отнюдь не соблазняет композитора.

Таким образом, по новому плану Бородина Ярославна, услышав от бояр известия, просит привести купцов к себе в покои, чтобы подробно расспросить об Игоре⁵⁵. Исключение рассказа купцов свидетельствует о стремлении композитора избежать растянутости и достигнуть большей компактности в изложении финала I действия.

Этот финал не был завершен Бородиным. На основе сохранившихся в рукописях композитора эскизов можно предположить, что автор сначала собирался включить в финал I действия большую сцену бунта Галицкого против Ярославны. Пользуясь моментом, Галицкий при помощи своих сторонников хочет захватить власть в Путивле. Музыка этой сцены совпадает с музыкой «Песни темного леса». Мы не располагаем достаточными данными, свидетельствующими, что оставшиеся в виде клавира эскизы этой сцены явились бы впоследствии неотъемлемым звеном в окончательной редакции финала. Скорее можно допустить обратное. Внимательное изучение автографов Бородина и редакторской работы Римского-Корсакова над «Князем Игорем» позволяет сделать предположение, что намерения Римского-Корсакова, направленные к сокращению финала I действия (исключение сцены бунта), были известны автору оперы еще при жизни и не вызывали его возражений. Показательно в этом отношении замечание Римского-Корсакова в письме к С. Н. Кругликову осенью 1885 г.: «Я же, дописав ему (т. е. Бородину. — Н. Л.) Пролог и обе картины I действия, дальнейшую работу прекратил за неимением достаточного дальнейшего материала»⁵⁶...

С другой стороны, детальное исследование рукописей композитора, относящихся к финалу I действия, приводит к заключению, что местоположение некоторых авторских ремарок и вариантов указывает на возможность создания более сжатой композиции финала, — именно такой, которая и была осуществлена Римским-Корсаковым в его редакции.

Наши предположения все же не могут служить бесспорным основанием для категорических утверждений о том, какой вид приобрел бы финал I действия в окончательной редакции самого Бородина. Однако можно сопоставить соответствующий номер в сценарии Стасова с финалом I акта оперы в редакции Римского-Корсакова, имея также в виду не вошедшие в печатное издание авторские эскизы этой сцены.

Бородин последовательно раскрывает в опере тему патриотизма (Пролог, IV действие, образ народа, Игоря, Ярославны). С этой точки зрения обратимся к сцене Ярославны с боярами в финале I акта, учитывая, что данная сцена имела в рукописях композитора более заверченный вид, чем последующая заключительная сцена крамольного выступления Галицкого. Бородин подчеркивает здесь единение княгини и бояр в трудную минуту приближающейся опасности. Бояре успокаивают Ярославну: «Город крепок, ... одолеем, отстоим Путивль». Это единение в момент приближающегося нашествия врагов — половцев — важный момент в развитии сюжета. Следует сказать также, что стасовский сценарий не давал повода для такого акцента. Введение хора «Нам, княгиня, не впервые», в котором показаны стойкость и мужество русских бояр, успокаивающих Ярославну, принадлежит целиком Бородину и является дополнением к сценарию Стасова.

⁵⁵ Как известно, музыка рассказа купцов послужила впоследствии основой для трио в скерцо III симфонии Бородина.

⁵⁶ А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. 3, М., 1936, стр. 79.

С другой стороны, внесение сцены бунта Галицкого давало возможность для иного разрешения замысла, «затушевывало» — в пределах заключительной сцены финала — тему патриотизма, снимало акцент на общем единении и подъеме патриотических чувств в минуту надвигающейся грозной опасности. Отметим, кроме того, что соответственно стасовскому сценарию в заключительной сцене бунта русские князья и бояре склоняются на сторону Галицкого. С нашей точки зрения, здесь — существенное расхождение в сценарии Стасова и в опере Бородин: в отличие от сценария композитор уже в первоначальных эскизах финала акцентирует патриотизм в поведении бояр — вводит «усмиряющий» Галицкого хор «Здесь речам таким не место» (этот хор не вошел в окончательную редакцию сцены).

Автографы Бородина не дают основания для полного представления о детальной драматургической разработке этой сцены.

Может быть, дорабатывая финал в данном варианте, Бородин в большой массовой заключительной сцене разделил действующих лиц на группы — сторонников Ярославны и изменников — сторонников Галицкого, причем поведение их было бы различно. Возможно, выступление Галицкого и его приспешников явилось лишь эпизодом, контрастом, не нарушило важного акцента в развитии патриотической темы, а только оттенило бы ее: ведь в понимании Бородина Галицкий «вовсе не жестокий тиран», а скорее бесшабашный, слабовольный человек, возможно, и неспособный на серьезные действия. Наконец, финал I действия мог подвергнуться иной, дальнейшей авторской переработке, направленной к сокращению сцены. Все это только предположения. Но глубокий акцент в развитии патриотической темы — момент бесспорный и показательный. В редакторской работе Римского-Корсакова этот акцент был некоторым основанием для исключения сцены бунта Галицкого.

Последний, № 4⁵⁷ I действия в сценарии Стасова Бородин исключил совсем. Содержание этого номера следующее: Ярославна остается одна. «Она предается горю, отчаянию, безнадежному ужасу, она не знает, к кому обратиться за помощью». Затем у нее возникает план спасения Игоря из плена при помощи Овлура. Она вызывает Овлура и вместе с ним обсуждает план побега князя от половцев.

Композитор считал более целесообразным закончить I действие большой массовой сценой. В этом опять-таки сказалось тяготение Бородина к эпическому показу событий, к картинности.

Трагические известия об Игоре и его дружине, бунт Галицкого и сцена набатного звона, уже намеченная самим автором (о чем свидетельствуют рукописные эскизы Бородина) — все это представляет собой кульминацию в развитии I действия, является вершиной постепенно нарастающего напряжения. Таким образом, № 4, с точки зрения драматургической композиции (Ярославна одна, после массовой сцены), был лишним. Кроме того, для исключения этого номера были, вероятно, и другие, тоже весьма существенные мотивы.

В характеристике действующих лиц и — шире — в развитии всего сюжета Бородин противопоставляет моменты личного и общественного. Например, большие массовые народные сцены в Прологе и в IV действии, и ариозо или плач Ярославны; чувство любви и сознание высокого патриотического долга в характеристике Игоря, Ярославны и т. д.

И в финале I действия личное горе Ярославны заслоняется картиной общего горя народного, общим бедствием русской земли (приближение половцев, набат). Именно с этих позиций следует рассматривать формиро-

⁵⁷ Номера указаны по сценарию Стасова.

вание образа Ярославны в процессе творческой работы композитора над оперой. Бородин несколько иначе развивает и трактует ее образ, чем сценарий Стасова. Композитор отнюдь не хочет подчеркивать «отчаяние и безнадежный ужас», беспомощность Ярославны (см. № 4 сценария Стасова). Наоборот, на протяжении всей 2-й картины I действия Бородин последовательно оттеняет мужество княгини. В сцене с Галицким не он запугивает ее угрозами, а она силой воли и характера усмиряет своего беспутного брата. В финале той же картины, после скорбного рассказа бояр о поражении дружины Игоря, Ярославна падает в обморок. Здесь композитор реалистически раскрывает смятение и отчаяние княгини в момент получения горестного известия. Но и в эту трудную минуту Ярославна находит в себе мужество думать не только о личном горе⁵⁸. Вслед за скорбными мыслями о муже возникает другая мысль — о родине, об обороне родного Путивля от врагов, личное заслоняется чувством высокого патриотического долга. «Кто город отстоит?» — спрашивает она бояр. Так личное подчиняется общественному, подчиняется долгу, заботе о родной земле.

С этой точки зрения, № 4 сценария Стасова давал несколько другую характеристику Ярославны, иное направление в развитии сюжета и ставил более глубокий акцент на личном горе отчаявшейся княгини.

II действие. Как известно, содержание всего половецкого действия оперы по сценарию Стасова Бородин разделил на две картины, превратившиеся затем в два самостоятельных акта оперы (II и III). Весь материал 5—9-го номеров стасовского сценария вошел в окончательный вариант II акта «Князя Игоря» Бородина.

Расхождения касаются главным образом дополнений. О том, в каком направлении шла творческая переработка сценария, позволяет судить также сохранившийся первоначальный черновой план II действия оперы, найденный после смерти композитора среди его бумаг⁵⁹. Прежде чем обратиться к этому плану, необходимо уточнить обозначение актов: так как Пролог считался сначала I действием, то II акт в приводимом плане обозначен III. По первоначальному замыслу он состоял из двух картин, но впоследствии каждая из них переросла в самостоятельное действие — II и III.

Приведем план Бородина:

«III действие, 1-я картина.

Палатка Игоря.

1. Дуэт Владимира и Кончаковны (не одна ли Кончаковна лучше?)
2. Игорь входит со своими людьми. Кончаковна прячется за ковер (музыка теней и нона). Конюший — седой, почтенный и проч. — убеждает князя бежать. — Овлур, — князь согласен...» (продолжение этого плана, относящееся к III действию, см. ниже).

II действие начинается у Стасова и в первоначальном авторском плане любовной сценой Владимира Игоревича и Кончаковны. В окончательной редакции Бородина оно начинается песней половецкой девушки с хором, затем следует пляска половецких девушек, каватина Кончаковны, сцена с русскими пленниками⁶⁰, картина Владимира и только после нее — любовный дуэт. Этот дуэт является, таким образом, как бы итогом предшествующего раз-

⁵⁸ В этом аспекте некоторое сокращение Н. А. Римским-Корсаковым сцены обморока Ярославны можно считать правомерным.

⁵⁹ Этот черновой план написан на оборотной стороне неоконченного чернового письма А. П. Бородина к С. И. Танееву от 26 марта 1876 г. См. Письма А. П. Бородина, вып. 2, Музгиз, 1936, стр. 249

⁶⁰ В авторской рукописи эта сцена отсутствовала, ее музыку по памяти записал А. К. Глазунов, текст сочинил Римский-Корсаков.

вития, кульминацией (местной, частичной, но не общей для всего акта). Дополнения вызваны, по-видимому, следующими соображениями: песня половчанки и пляска девушек — необходимый момент в плане общей характеристики жизни половецкого стана, это — необходимый фон, на котором автор дает затем ряд индивидуальных портретных характеристик. И прежде чем поместить дуэт Кончаковны и Владимира, Бородин считал необходимым дать яркие музыкальные «портреты» каждого из этих героев. В этом отношении показательна уже сразу возникшая у автора мысль: перед дуэтом дать сольную арию Кончаковны («Не одна ли Кончаковна лучше?»). После дуэта в опере, соответственно сценарию, следует ария Игоря — скорбные размышления о родине, затем сцена князя с Овлуром (у Стасова она помещена после половецких плясок) и сцена Игоря с Кончаком. Последняя почти точно соответствует изложению у Стасова, хотя в деталях сокращена (например, воспоминания хана о совместном походе с Игорем в помощь князю Святославу, предложение Кончака сыграть скорее свадьбу Владимира и Кончаковны, на которое Игорь отвечает отказом, и т. д.). Эта сцена содержит основную характеристику Кончака — его арию — «портрет». Первоначальный авторский план послужил лишь основой для II акта, значительно доработанной Бородиным в процессе сочинения музыки. Этот план больше отличается от оперы, чем стасовский сценарий: в нем отсутствует сцена Игоря с Кончаком, пляски, введена изъятая при дальнейшей работе роль Конюшего, который уговаривает Игоря бежать из плена. Следовательно, в процессе творческой работы Бородин в данном случае отходил от своего первоначального эскизного плана и снова приближался к стасовскому изложению содержания. Надо сказать, что образы Игоря и Кончака Бородин развивает именно в том направлении, как наметил Стасов. Характеристики этих персонажей в опере по существу очень близки к сценарию.

Сцену Игоря с Овлуром — разговор о побеге — Бородин сокращает и помещает после арии Игоря, что драматургически кажется вполне оправданным.

Необходимо сделать ряд замечаний в отношении образа Овлура. Напомним, что в I действии Бородин исключил сцену Ярославны с Овлуром, и последний появляется впервые только во II действии. Не Ярославне, а самому Овлуру принадлежит мысль о спасении Игоря из плена. Роль Овлура в опере получилась меньше, но характеристика его вполне ясно очерчена в пределах II акта (преданность Игорю, стремление помочь русским).

Бородин обрисовал этот персонаж лаконичными, скупыми штрихами и мог бы сказать о нем так же, как о Галицком: «...это вышла маленькая, но довольно рельефная роль»⁶¹. Хотя у Овлура нет большой, развернутой арии, мы видим типичное для автора стремление к «портретной» характеристике при всем лаконизме (в данном случае) музыкально-выразительных средств. Такая лаконичная обрисовка образа Овлура больше выявляет и оттеняет существенные моменты в характеристике Игоря — защитника родной земли.

В стасовском сценарии Овлур, а вслед за ним и русские пленники, находящиеся вместе с Игорем, долго убеждают князя бежать из плена. Напоминанием о славе и различных военных подвигах русских князей он стремится пробудить в нем честолюбие. Но не честолюбивые мотивы, не «славолюбие» (Стасов), не причины личного порядка (Овлур не расска-

зывает, как у Стасова, о Ярославне!) и не долгие уговоры заставляют Игоря принять решение о бегстве.

Мысль о долге перед родиной — основная, определяющая все поведение князя. Краткие реплики Овлура («Не для себя, а для Руси бежать ты должен», «Ведь ты спасешь свой край родной, веру, народ свой») только обостряют мучительные думы Игоря о том, как найти выход и спасти родину.

Тайное бегство из плена несовместимо, по мнению Игоря, с княжеским достоинством и честью. Он принимает решение не сразу и сначала категорически отвергает план Овлура.

С глубокой психологической правдивостью Бородин раскрывает колебания, сомнения князя. Именно поэтому в пределах II акта оперы вопрос о бегстве остается неразрешенным⁶². И в то же время становится вполне ясно, что Игорь-патриот должен принять единственно возможное для него решение: «Спаси свой край я должен, а средства нет другого».

Говоря о характеристике князя Игоря в опере Бородина, мы имеем в виду те черты образа, которые сложились у автора окончательно при завершении второго варианта арии Игоря в плену. Здесь уместно, однако, сопоставление содержания первоначального и окончательного вариантов этой арии, так как оно объясняет, как постепенно складывался в творческом сознании автора образ Игоря в связи с формированием героико-патристической идеи оперы.

Первый вариант, относящийся к 1875 г., построен на музыке сцены явления теней из оперы «Млада», или иначе — тематически связан со сценой солнечного затмения в Прологе оперы «Князь Игорь». Этот вариант был закончен в клавире, однако не удовлетворил композитора. Возможно, здесь имела некоторое значение чисто музыкальная сторона, так как друзья находили, что эта музыка в «Младе» более уместна. Но дело заключалось не только в этом. Главная причина была глубже — само содержание либретто в первом варианте другое. Патристические мотивы здесь, как и в позднем варианте, нашли яркое выражение: Игорь глубоко скорбит о судьбе родины и мечтает об ее избавлении от врагов. Но его мысли о себе — иные: он жалеет, что не погиб во время битвы, страстно жаждет смерти, испытывает чувство одиночества, вспоминая о зловещем предсказании — затмении солнца. На первый план выступают трагические черты. Во втором, окончательном варианте арии, возникшем позже — в 1881 г., в образе князя Игоря акцентируется героическое начало: побеждает воля к жизни, но жизни не для себя, а посвященной служению народу. Жажда свободы, необходимой для спасения родины, подчиняет все другие чувства. Сам Игорь, а не другие воины — должен освободить родную землю от врагов.

Так, одновременно с переработкой сценария, шли напряженные поиски образа главного героя оперы, так в общей идейной направленности оперы все отчетливее выявлялось общественное начало, подчиняя личные мотивы.

Работая над сценарием Стасова, Бородин перенес из II действия в III сцену возвращения группы половецких из похода с вестью о новой победе над русскими (см. № 8 стасовского сценария). II акт «Князя Игоря» Бородин завершает картиной половецких плясок. Таким образом, II действие, как и I, заканчивается большой массовой сценой, которая является общей динамической вершиной всего акта.

III действие. В основу III действия «Князя Игоря» было положено содержание 8-го (частично), 9 и 10-го номеров стасовского сценария

⁶² У Стасова это сделано иначе: в конце сцены с Овлуром Игорь все-таки соглашается бежать из плена и улаживает с Овлуром о плане побега.

⁶¹ Письмо А. П. Бородина к В. В. Стасову от 4 августа 1879 г. Письмо А. П. Бородина, вып. 3, стр. 68.

(т. е. сцена возвратившегося из похода половецкого отряда, сцена опьянения половцев кумысом, побег Игоря из плена и помилование Кончаком оставшегося в половецком стане Владимира). Как известно, для этого действия оперы Бородин успел сочинить лишь небольшое количество музыки: половецкий марш, трио Игоря, Кончаковны и Владимира⁶³, а также наметил еще некоторые эпизоды.

Этот музыкальный материал послужил основой для редакторской работы Глазунова над воссозданием III акта оперы «Князь Игорь».

Что касается плана этого действия, то первоначальный план, частично уже приведенный нами, был осуществлен самим композитором. В этом черновом наброске содержание 2-й картины III действия (т. е. точнее всего III действия) излагалось следующим образом:

«2-ая картина: (III действие)»

- 3) Овлур поит сторожей, пляска; сторожа засыпают.
 - 4) Бегство, квартет, сцена (из «Млады» дуэт)
 - 5) Переполох. Владимира схватывают хотят расстрел[ять] и пр. (Гзак, Кончаковна).
 - 6) Появление Кончака, ему сообщают об Игоре («Вот молодец!» «Вот тебе жена!», (ропот Гзака).
- Приготовления к походу, всем седлать.
Музыка разлива»⁶⁴.

Неизвестно, какой вид приобрел бы III акт в дальнейшей, окончательной редакции самого Бородина.

Однако первоначальный план композитора позволяет сделать ряд замечаний. Этот план почти точно совпадает со сценарием Стасова. Иначе трактуется лишь заключительная сцена: у Стасова Кончак, узнав о бегстве Игоря, «предается самым свирепым чувствам ярости и отчаяния». По плану Бородина хан Кончак иначе реагирует на побег Игоря: он досадует, но в то же время восхищен смелостью князя («Вот молодец!») и предлагает Владимиру жениться на своей дочери Кончаковне (этот момент был дополнением Бородина).

В плане контраста к образу Кончака композитором был задуман образ хана Гзака — более жестокого, свирепого, дикого (в сценарии Стасова этого персонажа нет, но в летописи имеется упоминание о нем). Соответственно первоначальному плану в заключительной сцене III действия Гзак высказывает недовольство «милостивым» обращением Кончака с Владимиром («ропот Гзака»). Первоначальный план Бородина был несколько дополнен, но в целом довольно точно использован Глазуновым при его работе над воссозданием III действия оперы после смерти Бородина.

Недостающее либретто III акта (а также в незначительной степени II акта) дописали совместно Римский-Корсаков и Глазунов.

Обратимся к последнему, IV действию оперы, основой которого послужил № 11 стасовского сценария. Изменения Бородина, внесенные в этот номер, таковы: вслед за «Плачем» Ярославны композитор вводит хор поселян «Ох, не буйный вегер завывал», в котором автор с изумительной

⁶³ Для этого трио композитор заимствовал музыку из «Млады».

⁶⁴ Письма А. П. Бородина, вып. 2, Музгиз, 1936, стр. 249.

Здесь Бородин имеет в виду музыку, сочиненную им для сцены наводнения в финале «Млады». Основанием для заимствования были исторические сведения о разливе Дона во время побега Игоря из плена. Впоследствии, считая эту деталь слишком большой подробностью для сюжета «Игоря», автор не воспользовался данной сценой из «Млады».

чуткостью воспроизводит характер народной русской протяжной песни и типичные особенности подголосочной полифонии. Это дополнение композитора к стасовскому сценарию чрезвычайно характерно: Бородин снова вводит в оперу образ народа.

Скорбь о разоренной половецкой русской земле раскрывается, таким образом, не только через высказывание Ярославны (речитатив «Как уныло все кругом»), но находит еще более глубокое и яркое запечатление в скорбном хоре народа. Это — как бы обобщение, данное опять-таки типичным для Бородина приемом «крупного штриха».

Сцена встречи Игоря и Ярославны изложена в опере несколько более сжато по сравнению со стасовским сценарием. По существу это лирический дуэт, светлый и радостный, в отличие от скорбного дуэта Игоря и Ярославны в прологе. Здесь так же, как и в сцене Ярославны в финале I действия, личное не заслоняет общественного: радость встречи с Ярославной не заглушает в Игоре мысли о новом походе на половцев, ведь смысл радостного возвращения на родину прежде всего в грядущей победе над врагом («Бежал я, чтоб край спасти и кликнуть клич по всей Руси», «Пришел я полки собрать... князей поднять»). Эта важная мысль рельефно и выпукло должна была воплотиться в арии-кличе Игоря, который обращается к князьям и дружине с призывом к новому походу на половцев.

По словам А. Н. Молас, Бородин предполагал сочинить эту арию-клич для финала оперы⁶⁵.

В отличие от стасовского сценария, в опере Бородина в сцене встречи Игоря и Ярославны отсутствуют некоторые подробности: Игорь и Ярославна не обсуждают вопроса об «отмщении домашним врагам». Случайно ли композитор исключает здесь тему крамолы? Думается, что нет. Гораздо важнее было раскрыть тему единения и защиты Руси от внешнего врага. Тема крамолы приобретала в этом аспекте второстепенное значение и могла быть исключена из IV действия оперы. С другой стороны, мы можем предположить, что незавершенность финала I действия оперы (бунт Галицкого) и отсутствие каких бы то ни было указаний на развитие этой же темы в IV действии (авторские эскизы, свидетельства современников) указывают на то, что, может быть, и у самого Бородина могла возникнуть мысль об исключении данного мотива в развитии сюжета «Князя Игоря».

Здесь можно высказать и другую мысль: тема крамолы была исключена в «серьезном плане», но в то же время была как бы переведена в другую плоскость — юмористическую (разоблачение «крамольников» Скулы и Ерошки).

Сценой встречи Игоря и Ярославны заканчивается № 11 сценария Стасова. Следующий, № 12 сценария является последним и был исключен Бородиным. По содержанию — это картина свадебного пира Владимира Игоревича и Кончаковны, славения. Звучат величальные песни, во время которых, между прочим, упоминается о расправе Игоря с вероломными крамольниками (Галицкий отправлен в тюрьму). В заключение хор поет славу Игорю, русским князьям и дружине, победившим врагов-половцев.

В результате авторской переработки сценария в IV акте оперы действие развивается следующим образом: вслед за сценой встречи Игоря и Ярославны Бородин вводит сцену гудошников Скулы и Ерошки. Эта яркая

⁶⁵ См. статью Б. В. Асафьева «„Князь Игорь“ — опера Бородина» Б. В. Асафьева. Избранные труды, т. III, М., изд. АН СССР, 1954, стр. 254.

Заметим, что в первом варианте арии Игоря в плену, по музыке совершенно отличной от второго, окончательного варианта, в тексте содержится призыв Игоря к русским князьям о необходимости объединения и борьбы с врагами-половцами.

жанровая сцена, раскрывающая глубокое обаяние юмора Бородина, вносит контраст. Она оттеняет скорбное начало IV акта (Плач Ярославны, хор поселян) и ликующий, праздничный характер финала.

IV действие оперы после сцены гудошников завершается массовой хоровой сценой — народ приветствует возвратившегося из плена Игоря, сзывая его возвращение с окончанием бедствий земли русской и грядущей победой над врагом. Но возвращение Игоря еще не является завершением борьбы с половцами. Напомним, что одна из черновых записей Бородина, сделанная на основании внимательного изучения летописей, содержит следующее замечание: «Окончательной победы над половцами еще не было»⁶⁶.

Возможно, что в окончательной авторской редакции финала оперы он приобрел бы иные, более развитые формы, более пространное изложение. Есть основания предполагать, что для эпилога оперы композитором была бы использована идея Стасова завершить оперу мощным хором славения Игоря, князей и дружины (см. № 12 сценария). Ведь первоначально монументальный хор «Солнцу красному слава» предназначался именно для заключения оперы и лишь в процессе дальнейшей работы был перенесен в Пролог.

Возможно, что Бородин создал бы для эпилога оперы аналогичный хор славения, может быть даже тематически связанный с хором Пролога. Именно об этих замыслах композитора рассказывал Стасов Асафьеву:

«Лично мне Стасов много рассказывал о ходе работы над «Игорем» и, между прочим, точнее и категоричнее говорил об эпилоге оперы, где, в сущности, вновь и ярче, и сильнее народ славил выступление князя в поход на основе музыки «славы» пролога... Только указанный хор звучал в эпилоге, согласно известным мне данным, в соль-мажоре»⁶⁷.

Таким образом, мы можем предположить, что в окончательной редакции «Князя Игоря», по мысли автора, опера должна была завершаться эпилогом, содержащим призыв Игоря к новому походу (ария-клич) и большую массовую народную сцену — сцену патриотического подъема.

Попытаемся суммировать, обобщить смысл всех изменений, возникших в процессе работы композитора над сценарием Стасова.

Хотя в целом Бородин сравнительно точно следовал стасовскому плану, однако дополнения, сокращения, сделанные композитором в сценарии, более глубокое, а иногда несколько иное развитие образов героев свидетельствуют о значительной эволюции сценарного замысла в процессе многолетнего сочинения оперы. Эти изменения, на первый взгляд иногда совсем «незаметные», показательны прежде всего с точки зрения развития и углубления идейного содержания произведения, его основной патриотической темы, выявления общественной значимости сюжета.

Если в основе сценария Стасова — прежде всего личная судьба героев, то Бородин раскрывает в опере общественно-исторические события далекой эпохи, развивает образ народа, показывает во всем многообразии явлений жизнь русской земли, причем красной нитью проводит мысль о патриотизме.

Создавая «Князя Игоря», композитор соблюдал верность исторической правде и дополнял оперу некоторыми историческими подробностями. В то же время характер эволюции сценарного замысла, само направление, в котором велась работа, углубление идейной основы, развитие образов

⁶⁶ Архив Гос. Музея музыкальной культуры им. Глинки, ф. 45, инв. № 14, п. № 3333.
⁶⁷ Б. В. Асафьев. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Музгиз, М.—Л., 1944, стр. 26 (сноска).

были показательны для эпохи Бородина, для его современности. Это и не могло быть иначе. Как справедливо замечает Чайковский, «каждое произведение искусства, как бы оно ни превышало художественный уровень той эпохи и того общества, в среде которого жил человек, его создававший, неизбежно должно носить на себе печать своего времени»⁶⁸. Эта «печать эпохи» Бородина ясно ощутима в «Князе Игоре».

Авторские изменения в сценарии Стасова также связаны и обусловлены оперно-эстетическими взглядами композитора, характерными особенностями его творческого метода в жанре эпической оперы. Прежде всего в работе над сценарием Стасова выявилось стремление Бородина сделать сюжетную основу оперы более компактной, четкой. Поэтому композитор исключал второстепенные моменты и излишние, с его точки зрения, подробности. Отсюда — исключение роли Конюшего (она в значительной степени дублировала бы роль Овлура), купцов, готских женщин, иностранных гостей, а также заключительной картины свадебного пира. В этом выявлялся принцип «экономии средств», своеобразного «уплотнения сюжетной канвы».

Но устранив второстепенное, Бородин выделяет главное. Так, развивая патриотическую тему, акцентируя общественное начало, композитор яркими музыкальными средствами создает образ народа. Бородин показывает князя Игоря — воина-вождя и Ярославну — в единении с народом, боярами, дружиной. Отсюда — введение Пролога, заключительной сцены встречи Игоря народом в IV действии, а в I действии — введение сцены Ярославны с девушками и более важной с этой точки зрения — сцены Ярославны с боярами (хоры бояр). Стремление автора к многогранному и правдивому раскрытию образа народа обусловило создание хора поселян, также явившегося дополнением композитора.

Углубление идейного содержания, расширение патриотической темы единения и защиты Руси определило также ряд изменений в развитии образов героев, в частности в характеристике Игоря и Ярославны. Создавая образ воина-вождя, Бородин показывает князя Игоря вместе с дружиной, народом (большие массовые сцены Пролога, IV действия), сразу же подчеркивает в характере этого героя мужество (сцена затмения), преданность родине. Развитие этих ведущих черт образа обусловило, в частности, существенные изменения в сцене Игоря с Овлуром: не личные мотивы — честолюбие, жажда славы, любовь к Ярославне побуждают Игоря бежать из плена, а высокое чувство долга перед родиной.

Патриотизм Игоря выявляется тем отчетливее, что жизнь русского князя в плену не связана для него с жестокостью и насилием — Игорь окружен почетом. Восточная щедрость и гостеприимство Кончака, сочные краски и романтическое обаяние Востока в «Князе Игоре» лишь глубже и рельефнее оттеняют чистоту, силу и цельность морального облика главного героя оперы.

Наряду со склонностью Бородина к «крупным штрихам», к методу портретной характеристики следует подчеркнуть также тонкую психологическую разработку образа. Например, Игорь не сразу принимает предложение Овлура о побеге, несовместимом с честью князя (этот момент был дополнением к сценарию Стасова). Психологически правдиво композитор передает колебания Игоря, его сомнения и тягостное раздумье. Но чем сильнее акцентировано «человечное» в образе князя, тем убедительнее становится решение Игоря бежать из плена.

Невольно вспоминается другой пример из русской оперной классики,

⁶⁸ П. И. Чайковский. Дон Жуан Моцарта на итальянской сцене. «Музыкально-критические статьи», М., 1953, стр. 42.

близкий по реалистическому методу, но более трагичный по сюжетной ситуации, — опера «Иван Сусанин» Глинки. Решение погибнуть для благодины не вызывает колебаний в Сусанине-патриоте, но это решение показано Глинкой не примитивно и прямолинейно, а в свете психологически глубокого и многогранного раскрытия образа Сусанина-человека. Сцена прощания с детьми перед уходом с поляками, сцена смерти в лесу раскрывает всю глубину страдания Сусанина — любящего отца и тем более высокий этический смысл приобретает героический подвиг простого русского крестьянина.

Развитие патриотической темы в опере «Князь Игорь» по сравнению со сценарием Стасова привело и к несколько иной трактовке образа Ярославны. В опере Бородин это не только образ верной, любящей русской женщины. Композитор подчеркивает мужество и стойкость Ярославны, ее заботу о защите родного Путивля (сцена с боярами, финал I действия). Весьма показательно с этой точки зрения авторское исключение сцены с Овлуром (конец I акта), которая давала бы иное направление в развитии образа, так как акцентировала моменты личного порядка. Многогранный показ образов герсев придавал им жизненность, правдивость. Герои исторически отдаленной эпохи становились психологически понятны и близки.

Конечно, не только патриотическая тема, развитие идеи о защите русской земли вызвали изменение в стасовском сценарии. Патриотическая тема была ведущей, основной, но не единственной. Авторская разработка сценария явилась значительным обогащением его содержания. Стремление автора к многогранному, широкому показу жизни определило новые сюжетные мотивы, или более глубокое развитие намеченных Стасовым сюжетных линий. Особо не отклоняясь от предложенного Стасовым плана, Бородин как бы прокладывал более глубокие «борозды», композиционно четкие и ясные сюжетные линии, развитие и сплетение которых выявляло широкий охват событий далекого прошлого. Так, исключая второстепенный момент — свадьбу Кончаковны и Владимира, Бородин в то же время глубже развивает в опере лирическую тему, создает в дополнение к стасовскому сценарию яркие портреты-характеристики Кончаковны и Владимира; композитор значительно развивает характеристику отрицательного персонажа — князя Галицкого; вводит юмористические образы гудошников; более широко показывает жизнь половецкого стана (например, начало II акта). Введение новых действующих лиц (Скула, Ерошка), новых сцен, значительное доразвитие некоторых характеристик (Галицкий, Кончаковна, Владимир) вытекало из стремления автора внести контрастные образы, создать яркие пятна «света и тени», портретную галерею резко разнохарактерных персонажей и через это сопоставление глубже оттенить положительные образы. Именно в результате сопоставления каждый образ становился более рельефным, характерным и индивидуальным, а в целом осуществлялся более многогранный показ различных человеческих характеров и самой жизни.

Изменения Бородина показательны еще в том отношении, что выявляют также типичное для композитора стремление к методу «портретной» характеристики действующих лиц.

С этой точки зрения типично введение каватины Кончаковны (напомним ремарку Бородина в первоначальном плане, связанную с обдумыванием начала II акта, — «Не одна ли Кончаковна лучше?»), а также каватины Владимира Игоревича. Посвящая всю 1-ю картину I действия обрисовке «хмельного веселья» у Галицкого, Бородин в этой сцене помещает песню князя — опять-таки центральный портрет в его музыкальной характеристике. Роль Овлура по сравнению со сценарием Стасова была в опере значи-

тельно сокращена. Композитор не раскрывает образ Овлура в арии, так как этот персонаж — второстепенный. Но и здесь, на основе небольшой диалогической сцены с Игорем, на основе речитатива Овлура, композитор создает вполне законченный, остро характерный и индивидуальный музыкальный образ. И в самом методе обрисовки персонажа ощущается та же «портретность».

В тех сценах оперы, в разработке которых Бородин не отдалялся от сценарной основы, был очень близок к изложению Стасова, также проявляются типичные бородинские приемы оперного письма. Так, например, композитор почти точно «по Стасову» передает содержание сцены Игоря с Кончаком. Что касается музыкального оформления этой сцены, то оно, конечно, могло быть различно, например в виде диалога или дуэта. Речитативную, диалогическую часть этой сцены Бородин делает краткой, лаконичной, а в центре сцены помещает арию-портрет хана Кончака — центральную характеристику этого образа. Следует попутно отметить, что речитативные реплики героев интонационно как бы вырастают из их центральных арий.

Тяготение композитора к методу портретной характеристики, к сопоставлению резко контрастных, четких и ярких образов очень показательны для Бородина и для его «Князя Игоря». Здесь, с одной стороны, сказываются особенности эпического жанра оперы (традиции «Руслана» Глинки), с другой стороны — оперно-эстетические вкусы композитора обусловили стремление писать «ясно, ярко», «крупными штрихами», исключая детали и «мелочи»⁶⁹. Метод портретной характеристики и был именно методом «крупного штриха».

Изменения в сценарии Стасова выявляют также типичные для Бородина композиционные приемы — методы планирования материала. Дополняя стасовский сценарий, композитор стремился к чередованию контрастных, законченных картин. Так, например, большая массовая сцена Пролога сопоставляется с более «камерными» по характеру сценами у Галицкого и у Ярославны (обе последние сцены также даны в плане контрастного сопоставления); любовно-лирические эпизоды Кончаковны и Владимира ярче выделяются после хора и плясок половецких девушек; юмористическая сцена Скулы и Ерошки в IV действии оперы глубже подчеркивает контраст массового праздничного финала.

Бородин привлекают картинные моменты. Отсюда — введение сцены затмения в Прологе (не повествование о нем, что было бы вполне уместно в жанре эпической оперы). Элементы картинности акцентированы и в большой сцене половецких плясок в финале II действия. Да и все развитие сюжета в целом строится на сопоставлении законченных картин, сцен, эпизодов. Таким образом, авторские изменения в стасовском сценарии (дополнение ряда сцен, их местоположение) показательны и для композиционных приемов Бородина.

Это общее положение подтверждается детальным музыкальным анализом оперы и, в частности, рукописей композитора, которые очень наглядно вскрывают принципы планирования музыкального материала, типичные для автора «Игоря». Рукописные материалы объясняют, как общие оперно-эстетические устремления композитора находили конкретное музыкальное воплощение, каким образом эпический жанр «Князя Игоря» обусловил своеобразие музыкально-архитектонических приемов, помогают уяснить

⁶⁹ См. письмо А. П. Бородина к Л. И. Кармалиной от 1 июня 1876 г. Письма А. П. Бородина, вып. 2, М., 1936, стр. 109.

сущность творческого метода композитора, неразрывно связанного с жанровыми особенностями «Игоря».

Сопоставление стасовского сценария и оперы дает основание утверждать, что самый характер развития сюжета в «Игоре» иной, чем в сценарии. Стасов, конечно, правильно оценивал склонность Бородина к эпосу и несомненно учитывал эту черту дарования композитора при разработке сценария. Однако в своем сценарии Стасов каждой сюжетной линии придает более последовательное, может быть, более постепенное развитие.

Так, например, «тема крамолы» очень последовательно раскрывается в сольной сцене Ярославны, в сцене Ярославны с Галицким, в финале I действия, в IV действии — в сцене встречи Игоря и Ярославны.

В опере та же тема «крупным штрихом» намечена в сцене у Галицкого и в финале I действия (мы имеем в виду незавершенный замысел Бородина показать в финале I действия бунт Галицкого); значительно менее глубоко эта тема акцентирована в опере в сцене Ярославны с Галицким.

Тема побега Игоря из плена находит у Стасова также более постепенное развитие, чем в опере: в сцене Ярославны с Овлуром (I действие), в сцене Игоря с Овлуром в половецком стане (этот эпизод является здесь, таким образом, логически подготовленным), в сцене побега (III акт). У Бородина в этой «цепи» остаются два звена, причем сцена Игоря с Овлуром приобретает очень лаконичные очертания.

Лирическая тема Кончаковны и Владимира у Стасова выявляется в следующих эпизодах: лирический дуэт Кончаковны и Владимира, диалог хана Кончака с Игорем о свадьбе молодых, картина свадебного пира в последнем действии оперы.

У Бородина основной акцент падает на обрисовку индивидуальных «музыкальных портретов» Кончаковны и Владимира, их лирический дуэт. На основании очень кратких речитативных реплик героев выясняется отношение хана Кончака и Игоря к влюбленным и их свадьбе (речитатив Владимира и Кончаковны после дуэта, а в финале III действия намеченная Бородиным реплика Кончака: «Вот тебе жена, Владимир!»). Что касается картины свадебного пира, то, как мы уже упоминали, она была исключена композитором. Таким образом, у Стасова каждая сюжетная линия развивается более постепенно, более последовательно и доводится до конца.

Такой метод развития сюжета, выраженный более последовательно, типичен для драмы или для оперы с драматической основой сюжета. Бородин не придерживался такого последовательного развития каждой сюжетной линии, считал не обязательным в эпическом жанре раскрытие каждой темы до конца. Так, например, «тема крамолы» отсутствует в IV действии оперы (если не считать юмористического разоблачения «крамольников»-скоморохов), «тема свадьбы» Владимира и Кончаковны также не находит сценического разрешения. Содержание каждой сюжетной линии композитор как бы «концентрирует», дает более сжато, выпукло, картинно. Он словно фиксирует самое существенное в каких-то центральных эпизодах, а менее важное, второстепенное «отсеивает». Бородин-композитор по-своему развивал сценарий Стасова-литератора.

Содержание каждой сюжетной темы раскрывается через четкие, словно скульптурно завершенные музыкальные портреты героев, картины, сцены. Отказ от «подсказанной» сценарием большей последовательности в изложении каждой темы сюжета не приводил, конечно, автора к меньшей ясности, к меньшей логической последовательности в изложении содержания. В эпическом развертывании сюжета, в неторопливой смене сочных, ярких картин — своя четкая, мудрая и глубокая логика, своеобразный драматургический метод. Это стремление к четкости, ясности сказалось не только

в методе планирования материала в пределах акта, картины, в методе создания образа героя, но и в композиции всего произведения в целом: русские акты — крайние (Пролог, I, IV), половецкие — средние (II, III). Если такое контрастное и четкое распределение русского и половецкого элементов содержится уже в стасовском сценарии, то введенный Бородиным Пролог сюжетные линии и образы оперы, наметившей, как в экспозиции, все сюжетные линии и образы оперы.

Авторские изменения стасовского сценария выявляют еще один типичный для Бородина композиционный прием: вводя большие массовые сцены, композитор помещает их в конце актов оперы (финал I действия, картина половецких плясок в финале II действия, финал IV действия). Таким образом, кульминация каждого акта оказывается расположенной в конце его, а все предшествующее развитие представляет как бы единую, постепенную линию нарастания, которая завершается финальной кульминационной вершиной.

Серов справедливо отмечал, что в развитии сюжета в опере необходимо «возрастание интереса». Этот принцип Бородин соблюдает не только в пределах всего оперного произведения, но и в пределах каждого акта, причем с музыкальной стороны композиция каждого действия развивается на основе динамического нарастания.

Опираясь в работе над оперой на сценарную основу Стасова, Бородин в значительной степени переосмыслил, дополнил предложенный ему сценарий. Важны были не сами по себе некоторые дополнения или сокращения, а их общий смысл, углубление идейного содержания, перестановка смысловых акцентов, выявление моментов, важных для эпохи Бородина, развитие образов героев.

Эти изменения представляются нам типичными и с точки зрения эпического жанра оперы «Князь Игорь» и, кроме того, показательными для выявления индивидуальных, характерных для Бородина приемов. Сравнительный анализ стасовского сценария и оперы вскрывает, как углублялся и выкристаллизовывался замысел «Игоря», в каком направлении шла музыкально-творческая работа. Стасов справедливо замечает, что в результате всех авторских изменений в сценарии опера «...очень много выиграла в правде, интересе, силе, живописности и разнообразии»⁷⁰.

⁷⁰ В. В. Стасов. А. П. Бородин. Избранные сочинения в 3 томах, т. 3, стр. 352.

И. Я. Вершинина

К ВОПРОСУ
О НАРОДНО-ПЕСЕННЫХ ИСТОКАХ
ВОКАЛЬНОЙ МЕЛОДИКИ МУСОРГСКОГО
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ 60-х годов

Для всех, кто знаком с музыкой Мусоргского, не возникает сомнений в самых глубоких и тесных связях ее с русской народной песенностью. Между тем многообразные, а порой и весьма самобытные формы, в которых выступают эти связи, остаются до настоящего времени все еще недостаточно изученными.

Мусоргский сравнительно редко вводит в свои произведения подлинные народные напевы. В большей мере ему присуще свободное мелодическое преобразование народных первоисточников, на основе которых он создает свои мелодии. При этом если в ряде произведений (например, в «Калистрате», «Гопаке», «Еремушке») у слушателя невольно возникают интонационные ассоциации с вполне определенными народными напевами, то значительная часть вокальных сочинений Мусоргского (из числа тех же песен-сценок 60-х годов) не дает материала для ссылок на конкретные народные источники. Вместе с тем мелодика этих песен-сценок обладает рядом характерных черт, обнаруживающих народное происхождение. К числу таких черт следует отнести особенности типов мелодии Мусоргского в вокальных сочинениях 60-х годов.

Вопрос о типах мелодии Мусоргского важен не только в свете использования народной песни в его творчестве, но и в связи с одной из важнейших проблем музыкального языка вообще — проблемой музыкального претворения интонационного богатства человеческой речи. Поэтому анализ типов мелодий композитора в связи с типами мелодики народных песен приобретает известный интерес.

«Народные песни представляют собою нераздельно целостное, внутренне связанное единение музыкального напева и текста; ни напев песни, отдельно взятый от текста, ни текст ее сам по себе в народе не существуют»¹. Именно это качество народной песни — органический синтез мелодии и слова — приобретает со временем огромное значение для языка

¹ Н. Лопатин. Предисловие к 1-й части сб. «Русские народные лирические песни». М., 1956, стр. 37.

Мусоргского, помогая ему найти реальный источник «мелодии, творимой говором человеческим» (из письма к В. В. Стасову от 25 декабря 1876 г.)², к созданию которой он так стремился. «Народный певец „сказывает“ песню, т. е. столько же ее поет, сколько и говорит»³. Вот эти приемы музыкального сказывания и составляют для Мусоргского предмет особо пристального изучения в работе над русской народной песней. В них он ищет и находит необходимую основу русского напевного речитатива. В этих приемах музыкального «сказывания» нащупывает Мусоргский путь к воплощению речитатива в мелодии⁴ (из письма к В. В. Стасову от 25 декабря 1876 г.).

Правда, такое слышание и осознание специфического единства музыкального и речевого начала в русском мелосе явилось у Мусоргского не сразу. В 60-е годы оно лишь намечалось в ряде романсов, чтобы вслед за тем временно уступить место интонационным экспериментам «Женитьбы», где та же проблема музыкального отражения и фиксирования речевой интонации решалась с несколько иных позиций. Однако и эти первые «наметки» музыкального претворения речевой выразительности, заложенной в русском мелосе, очень показательны для исследования. В них в начальный период освоения русской песенности Мусоргским с особой наглядностью обнаруживаются те реальные источники, та народная почва, на которой выросло замечательное песенно-декламационное искусство Мусоргского. Поэтому возможно ограничить анализ типов мелодики материалом вокальных сочинений второй половины 60-х годов. Таким образом, задача будет состоять в том, чтобы определить, чем руководствовался Мусоргский в своем отборе тех или иных типов народной мелодики, каков был принцип этого отбора и как это отразилось на его подходе к русской песне вообще.

Как уже было сказано, вторая половина 60-х годов — начальный этап освоения русской песенности Мусоргским. И в большинстве произведений этого периода в той или иной форме композитором решается задача музыкального воплощения русского народного стиля. Задача эта, как известно, не носила узкотехнический характер. Русский народный стиль музыки служил для Мусоргского средством жизненно достоверного музыкально-реалистического отражения народных образов. Народная песня помогла Мусоргскому музыкально ощутить и понять душу народа. С пытливостью тонкого художника-психолога наблюдал он жизнь народа, внимательно всматриваясь в отдельных его представителей, и не переставал восхищаться богатством и разнообразием увиденных им характеров и типов: «Подмечаю баб характерных и мужиков типичных — могут пригодиться и те, и другие. — Сколько свежих, не тронутых искусством сторон кишит в русской натуре, ох, сколько! и каких сочных, славных»⁵.

Русская песня была той необходимой интонационной атмосферой, вне которой не могло быть и речи о жизненно правдивом воплощении этих характеров и типов.

Требования правды и жизненной достоверности, стремление проникнуть в глубь характера и донести до слушателя черты индивидуальной неповторимости каждого образа («...он идет до самых корней и выносит на свет такие глубокие ноты человеческой природы вообще и русского склада в особенности, которые поражают в его романсах») — вызвали к жизни и особую форму образной характеристики, отмечаемую многими исследователями творчества Мусоргского.

² М. П. Мусоргский. Письма и документы. М., 1932, стр. 361.

³ См. Н. Лопатин. Указ. соч., стр. 37.

⁴ См. М. П. Мусоргский. Указ. соч., стр. 361.

⁵ Там же, стр. 142.

⁶ В. В. Стасов. Избранные статьи о музыке. М.—Л., Музгиз, 1949, стр. 195.

Большинство вокальных сочинений рассматриваемого периода почти совершенно лишено так называемой «речи от автора». Чаще всего Мусоргский использует форму своеобразного монолога-рассказа, наделяя живую речь каждого из своих персонажей чертами индивидуальной характерности. Эта особенность «поддачи» образа оказала самое непосредственное влияние на общий характер строения мелодики. Именно поэтому элемент рассказа-повествования, в каких бы формах он ни выступал, в форме ли колыбельной песни («Калистрат» и «Еремушка»), или лирического воспоминания («По-над Доном сад цветет»), или скорбной просьбы-жалобы («Сиротка»), приобретает в творчестве Мусоргского большое значение. Таким образом, в центре внимания композитора оказался отбор типов мелодии, призванных музыкально отразить различные типы высказывания.

Несмотря на жанровое разнообразие песен-сценок, есть в их мелодике и нечто объединяющее, стилистически однородное. И проявляется это в общих для большинства романсов особенностях мелодического рисунка.

Первое, что сразу же обращает на себя внимание при сравнении самых различных по содержанию произведений, — почти полное отсутствие в их мелодике сколько-нибудь заметного распевания слогов. Всюду: и в захлебывающейся монотонной скороговорке Юродивого («Светик Савишна»), и в жанрово-обнаженных лаконичных мотивах «Гопака», и в плавно-эпическом рассказе-описании «Деревенской пирушки», и в шутливом скандировании «Стрекотуньи-белобоки» — каждому слову текста соответствует один звук мелодии. Эта малораспетость слога вокальной мелодики Мусоргского, сочетающаяся с небольшим диапазоном мелодии (не превышающим объема сексты) и частыми повторами одних и тех же звуков или коротких мелодических оборотов, способствует полному совпадению словесных и музыкально-ритмических ударений⁷.

Второе, столь же заметное и общее свойство мелодики отмеченных вокальных сочинений — предельная простота и даже известное однообразие⁸ ритмического рисунка. При всей близости мелодии Мусоргского к разным песенным жанрам, в частности и к хороводной песне, отличающейся ритмическим разнообразием, излюбленный тип ритмического рисунка композитора — движение ровными длительностями (чаще всего четвертями), причем есть и такие романсы, в которых указанный ритм выдерживается без изменений от начала до конца (например, «Светик Савишна» и «Пирушка»).

Продолжительное движение ровными длительностями сообщает одинаковую весомость каждому звуку мелодии, от чего контуры мелодической линии оказываются очерченными с предельной четкостью, что способствует также и выявлению тех сторон мелодического рисунка, которые при более разнообразном ритмическом оформлении были бы менее заметны. Например, склонность Мусоргского к двукратному повторению начального звука почти в каждом мотиве, очень часто сочетающемуся с колебанием мелодической линии на двух соседних звуках, обнаруживается и невольно ловится нашим слухом именно благодаря единообразию ритмического движения, делающему все звуки мелодической линии равнозначными.

Несмотря на казалось бы внешне формальный характер отмеченных

⁷ Подчеркнем, что отмеченное качество вокальной мелодики Мусоргского является определяющим лишь для песен-сценок второй половины 60-х годов.
⁸ Следует сделать оговорку: кажущееся «однообразие» ритмического рисунка в мелодике Мусоргского с лихвой искупается метрической свободой мелодии. Так, например, ритмическое движение одними четвертями в «Пирушке» обогащается своеобразным сочетанием размеров 6/4 и 5/4, которое очень гибко отражает «русский ритм» колыбельного стиха.

черт мелодического рисунка, они имеют очень важное значение для определения общеинтонационной основы и стиля мелодики Мусоргского в целом. Опираясь даже на такое самое общее впечатление от мелодики песен-сценок, можно ощутить в них известные черты сходства с определенным кругом народно-песенных источников, связанных с мелодикой Мусоргского, именно с общими свойствами мелодического рисунка. К таким народным источникам можно отнести некоторые напевы эпического жанра северной традиции. В качестве примера можно сослаться на былины «Из-за моря, моря было Дунайского» и «Про Василия Буслаева» из сборника Григорьева «Архангельские былины и исторические песни», часть III, которые приближаются к мелодике песен Мусоргского по ритмическому оформлению напевов.

Не трудно обнаружить в мелодике Мусоргского определенные черты сходства и с отдельными мелодическими типами духовных стихов. Можно указать, например, на духовный стих «Алексей божий человек» из сборника Филиппова, родственный Мусоргскому по ритмическому рисунку (ровными четвертями), а также близкий мелодике последнего и по своему интонационно-ладовому складу.

В качестве еще одного, весьма общего народно-песенного источника следует назвать определенный тип подвижной хороводной песни, близкой мелодике Мусоргского благодаря простоте и «ровности» ритмического рисунка, образцы которого находим в сборниках Лаговского.

Наконец, небезынтересен и тот факт, что указанный тип мелодики мы находим в песнях Псковской области (по преимуществу свадебных-величальных и хороводных-игровых), имеющих в неопубликованном сборнике С. Магид «Песни Псковщины»⁹:

Хороводная игровая

$\text{♩} = 116-120$

Уж я е ду то по - е - ду , Во Ки - тай го -

- род гу - лять Во Ки - тай го - род гу - лять, че - во на - до по - ку - пать -

Свадебная величальная

$\text{♩} = 168$

Да наш князь мо - ло - лень - кий Да наш князь хо - ро ше - - ный

Свадебная величальная

$\text{♩} = 96$

Черты сходства здесь надлежит видеть в характерном для Мусоргского типе мелодического движения — частой повторности одного и того же звука и длительном колебании мелодии на двух соседних звуках. Правда,

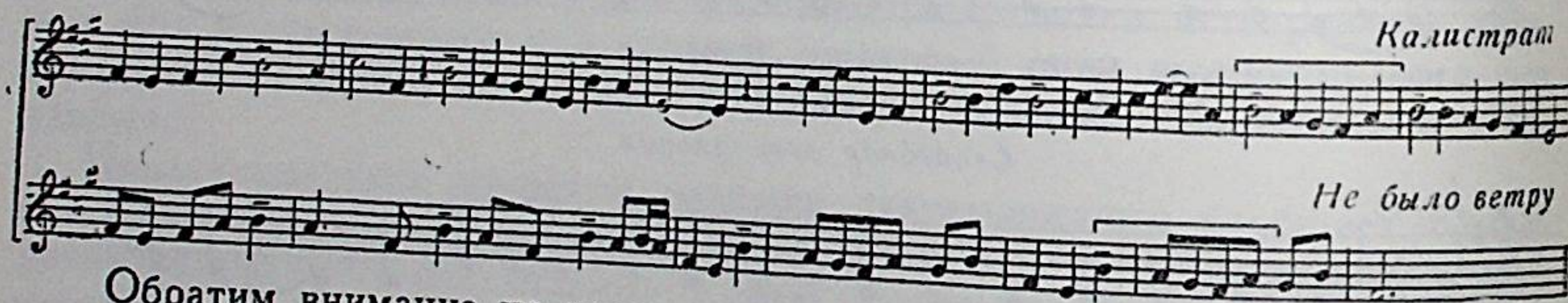
⁹ Рукопись сборника хранится в Ленинграде в Фонограмм-архиве Института русской литературы АН СССР. Записи песен публикуются с разрешения сотрудников Фонограмм-архива.

в приведенных записях народных песен используется иной ритмический рисунок, подчеркивающий характерный элемент скороговорки (присущий, вероятно, местной манере исполнения).

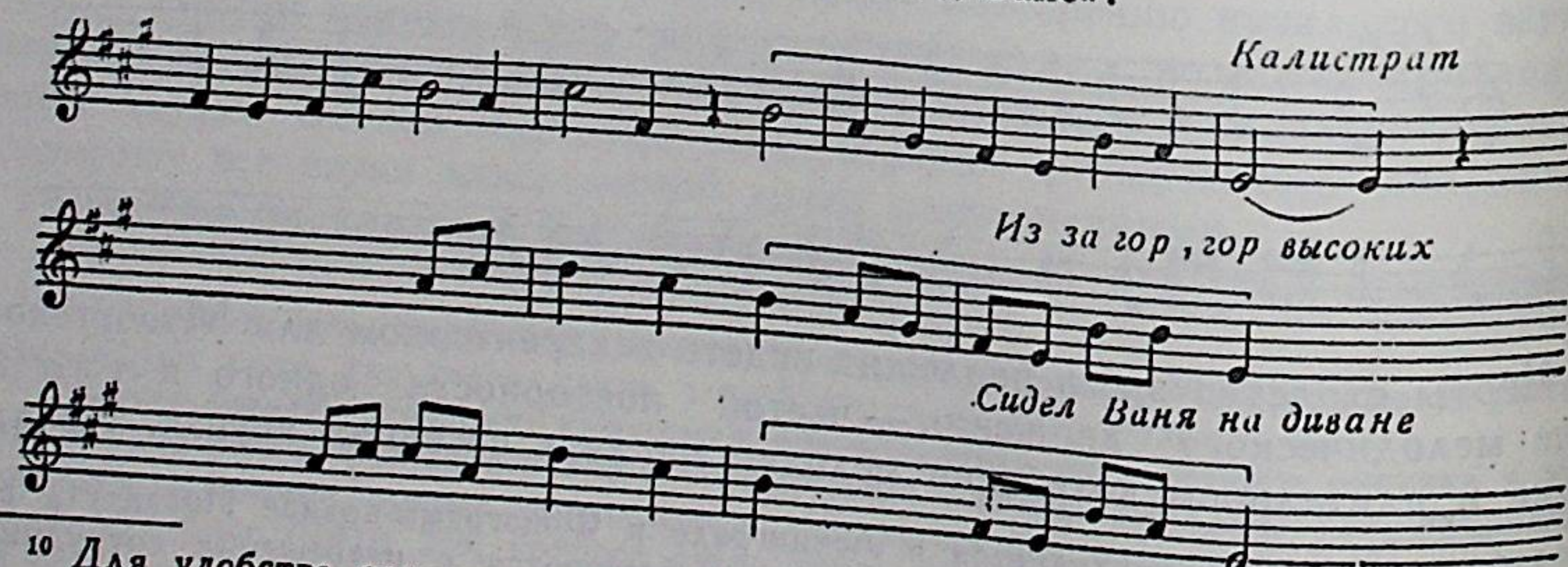
Итак, рассмотренные выше свойства мелодики Мусоргского и ее связь с определенным кругом песенных жанров утверждают нас в том, что общность различных мелодических типов, используемых Мусоргским в его песнях-сценках, и их стилистическое родство коренятся в присущей им всем повествовательности, составляющей ту общеинтонационную основу мелодики Мусоргского, которая была продиктована избранной композитором формой образной характеристики. Обращаясь к разным песенным жанрам, Мусоргский инстинктивно отыскивал в них те элементы повествовательности, точнее элементы народного «сказывания», которые заложены в природе каждого напева, но проявляют себя по-разному, в зависимости от влияния жанра и местных исполнительских традиций. Причем формы, в которых выступает это повествовательное начало мелодики Мусоргского, и степень его выявления претерпевают ряд характерных изменений, отражая направленность эволюции музыкального языка Мусоргского в период с 1864 г. до конца 1868 г.

Путь, проделанный Мусоргским от «Калистрата» до «Женитьбы», дает исчерпывающую картину изменений в самом подходе к народной песне, оказавших прямое влияние на формирование интонационного строя языка Мусоргского. Поэтому краткий обзор вокальных сочинений периода 1864—1868 гг. с целью установления места и значения некоторых из них в общем процессе творческой эволюции Мусоргского представляется совершенно необходимым.

Итак, 1864 г. — «Калистрат» — первый «этиюд в народном стиле». При всей близости интонационно-ладовой основы начальной темы «Калистрата» мелодическим оборотам старинной свадебной песни «Не было ветру» из сборника Балакирева¹⁰ самый тип мелодии «Калистрата» по характеру мелодической линии (особенно в кадансах) и метрической свободе приближается к типу протяжной песни, что находит частичное выражение и в некоторых особенностях ладовой структуры:



Обратим внимание на характерные особенности мелодического каданса, в которых угадываются интонационные связи с лирическими песнями типа «Из-за гор, гор высоких» и «Сидел Ваня на диване»:



¹⁰ Для удобства сравнения здесь и в дальнейшем изложении песни транспонированы в тональности анализируемых мелодий Мусоргского.

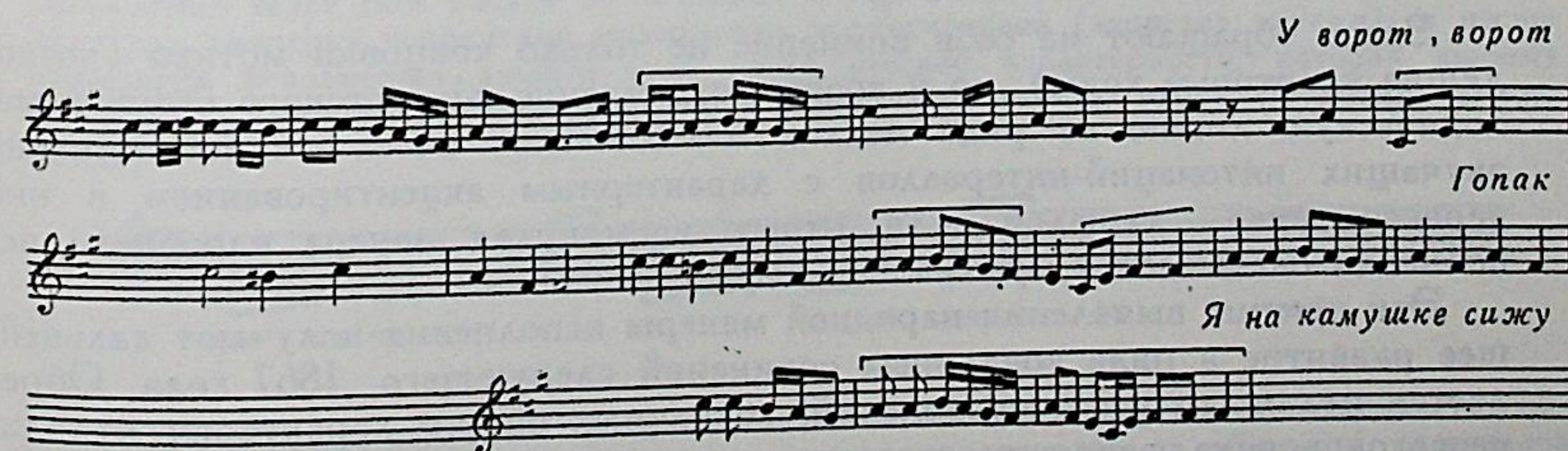
Использование типа протяжной песни в этом первом этюде «в народном стиле» естественно и понятно, потому что именно в протяжной песне, как в более полной и музыкально законченной форме.

Повествовательность, заложенная в содержании текста (рассказ Калистрата о своей жизни), также выражается в формах, типичных для старинной протяжной песни. Это сказывается как в чисто музыкальных средствах, используемых Мусоргским, — неторопливость мелодического развертывания, так и в подходе к некрасовскому стиху. Мусоргский «разрывает» строфу Некрасова, лишая ее закругленности и замкнутости, связанной с рифмой, и вводит типичный для народной песни прием повторения слов текста («Надо мной певала матушка, колыбель мою, колыбель мою качаючи, качаючи»). Именно эти черты, свойственные старинной протяжной песне и сообщающие ей, по выражению Н. Лопатина, «тон эпического спокойствия и дидактический характер сказывания»¹¹, воспроизводит мелодия Мусоргского. Таким образом, и упомянутый элемент повествования проступает здесь в наиболее музыкально обобщенной форме, что прямо связывается и с обобщенной подачей образа самого Калистрата. На первом плане здесь не столько сам характер Калистрата, сколько горький смысл событий, о которых он повествует. Отсюда и стремление Мусоргского к отражению народно-песенного начала как общей интонационной атмосферы, необходимо сопутствующей рассказу Калистрата. То же отражение повествовательности через песенно-распевный стиль мелодии, на этот раз выступающей в более жанрово определенной форме колыбельной песни, наблюдается и во втором романсе Мусоргского, написанном в народном стиле («Спи, усни, крестьянский сын» — 1865 г.).

Поэтому особенно заметными оказываются те черты нового в воплощении народного музыкального стиля Мусоргским, которые приносит с собой следующий, 1866 год.

В этом году написаны две песни-сценки в народном стиле: «Гопак» и «Светик Савишна». При всем различии используемых в них типов народной мелодики они все же могут быть объединены одним общим свойством: стремлением найти в разных типах мелодии средства отражения элементов «прямой речи» данного музыкального типа, иными словами, стремлением к индивидуализации образа через музыкальное отражение характерной манеры речи.

Интонационно-ладовая структура «Гопака» обнаруживает весьма заметное сходство с двумя известными хороводными песнями («Я на камушке сижу» и «У ворот, ворот батюшкиных»):

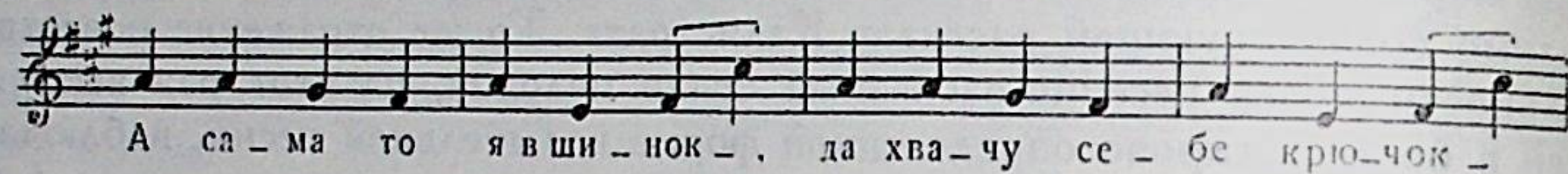


¹¹ Н. Лопатин. Объяснение вариантов песни со стороны бытового и художественного их содержания. Сб. «Русские лирические песни». М., Музгиз, 1956, стр. 96.

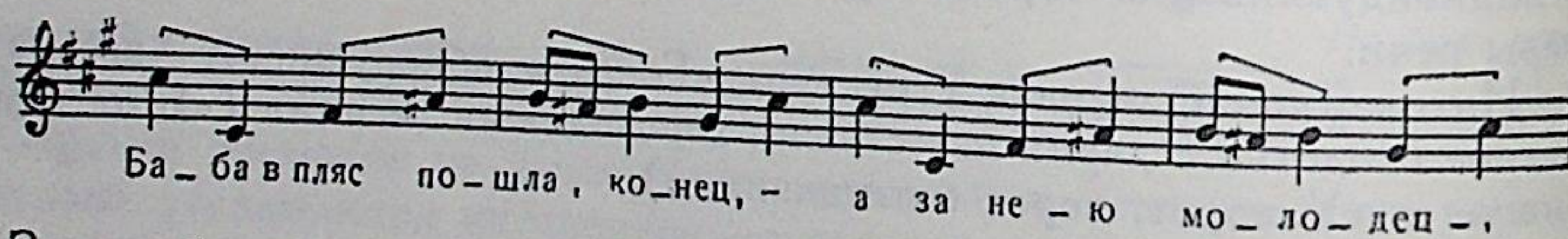
Однако Мусоргский не воспроизводит в точности тип мелодии этих песен (как это делает, к примеру, Римский-Корсаков в своем претворении хороводных песен), а старается выделить и подчеркнуть лишь те стороны мелодики хороводной песни, которые отвечают его художественным требованиям. В «Гопаке» он стремится прежде всего музыкально отразить определенный тип русской народной речи, соответствующий характеру изображаемого образа. Во-первых, Мусоргский вносит в мелодию хороводной песни жанровый элемент танца (гопак), «обнажая» и подчеркивая характерную для этого танца концовку мотива. Во-вторых, изменяет мелодический и ритмический рисунок песни, освобождая ее от вспомогательных звуков и сменяя «ритмический узор» четко размеренным движением четвертей (см. нотный пример на стр. 81).

Эта простота ритмического рисунка способствует и малой распетости слогов, отчего оказывается выделенным существенный признак мелодики декламационного склада, а именно, точное совпадение стихотворных и музыкально-ритмических ударений.

По мере мелодического развития Мусоргский вводит еще ряд выразительных интонационных штрихов, идущих от попыток музыкального воплощения элементов народного говора. Таковы, например, характерные концовки музыкальных фраз темы «Гопака», появляющиеся во втором проведении темы:



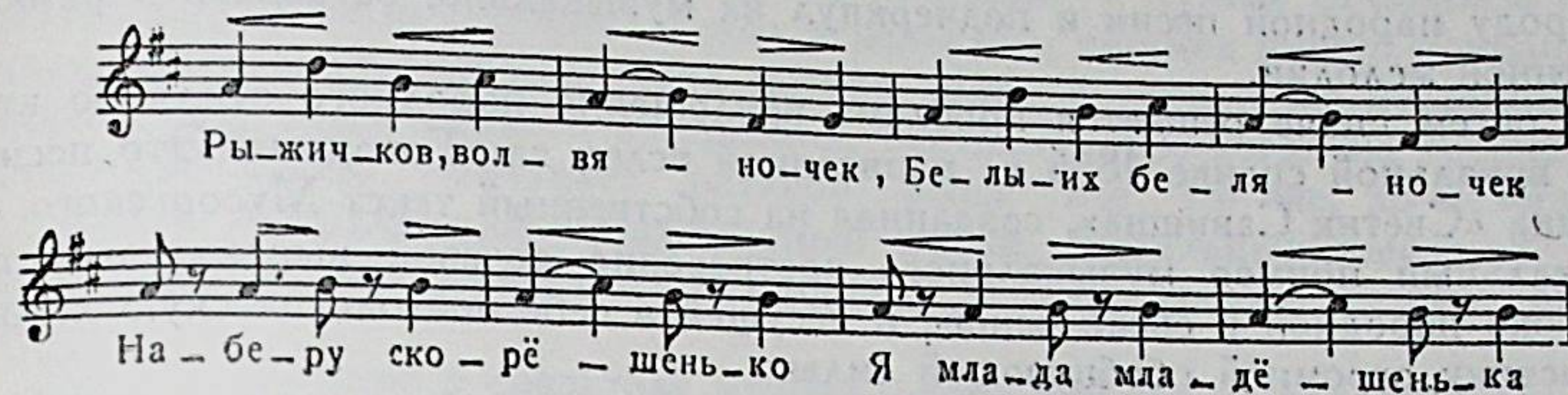
Имеются в виду восходящие квинтовые интонации, своеобразно распевающие последний слог строки, в которых незримо присутствует элемент глиссандо (типичный для народной манеры исполнения определенного ряда напевов и связанный в данном случае со стремлением Мусоргского музыкально зафиксировать этот «подходец»¹², столь свойственный характеру запечатленного им образа и отвечающий общей атмосфере «одичалого разгула», как об этом говорит Стасов). Особенно рельефно обнаруживаются интонационные предпосылки подобной манеры исполнения в третьем построении первой части «Гопака» («Баба в пляс пошла, конец, а за нею молодец»):



Здесь обращают на себя внимание не только концовки мотива (восходящие квартовые ходы), но и вообще стремление Мусоргского строить мелодическую линию из ряда мелких мелодических ячеек — самостоятельно звучащих интонаций-интервалов с характерным акцентированием в них первого звука — тяжелой доли, отчего упомянутая манера народного исполнения оказывается музыкально зафиксированной.

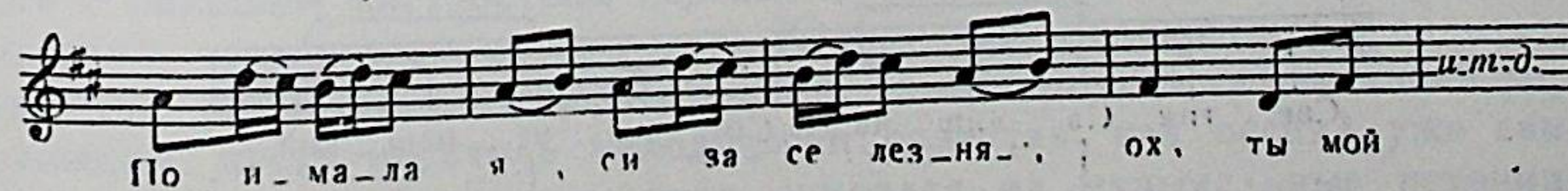
Эти приемы выявления народной манеры исполнения получают дальнейшее развитие в ряде вокальных сочинений следующего, 1867 года. Обращается целая группа произведений, связанных общим характером мелодического рисунка, ведущего свое начало от хороводной песни. Однако если в «Гопаке» возможно установить какие-то интонационные связи с конкретными народно-песенными источниками, то в последующих романсах («Стре-

котунья-белобочка», «По грибы» и «По-над Доном сад цветет») подобные ссылки на источники сделать труднее. Любопытно, что тип мелодии в том виде, в каком он выступает в указанных романсах, в народных хороводных песнях почти не встречается (имеется в виду ритмическая сторона мелодии Мусоргского). Тем не менее интонационные особенности этого типа мелодии вызывают в слуховом восприятии определенные ассоциации именно с жанром хороводной песни. Особенно заметно это в романсе «По грибы»:



В мелодии этого сочинения явно ощущается дальнейшее развитие музыкальных средств отражения той манеры сказывания, элементы которой имелись в «Гопаке». На этот раз Мусоргский создает тип мелодии, таящий в себе реальные возможности для подобной «глиссандирующей» манеры исполнения. Во-первых, Мусоргский использует определенную ладовую структуру с помещением основного ладового устоя в центре мелодического рисунка. Отсюда рождается типичный для некоторых хороводных песен вращательный характер движения мелодической линии. Во-вторых, он очень четко проводит в мелодии намеченный в «Гопаке» тип группировки. Таким образом, получается не единая мелодическая линия, а цепь восходящих интервалов-интонаций, в которых акцентная тяжелая доля — всегда нижний звук, верхний же звук облегчен и, как это часто бывает в народной хороводной песне, исполняется с элементом «глиссандо», что придает интонации задорный характер. Последнее обстоятельство важно потому, что можно отыскать определенные черты сходства в образном содержании «Гопака» и «По грибы» (та же тема горькой женской доли, то же выражение ненависти и презрения к нелюбимому старому мужу и, как результат этого, общий эмоциональный тон бесшабашного и какого-то отчаянного вызова всем и вся), что доказывает сознательный отбор Мусоргским именно такого типа мелодии, который смог бы наиболее полно отразить эту характерную манеру народного говора¹³.

¹³ Дополнительным подтверждением высказанного соображения может служить тип мелодии, используемый Мусоргским в песне корчмарки из «Бориса Годунова», который несомненно ведет свое начало от «Гопака» и еще более от романса «По грибы». На этот раз «манера» исполнения музыкально зафиксирована (записана нотами), и песню корчмарки невозможно лишить этой чисто русской характеристики, которая любому исполнителю продиктует определенную и единственно верную народную манеру исполнения:



И тут важно отметить, что преемственность эта в интонационных особенностях общего типа мелодии романсов и песни корчмарки происходит из общности характеров всех трех женских образов. О корчмарке Стасов писал: «Мы же порешили вдвоем (с Мусоргским), что хорошо ей придать характер и именно характер прежней кутилы, прошедшей сквозь огонь и воду (так как она — корчмарка на большой дороге)». В. В. Стасов. Избранные статьи, стр. 206.

¹² В одной из ремарок к романсу Мусоргский так и пишет: «С подходцем».

Таким образом, «Гопак» и перечисленные произведения 1867 г. являются следующей ступенью на пути воплощения народного стиля в музыке Мусоргского, когда он уже не удовлетворяется той музыкально-обобщенной формой отражения народного элемента (через тип протяжной песни), как это было в «Калистрате».

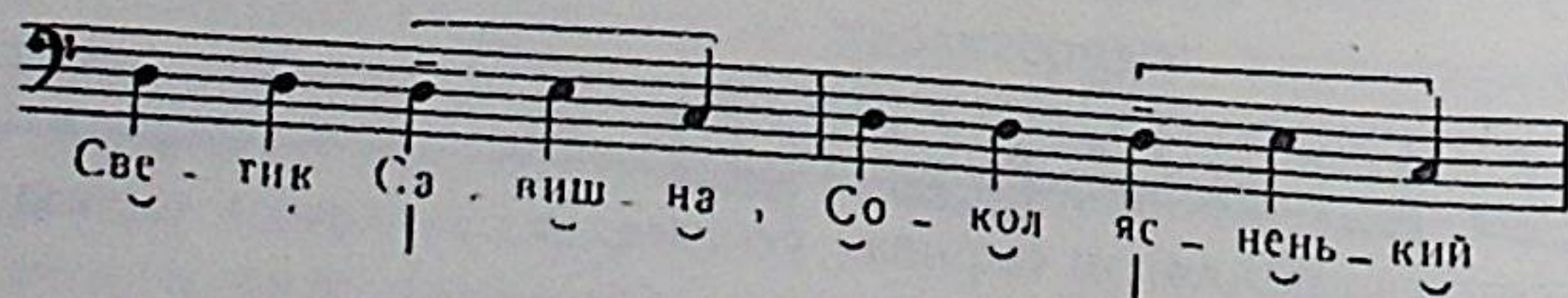
Он стремится запечатлеть народный стиль через раскрытие неуловимых, чисто русских интонаций говора, которые живо ощутил как своеобразную природу народной песни и подчеркнул их музыкально, оставаясь в рамках песенной мелодии.

Совсем иначе решается проблема воплощения народного стиля во второй вокальной сценке 1866 г., написанной вслед за «Гопаком». Это песня-сценка «Светик Савишна», созданная на собственный текст Мусоргского, — уникальный пример музыкального претворения речевой выразительности, глубоко народной в своей основе и несущей в себе психологическую характеристику огромной обобщающей силы.

«Светик Савишна» дает пример совершенно особого типа мелодии, лишь в самом опосредствованном виде обнаруживающего связь с народной мелодикой. Мелодия «Савишны» — это своеобразный речитатив. Своеобразный по двум причинам: потому, во-первых, что он приобретает несомненно мелодическую форму, позволяющую Мусоргскому создать в романсе строгую и стройную музыкальную композицию, и потому, во-вторых, что этот речитатив рождается на глубоко русской интонационной основе (хотя при первом впечатлении почти невозможно уловить, в чем именно проявляется здесь русский народный стиль).

К анализу мелодии «Савишны» принято подходить прежде всего с точки зрения отраженных в ней речевых интонаций, связанных с понижением и повышением голоса. В самом деле, предельно маленький диапазон основной мелодической ячейки, неширокие интервалы (главным образом, терция и секунда), абсолютная нераспетость мелодики, в которой каждому слогу точно соответствует один звук мелодии, — все это создает необходимые условия для полного отражения в музыке малейших колебаний голоса (что несомненно имеет место в «Савишне»).

Но, пожалуй, наиболее ценная и интересная находка, с точки зрения музыкальной выразительности, — это основная ритмо-интонационная формула произведения (которой начинается и к которой постоянно возвращается мелодическое развитие). В ней с предельной точностью и лаконизмом музыкально обобщены тип и манера речи Юродивого. Следует обратить внимание на ладовую сущность этого короткого мотива: он представляет собой простейший тип мелодической каденции. Использование каденции в первом же мотиве делает его предельно замкнутым, не содержащим в себе стимула для какого-нибудь дальнейшего развития, кроме простого повторения, что Мусоргский и делает:



Это очень верно найденный прием музыкального отражения примитивности речи Юродивого, точно у него не хватает слов выразить свою мысль-признание. Характерно, что подобная интонационная связанность и примитивность свойственны речи Юродивого главным образом в момент его

непосредственного обращения к Савишне со словами любви. Там, где Юродивый повествует о себе и своей жизни, его язык относительно «развязывается», мелодия становится свободнее, хотя в ее развитии содержится элемент какой-то «механичности», выражающейся в очень своеобразном претворении секвентного принципа развития. Но как только он вновь подходит к главной мысли своего обращения — выражению чувства, он опять словно немеет и, стыдясь самого себя, повторяет с тупым отчаянием свое неизменное: «Светик Савишна, сокол ясненький», не умея ничего прибавить. Такая психологическая трактовка мотива видна в первой же кульминации романса (см. конец первого построения, такты 7—10), когда на гребне мелодической волны возникает октавой выше все тот же, до нелепости замкнутый и примитивно-однообразный мотив, бессильный выразить всю силу чувства, вкладываемого Юродивым в эту убогую форму выражения.

Важное значение в средствах музыкального обобщения подобной манеры речи Юродивого имеет и пятичетвертной ритм, отражающий пятислоговую строку стиха. Мусоргский сам написал текст этого романса. Но нет сомнения, что сочинял он его в неразрывной связи с мелодией. И здесь интересно отметить, что, стремясь показать монотонность интонации, Мусоргский избрал пятисложный размер стиха (кстати, чрезвычайно типичный для народного русского стиха), с неизменно повторяющимся одним логическим ударением на центральном слоге строки: «Свѣтъкъ Савѣшнѣ, съколъ яснѣнькѣй», чему соответствует и музыкально-ритмическое движение равными четвертями.

Тупое повторение начального звука мотива (он повторяется трижды и является по своему значению II ступенью лада) не получает дальнейшего развития, а, напротив, опеваётся и замыкается тонической терцией.

Стихотворный акцент на третьем слоге, который не может не отразиться и на музыкальной акцентировке (при таком точном соответствии каждого звука каждому слогу стиха), заставляет услышать последние три четверти объединенными в одну группу (см. нотный пример на стр. 84), а предшествующее им двоекратное повторение звука ре, как своеобразный «затакт». Эта «затактность», идущая от пятичетвертного ритма с последующим интонационно-ладовым замыканием мотива, в свою очередь способствует впечатлению поспешной, захлебывающейся скороговорки.

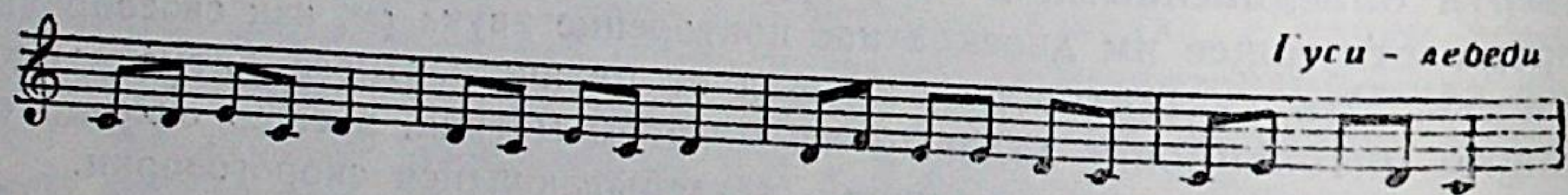
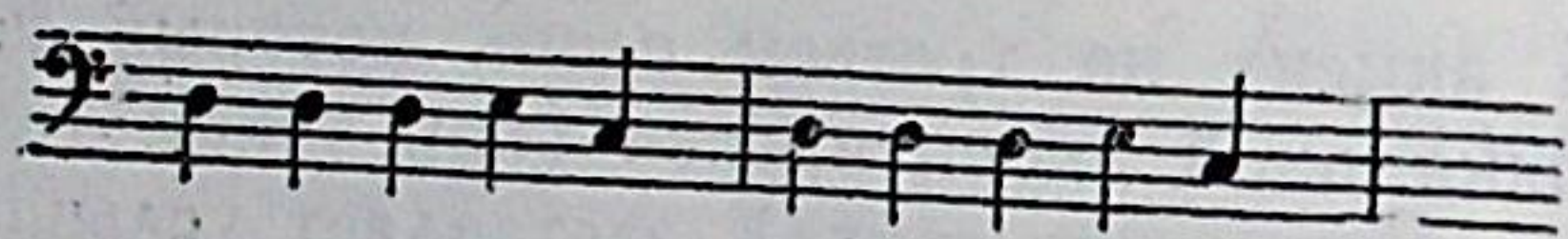
Таким образом, пятичетвертной ритм «Савишны» удачно найден Мусоргским и как отражение народного стиля и как выразительный штрих для передачи типа и манеры речи Юродивого.

Конечно, Мусоргский создал глубоко своеобразный и самостоятельный тип мелодии, и точно в таком виде вряд ли можно найти его среди народных образцов. И, однако, совершенно несомненно, что эта мелодия не есть продукт исключительно одной лишь творческой фантазии Мусоргского, который с большим мастерством перевел на язык музыки одни лишь речевые интонации, услышанные им в говоре Юродивого. Заложенные в речитативе «Савишны» интонационные черты причета (а причет есть музыкальная форма выражения, пусть не столь мелодически развитая, как песня) уже свидетельствуют о том, что композитор опирался на музыкальные источники. И нет оснований думать, что и слышанный Мусоргским причет Юродивого (во время его пребывания на мызе Минкино) не таил в себе вполне определенных музыкальных элементов. Наконец, он мог слышать и обобщить деленных музыкальных элементов. Наконец, он мог слышать и обобщить в своем романсе и другие причеты, близкие причету Юродивого, но уже выступающие в относительно законченной музыкальной форме народного напева. Очень интересный пример в отношении своеобразного претворения

причета как типа мелодии представляет собой песня «Было у добра молодца...»¹⁴.



В ней и горько-иронический смысл текста, и немного бессмысленный, неизменный припев «Ды, ды, ды», совершенно не свойственный обычным песенным жанрам, и общий причитальный строй интонаций создают впечатление пения Юродивого. С другой стороны, в интонационно-ладовом складе основного мотива «Савишны» имеются черты отдаленного сходства с одним из напевов (вероятно, свадебного величального жанра), петых Ириной Федосовой и набросанных с ее голоса Римским-Корсаковым в его записной книжке¹⁵:



Таким образом, как бы ни был индивидуален и неповторим тип мелодии, созданный Мусоргским в «Савишне», он все же имел какие-то определенные интонационные корни в типах народной мелодики. Это очень важно иметь в виду при дальнейшем рассмотрении эволюции стиля Мусоргского. «Светик Савишна», подобно «Гопаку», намечает другую линию в воплощении народного стиля Мусоргского. Если «Гопак» и последующие сочинения 1867 г. («По грибы», «Стрекотунья-белобока» и некоторые другие) ставят задачу отбора тех песенных мелодий, в которых наиболее явно выражаются черты народной манеры речи, то «Светик Савишна» намечает иной и до известной степени противоположный путь: выявление декламационно-речитативных элементов народной мелодики (использование с этой

¹⁴ Эта песня имеется в материалах Фонограмм-архива Института русской литературы АН СССР в виде обрывка фонографической записи без указания жанра и была любезно указана автору настоящей статьи сотрудником архива Б. М. Добровольским.
¹⁵ Записная книжка № 3, шифр 128, Н. А. Римского-Корсакова с приведенной эскизной записью напева хранится в Ленинграде в Рукописном отделе Государствен-

целью наименее развитых форм народной музыкальной речи) и создание на их основе своих индивидуальных типов мелодии. От «Савишны» тянется нить к 1868 г. — именно к «Сиротке», где выразительный речитатив, основанный на живых, бытующих в народе музыкальных интонациях причета (на этот раз можно уловить некоторую общность с пением нищих слепцов)¹⁶, получает широкое мелодическое обобщение:

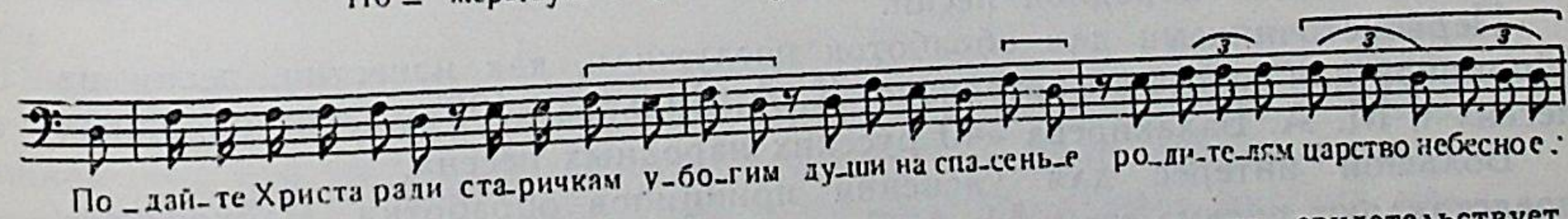
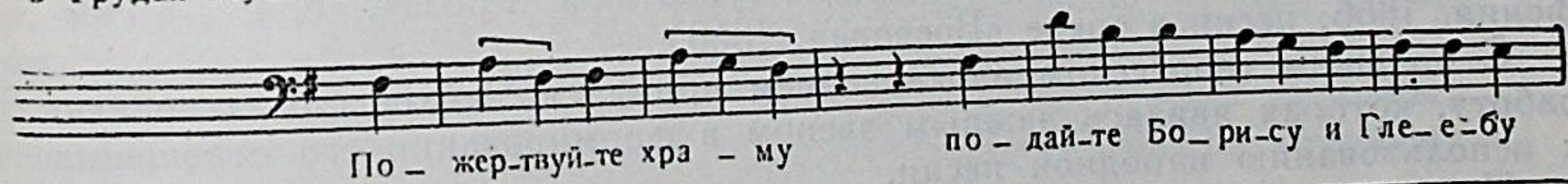
Черты речевой выразительности, точнее настроение речи, раскрываются уже не только средствами мелодического рисунка (т. е. характером интервалики), но и ладовым освещением отдельных интонационных оборотов мелодии. Те же черты отличают и следующий за «Сироткой» романс — «Колыбельную Еремушки».

Итак, анализ вокальных произведений периода 1864—1868 гг. позволяет сделать следующий вывод относительно общей направленности творческой эволюции Мусоргского в его подходе к русской народной песне.

Начав музыкальное воплощение народного стиля с претворения распевно-песенного начала в русском мелосе, Мусоргский шел далее путем исканий наиболее неповторимых специфически-национальных черт русской народной мелодики, видя в них, в первую очередь, отражение старинных исконно русских интонаций напевной народной речи¹⁷. Отсюда и стремление вскрыть и зафиксировать заложенные в народной мелодии приемы сказывания, столь же закономерный интерес к промежуточному звену русского мелоса, связывающему воедино речевую и песенную интонации (т. е. творческое использование различных типов причета, всякого рода припевов, заплачек, вплоть до отдельных выкриков)¹⁸. В этих «говорящих», но в то же время глубоко музыкальных по своей природе интонациях Мусоргский ощутил богатейший источник новой выразительнейшей вокальности, о которой Б. В. Асафьев говорит применительно к творчеству Мусоргского как об интонационности, стоящей «в непосредственном соприкосновении с человеческим дыханием» (звукоизвлечением)¹⁹.

Пытливость художника и чуткое ухо музыканта помогли Мусоргскому услышать, ухватить этот строй интонаций в самой жизни народа, вслушаться в музыку народного быта и найти новые формы ее обобщения в мелодико-гармоническом языке своих произведений.

¹⁶ Приводим записи М. Е. Славинского и А. Д. Кастальского (опубликованы в Трудах Музыкально-этнографической комиссии, том II, стр. 5 и 8).



О том, что Мусоргский интересовался хорами нищих и знал их, свидетельствует И. Е. Репин.

¹⁷ «И какое страшное (воистину) богатство народной речи для музыкального типа, пока не всю Россию исколовратили чугунки». Мусоргский. Письма и документы, стр. 251.

¹⁸ Записи выкриков разносчиков, торговцев и нищих слепцов, приведенные в нотных приложениях к Трудам Музыкально-этнографической комиссии (I и II тома, М., 1906—1911 гг.), дают представление об интонационном материале такого рода и ясно показывают, что как только речевая интонация становится музыкально-фиксированной, она тотчас же оформляется в определенное мелодическое построение от одного до восьми тактов.

¹⁹ Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. III, стр. 26.

О. А. Демьянова

50 РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН В ОБРАБОТКЕ ЧАЙКОВСКОГО

Сборник Чайковского «50 русских народных песен» представляет собой значительное явление в художественном наследии композитора. Тем не менее вопрос об отношении Чайковского к народно-песенному творчеству мало исследован. Анализ сборника Чайковского дает в этом смысле интересный материал: он раскрывает основные приемы обработки народной мелодии, которые позднее использовались композитором и в других сочинениях.

Обработки «50 русских народных песен» для фортепиано в четыре руки были сделаны Чайковским по заказу П. И. Юргенсона. Сборник состоит из двух тетрадей. Письма П. И. Чайковского к братьям Модесту и Анатолию (1868—1869 гг.) свидетельствуют, что работа над первой тетрадью была закончена в 1868 г., а над второй — осенью 1869 г.¹

Интерес, с каким Чайковский приступил к созданию сборника народных песен, объясняется творческими исканиями композитора. Это было его первое обращение к жанру обработок. Ранее он использовал народные песни лишь в отдельных произведениях (увертюра «Гроза», 1864; 1-я симфония, 1866; песни в опере «Воевода», 1868).

С большим творческим вдохновением принялся Чайковский за новую работу, которая явилась важным звеном в формировании его отношения к использованию народной песни.

Первоисточниками для обработок послужили, как известно, песни из сборников для голоса с фортепиано: К. А. Вильбоа «100 русских народных песен» и М. А. Балакирева «40 русских народных песен».

Большой интерес для выяснения принципов обработки Чайковского представляют письма его к М. А. Балакиреву², откуда ниже заимствуются цитаты.

¹ «Переложил для четырех рук двадцать пять русских песен, которые тоже печатаются...» (П. И. Чайковский. Письма к близким. М., 1955. Письмо П. И. Чайковского к М. И. Чайковскому, 1868 г., стр. 46). «Очень сильно работал в последнее время; дописывал 25 русских песен в четыре руки...» (Там же. Письмо П. И. Чайковского к А. И. Чайковскому от 25 сентября 1869 г., стр. 54).

² Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским. С предисловием и примечаниями С. Ляпунова.

В письме от 30 декабря 1868 г. Чайковский писал М. А. Балакиреву: «Юргенсон заказал мне четырехручную аранжировку пятидесяти русских песен. Двадцать пять из них уже мной сделаны; они почерпнуты из сборника Вильбуа; само собою разумеется, что вильбуаские гармонизации я похерил и сделал свои, причем даже решился кое-где изменить самые мелодии, соображаясь при этом с общим характером народной песни. Теперь я хотел бы взять двадцать пять песен из Вашего сборника, и боюсь, в этом случае причинить Вам какое-либо неудовольствие.

Дайте мне знать:

1) хотите Вы, чтобы я буквально придерживался вашей гармонизации и аранжировал бы только ее в четыре руки; 2) или Вы, напротив, этого вовсе не хотите; 3) или и в том и в другом случае Вы были бы мною недовольны и вообще не желаете, чтобы я брал Ваши песни. Словом, я ничего не начну делать, прежде чем Вы мне не напишете»³.

Балакирев вскоре ответил полным согласием на аранжировку песен в четыре руки: «...Что касается до моих песен, которые Вы хотите переложить в четыре руки, то делайте, как Вам более будет по вкусу. Где захотите оставить мою гармонию, там и оставьте. Где пожелаете сделать свою — там сделайте»⁴.

Дифференцированное отношение Чайковского к первоисточникам было вызвано ясным пониманием различия их художественного уровня, прежде всего в отношении гармонизации песен, а также и в отношении записи мелодий.

Сборник Вильбоа «100 русских народных песен» для голоса с фортепиано был издан в 1860 г. Вот что пишет Серов об этом сборнике:

«Этот сборник... сделан во многих отношениях тщательнее и удачнее, нежели сборники Прача и Кашина. Заметен положительный прогресс... Что касается гармонизации, то она — несмотря на то, что для г. Вильбоа идеалом служил Глинка в «Иване Сусанине», — весьма слаба вообще, а местами совсем неправильна. Попадают случайно и хорошие приемы гармонические, но — редко. Строжайший диатонизм русской песни еще не сознан...»⁵.

Действительно, Вильбоа в своих обработках не проявил глубокого понимания духа русской народной музыки. Но следует сказать, что в 60-е годы, когда отмечался исключительный интерес к музыкальному фольклору, он сыграл свою роль. Для некоторых композиторов он был источником песенных мелодий.

В 1866 г. выходит в свет сборник Балакирева «40 русских народных песен». Он знаменовал собой новый этап в области обработок народных песен.

Первые высказывания о ценности балакиревского сборника мы находим у В. Ф. Одоевского еще до опубликования нотного материала: «Мы слышали, что наш даровитый музыкант М. А. Балакирев собрал в своих путешествиях значительное число вовсе неизвестных донныне русских мелодий, и убеждены, что он, при своем глубоком музыкальном чувстве, не впадет в странное заблуждение Шпревичей, Прачей, Кашиных и Варламовых. Нельзя не пожелать также, чтобы публика встретила собрание настоящих русских напевов с полным сочувствием»⁶.

³ Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским, стр. 21.

⁴ Там же, стр. 22. Письмо от 15 января 1869 г.

⁵ А. Н. Серов. Русская народная песня как предмет науки. Избранные статьи, т. I, М., 1950, стр. 104—105.

⁶ В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, стр. 253.

Далее читаем в другой статье: «...К величайшему горю, за исключением сборника Балакирева (о котором нельзя говорить слегка и мимоходом), все донные издающиеся песни: великорусские, малорусские, записываются на манер варламовских и гурилевских романсов..., не оправдываемых ни художественностью, ни историческим происхождением»⁷.

Одоевский считал сборник Балакирева образцовым, отвечающим требованиям записи народных песен и стилизации их обработки.

Балакирев широко использовал диатонизм, который является неотъемлемым свойством народной мелодии. Об этом важном признаке истинной народной мелодии пишет Одоевский: «Исконный русский напев вращается единственно в диатонической гамме...»⁸. «Народный напев — такая же святыня, как и народное слово»⁹.

Разбирая сборник Балакирева, Серов подчеркивает чуткое отношение к природным свойствам народной мелодии: «...Тут в первый раз при записывании русских народных напевов создан и осуществлен принцип строжайшего диатонизма. Из 40 русских песен сборника только в двух (№ 14 и № 34) встречаются отступления от данного лада, но и то самые незначительные, может быть, еще сомнительные»¹⁰.

Значение сборника в целом состоит в том, что Балакирев впервые подошел к обработке народной песни с учетом ее метроритмических, ладо-гармонических особенностей, стремясь сохранить их и в изложении мелодии, и в фортепианном сопровождении, и одновременно использовать различные средства профессионального искусства, т. е. найти верное соотношение между народным стилем и профессиональной композиторской техникой.

Чайковский высоко ценил сборник Балакирева и относился с большим уважением к автору. В письме к Л. Н. Толстому Чайковский писал: «...Кроме Балакирева и отчасти Прокунина, я не знаю ни одного человека, сумевшего быть на высоте своей задачи»¹¹.

При сравнении балакиревской гармонизации с обработкой Чайковского видно, насколько они были отличны друг от друга. «Долго думая, как мне поступить с теми, которые почерпнуты из Вашего сборника, — писал П. И. Чайковский М. А. Балакиреву, — ...и я решился сделать по-своему. Конечно, в большинстве их должна слышаться некоторая искусственность, и я чувствую, что Вы за них будете меня бранить, но труд был ужасный; к некоторым песням Вашим я до того привык, что мне стоило невероятных усилий оторвать от них уже приросшую к ним Вашу гармонию»¹².

Кроме песен из сборников Вильбоа и Балакирева, Чайковский ввел две собственные записи народных песен¹³ и одну А. Н. Островского¹⁴.

⁷ В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие, стр. 325.

⁸ Там же, стр. 377.

⁹ Там же, стр. 278.

¹⁰ А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I, стр. 105.

¹¹ М. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. I, стр. 522.

¹² Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским, стр. 35. Письмо от 2 октября 1869 г.

¹³ «Сидел Ваня» — записано в 1869 г. Чайковским от печника. «Дни и годы П. И. Чайковского», стр. 62. «Коса-ль моя косынька» записано в 1867 г. в Кунице. Там же, стр. 52.

¹⁴ «Утушка». П. И. Чайковский писал в письме к Римскому-Корсакову от 7 сентября 1876 г.: «...Островский (довольно хорошо знающий русские песни) сам записал ее и передал на бумажке, которую я тщетно искал в столе. Это было давно, кажется, в 1866 году. Помню, что сущности я не изменил, но только одиатонизировал ее, ибо очень хорошо вспоминаю, что она была у него украшена диэзом, вводного тона. Откуда же записал «Утушку» сам Островский — не знаю. Полагаю, что он помнил ее с детства». «Советская музыка». Третий сборник статей, 1945, стр. 130—131.

Круг образов в песнях сборника широк, значительно и жанровое многообразие. Здесь встречаются хороводные, свадебно-величальные, протяжные, плясовые, бурлацкие и другие песни. Следует указать, что Чайковский берет из сборника Вильбоа свадебные и хороводные песни¹⁵. Из сборника Балакирева «40 русских народных песен» Чайковский преимущественно использует хороводные песни (15 песен) и протяжные (5 песен), затем включает две свадебные, одну бурлацкую и одну «уличную».

Сборник обработок Чайковского отличается индивидуальным характером стиля композитора, который по-своему подходит к обработке народной песни, внося свое отношение, свое понимание задач популяризации народного искусства.

Чайковский был первым русским композитором-классиком, создавшим сборник обработок русских народных песен для фортепиано в четыре руки. Мы считаем это отнюдь не случайным, а вытекающим из потребностей определенных кругов общества, из просветительских стремлений композитора. Внимание к народному искусству, желание способствовать его распространению среди широких демократических слоев общества вызвало и такую популярную бытовую форму, как четырехручное переложение большой группы народных песен.

Общий социальный и культурный подъем России второй половины XIX в. определил и глубокие изменения в музыкальной жизни. В этот период сборник обработок Чайковского сыграл большую роль в художественной пропаганде русской песни среди любителей-музыкантов и в приобщении их к лучшим образцам народно-песенного искусства. Четырехручное переложение народных песен для фортепиано было чрезвычайно удобно для исполнения в бытовых ансамблях, оно открыло широкие перспективы перед любителями-музыкантами непрофессионалами для познания народного музыкального искусства. Тем самым Чайковский способствовал демократизации музыкальных вкусов различных слоев слушателей и исполнителей.

Таким образом, сборник обработок Чайковского вносил новую струю в общую линию популяризации народной музыки, характерную для эпохи 60-х годов, принципиально очень значительную, несмотря на скромность бытовой формы и масштабов сборника.

Здесь же необходимо выделить вопрос, связанный с принципом отбора песен, которым руководствовался Чайковский, составляя свой сборник. Композитор использовал преимущественно различные виды лирических песен — от старинных протяжных до песенно-романсовой лирики нового времени, от плясовых и хороводных до свадебных. Здесь выявляется направление интересов Чайковского, характерные особенности его отношения к народному искусству. В связи с этим небезынтересно высказывание Б. В. Асафьева о музыке Чайковского к «Снегурочке»: «Он не стал архаизировать и стилизовать свой музыкальный язык, а ... свежо и смело впитал в свою мелодическую ткань элементы живого подгородного, с посада, подмосковного песенного и романсового фольклора...»¹⁶.

Чайковский стремился усвоить стиль «творимой вокруг мелодии»¹⁷. В то же время сборник его можно рассматривать как этап в формировании

¹⁵ Из 23 песен, использованных Чайковским, наименование жанра у Вильбоа дано лишь в девяти песнях. В остальных случаях мы определяем жанр по сборнику Римского-Корсакова «100 русских народных песен».

¹⁶ Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. IV, стр. 86.

¹⁷ Там же.

нии творческого метода, в использовании народно-песенного материала в своем собственном симфоническом, оперном и камерном творчестве. Например, обработка песни «Пряжи, моя пряжа» была перенесена во вторую часть II симфонии, некоторые обработки вошли в оперу «Опричник», в музыку к «Снегурочке»; обработанная в сборнике песня «Сидел Ваня» вошла без изменения в «Andante cantabile» I квартета; песня «У ворот, ворот» в такой же обработке используется Чайковским в Торжественной увертюре «1812 год», «Под яблонью зеленою» — в финале «Струнной серенады» ор. 48, как основной материал цикла вариаций в главной партии, а две вариации взяты из сборника обработок без изменений.

Все это подтверждает, что Чайковский в процессе работы над сборником в сущности подготавливал приемы творческого развития народной песни для собственных произведений.

Укажем важнейшие проблемы, определяющие сущность метода Чайковского.

I. В музыкальном развитии обработок Чайковского огромное значение имеет полифония. Средствами полифонического развития композитор создает живую музыкальную ткань. Полифонические приемы используются в обработках в широком многообразии. В арсенале классической полифонии Чайковский находит основу для выражения образов и тем, заложенных в жанре народной песни. Приемы, выработанные в сборнике, совпадают с приемами, использованными вне сборника — в инструментальных произведениях. Ни в одном из современных Чайковскому сборников (Вильбоа, Балакирев, Римский-Корсаков) полифония не имеет такого большого значения.

II. Обработка народной песни приобретает у Чайковского инструментальный характер, исходящий прежде всего из симфонического метода композитора, и подготавливает фактуру камерных произведений. В этом смысле некоторые из обработок представляют собой как бы эскизы квартетных произведений.

III. Значительна также проблема цельности композиции (музыкальной формы). Чайковский вводит коренное изменение в сложившиеся до него формы обработки и выходит далеко за пределы короткой (одна-две строфы) формы, характерной для прежних обработок. Некоторые из обработок объединяются в небольшие циклы, что еще более развивает художественную композицию простых песенных мелодий.

IV. Наконец, своеобразие Чайковского проявляется и в трактовке художественного образа песни. Композитор дает его в развитии, которое осуществляется в каждом конкретном случае по-разному. Это сказывается, например, в драматизации лирических образов, в раскрытии героического начала песен и в полноте выявления собственного характера песни, когда не происходит переосмысления ее жанра.

В процессе работы над изучением настоящей темы удалось обнаружить экземпляр сборника Вильбоа с рукописными набросками, сделанными рукой Чайковского¹⁸.

Анализ этих набросков дает возможность подтвердить высказанное соображение об основном значении полифонии в обработках Чайковского. Вместе с тем по эскизам можно выявить динамическую сторону вариаций

¹⁸ Русские народные песни, записанные с народного напева и аранжированные для одного голоса с аккомпанементом фортепиано К. Вильбоа. СПб., у Ф. Стелловского (ценз. разр. 10 июля 1860 г.). Этот экземпляр имеется в библиотеке МГК, под шифром В1 № 2058.

(«Не бушуйте, ветры буйные», «Гулял Андрей-господин») и вообще ясно представить творческий подход Чайковского в работе над народной мелодией.

Ниже приводятся фотокопии девяти песен из сборника Вильбоа, имеющие черновые наброски Чайковского, с краткими аннотациями (стр. 93—101), причем нумерация песен дается по этому сборнику.

В обработке песни «У ворот сосна раскачалась» (№ 61) господствует полифоническое изложение: и тема, и вариация обработаны в этом плане, что и было намечено в виде нотных набросков.

У ВОРОТЬ СОСНА РАСКАЧАЛАСЯ.

№ 61.

CANTO.

У по - ротъ сос - на рас - ка - ча - ла - ся,

PIANO.

Ой лю - ли, лю - ли, рас - ка - ча - ла - ся.

Чайковский вначале наметил сопровождающую мелодию, вероятно сразу же подразумевая перестановку ее с темой в двойном контрапункте октавы. Можно предположить, что композитор хотел ввести третий полифонический голос (нота ми-бемоль в 6-м такте). Любопытен наметившийся вариант контрапункта в 6-м такте, еле заметный в карандашном эскизе (мелкие ноты — основная мелодия, крупные — контрапункт):



но от последнего «соль» движения дальше нет, мелодическая нить обрывается. Чувствуется, что, сделав набросок, композитор тут же его заменяет, сохранив ради единства синкопический ритм.

В эскизе песни «Поблекнут все цветики» (№ 1) Чайковский намечает контуры гармонии для вариации, которая в сборнике обработок изложена триолями:

ПОБЛЕКНУТЬ ВСЕ ЦВЕТИКИ.

№ 1. Adagio. M.M. ♩ = 100. Свадебная.

CANTO. По - бле - к - нутъ все цвѣ - ти - ки во - са -

PIANO.

ду, За - вл - нутъ ла - зо - ре - вы въ зе - ле - номъ.

В наброске для песни «Плывет, всплывает» (№ 5) введен полифонический голос, встречающийся в первых тактах вариации (см. стр. 95). Тут же в 6-м такте намечена имитация мелодического оборота шестнадцатых из 5-го такта темы, с новой тембровой окраской (проводится в басу).

В эскизе обработки песни «Не бушуйте, ветры буйные» (№ 15) Чайковский в теме намечает движение басового голоса (5—9 такты). Композитор изменяет гармонию каденции из обработки Вильбоа. Особенно интересен оборот баса As—F—B (7—8 тактов) — сколок мелодического хода типа «Эй, ухнем». Существенно также изменение ритма мелодии в 6-м такте: ровные четверти заменены на четверть с точкой и восьмую (то же в вариации), причем от этого образуется мелодический ход, чрезвычайно типичный, как увидим дальше, для некоторых музыкальных тем (см. стр. 96).

В вариации ярко очерчены контуры линии (1—4 такты, 9—12 такты) мелодизированного баса. Как мы увидим, этот контрапункт вошел без изменения в окончательную обработку.

Эскиз обработки песни «Не хмель мою головушку клонит» (№ 29) намечает линию нижних голосов. Использован тут и низкий регистр, и широкое расстояние голосов, что в окончательном виде обработки будет иметь важное выразительное значение (см. стр. 97).

В эскизе песни «Взойди, взойди, солнце» (№ 30) Чайковский отчетливо обрисовывает контрапункт, противостоящий главной мелодии; он вошел в окончательную редакцию обработки (см. стр. 98).

ПЛЫВЕТЪ, ВОСПЛЫВАЕТЪ.

№ 5. Andante. M.M. ♩ = 76. Хороводная.

CANTO. Плы-ветъ, вос-пла-ва-етъ,плы-ветъ вос-пла-

PIANO.

ва-етъ зе-ле-ной са-дохъ, зе-ле-ной са-дохъ.

Любопытен также зачеркнутый эскиз в 1—2-м тактах:



Он заменен на запаздывающее движение того же оборота, дающее полное обращение мелодического хода:



Сравнение эскиза с окончательным вариантом в обработке песни «Не пой, не пой, ты, соловушко» (№ 48) дает возможность установить, что намеченная басовая линия восьмыми явилась основой фактуры в обработке.

В этой же песне можно найти пример того, как Чайковский меняет не только отдельные звуки внутри мелодии, но и вводит иной мелодический каданс. Оба эти факта доказывают очень продуманное и внимательное отношение композитора к народной мелодии (см. стр. 99).

Для обработки песни «Гулял Андрей-господин» (№ 52, см. стр. 100) Чайковский эскизно намечает линию контрапункта первой вариации (см.

24

№ 15. М. М. ♩ = 92. Владимирская.

CANTO. Не бу - шуй - - те - ка вы,

PIANO.

ахъ да вы, вѣ - тры буй - ны - е,

вѣ - тры буй - ны - е, не шу - ми - те - ка вы,

ахъ да вы, ахъ са те - ны - е!

верхнюю строчку) и одновременно характернейшую гармоническую основу второй вариации (см. строки партии фортепиано).
Здесь как бы совмещаются два подхода к обработке — гармонический и полифонический, оба рождаются параллельно, и, следовательно, композитор творчески представляет себе весь музыкальный облик обработки, все ее развитие, весь склад и характер образа, совершенно не похожий на то, что видим у Вильбоа. Стремление передать в эскизе все главное,

№ 29. НЕ ХМѢЛЬ МОЮ ГОЛОВУШКУ.

CANTO. Не хмѣль мо - ю го - ло - ву - шку кло -

PIANO.

нитъ. Хмѣ - ли - ну - шка въ го - ло - ву - шкѣ бро - дитъ.

относящееся к самой сердцевине музыкального образа, это ведь характернейшая манера записи у Чайковского, отражающая его творческий процесс. Известно по многим его эскизам, что он нередко начинал даже такие крупные сочинения, как оперы, с создания, фиксации центральной сцены, намечая, таким образом, самое главное в рождающемся произведении. В малой форме эскиза песенной обработки по существу проявляется та же особенность.

В обработке песни «Не шум шумит» (№ 23) Чайковский, как и во многих ранее рассмотренных обработках, намечает линию контрапункта будущей вариации (см. стр. 101).

Этим, к сожалению, исчерпываются эскизы обработок в том экземпляре «100 русских песен» Вильбоа, который был в нашем распоряжении.

С полной очевидностью тут применяется ранее всего полифоническая форма обработки, и именно она фиксируется композитором. Как мы пытаемся дальше доказать, применение полифонии в обработке Чайковского отражает вообще направленность его художественной стилистики, роль полифонического элемента в его музыкальном языке. Таким образом, наблюдается полное единение между эскизами и окончательной формой, которую придает композитор своему произведению.

Приступая к характеристике основных приемов обработки, мы и рассмотрим в первую очередь многообразные полифонические приемы. Как нам представляется, можно было бы разделить полифоническую фактуру обработки на приемы имитационной полифонии и контрастной

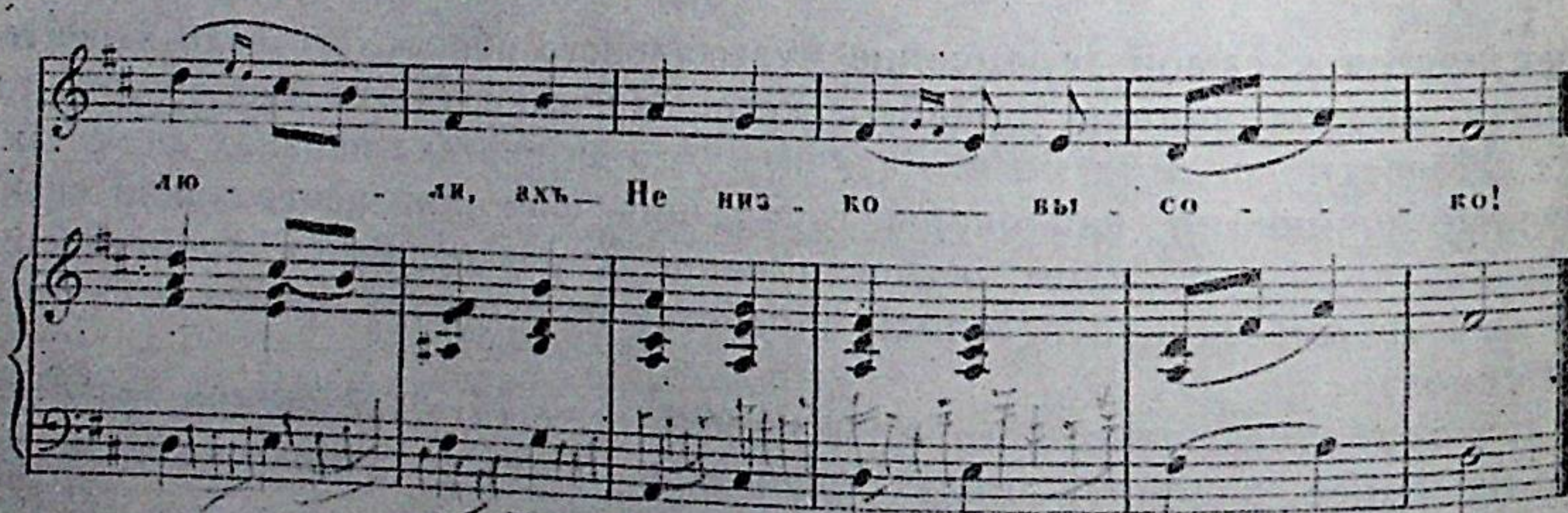
ВЗОЙДИ, ВЗОЙДИ, СОЛНЦЕ.

Хороводная.

№ 30.

CANTO.

PIANO.



№ 3484.

полифонии. Вначале рассмотрим приемы имитационной полифонии и укажем на большое значение, придаваемое ей Чайковским при обработке народных мелодий.

Чайковский рассматривает имитацию как основу тематической разработки, но имитация сочетается также с принципом постоянного мелодиче-

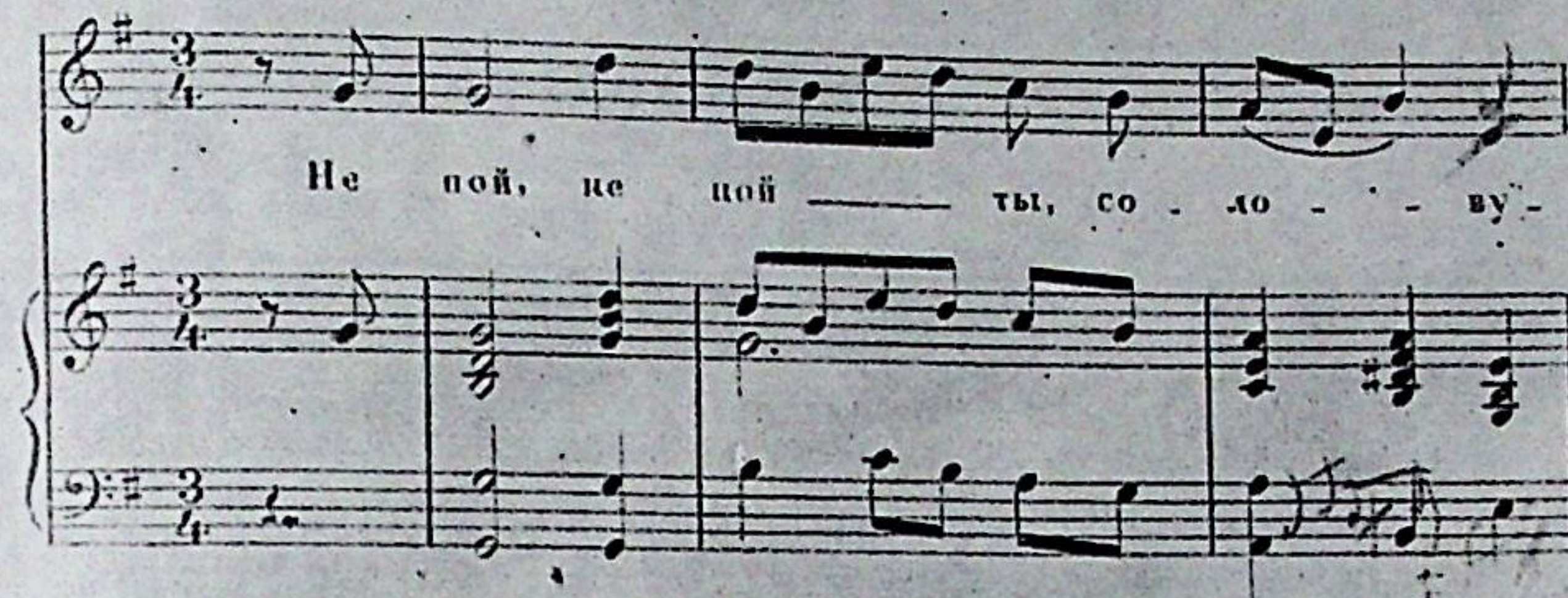
ского обновления. Мы встречаемся с такой обработкой в песне «Не шум шумит». Чайковский расширяет рамки имитации, создавая на ее тематической основе сравнительно свободное сопровождение в небольшом вариационном цикле, состоящем из темы и одной вариации.

НЕ ПОЙ, НЕ ПОЙ ТЫ, СОЛОВУШКО.

№ 48.

CANTO.

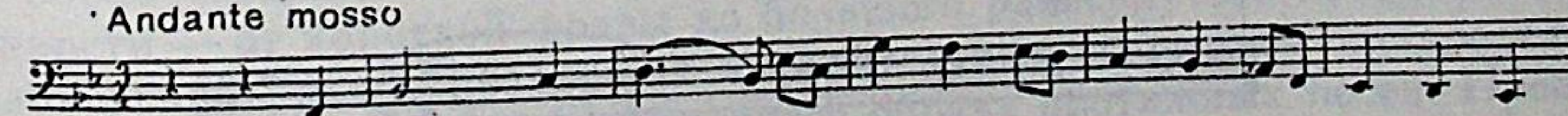
PIANO.



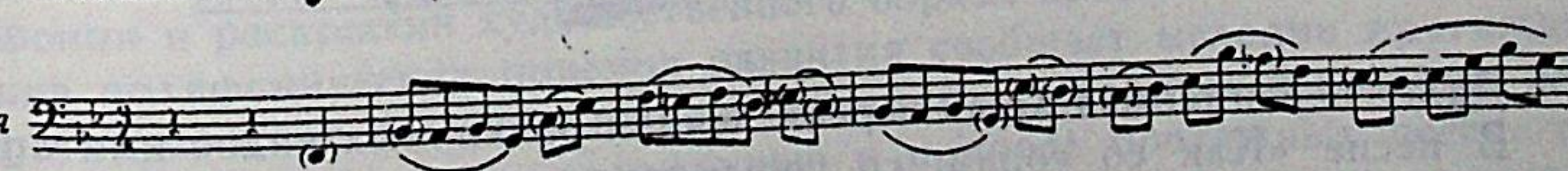
Имитация, по существу, продолжается на протяжении двух тактов темы, а затем здесь же происходит ее естественное развитие посредством введения новых мелодических оборотов. В вариации сопровождение основано на орнаментальной фигурации, сохраняющей почти все звуки темы, окруженные хроматическими, диатоническими вспомогательными звуками (данный контрапункт в вариации был очень важен для Чайковского, он и отмечен при характеристике эскиза):

Andante mosso

тема



вариация



Каноническое изложение темы «Не шум шумит», удачно найденное Чайковским, было позднее использовано и Римским-Корсаковым в развитии варианта этой же мелодии, введенного в качестве лейтмотива в оперу «Сказание о невидимом граде Китеже». Каноническая форма изложения

усиливает в этой теме настойчивость, напористость, хорошо согласуясь с ее выразительными чертами.

Чайковский в своих обработках использует и свободную имитацию, в связи с чем естественно возникает гибкое мелодическое развитие, ритмическое разнообразие, и нередко в процессе свободной имитации теме придается специфическая ладовая окраска.

ГУЛЯЛЪ АНДРЕЙ.

№ 52. Величальный.

CANTO. PIANO.

В обработке песни «Плывет всплывает» использована свободно развивающаяся имитация, которая имеет огромное значение в утверждении характера быстрой песни:

Allegro moderato

Далее ограничимся лишь перечислением различных видов имитации. В песне «Как со горки, со горы» введена имитация в уменьшении, в песне «Винный наш колодезь» использована неточная имитация в кварту, в песне «Не спасибо те, игумну, тебе» материалом для имитации послужил выразительный мелодический оборот песни, построенный на IV повышенной ступени dis-moll; в песне «Эко сердце, эко бедное мое» встречается неточная прямая и обращенная имитация.

Имитация для Чайковского явилась средством объединения и замыкания формы, средством особо значительного динамического показа темы в вариациях (этот прием использован композитором, кроме названных песен, еще и в других: «Не тесан терем», «Зеленое мое ты, виноградье», «Ой, утушка луговая», «Как во городе»).

38

НЕ ШУМЪ ШУМИТЬ.

№ 23. Maestoso.

CANTO. PIANO.

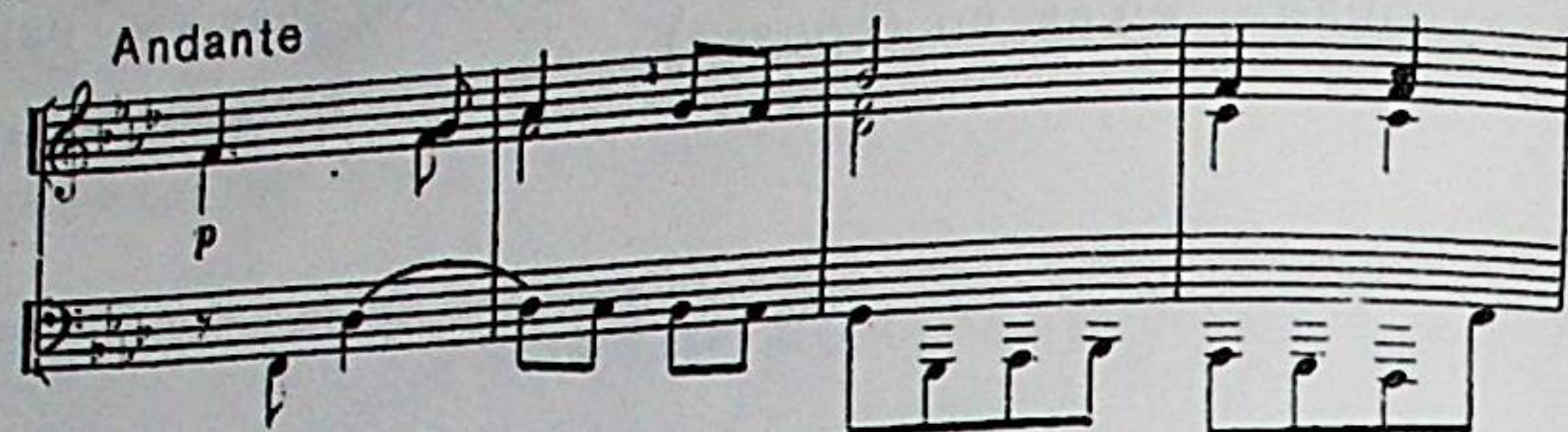
Большое значение придает Чайковский также контрастной полифонии. К этому виду полифонии мы относим все контрапункты, которые не имеют прямой мелодической связи с песней и отдельными ее оборотами. Для таковых контрапунктов характерно большое мелодическое богатство и многообразие в отношении ритма, лада, интонационного строя. В результате этого контрапункты отличаются самостоятельной мелодической выразительностью; в некоторых случаях они усложняют ладовую сторону песни благодаря вспомогательным хроматическим звукам.

В обработках Чайковского встречаются контрапункты различной протяженности — от короткой фразы до большого развернутого построения.

Чайковский удачно пользуется выразительным значением контрастной полифонии в раскрытии художественного образа протяжных песен. Преобладание полифонических приемов развития сообщает мелодии протяжных песен в обработках большую широту дыхания и устраняет некоторую эмоциональную сдержанность, заложенную в природе протяжных песен, тем самым создавая импульс к непрерывному развитию, расцветанию народной мелодии.

Следует добавить, что контрастная полифония нередко играет значительную роль в выявлении эмоционального образа песни посредством подчеркивания в контрапунктах разнообразных мелодических вершин.

В песне «Не бушуйте, ветры буйные»¹⁹ контрапункт использован в трех-тактной фразе (этот полифонический голос был намечен уже в черновых набросках):

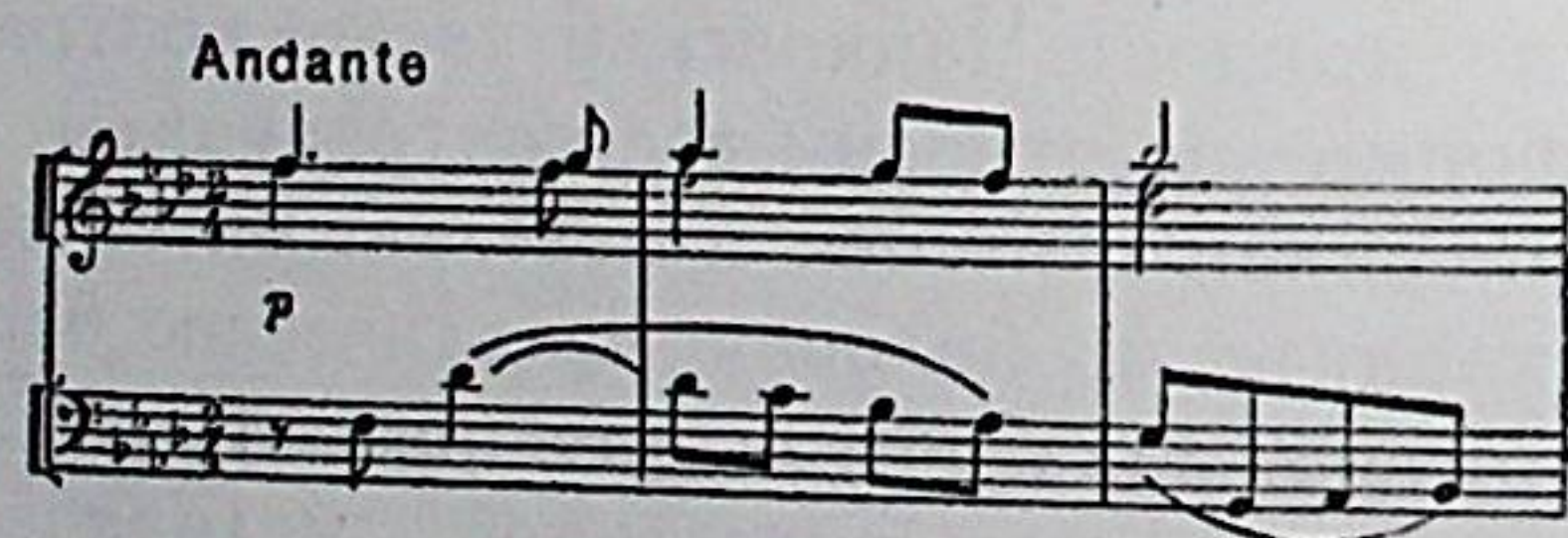


Контрапункт вступает со слабой доли такта ходом восходящей сексты и звучит очень энергично как выражение волевого начала, подчеркивая характер, присущий мелодии песни. Непрерывным движением восьмыми, широким мелодическим развитием этот контрапункт усиливает динамичность звучания, и вариация звучит сильнее сравнительно с началом темы.

В песне «Не хмель мою головушку клонит» контрастная полифония охватывает целое предложение. Контрапункт здесь носит характер мелодического подъема с ярко выраженной вершиной, не совпадающей с мелодией песни. В результате применения такого контрапункта привносится новая трактовка темы, и лирический образ драматизируется.

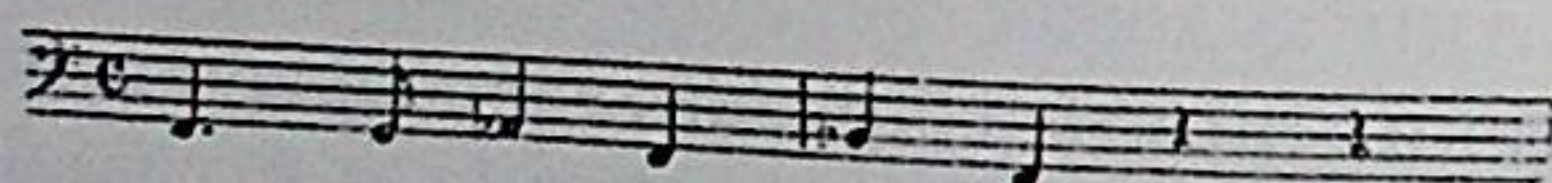
Наряду с короткими контрастными контрапунктами мы рассмотрим пример, в котором композитор, используя подвижной контрапункт, создает единый тип контрапунктической линии развития на очень большом участке мелодии. Тем самым данная форма обработки позволила Чайковскому использовать контрастную полифонию как средство объединения двух построений.

¹⁹ Интересно указать, что Чайковский в обработке песни «Не бушуйте, ветры буйные», сравнительно с Римским-Корсаковым, придает чрезвычайно важное интонационное значение трехтактной фразе: движение от тоники по секундам до терции, возврат на тонику и скачок к субдоминанте вверх (ритмическое изменение мелодии первого такта J J указано Чайковским в черновых эскизах).



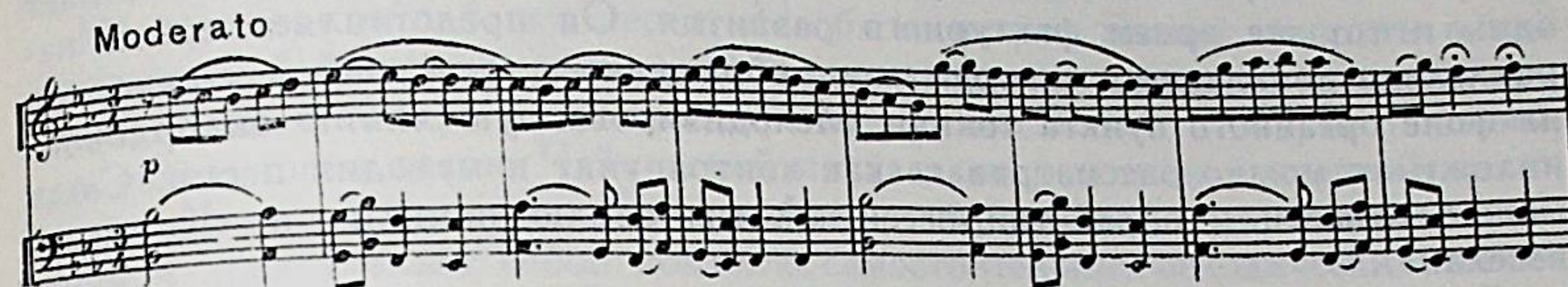
Таков же, например, начальный оборот темы угнетенного народа в прологе «Бориса Годунова».

Чайковский в раннем своем творчестве также пользовался такой попевкой для тем, носящих волевой, энергичный характер: в опере «Воевода» (лейтмотив Дубровина II д. и др.):



Этот мелодический оборот представляет, в сущности, распевный вариант начала песни «Эй, ухнем», но там он носит более сгущенный, собранный характер, отвечающий содержанию текста. И в песне «Не бушуйте, ветры буйные» основа та же, но не случайно, что у Мусоргского и у Чайковского в хронологически близких произведениях рождаются одинаковые обороты: это связано с общей опорой на определенный круг народных песен.

Таким примером, и притом превосходным, является обработка песни «У ворот сосна раскачалась». Здесь Чайковский применяет в сопровождении тематически самостоятельный контрапункт, непрерывно развивающийся на протяжении всей темы (этот контрапункт намечен был уже в черновых набросках):



Контрапунктирующая мелодия отличается размеренностью движения, широким и певучим мелодическим дыханием и придает всему изложению своеобразный характер постоянно развертывающегося эпического сказа.

Особенность цикла песни «У ворот сосна раскачалась» состоит в том, что здесь Чайковский с помощью октавного перемещения темы и контрапункта достигает еще большей широты и цельности развития художественного образа. Обработка этой песни не воспринимается как тема и вариация, создается яркое впечатление единого мелодически устремленного построения. Поэтому, когда тема из нижнего регистра переносится в верхний, а контрапункт — из верхнего голоса в нижний, это звучит как логичное продолжение в раскрытии одного и того же образа, значительно динамизированного.

Собственное отношение Чайковского к восполнению народной песни полифоничностью ясно выступает при сравнении его обработки с гармонической обработкой Римского-Корсакова, у которого находим ту же песню в сборнике «100 песен».

Рассматривая у Чайковского многоголосную полифоническую фактуру контрастного типа, необходимо указать, что намечается два вида фактуры: а) трех- и четырехголосие с равноправными голосами и б) многоголосие, в котором выделяется главный, ведущий контрапункт, в то время как остальные голоса являются гармоническими по отношению к нему.

В песне «Стой, мой милый хорювод» сопровождение изложено в виде четырехголосной контрастной полифонии с большим разнообразием фактурных приемов. Важно, что использование вспомогательных и проходящих звуков в контрапунктах придает музыке более утонченный, изысканный характер.

Перед тем, как перейти к рассмотрению второго типа фактуры (более распространенного), основанного на взаимодействии полифонии и гомофонии, следует остановиться отдельно на гомофонно-гармонической фактуре.

Чайковский широко использует гомофонно-гармоническую фактуру. Она встречается и в первой, и во второй тетрадях сборника. Гомофонно-гармоническая фактура представлена аккордовым складом, иногда напоминающим фактуру оркестра и ансамбля народных инструментов, и, наконец, она представлена гармоническими фигурациями различного типа («Не разливайся, мой тихий Дунай», «Вьюн на воде извивается»).

Взаимопроникновение гомофонно-гармонической фактуры и полифонической можно объяснить тем, что Чайковский не проводит резкой грани между полифонией и гомофонией. Поэтому оба типа фактуры используются композитором в тесной взаимосвязи. Здесь можно указать на три важных момента при рассмотрении данного приема:

- а) сопровождение дается в виде гармонического комплекса;
- б) сопровождение основано на развитии гармонических голосов;
- в) мелодизация баса выделяет его как средство объединения ткани.

Наиболее ярким примером обработки, в которой мелодический контрапункт взаимодействует с другими гармоническими голосами, является песня «Уж ты, сизенький петух». Здесь тему и вариацию объединяет один и тот же прием фактурного развития. Он представляет собой параллельно движущиеся аккорды в виде обращенных трезвучий и 7-аккордов на фоне органного пункта тоники. Мелодизированную линию аккордового изложения можно рассматривать как контрапункт к мелодии песни. Сюда можно отнести и обработки песен «А мы землю наняли» и «Катенька веселая».

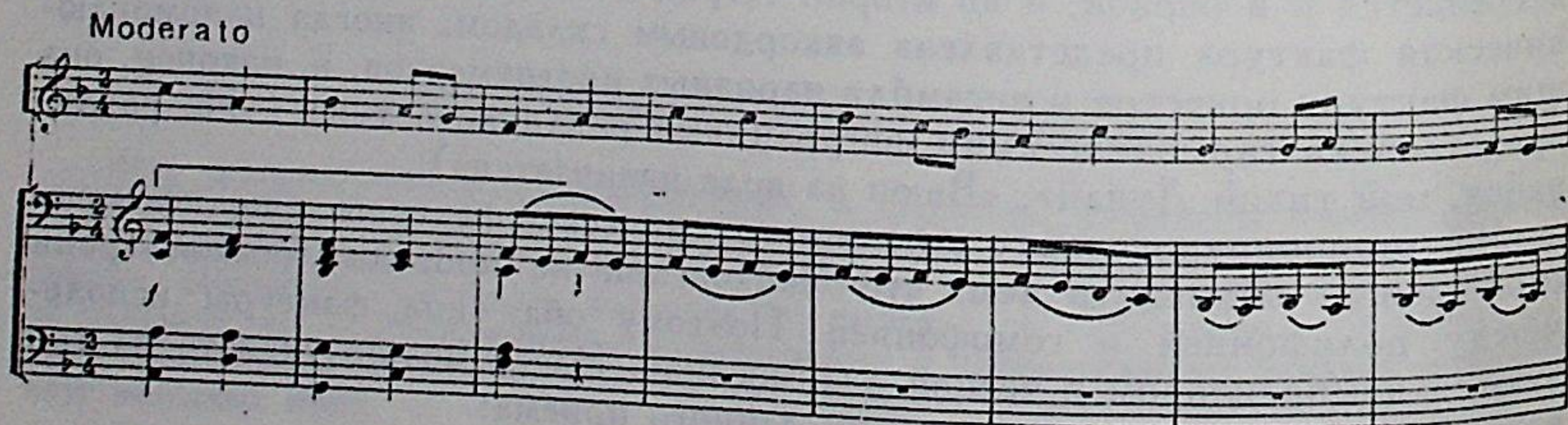
В связи с полифонизацией гомофонно-гармонической фактуры можно указать на то, что Чайковский большое значение придает басовой линии сопровождения, давая ее в виде выразительной мелодизированной линии. Это видно на примерах многих обработок. Такая фактура встречается в песнях: «Не разливайся, мой тихий Дунай», «Вспомни, вспомни, моя любезная», «Пряди, моя пряжа» и др. Во всех случаях бас выражен в виде спокойно звучащего, мелодически выразительного контрапункта. Особое внимание к мелодизации баса связано с тем, что Чайковский создает единую линию развития народной мелодии при всем разнообразии гомофонно-гармонической фактуры.

Для подтверждения мысли о том, что гомофонно-гармоническая фактура тесно взаимодействует с полифонией, обратимся к обработке песни «Я вечор млада». Здесь контрастная полифония возникает естественно из гомофонно-гармонической фактуры в результате развития одного из аккордовых голосов.

Характеризуя полифоническую фактуру темы с мелодической точки зрения, замечаем преобладание нисходящего и восходящего движения по ступеням гаммы, доходящего до наиболее глубокого звука внизу — си бемоль большой октавы:



Контрапункт возникает из удвоения темы и разворачивается в самостоятельную линию. В вариации полифоническая фактура вырастает из гомофонно-гармонической путем мелодического преобразования верхних аккордовых звуков:



Контрастная полифония, основанная на непрерывном движении восьмыми, при быстром темпе создает моторность и придает всему изложению характер жизнерадостности. Таким образом, складывается очень пластичная форма вращающейся полифонической фактуры в гомофонно-гармоническую и обратное. Такого рода фактура подготавливает стиль симфонического письма Чайковского.

На примере обработки песни «Не было ветру» можно говорить о полифонической фактуре, возникшей в результате мелодизации всех аккордовых голосов. Сосредоточенно-сдержанную, несколько суровую по своей выразительности песню Чайковский показал посредством распевной полифонизированной фактуры. Сопровождение строится на певучем голосоведении и представляет собой комплекс самостоятельных мелодических линий:



Из всех сопровождающих голосов наибольшей мелодической подвижностью обладает басовый голос. Он особенно развит: наряду с секундово-терцовыми последовательностями встречается большое количество ходов на кварту и другие широкие интервалы.

На ту же тему «Не было ветру» Римский-Корсаков написал четырехголосную фугу ре минор. Кроме обычной имитации, тема проводится стреттно в увеличении, хроматически усложняется. Отдельные обороты народной мелодии временами нарушаются. Из-за этого фуга в целом теряет связь с народно-песенным стилем, хотя некоторые ее разделы звучат очень близко к народному многоголосию.

Чайковский обрабатывает мелодию народной песни также полифонически и четырехголосно. Но он придерживается диатоники, древних ладовых оборотов, распевности голосоведения, и в итоге это хорошо соответствует древнему народному напеву.

Наконец, в заключение раздела о фактуре рассмотрим ряд обработок, в которых происходит взаимопроникновение гомофонно-гармонической фактуры и полифонии имитационного и контрастного типа.

Наибольший интерес в этом смысле представляет обработка песни «Винный наш колодезь». В первых четырех тактах темы мы обнаруживаем четырехголосную полифоническую ткань, в которой два верхних голоса (альт, сопрано) имитируют в доминанту отдельные обороты темы, тенор дан в виде контрастного контрапункта и, наконец, басовая линия — органнй пункт на тонике.

В вариации так же можно говорить о четырехголосном полифоническом изложении, как и в первом четырехтакте темы. Первые два голоса (альт, сопрано) представляют собой имитацию отдельных оборотов песенной мелодии. Линия третьего голоса (тенор) носит гармонический характер, местами исчезает, и изложение становится двухголосным. Сравнительно с темой это выглядит более индивидуальным (синкопированное вступление, оборот гармонического мажора — минорная субдоминанта). Нижний голос в основе своей сохраняет тонический органнй пункт, как и в теме.

но развит мелодически гаммообразными движениями от доминанты к тонике. Таким образом, замечаем, что Чайковский на коротком участке обработки создает сложную полифоническую ткань в совокупности с гомофонно-гармонической фактурой.

Здесь обнаруживается глубокое различие в отношении Чайковского к обработке народной песни по сравнению с другими композиторами. Если они представляли обработку как сочинение сопровождения к мелодии народной песни, то Чайковский проявил наибольший интерес к мелодической стороне песни и развивал ее посредством полифонического многоголосия.

В обработках Чайковского складываются черты инструментального стиля. Так, в целом ряде обработок видно применение квартетно-инструментальных приемов, в иных же сильны черты оркестровости.

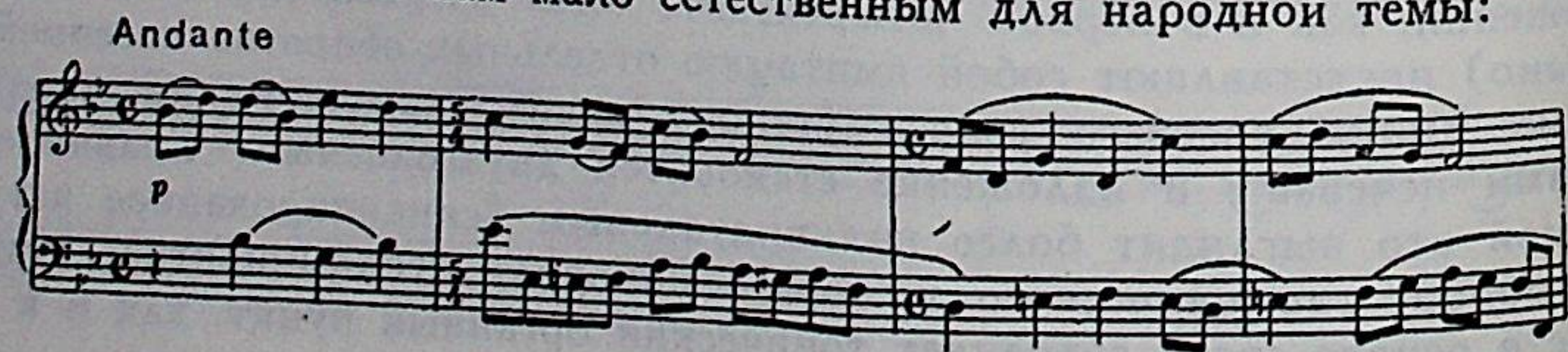
В первом случае мы находим ярко выраженную четырехголосную полифоническую фактуру. Как в партитуре квартета, здесь обнаруживается свободное использование гомофонно-гармонической и полифонической фактуры при огромном значении комплементарной ритмики. Большая свобода голосоведения обуславливает гибкий переход мелодических оборотов из голоса в голос, создает единую музыкальную ткань.

Характерно для квартетного стиля, что голоса находятся на широких расстояниях, и это дает интересные полные звучания. Здесь можно говорить о своеобразной регистровой окраске каждого голоса, а также об использовании характерных приемов скрипичной фактуры. Так, например, обработка песни «Эко сердце, эко бедное мое» со свободным переключением полифонического и гомофонного изложения очень близка квартетному жанру. В первом предложении на протяжении четырех тактов использована неточная стреттная имитация. В третьем, четвертом тактах употребляется трехголосная полифоническая фактура, в которой бас представляет собой ритмически измененную имитацию в октаву. Тенор является обращенной интонацией мелодии, альт удваивает линию баса в дециму. В пятом и шестом тактах использована аккордовая фактура. Во втором предложении на протяжении четырех тактов голоса включаются по типу стреттной имитации на основе первого оборота темы. В конце снова возникает аккордовая фактура.

В обработке песни «Уж ты, поле мое, поле чистое» используются и приемы, напоминающие о колорите квартетного звучания: мелодия во второй и третьей октаве могла бы быть поручена первой и второй скрипкам, а квинтовый ход нижнего голоса — альту.

Наша мысль о подготовке в некоторых обработках фактуры квартетной музыки подтверждается тем, что обработка песни «Сидел Ваня» почти без изменения перенесена Чайковским в начало репризы «Andante cantabile» квартета № 1.

Первое предложение песни сопровождается контрастным контрапунктом (в квартете его исполняет виолончель). Своеобразие этого контрапункта проявляется в том, что он представляет собой гибкую мелодическую линию, выразительность которой подчеркивается хроматическими проходящими и вспомогательными звуками, хотя появление ми бекара во втором такте кажется нам мало естественным для народной темы:



Во втором предложении тема дается в октавном удвоении (в квартете в партии первой и второй скрипок). Сопровождение представляет собой многоголосие, причем каждый голос достаточно самостоятелен и голоса вступают поочередно²⁰:



Полифонизация музыкальной ткани не противоречит ясности гармонической основы, благодаря чему можно говорить о взаимопроникновении полифонии и гомофонии.

Рассматривая обработку песни «Сидел Ваня», видим во всех отмеченных чертах ее сходство с разобранными выше обработками песен «Эко сердце, эко бедное мое», «Уж ты, поле мое, поле чистое».

* * *

Сборник обработок Чайковского позволяет говорить об элементах симфоничности в их музыкальном изложении. На примерах, которые будут нами рассмотрены, нам хотелось бы проиллюстрировать основную мысль о том, что Чайковский, подходя к обработке народной мелодии как композитор-симфонист, в сущности, подготавливает приемы собственно-симфонического развития ее. Это проявляется в чрезвычайно свободном отношении к смене фактуры, что уже отмечалось при разборе обработок квартетного характера. Однако если в последних частые смены были обусловлены взаимопроникновением гомофонности и полифоничности, то здесь это вызвано и большим вниманием Чайковского к оркестровому колориту. Колоритность достигается различием полифонических линий, приближающихся к определенным оркестровым тембрам благодаря контрасту регистров и ритмических рисунков.

В связи с вопросом о колористичности звучания нужно отметить, что в фактуре обработок оркестрового типа обычно содержатся три основные фактурные функции: тема, группа мелодико-гармонических голосов и бафовый, иногда мелодизированный голос (в отличие от ярко выраженного четырехголосного склада в обработках квартетного типа).

Подобное выделение трех основных линий мы находим в целом ряде оркестровых сочинений Чайковского (так, например, изложена вторая тема D-dur в финале VI симфонии Чайковского).

В обработках народных песен видно, что Чайковский передает в фортепианной фактуре различные приемы отдельных оркестровых инструментов, как, например, тремоло скрипок («Во лузях», «Пряди, моя пряжа», «Эй, ухнем»), терцовое движение мелодии, свойственное партиям валторн, или колорит деревянных инструментов в своеобразной фактуре подголосков («Как по лугу, по лужочку» и др.).

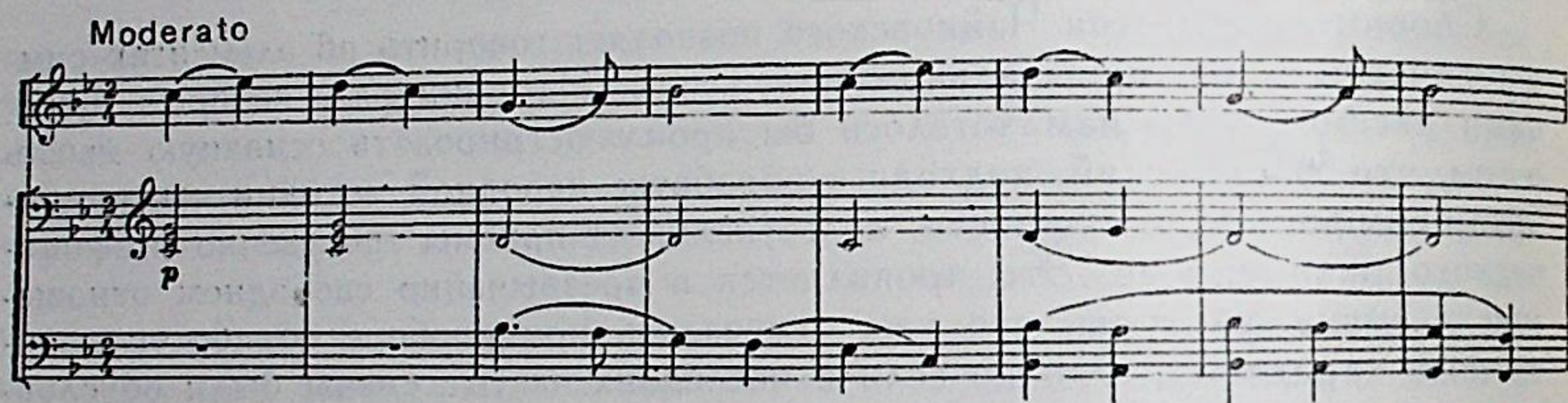
В этой связи интересно привести письмо Балакирева к Чайковскому: «Из песен, переложенных Вами в 4 руки, всех нас приводит в восторг²⁰ В квартете, сравнительно с обработкой, дана более четкая дифференциация голосов, что обусловлено самим составом ансамбля.

№№ 5, 16, 20, а в особенности 23. Это необычайно прелестно. К неудачным принадлежат: [№] 10, 17, 19 и в особенности № 9, которая не похожа даже на народную тему, а будучи сделана à la Raff с тромбонами и визготней скрипок, — она ни на что не похожа...»²¹

Приведенная цитата свидетельствует о вполне определенной склонности Балакирева к методам обработки народных песен. Он особенно выделяет обработки, которые выдержаны в вокально-хоровой манере, и отвергает те из них, в которых Чайковский больше тяготеет к инструментальной фактуре. В этих последних особенно сильно проявились симфонические приемы Чайковского.

У Чайковского намечаются приемы перемены «оркестровки» при повторениях темы. Это ведет к разнообразию колорита. Ярким примером колористического варьирования может служить обработка песни «Пряди, моя пряха». Мелодия песни проводится в разных регистрах, одногласно или (местами) в форме октавного удвоения, и за этим скрывается различная ее окраска.

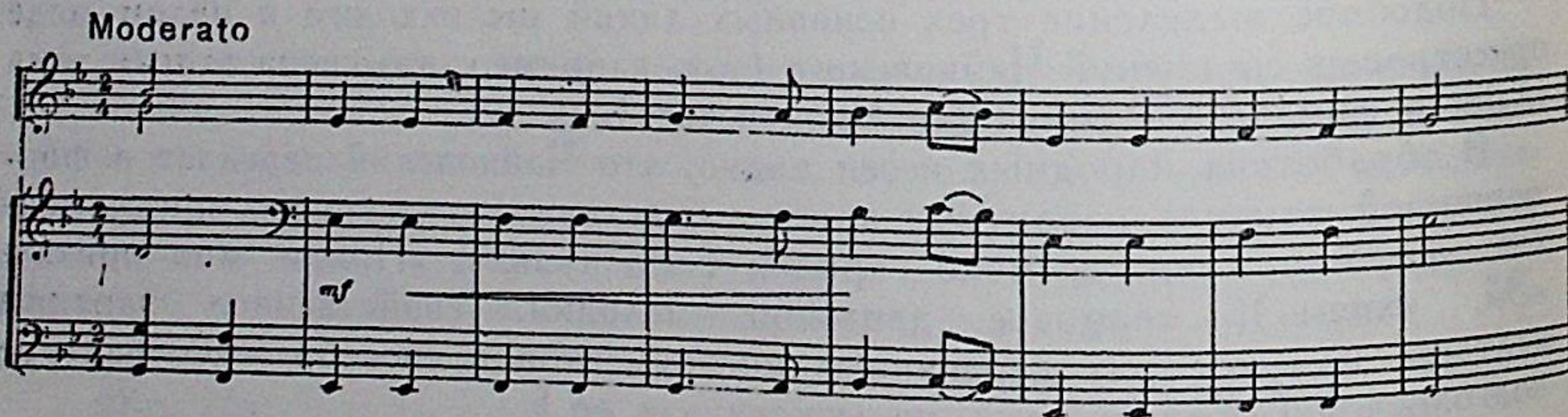
При первом проведении тема-мелодия помещается в верхнем регистре первоначально на фоне выдержанной гармонии, потом в сопровождении спокойно звучащего ниспадающего контрапункта — в басах. При повторении тема изложена в октавном удвоении и с более полным гармоническим сопровождением. В первых двух тактах выдержанные аккорды в среднем регистре похожи на звучание валторн:



Появление в басах в третьем такте ниспадающего самостоятельного контрапункта легко ассоциируется с вступлением струнных при выдержанных средних голосах тех же валторн.

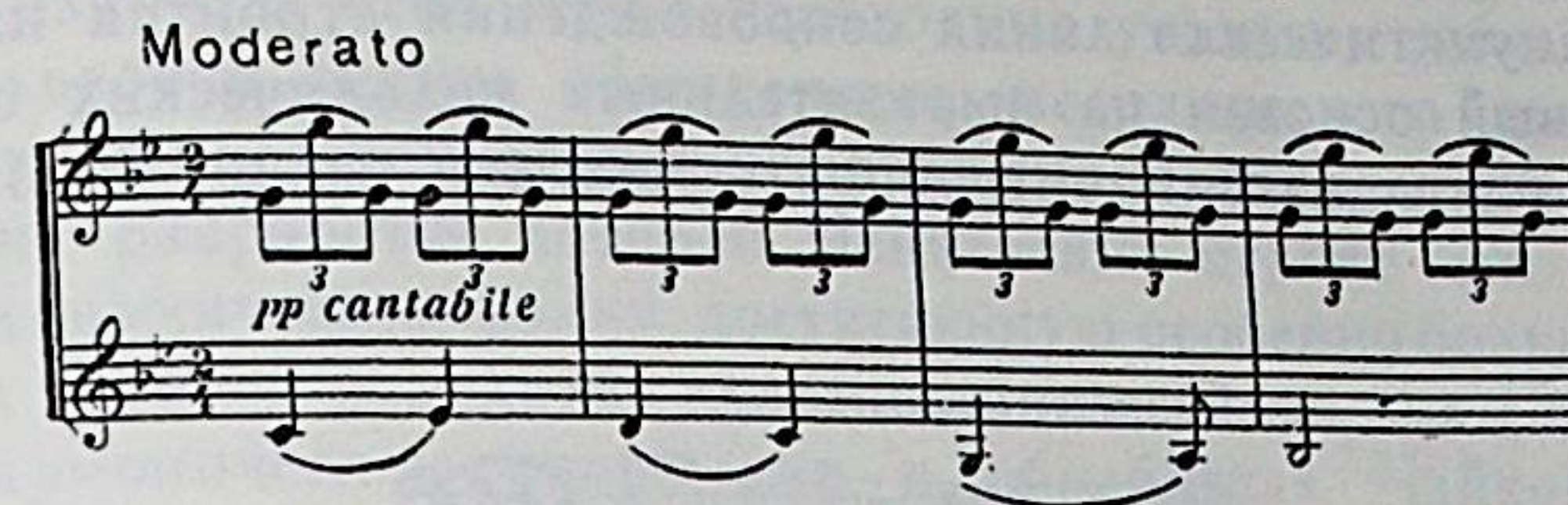
Второе предложение существенно отличается от первого общим унисоном всех голосов. Это вносит довольно резкий контраст и противопоставляется более мягкому звучанию первого предложения (соответственно изменился нюанс: было *p*, стало *mf*).

Второе предложение естественно выросло из первого посредством постепенного подведения басов к низкому *E*₅ (9-й такт):



Во втором проведении тема переносится в средний регистр с характерной отметкой «cantabile». Она проводится на фоне иного сопровождения,

отличающегося своеобразным характером. Здесь колорит оркестрового звучания достигается посредством непрерывного колыхания триолей, что очень легко представить как обычную фактуру скрипок.



Знакомая попевка основной мелодии g—a—b продолжается выше и создает новую мелодическую фигуру.



Таким образом, сопровождение в обработке наполняется тематическим содержанием, связанным с самой песней.

Обработка мелодии «Пряди, моя пряха» несомненно подготовила ее использование во 2-й части II симфонии.

В обработке мелодии «Заиграй, моя волынка» в теме и вариации композитор использовал динамический контраст (*p—f*); это похоже на сопоставление групп оркестра с *tutti*.

Изложенная в верхнем регистре в октавном удвоении тема напоминает светлое, блестящее звучание высоких деревянных инструментов. Средний регистр заполнен синкопированным звучанием октав на органном пункте, напоминающем педаль валторн. В низком регистре показано гармоническое движение, которое можно представить в виде низких струнных с наложением фаготов и даже тромбонов. В вариации Чайковский широко использует синкопированный ритмический рисунок, который часто встречается в моменты динамических нарастаний в его оркестровых произведениях.

В целом вариация отличается от темы более насыщенным звучанием благодаря октавному изложению мелодии.

Сравнивая обработку Чайковского с балакиревской и хором Мусоргского «Ой ты, сила, силушка» («Борис Годунов»), можно еще яснее убедиться в свойственном ей оркестрово-симфоническом характере.

Балакирев и Мусоргский используют преимущественно гомофонно-гармоническую фактуру (в отличие от полифонической у Чайковского). Характерной особенностью их обработки является подражание фактуре народного оркестра. Синкопированное движение на тоническом органном пункте у Чайковского носит характер отдельной оркестровой партии, у Мусоргского же напоминает звучность щипковых народных инструментов, так же как и у Балакирева.

В обработках Чайковского зарождаются, созревают другие приемы, свойственные развитию оркестрового произведения. Это прежде всего связано с насыщением ткани интонационно родственными голосами. Проблема интонационного родства голосов связана с ведущей чертой метода Чайковского-симфониста, который чрезвычайно экономичен в использовании тематического материала и на этой основе подчас строит большое развитие в своем произведении.

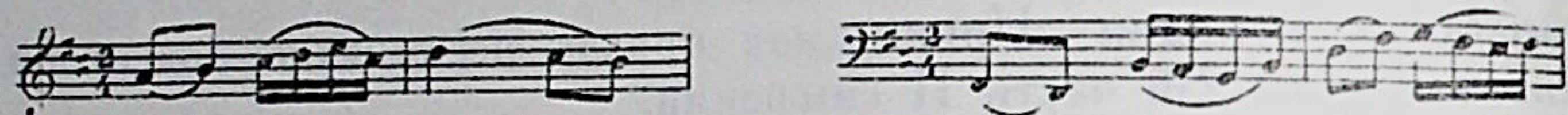
²¹ Переписка М. А. Балакирева и П. И. Чайковского, стр. 34. Письмо от мая 1869 г.

Рассмотрим с этой точки зрения обработку песни «Взойди, взойди, солнце».

В основу обработки Чайковским положено интонационное родство голосов. Контрапунктическая линия сопровождения строится на двух типах фактуры: первый основан на выразительных мелодических оборотах, интонационно близких начальному обороту мелодии песни, но в обращенном движении:



Второй тип мелодического движения заимствуется из оборота 2-го такта, изложенного шестнадцатыми также в обращении:

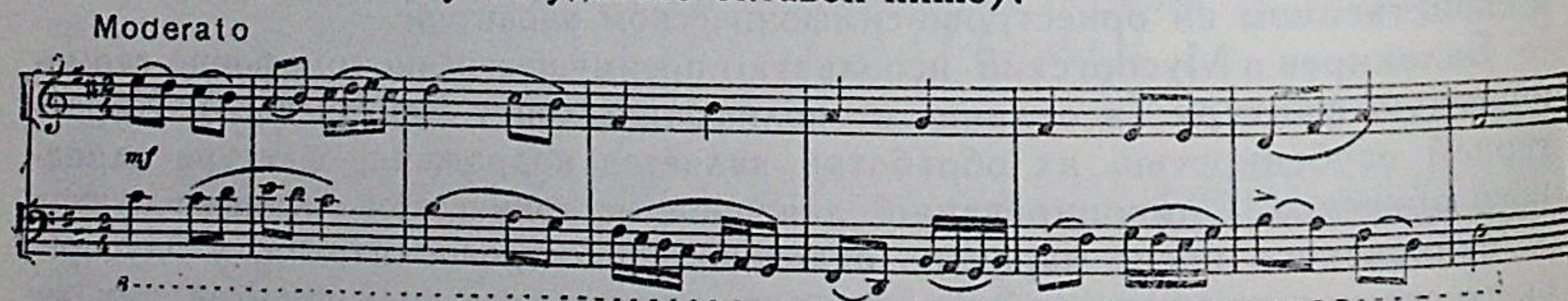


Если в теме движение шестнадцатыми является простым опеванием звука ре и не таит в себе нарастания, то в сопровождении темы Чайковский придает обороту из шестнадцатых иной выразительный смысл.

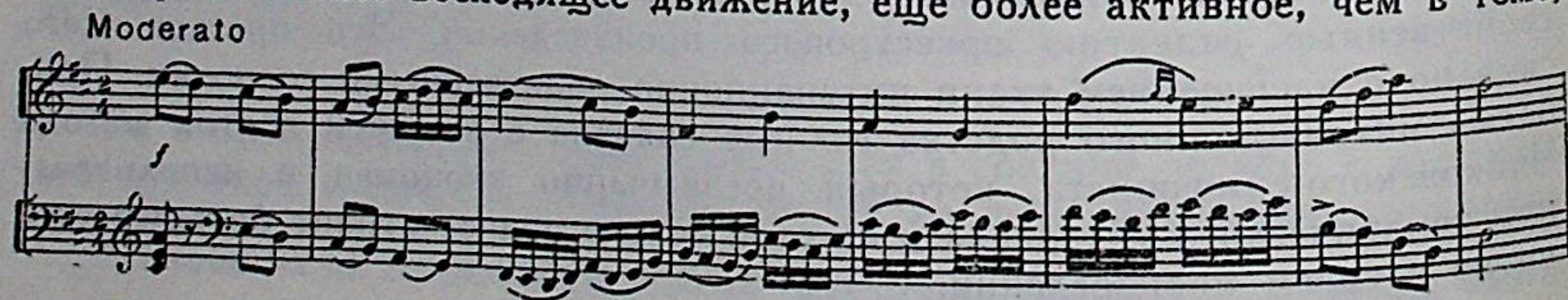
В последнем обороте усиливается выразительное значение восходящих терций, составляющих разложенный большой мажорный септаккорд, и намечается второе звено ритмической секвенции, направленной к мелодической вершине си:



Мелодия песни расположена в одном регистровом диапазоне, сопровождение же представляет постепенное движение от первой октавы к d большой октавы и затем в течение одного такта стремительный подъем к h малой (все к тому же удвоено октавой ниже):



В вариации Чайковский использует вторую фигуру темы, строит на ней стремительное восходящее движение, еще более активное, чем в теме,



приводящее к h первой октавы (в теме вершина достигает лишь h малой октавы).

Таким образом, песня обработана посредством интонационно родственных контрапунктов. В этой связи необходимо указать, что здесь особенно широко использован прием обращенного мелодического движения. Следует упомянуть о большом значении обращенной фигуры шестнадцатых из темы песни, на разработке которой Чайковский строит как в теме, так и в вариации динамическую волну, достигающую особенно большого развития в вариации, в которой находится кульминация всей формы (5, 6, 7-й такты).

В ладо-гармоническом отношении в обработках Чайковского можно выделить две важнейшие особенности: первая состоит в применении диатонической гармонизации, вторая — в широком использовании переменных ладов.

В свою очередь, среди обработок с переменным ладом можно наметить две группы: к первой относятся обработки, в которых переменный лад и другие народные гармонические особенности заложены в самой мелодии песни, ко второй — те, где ладо-гармонические особенности обработки выходят за пределы ладовой природы данной песни, что ведет к расширению и усложнению облика песни.

Так как во второй группе в большей степени проявилось индивидуальное отношение Чайковского к работе над народной мелодией, мы считаем своей задачей рассмотреть эту группу.

Чрезвычайно интересной представляется нам обработка песни «Взойди, взойди, солнце». Основным признаком в самой мелодии — изобилие переменности: в первом четырехтакте А — миксолидийский, во втором fis — фригийский. Характерным для подхода Чайковского является то, что он не ограничился этой переменностью и ввел новую: при гармонизации первого четырехтакта использован соль-бекар в 3-м такте (исходя из отсутствия соль-бекара в мелодии), в результате получается D — ионийский.

Таким образом, на протяжении песни образуется переменный лад, построенный на трех тониках:

А — миксолидийский,
fis — фригийский,
D — ионийский.

Эта же песня обработана Римским-Корсаковым в сборнике «100 русских народных песен». Он, как и Чайковский, показал сложное переплетение переменных ладов: каждому такту мелодии он придает своеобразный ладовый оттенок. В целом песня начинается и кончается в гармоническом ля миноре. Однако в отдельных мелодических фразах или совсем не ощущается минор или он взаимодействует с другим ладом: G — миксолидийский (1 т.); e-moll (2 т.); C-dur (3 т.); a-moll (4 т.).

В песне «Поблекнут все цветики» разнообразие гармонии во втором периоде возникает вследствие появления в партии сопровождения проходящих хроматических звуков: отклонение в B-dur (15-й и 22-й такты). дующих хроматических звуков: отклонение в B-dur (15-й и 22-й такты). дящих хроматических звуков: отклонение в B-dur (15-й и 22-й такты). д-молл (21-й такт) в соединении с возвращениями в F-dur и миксолидийский C. Это образует довольно сложную цепь тонального развития. Таким образом, ясно видно, что Чайковский, благодаря введению переменности, более разнообразно показал ладо-тональные особенности песни сравнительно с Вильбоа. Последний гармонизует мелодию преимущественно трезвучиями главных ступеней.

Песню «Плывет, всплывает» Чайковский обрабатывает полифонически. Благодаря тому, что в теме используется тональная имитация,

контрапункт приобретает несколько жесткую звучность из-за наличия тритона (соль бекар — ре бемоль) и ладового оттенка лидийского Des. Далее, в 6—7-м тактах использована тональная имитация в нону, которая так же, как и разобранная выше, сохраняет оттенок миксолидийского Es.

Следует также указать на обработку песни «У ворот сосна раскачалась», в которой Чайковский непрерывно развивающимся на протяжении всей темы мелодическим характером сопровождения подчеркнул ладовую особенность — дорийскую.

Обработка той же мелодии у Римского-Корсакова и Вильбоа ограничивается гармонизацией мелодии песни, причем если Римский-Корсаков широко использует гармонии побочных ступеней, то Вильбоа крайне примитивен, употребляя аккорды тоники, субдоминанты и доминанты:

Римский-Корсаков	$\frac{I_6-II}{1\text{ т.}}$	$\frac{I_6-V-I_6}{2\text{ т.}}$	$\frac{II-I_6-II_6}{3\text{ т.}}$	$\frac{VI-II_{5\sharp}-V}{4\text{ т.}}$	$\frac{I}{5\text{ т.}}$
Вильбоа	$\frac{V-V_{5\sharp}}{1\text{ т.}}$	$\frac{I-V_{4\sharp}-I_6}{2\text{ т.}}$	$\frac{IV-I}{3\text{ т.}}$	$\frac{I-V}{4\text{ т.}}$	$\frac{V}{5\text{ т.}}$

Чайковский не нуждается в использовании основных функций из-за широкого применения полифонии, которая способствует усложнению ладовой стороны песни при наличии оборотов различных ладов, скрытых в самой мелодии народной песни.

Обратимся к вопросу, связанному с вариационными циклами. Чайковский в своем сборнике преимущественно обрабатывает песни в форме небольших вариационных циклов, состоящих из темы и одной или нескольких вариаций (лишь три обработки не имеют этой формы).

Чайковский последовательно проводит свой творческий принцип — создания единой линии развития в цикле, раскрытия внутренней динамики народной мелодии.

Интенсивное развитие связано с применением динамического варьирования, которое достигается сменой фактуры гомофонно-гармонической и полифонической («Гулял Андрей-господин», «Не тесан терем»), варьированием гомофонно-гармонической фактуры («Поблекнут все цветики»), усложнением ритма («Эй, ухнем»). Все это способствует созданию единой линии нарастания, приводящей в конечном итоге к кульминации. Благодаря такого рода обработке музыкальный образ, заложенный в песне, обретает живое, действенное развитие.

Мы сознательно подчеркиваем завершенность формы каждой из обработок у Чайковского, потому что, в сущности, они выглядят небольшими законченными инструментальными пьесами и ясно отражают творческую направленность стиля композитора. В этом и заключается качественное отличие от предшествующих сборников обработок народных песен, в которых на первом плане было гармоническое сопровождение к вокальной мелодии.

Разберем ряд обработок Чайковского, в которых все средства выразительности направлены на выявление целостного образа.

Своеобразие обработки Чайковским песни «Эй, ухнем» особенно ярко выступает при сравнении с обработкой Балакирева, которая явилась для Чайковского первоисточником. Каждый из них по-своему подошел к раскрытию художественного образа песни. Балакирев обработал ее в стиле народного хорового звучания, Чайковский же ставил перед собой иную

творческую задачу — он показал драматизированный героический народный образ.

Песня по форме представляет период единого строения, состоящий из двух восьмитактных предложений, отличных по мелодическому материалу.

Чайковский твердо придерживается четкой «квадратности» мелодии и каждый четырехтакт обрабатывает новым ритмическим вариантом сопровождения. Мелодия песни целиком проводится в низком регистре в октаву, а сопровождение — в верхнем, на сей раз — в гомофонно-гармоническом изложении.

В первом четырехтакте сопровождение изложено очень лаконично, но значение его велико. Оно вводит слушателя в определенную сферу настроения: чувствуется скрытая сила, которая постепенно выходит наружу в суровом, волевом начале народной мелодии. В следующем четырехтакте вводится ритмическое усложнение: триоли вместо двух шестнадцатых. Далее композитор отказывается от пауз, триоли дает на каждую восьмую, тем самым достигая большого нарастания к fortissimo. Интенсивное ритмическое движение идет от триолей шестнадцатых и восьмых к сплошным триолям.



Таким образом, постепенно усложняя ритмику сопровождения, Чайковский выявляет силу и широту художественного образа. В фигурах, изложенных сплошными триолями, мелодизированный голос стремительно развивается по восходящей линии. В более упрощенном виде это изложение представляется так:

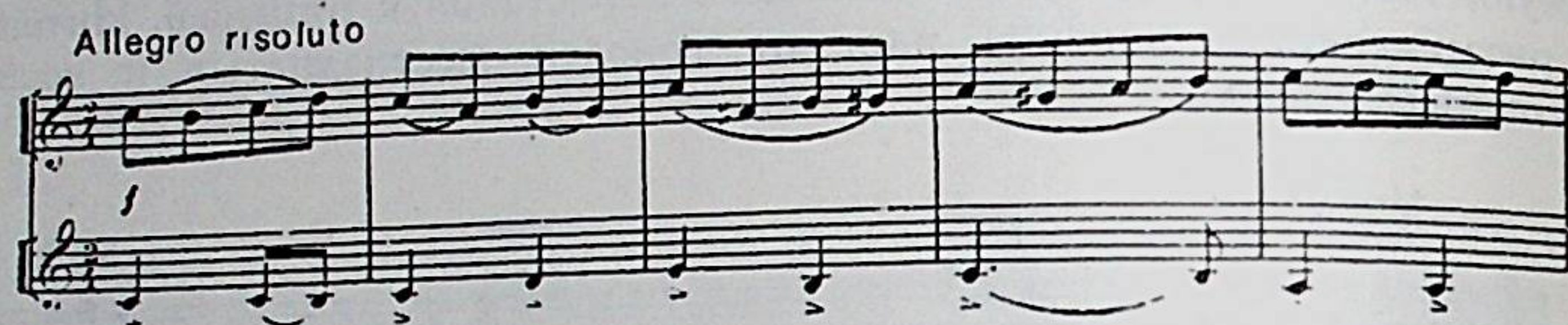


В обработке песни «Эй, ухнем» ярко проявляется принцип, свойственный стилю Чайковского. Он связан с созданием единой линии нарастания, приводящей в конечном итоге к кульминации.

В обработке данной песни безусловно намечаются приемы симфонического письма; развитие достигается постепенным усложнением различных элементов фактуры сопровождения и напоминает эскиз симфонического эпизода. Такая обработка способствовала поднятию народно-песенного образа на еще большую высоту. Героико-драматический характер этой песни сближается, например, с «Песней темного леса» Бородина.

Другим примером симфонизации может служить обработка песни «Гулял Андрей-господин»²². Она представляет цикл вариаций, форма которых достаточно замкнута, и последняя вариация выглядит кодой. Изложение темы намеренно отделяется от первой вариации посредством паузы. Она несет в себе определенную смысловую функцию и напоминает изложение темы в финале II симфонии. Все вариации объединены одним характером — они звучат очень решительно и торжественно.

Первая вариация носит полифонический характер. Сопровождение представляет собой контрапункт с обилием хроматических звуков (это намечено в черновых набросках, упомянутых выше):



Не меньший интерес представляет изложение самой мелодии песни, которая переосмысливается и становится похожей на тему фуги. (Фугированное развитие темы в инструментальном творчестве Чайковского периода 60—70-х годов встречается весьма часто.)

Вторая вариация резко отличается от первой и третьей. Сопровождение изложено аккордово в низком регистре половинными нотами, причем каждый аккорд подчеркнут акцентом (это видно и в первоначальном эскизе). И, наконец, третья вариация основывается на оstinatном бас-тоническом тетра хорда. В фактуре сопровождения интересно отметить ведение голосов через две октавы (т. е. большой охват регистров), способствующее созданию торжественного характера музыки. Наряду с фактурным варьированием можно указать и на гармоническое.

Рассматривая тему и три вариации, видим, что Чайковский в каждой из них дает различную гармонизацию. Так, например, тема изложена в диатоническом C-dur, вторая вариация основана на преобладании альтерированных гармоний субдоминантовой сферы и, наконец, при переходе в последнюю вариацию необычайно усиливается значение тоники. Таким образом, в совокупности фактурных и гармонических средств Чайковский достигает единой линии динамического развития вариационного цикла. Не случайно, что последняя вариация становится кульминационной и выполняет функцию коды.

Данная обработка — своего рода подступ к симфонизации народной песни, осуществленной в финале II симфонии («Журавель») и других сочинениях.

Своеобразие сборника Чайковского заключается также в стремлении объединить ряд обработок в небольшие циклы. Каждый из этих циклов

образует самостоятельное художественное звено, скрепленное родством тональностей и контрастом темпов. Мы попытаемся охарактеризовать музыкальные все содержание сборника.

В 1-й тетради мы могли бы выявить три цикла, включающие в себя разное количество обработок (первый цикл — 7 песен, второй — 6 песен, третий — 4 песни). В общей сложности они охватывают 17 песен. Разберем каждый цикл в отдельности.

В первом цикле шести песням присущи лиризм, мягкость и чисто русская задушевность; все они даются в умеренном темпе (Andante non troppo, Moderato, Andante, Tranquillo, Andante con moto, Moderato).

В каждой обработке Чайковский применяет разную фактуру. Лишь в последней, седьмой обработке «Не тесан терем» дается сравнительно новый образ — энергичный, мужественный, в темпе Allegro risoluto, и в звучании, напоминающем оркестровое tutti.

В этом цикле можно видеть единство тонального плана. Последняя обработка является тональной репризой всего данного раздела:

G—G—e—g—C—e—g—G

При сравнении обработок первого цикла по темпу и тональности с первоисточником обнаруживается, что Чайковский, в отличие от Вильбоа, придерживался своего строго продуманного тонального плана и темпов каждой песни.

Схематично покажем это следующим образом:

Название песни	Вильбоа		Чайковский	
	темп	тональность	темп	тональность
«Исходила младенька»	Moderato	G	Andante non troppo	G
«Голова ль ты моя»	Allegretto	G	Moderato	G
«Вспомни, вспомни...»	Allegretto	e гарм.	Andante	e нат.
«Вьюн на воде»	—	g гарм.	Tranquillo	g нат.
«Не разливайся»	—	C	Andante con moto	C-e
«Пряди, моя пряжа»	Allegro	c гарм.	Moderato	g нат.
«Не тесан терем»	—	G	Allegro risoluto	G

Очень важно указать, что на гранях соприкосновения двух циклов Чайковский дает яркое сопоставление образов, отличающихся по своему характеру. Эта особенность сохраняется в двух последующих циклах. Так, например, в первом цикле торжественной, энергичной по характеру песни «Не тесан терем» предшествует обработка песни «Пряди, моя пряжа» лирического характера.

Второй цикл начинается с обработки песни «У ворот сосна раскачалась». Обработка эта превосходно раскрывает ровный, широкий, степенный характер эпического склада протяжной песни.

Во втором цикле ладо-тональная связь между обработками обнаруживается в более сложных формах (тональность последней песни является основной по отношению ко всем другим):

f—F—As—G—f—C
S S VI. D S T

²² Песня «Гулял Андрей-господин» используется Чайковским в опере «Опричник» в танцах IV действия.

Тема народной песни обрабатывается в трехчастной форме. В первой и третьей частях в точности сохраняется мелодико-гармоническая фактура четырехручной обработки.

В этом цикле темп и тональности, принятые Чайковским, не всегда соответствуют сборнику Вильбоа:

Название песни	Вильбоа		Чайковский	
	темп	тональность	темп	тональность
«У ворот сосна раскачалась»	—	Es	Moderato	f дорийский
«Поблекнут все цветики»	Adagio	F—C	Moderato	F
«Плывет, всплывает»	Andante	As	Allegro moderato	As-Es миксолид.
«Зеленое мое ты, виноградье»	—	G	Allegro	G
«Не бушуйте, ветры буйные»	—	f	Andante	f
«Как на зорьке, на заре»	—	G	Allegro vivo	C

Внутри этого цикла Чайковский дает разнообразные жанровые контрасты по типу симфонического цикла. Две первые обработки — «У ворот сосна раскачалась» и «Поблекнут все цветики» — неторопливо-размеренного, величавого характера, сопоставляются с последующими двумя, отличающимися своим темпом (*Allegro moderato*, *Allegro*) и своим жанровым своеобразием. Это быстрые, стремительные по характеру песни (по типу «Скерцо»). И, наконец, обработка протяжной песни «Не бушуйте, ветры буйные» дается в темпе *Andante* и противопоставляется последней завершающей песне «Как на зорьке, на заре». Она идет в темпе *Allegro vivo* в тональности C-dur и звучит как оркестровое tutti («симфонический финал»). Таким образом, здесь мы находим сопоставление образов по типу симфонического цикла: вступление, *Allegro*, скерцо, *Andante* и финал.

Снова, после шутилой, задорной по характеру песни, третий цикл начинается с песни, совершенно контрастной: «Не хмель мою головушку клонит». В этой песне обработкой подчеркивается единое развитие лирического образа.

Интересно указать, что в этом цикле Чайковский обрабатывает по-разному все три песни одного жанра. Они даны в темпе *Moderato*, но каждая из них в своем роде оригинальна своей обработкой и раскрывает разные стороны лирического образа.

Завершающая цикл песня «Гулял Андрей-господин», несомненно, представляет собой обработку симфонического плана. Здесь звучность нарастает от вариации к вариации и приводит к торжественной коде.

Сравнивая между собой все три цикла, можно указать на известное сходство между ними. Каждый цикл подчеркнут мажорным окончанием, как утверждающим началом, и представляет в своем роде оркестровое tutti, соответствующее симфоническим финалам. Отличие же проявляется в том, что циклы постепенно сжимаются, но зато возрастает динамический уровень, усложняется форма обработки. Так, например, в последнем цикле обработка песни «Гулял Андрей-господин» представляет собой по форме тему с тремя вариациями и в большой степени превосходит по динамическому уровню предшествовавшие завершающие цикл обработки.

В последних восьми обработках первой тетради сборника Чайковский не сохраняет циклического принципа композиции, рассматривая песни как

отдельные обработки. Во второй тетради обработок мы могли бы также указать на то, что Чайковский ряд обработок объединяет в отдельные циклы. Если в первой тетради обработки строились по принципу симфонического цикла, то во второй тетради циклы носят более сжатый характер²³.

Песня «Как по лугу, по лужочку» с предыдущей песней «Калинушка с малинушкой» объединена в короткий однотональный цикл, в котором сопоставляются две песни, контрастные по жанру: первая — протяжная, вторая — плясовая. Такое же объединение в цикл наблюдается в следующих двух обработках песен «Уж ты, поле мое, поле» и «Как во городе царевна». Исключением является цикл с тональной динамической репризой, состоящий из песен «Сидел Ваня», «У ворот, ворот», «Эй, ухнем». В этом цикле первая и третья песни даны в одноименных тональностях (B-dur — b-moll), средняя же от первой и третьей отличается как по жанру, так и по тональности: она шуточно-игрового характера, в тональности A-dur. Таким образом, здесь можно предположить наличие трехчастного цикла. Смысловое завершение мощной обработкой песни «Эй, ухнем» является целью устремлений композитора, утверждающего народно-героическое начало.

Отметим в заключение, что сборник обработок Чайковского «50 русских народных песен для фортепиано в четыре руки» дает ясное представление о творческой работе композитора над народно-песенным материалом. Можно видеть, как композитор здесь вырабатывает свой творческий метод, связанный с симфоническими приемами развития мелодии народной песни. Подтверждением нашей мысли могут служить примеры использования Чайковским народно-песенного материала из сборника обработок в своем собственном симфоническом, оперном и камерном творчестве.

²³ О цикличности пишет Е. В. Гиппиус, характеризуя сборник Балакирева (М. Балакирев. Русские народные песни, I гл.: «Опыт идейно-художественной исторической оценки», М., 1957, стр. 193).

А. П. Агажанов

К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ¹

Народная инструментальная музыка богата и разнообразна по жанрам. Здесь и высокие образцы скрипичной музыки, и замечательные наигрыши на жалейке, волынке, гуслях, балалайке. В своей работе мы использовали лишь немногие характерные примеры различных типов инструментального народного творчества.

Русская народная инструментальная музыка в основной своей части связана непосредственно с песней. Менее ощутимы эти связи лишь в пастушеских сигналах и некоторых плясовых наигрышах. Но несмотря на то, что инструментальная музыка — это главным образом вариант или вариация напева, она имеет свою специфику, о которой речь будет идти в дальнейшем.

Инструментальная народная (как в известной части и профессиональная) музыка может быть подразделена на следующие виды:

1) Инструментальное сопровождение к песне, которое, являясь неотъемлемой частью художественного целого и будучи связано с музыкальной темой (напевом) песни, в то же время обладает своими особенностями. Важнейшая из них заключается в том, что сопровождение не копирует, не повторяет, не удваивает хорового (и вообще вокального) изложения, а видоизменяет его.

2) Собственно-инструментальная музыка, исполняемая без участия вокальных голосов. Находясь в зависимости от песенной (вокальной) мелодики, собственно-инструментальные произведения представляют собой главным образом ее варианты, ее творческое переложение на инструмент (или ансамбль инструментов). Принцип развития в собственно-инструментальной музыке, как и в других видах народного музыкального творчества, преимущественно вариационный.

Рассмотрим подробнее каждый из этих видов.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ К ПЕСНЕ

Как мы уже отметили, инструментальное сопровождение в народном музыкальном творчестве обычно не тождественно с вокальным изложе-

¹ Статья является переработкой II главы диссертации «Русские народные инструменты и народная инструментальная музыка». I глава диссертации издана в 1949 г.

нием песни. Формы видоизменений очень богаты, но во всем их многообразии достаточно ясно обозначаются следующие типы:

- а) мелодическое варьирование песни и восполнение ее новыми гармоническими элементами;
- б) развитие в сопровождении подголосков хорового характера;
- в) развитие сопровождения по принципам гомофонно-аккордового склада.

Особенности сопровождения вариационного типа («а») наиболее отчетливо сказываются в частушечном жанре, где сопровождению принадлежит существенная роль.

Частушка является самостоятельным видом народного творчества, где наряду с текстом и вокальной мелодией большое значение приобретает музыкальный инструмент. Роль инструментального сопровождения в этом жанре исключительно велика. Если вокальная мелодия в живой интонации человеческого голоса дает обобщение поэтического текста, то сопровождение дополняет и развивает ее, создавая законченный музыкальный образ. Вокальная и инструментальная линии являются двумя частями музыкального целого.

Обратимся к отдельным образцам таких песен.

Умеренно $\text{♩} = 96$

Голос

1) Ба-тис-то-венький пла-то-чек рас-сте-
3) Милка, любишь и-ли мучишь го-во-

Гармонь

-лю на ла-воч-ке, мне гу-лять не ин-те-рес-но, под-хо-
-ри из двух од-но, лю-бишь так пла-то-чек дам, не лю-бишь

2) Ба-тис-
-дик то-ва-роч-ке
так на по-по-лам.

Характер песни² танцевальный и в то же время мелодия речитативна, что дает возможность исполнителю четко, почти говорком, произносить слова (важная особенность жанра частушки, помогающая смысловому восприятию текста). Мелодическая структура отчетлива в своей ритмической основе, построение музыкальных фраз имеет ясную периодичность.

Песня построена следующим образом:

	1-е предложение		2-е предложение		
Такты:	2	+	4	+	4
	вступление				отыгрыш

Как видно из схемы, песня состоит из двух равных повторных предложений, разделенных ясной цезурой (не считая вступления и отыгрыша).

² Из материалов Фонограмм-архива Института русской литературы. Запись от К. И. Шпанова. 1937 г., село Ерга Петриковского р-на Вологодской обл. Расшифровка В. В. Великанова. Упомянутая частушка напечатана с другими словами в Сборнике народных песен Вологодской обл., 1938, под ред. Е. Гиппиус и З. Эвальд.

Второе предложение представляет собой вариацию первого³, каденции расположены на сильных долях такта, отчетливые цезуры в момент концовок придают форме структурную ясность.

Рассматривая более детально соотношение голоса и сопровождения, обнаруживаем интересную и важную для частушечного жанра закономерность: на фоне постоянно повторяющейся мелодической фигуры аккомпанемента проходят меняющиеся мелодические фразы вокальной партии. Создается особый вид оstinato, что видно из следующего примера:

Соединение мелодии голоса с инструментальным оstinato основывается на повторности гармонии (T—D; T—S) в каждой двутактовой фразе, при непрерывном варианном изменении мелодической линии. Мелодическая линия в партии гармонии имеет известную самостоятельность и вносит характерную для танцевального жанра подвижность. Куплеты насквозь пронизаны плясовым ритмом. «Переборы» гармонии восполняют музыкальное изложение, подчеркивая господствующее настроение веселья.

В общей гармонической структуре и в мелодическом рисунке этого сопровождения ясно слышатся интонации русской пляски (известно, что часто пение частушек чередуется с пляской).

Этот плясовой наигрыш хорошо отвечает настроению шуточных куплетов.

Сопровождение использует одну из интонаций напева, варьирует ее и, переплетаясь с голосом, в основном совпадает с мелодической линией напева.

Казалось бы, как различны между собой мелодия и ритмический рисунок сопровождения и напева. Однако при внимательном вслушивании легко обнаружить полное единство интонационных элементов вокальной партии и аккомпанемента.

Уже в инструментальном вступлении проходит начальная фраза частушки, довольно искусно «замаскированная» повторяющимися и вспомога-

³ При повторениях куплета эта вариационность проявляется еще ярче (см. первый и второй куплеты).

гательными звуками. Использование элементов основного напева подчеркивает музыкально-тематическую содержательность инструментального вступления. Как в мелодии песни, так и в сопровождении при повторениях частично меняются интонация и ритм. Варьируя основную мелодическую линию, гармонист создает в песне новый подголосок. Певец, исполнитель частушки, при каждой новой строфе может частично изменить интонацию песни, внести в структуру новую ритмическую деталь (ср. первый и второй куплеты). То же осуществляет и гармонист, искусно варьируя основную мелодию при сохранении музыкально-тематической основы.

Приводим другой пример⁴, где сопровождение использует тот же прием развития (остинато):

Скоро

Голос

Пой - ду пля - сать ни - ко - му не у - держать ... и т. д.

Гармонь

Отметим важную особенность расширения мелодического диапазона песни в партии инструментального сопровождения частушки.

Частушечные мелодии чаще всего основываются на нисходящем движении к опорному звуку, в большинстве случаев в пределах кварты или квинты. В аккомпанементе же диапазон мелодии значительно шире. Это отчетливо видно в следующем примере из «Пинежских припевок»⁵, где главная выразительная мелодия дополняется подвижным, свободно импровизируемым сопровождением гармонии:

$\text{♩} = 52$ одна двое

Голос

Я си - де - ла ве - чер - ком , ра - ди - о вклю - чи - ла ...

Гармонь

Вокальная мелодия дана в движении восьмыми, в пределах квинты; аккомпанемент — в движении шестнадцатыми, диапазон его — в пределах октавы (без басов). Варьируя ядро темы, аккомпанемент как бы волнооб-

разно обвивает основную мелодическую линию голоса. Эта подвижная мелодическая линия используется даже в частушках-припевках спокойного лирического характера⁶.

(Спокойно)

Голос

Где гус - та - я зо - ло - та - я ро - жь кол - хоз - на - я шу - мит ...

Гармонь

Указанные приемы аккомпанемента характерны не только для гармонии баяна, но содержатся и в других инструментальных сопровождениях⁷.

Обобщая разнообразный материал песен с точки зрения взаимосвязи мелодии и аккомпанемента, а также их тематического развития, приходим к следующим выводам.

Создавая музыкальные произведения, их творцы используют мелодический материал как главный художественный компонент. Мелодия и ее интонации пронизывают все произведение в целом. В то же время каждая партия (голос и аккомпанемент) имеет свои особенности. Мелодия частушки складывается из лаконичных фраз, построенных большей частью в пределах квинты и имеющих в своей метрической основе ясную периодичность. Ритмика сопровождения использует более мелкие длительности. Диапазон мелодии в сопровождении значительно шире, чем в вокальной партии, при этом сама мелодия подчинена принципу своеобразной фигурации (вариации напева). Относительный контраст мелодической линии голоса и сопровождения и вариационное развитие аккомпанемента — вот характерная особенность этого жанра.

Рассмотренный принцип мелодического варьирования наиболее характерен, как уже отмечалось, для песен типа частушек. В иных жанрах встречаются и другие, также отмеченные выше, принципы построения аккомпанемента. Имеются прекрасные образцы народных песен с инструментальным сопровождением полифонического, подголосочного характера (тип «б», см. выше).

Одной из основных закономерностей русской народной хоровой полифонии, как известно, является подголосочность. Этот принцип народные исполнители на инструментах хорошо усвоили и, создавая аккомпанемент к песне, умело его используют. Исполнитель создает на своем инструменте вторые голоса — подголоски, как бы заменяя хоровое многоголосие. Инструментальное сопровождение и в этом случае делает напев более содержательным, более богатым.

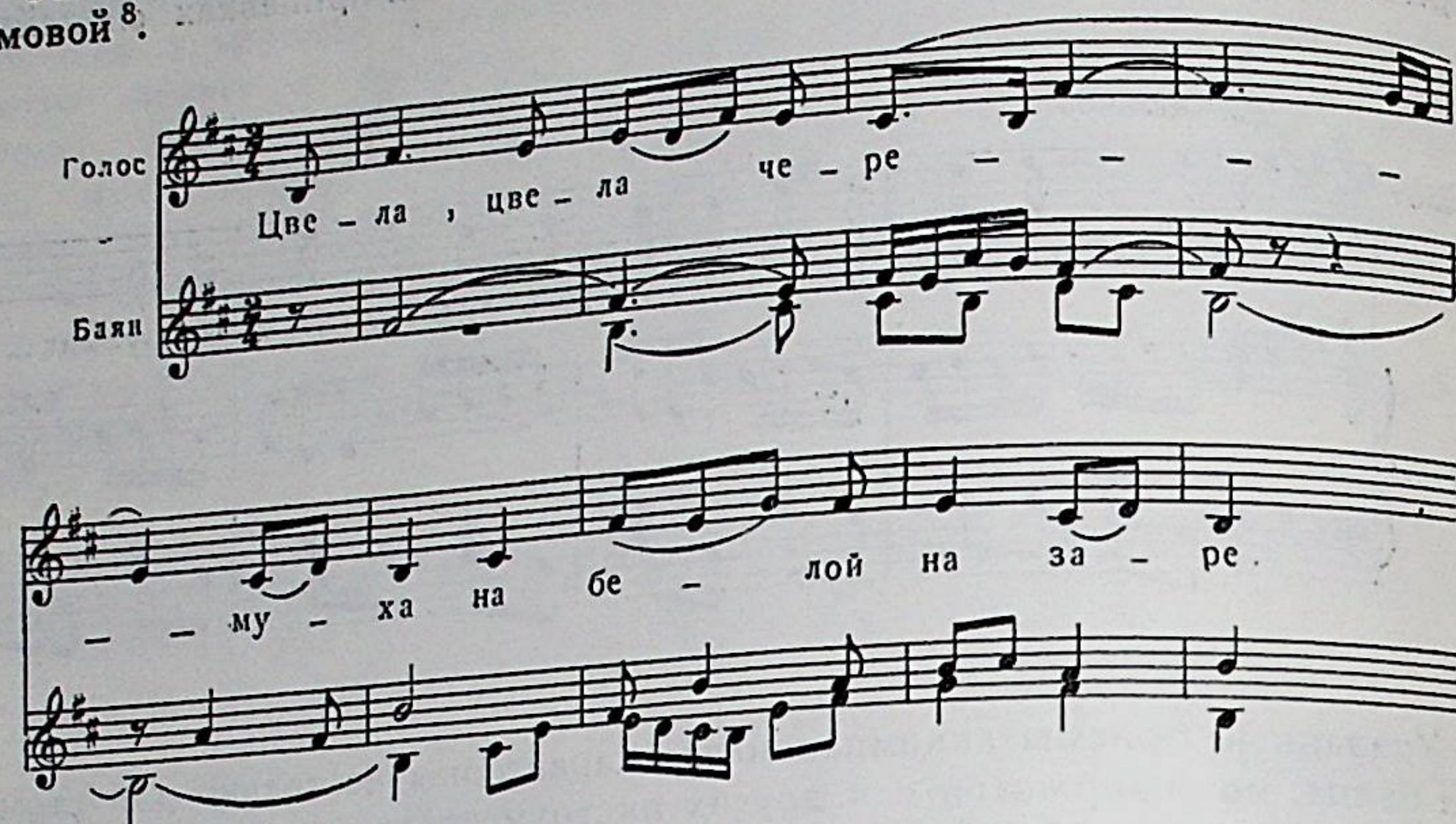
⁶ Там же, стр. 107.

⁷ См., например, записи песен «Я стахановка-девчонка» с сопровождением балалайки (Е. Гиппиус и З. Эвальд. Народные песни Вологодской области, Музгиз, 1938); «Жениховская», с сопровождением жалеики (А. Агажанов. Русские народные музыкальные инструменты, Музгиз, 1949), запись и нотация А. В. Рудневой.

⁴ Сб. «Русские песни», М., Госкультпросветиздат, 1949, стр. 126.

⁵ Там же, стр. 90.

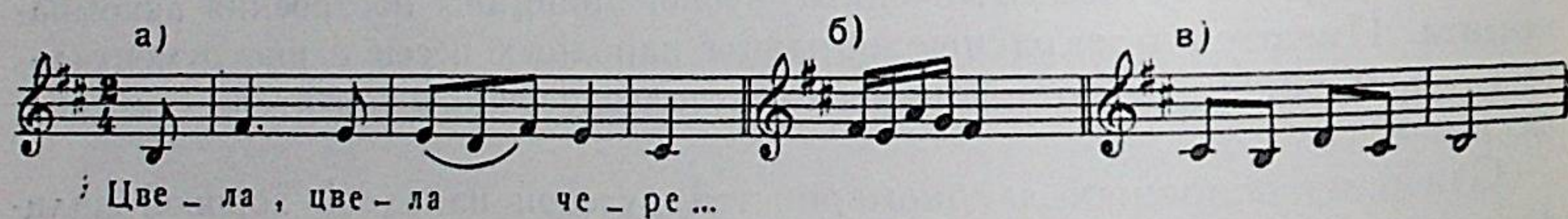
Такова песня «Цвела, цвела черемуха» на слова сказительницы Анисимовой⁸.



Лирическая по содержанию, песня передает чувства девушки, провожающей возлюбленного на фронт. Запев песни сопровождается аккомпанементом баяна. Сплетаясь с вокальной мелодией, инструмент как бы подпевает голосу, создается трехголосная полифоническая ткань с самостоятельными подголосками. Это — высокий образец русской народной полифонической культуры.

При сравнении отдельных голосов (напев и инструментальное сопровождение) нетрудно заметить их самостоятельность, логическую осмысленность развития: каждый голос — полноправный участник общего полифонического сплетения. Мелодические голоса всюду сохраняют свои индивидуальные оттенки в пределах единства содержания этой музыки.

Мелодия песни протяжна, распевна: ее интонационный материал служит основой и для партии сопровождения. В аккомпанементе подголосочная полифония (двухголосие) вводит варианты мелодии песни, вычленив и творчески развивая ее попевки. Так, например, основная начальная попевка песни далее самостоятельно развивается в обоих голосах аккомпанеента.



В первом голосе эта попевка использована в ритмическом варианте (в уменьшении); второй голос повторяет ее терцией ниже, имитируя вокальную мелодию. Полифоническая развитость не нарушает ладо-гармонической ясности музыки. (В основе гармонии лежит тоническая квинта.) Выдержанные голоса (попеременно фа диес и си) способствуют достижению той же цели — укреплению ладовой опоры.

Замечательна органичность внутренней связи между вокальной и инструментальной мелодиями.

Аккомпанируя песне, народный инструменталист подхватывает, развивает, иногда даже предвосхищает (ср. третий такт в сопровождении с седьмым тактом в вокальной партии) мелодические обороты напева.

⁸ «Песни Севера», Архангельск, 1947.

Рассмотренные принципы аккомпанеента с преобладающим полифоническим складом относятся, естественно, и к сопровождениям, исполняемым ансамблем.

В ансамблевых сопровождениях самостоятельность каждого голоса инструмента сохраняет все свое значение.

Народные музыканты не записывают своих партий в партитуру, и можно восхищаться тем, как они, создавая каждый в отдельности свою партию и свой подголосок, в целом образуют слаженный, богато и полно звучащий ансамбль. Рамки настоящей статьи не позволяют подробно остановиться на анализе таких образцов. Ограничимся лишь ссылкой на запись плясовой песни «Тимоня»⁹.

Внимательно изучая голоса плясового напева «Тимони», увидим высокую слаженность и изобретательность, которая характерна для лучших образцов народного творчества.

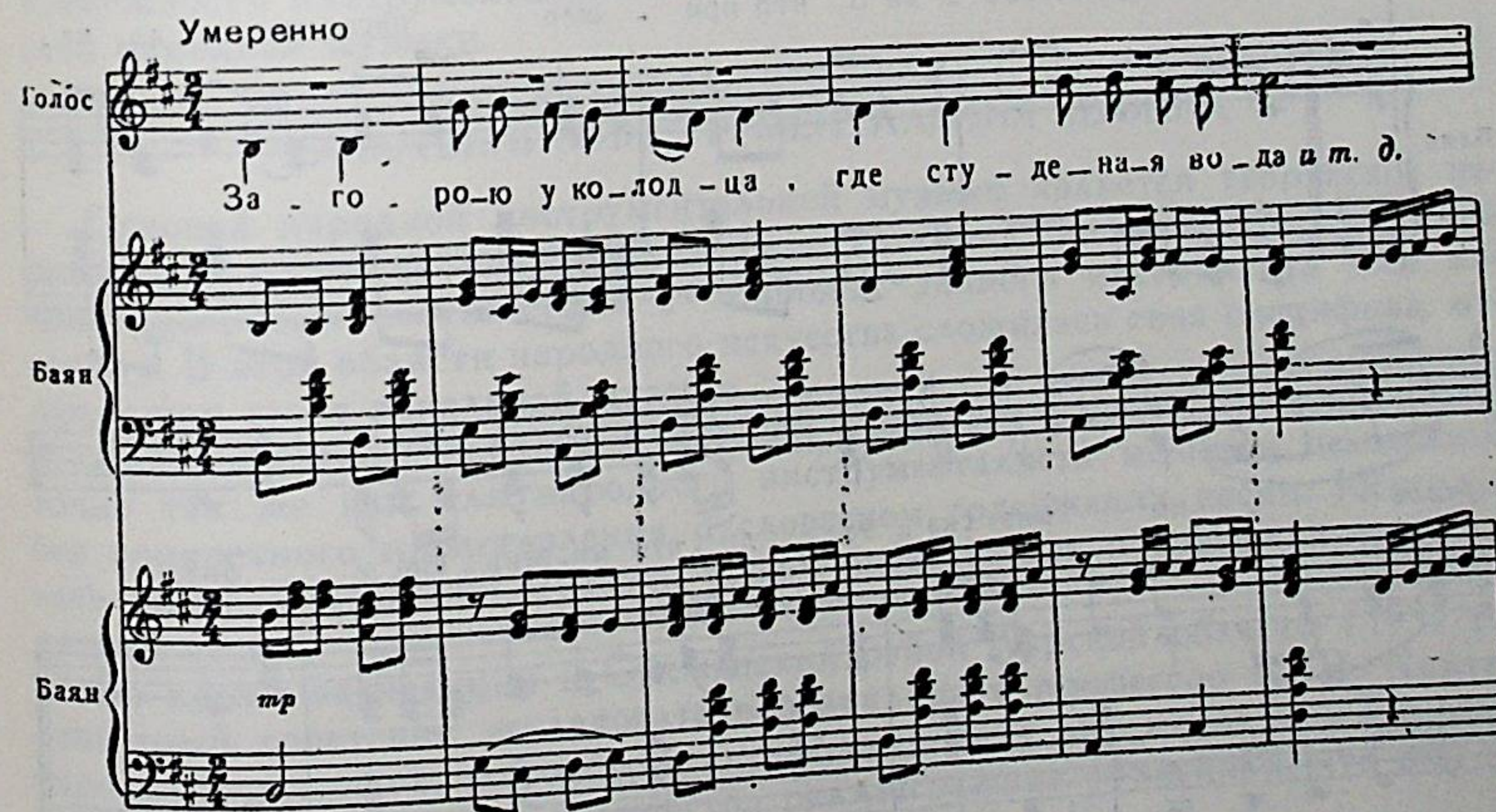
Народные музыканты хорошо чувствуют ансамблевые краски и умело их распределяют. Вступление отдельных голосов, так же как и в хоре, происходит последовательно, по мере нарастания звучания музыки.

В партитуре «Тимони» начинают кугиклы; далее последовательно вступают жалейка, скрипка и, наконец, пыжатка.

Как уже говорилось, в ансамблях народные исполнители на инструментах обычно не дублируют партию голоса и каждая партия инструмента имеет собственную линию, основанную на мелодически опорных звуках. Народный ансамбль звучит стройно, с ясной мелодической и гармонической основой, партия каждого исполнителя входит неотъемлемым элементом в общий состав ансамбля.

Переходя к рассмотрению третьего вида инструментального сопровождения (тип «в») — аккомпанеента гомофонно-аккордового склада, разберем трудовую колхозную песню «За горою у колодца», с сопровождением двух баянов¹⁰.

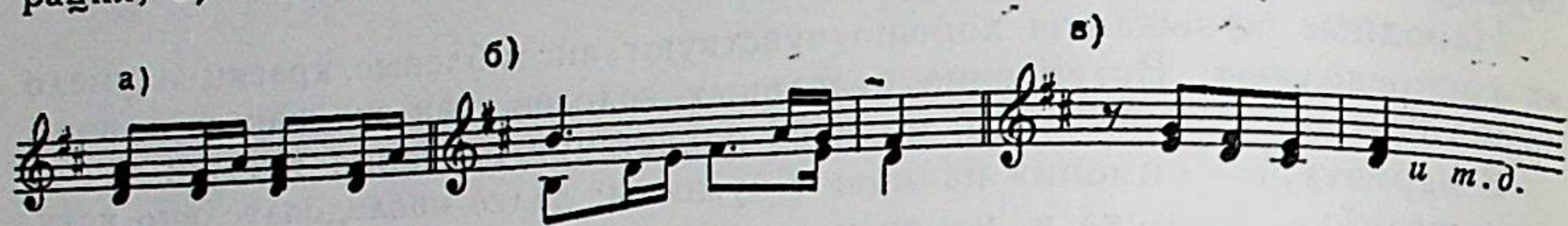
Плавная, широко и свободно льющаяся мелодия в стиле протяжно-лирической русской песни имеет аккомпанемент, построенный на гомофонно-аккордовой основе.



⁹ См. А. Агажанов. Русские народные музыкальные инструменты. Музгиз, 1949.
Запись К. Квитки, нотация А. Рудневой.
¹⁰ Сб. «Русские песни», стр. 86.

Беря за основу мелодию песни и присочиняя к ней многозвучную гармонию с различными ритмическими фигурациями, исполнители проводят напев песни сквозь гармоническую ткань, то помещая вокальную мелодию внутрь аккорда, то делая ее верхним голосом. Если такой прием и можно в отдельных случаях назвать «дублированием» мелодии, то это «дублирование» творчески очень развито, обогащено гармоническими, аккордовыми средствами. Местами используются приемы подголосочного полифонического характера, что позволяет сблизить данный пример с рассмотренными ранее. Однако в основе здесь все же лежит принцип гомофонно-гармонического сопровождения.

Вот отдельные элементы аккомпанемента, создаваемые инструменталистом по мере развития основной мелодии напева: а) ритмическая фигурация; б) подголоски; в) удвоение в терцию.



Народный инструменталист часто пользуется тем же типом сопровождения с гомофонно-гармонической основой как важнейшим хоровым приемом: унисонным началом и многоголосным продолжением песни. В этих случаях партия инструмента сначала дублирует в унисонном запеве партию голоса, а затем, в момент вступления хора, подхватывает вокальную мелодию многозвучными аккордовыми последованиями, подражая многоголосному хору.

Такой принцип мы отчетливо обнаруживаем в нижеприведенной песне «Сегодня день такой печальный»¹¹.

(Медленно) одна все

Голос

3. Он о лóбушке сво-ей... что при-шло пись-мо да пе-

Баян

- чаль - но мне ска-за-ли, что ми-лень-кий у-бит.

В данном случае начальные унисоны являются особым средством художественной выразительности: сочетаясь с вокальной мелодией, они способствуют созданию образа сосредоточенной скорби, мужества и душевной стойкости, воплощенного в основном содержании песни.

Говоря о значении этого «хорового принципа», мы можем предположить, что народные инструменталисты, видимо, давно заметили художественное значение смены унисонов аккордами, широко применяемой в народном хоровом изложении. Это, по-видимому, и натолкнуло их на мысль использовать такой прием в аккомпанементе.

Рассмотренные виды сопровождения далеко не исчерпывают всех приемов и закономерностей инструментальных аккомпанементов народной песни. Эти приемы выделены лишь как наиболее характерные, типичные для народного инструментального склада. Само собою разумеется, что указанные три основных типа строения аккомпанемента редко встречаются (вернее, почти не встречаются) в «чистом» виде. Создавая аккомпанемент, инструменталист обычно применяет разнообразные приемы: варьирование, подголоски, аккорды. Все эти приемы можно встретить даже в одном произведении (в одной песне), их использование зависит от того, какое художественное средство требуется для углубления основного образа данной песни.

Различные виды аккомпанемента накладывают свой отпечаток на развитие песни, углубляют ее музыкальный образ, придавая ему новые оттенки, новое освещение. Общая особенность всех типов сопровождения состоит в том, что в них первоначальные образы песни не только углубляются, но и принимают новые черты, становятся богаче, полнее. Творчество народных инструменталистов-аккомпаниаторов направлено к одной цели — углублению выразительности первоначального музыкального образа.

Наше краткое описание особенностей русского народного инструментального сопровождения не раскрывает, конечно, полной картины этого богатейшего раздела народного творчества. В этой области мы стоим лишь на подступах к большой исследовательской работе. Но и приведенных кратких примеров достаточно для того, чтобы показать, как неисчерпаемы возможности инструментального сопровождения в различных жанрах русской народной музыки.

СОБСТВЕННО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Основой народной инструментальной музыки является творческое переложение песни на инструменты (или ансамбль инструментов), видоизменяющее ее в соответствии с природой данного инструмента или ансамбля. В этой области народного искусства сложилась своя специфика, отличающая ее от вокальной музыки.

Для народного певца поэтический текст не существует вне напева, точно так же как для народного инструменталиста мелодия немислима без конкретного представления о словесном содержании песни. Исполнитель инструментальной музыки, играя, знает сюжет и содержание исполняемой песни.

Во время экспедиции в Суджанский район Курской области (1937 г.) известный советский исследователь-фольклорист профессор К. В. Квитка спросил участников плеховского ансамбля, почему они мелодию «Тимони» повторяют определенное количество раз. Игравшие объяснили, что они во время исполнения «в уме произносят слова песни»¹².

¹² Материалы экспедиции Кабинета народного творчества Московской консерватории (рукопись).

Нередко инструменталист повторяет мелодию столько раз, сколько имеется куплетов в песне; при этом повторяемая мелодия может изменяться в нужные моменты в соответствии с изменением строфы текста.

Собственно-инструментальную музыку можно разделить на две группы: наигрыши, непосредственно связанные с народной песенной мелодикой (их большинство), и наигрыши, где эта связь выражена лишь отдаленно и поэтому прослеживается с трудом. К последнему роду можно отнести инструментальную музыку танцевального характера (кадрили, «скакуху»), а также различные пастушеские сигналы, имеющие прикладное значение.

Мелодии, связанные непосредственно с песней, народный инструменталист нередко меняет, дает в новых вариантах, иногда по-своему дополняя и расширяя первоначальный напев. Склад народной песни дает полную свободу для выявления таланта исполнителей-импровизаторов на народных инструментах: они каждый раз ведут мелодию по-своему, часто неожиданно варьируя мелодическую форму, ритмический рисунок и даже лад. В зависимости от соотношения инструментальной музыки и песни, мы различаем следующие виды инструментальных произведений:

- а) точное инструментальное переложение вокальных напевов;
- б) видоизмененное переложение вокальных напевов;
- в) создание самостоятельных инструментальных произведений на основе песенной мелодики.

Произведения, относящиеся к первому виду, встречаются чрезвычайно редко. Это объясняется, по-видимому, тем, что народный музыкант, не удовлетворяясь копированием песенной мелодии, всегда стремится внести в нее те или иные изменения, используя при этом возможности своего музыкального инструмента.

Яркий пример — песня «Во саду ли, в огороде», записанная в исполнении одного и того же народного музыканта в вокальном и инструментальном вариантах¹³.

Жалейка
Соло

Голос
Соло

1. Во са-ду ли, в'во-го-ро-де дев-чон-ка гу-ля-ла,
о-на рос-том не-ве-лич-ка, в ли-це круг-ло-лиц-ка.

Как видно из этого примера, мелодия песни в инструментальном варианте меняется не только в интонационном отношении; существенно изменено даже ее ладовое строение.

В небольшом восьмитактном построении инструментального наигрыша народный музыкант дает новый вариант этой мелодии, широко используя при этом одну из характерных интонаций песни и ее ритм. Значительно изменена и фактура песни. В связи с инструментальным типом изложения

¹³ А. П. Агажанов. Русские народные музыкальные инструменты. Музгиз, 1949. Запись и нотация П. Зимины.

в мелодии появились широкие скачки, гаммообразные попевки в быстром движении и т. д.

Народные инструменталисты в своей творческой практике так же умело используют и изменения лада, т. е. ладовое варьирование.

Общеизвестно в творчестве русских и советских композиторов значение вариационного принципа, воспринятого от народной музыки. Напомним многочисленные примеры вариационных форм из глинкинского «Руслана» (хоры «Ах ты, свет Людмила», «Не тужи, дитя родимое», рассказ Головы и др.), «Камаринскую», «Увертюру на три русские темы» Балакирева, многочисленные хоры и симфонические эпизоды в операх Римского-Корсакова, народные хоры из «Русалки» Даргомыжского.

Склонность к варьированию в русской музыке обыкновенно ставится в связь с русской хоровой песенной культурой, с многоголосной песней, для которой очень типична импровизационная вариантность отдельных голосов. Вместе с тем музыковеды, как правило, упускают из виду громадное значение вариационного принципа в инструментальном творчестве русского народа, влияние народной инструментальной традиции на всю русскую музыку. Если в народном вокальном многоголосии варьируются главным образом вторые голоса, а в верхнем голосе происходят лишь небольшие интонационные изменения, то народная инструментальная вариация изменяет мелодию песни, создает новые варианты ее на основе первичного песенного мотива. В своих вариациях народные творцы широко используют способ орнаментального расцвечивания темы, умело сочетая при этом различные ритмы и интонации варьируемой песни. Этот способ хорошо знали классики русской музыки: Глинка, Балакирев, Римский-Корсаков, Лядов, Чайковский и широко пользовались им в своем творчестве.

Вариационный принцип использован в большинстве наигрышей народной инструментальной музыки. Степень варьирования в народной инструментальной музыке, как и в вокальной, бывает различной: от незначительных изменений темы до существенно отличающихся от нее форм. Вот, например, наигрыш на дудке плясового напева «Чибатуха»¹⁴, где эти изменения еще несущественны.

1-ый вариант

2-ой вариант

3-ий вариант

Подробнее следует остановиться на вариациях, построенных на четырех темах русских народных песен (запись от баяниста колхозника Г. Ковалю¹⁵).

В первом разделе народный исполнитель использовал широко популярную русскую песню «Ермак». Торжественная, героическая по содержанию, песня изложена мощными аккордами в медленном темпе, что вполне отвечает ее содержанию и характеру. Здесь народный музыкант еще не

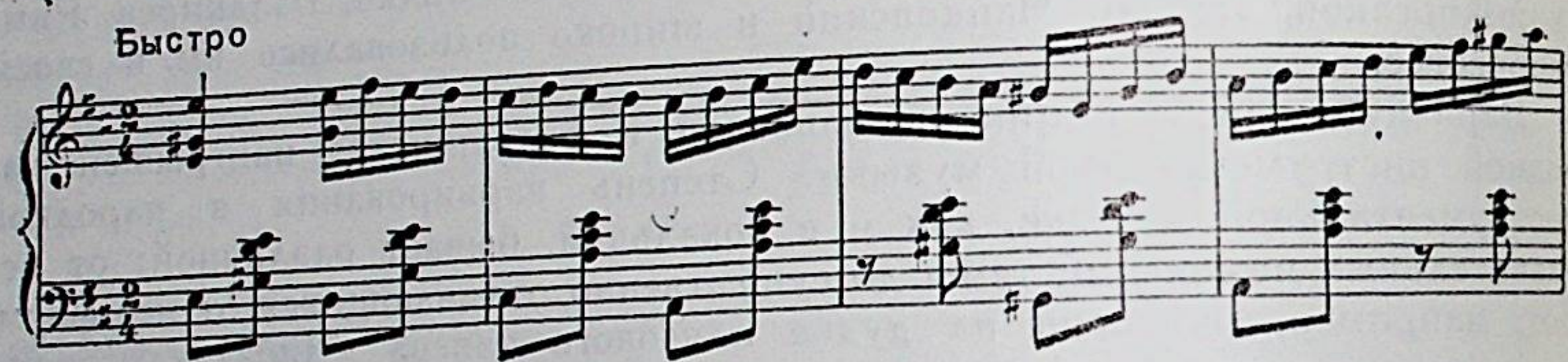
¹⁴ Материалы Кабинета народной музыки Московской консерватории.
¹⁵ Сб. «Русские песни», 1949, стр. 136.

варьирует мелодию песни, а дает ее в своей оригинальной гармонизации. Тонко чувствуя гармонию песни, он подчеркивает переменность лада, переходы из минора в параллельный мажор (a-moll, C-dur). В звучании баяна эта музыка напоминает многоголосное хоровое изложение (параллельное движение крайних голосов на очень широком расстоянии, выдержанные аккорды в средних голосах и т. д.). Весь этот раздел носит характер торжественного вступления (16 тактов).



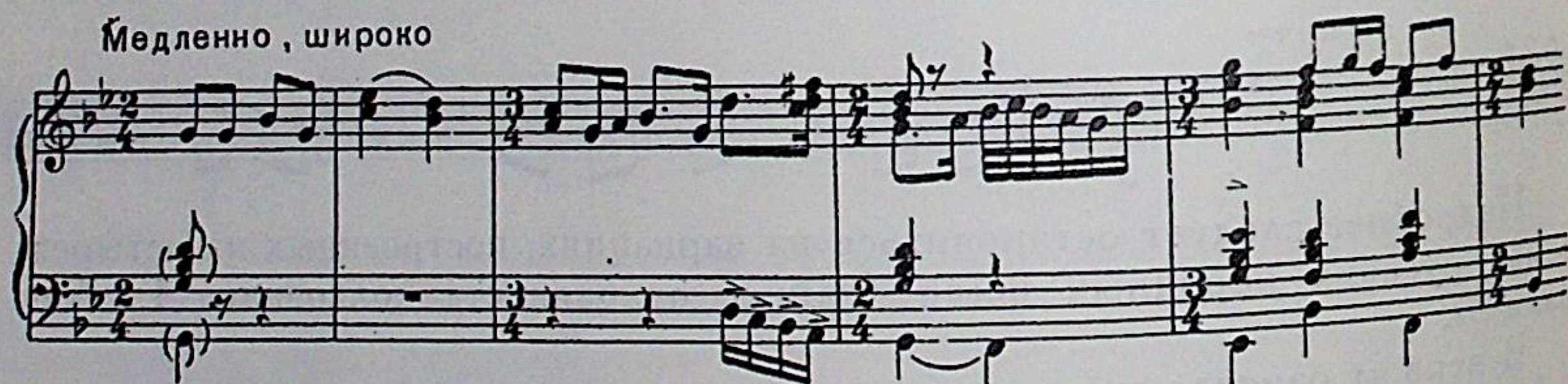
Второй раздел этого произведения в D-dur — бойкая, плясовая песня «Полянка» — проводится дважды (15+1+15 тактов), причем второе проведение является вариацией первого.

Баянист не разворачивает еще полностью всех своих художественных возможностей, сохраняя их для дальнейшего развития музыкального материала. В этой второй части уже появляются быстрое движение в мелодии и характерные для баяна «переборы».



Первая вариация этой части уже показывает виртуозные возможности инструменталиста-импровизатора.

После оживленной второй части следует опять медленная третья часть. Она построена на широкой певучей мелодии народной песни «Ой, да ты, калинушка» (12 тактов). Песня начинается в инструментальном изложении как бы с запева двух солистов. Потом, словно в хоре, запев дружно подхватывают остальные голоса, складываясь в полнозвучную гармонию.



Вместе с тем специфика фактуры инструментального склада проявляется и здесь в характерном движении нижнего голоса (затактное гаммообразное движение — см. третий такт приведенного выше примера). Далее следует основная, заключительная часть произведения, построенная на теме «Барыни».

Характерно контрастное сопоставление частей, присущее форме рапсодии. Контрастность обусловлена не только подбором песен, различных по содержанию и характеру, но и ладо-тональными сменами (a-moll, D-dur, g-moll, G-dur).

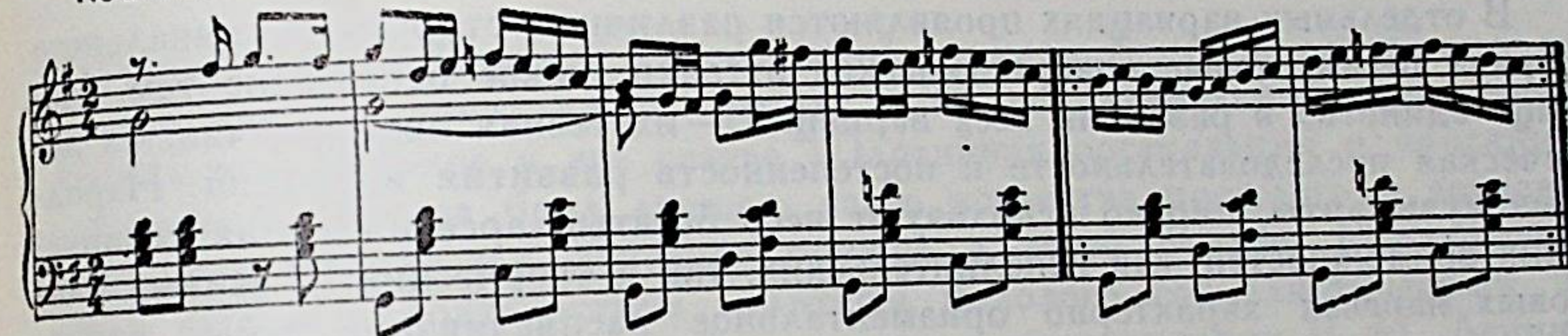
Взаимно дополняя друг друга, контрастные разделы произведения связаны в единое художественное целое.

Здесь проявляются те же законы контраста, что и в классической музыке: контраст медленного и быстрого движения, контраст протяжной и плясовой песни.

Наиболее выделяющийся раздел всего произведения — четвертая часть (G-dur). Сначала медленно, затем постепенно ускоряя, баянист играет широко известную и любимую русским народом «Барыню». С исключительным мастерством народный музыкант развивает в десяти вариациях тему этой песни-пляски.

Тема «Барыни» уже с самого начала дается в инструментальном варианте; здесь появляются «переборы», столь характерные для инструментальных наигрышей. Мелодия «Барыни» изложена в развитой вариационной форме с ясно выявленной гармонией T—S; T—D.

Постепенно ускоряя

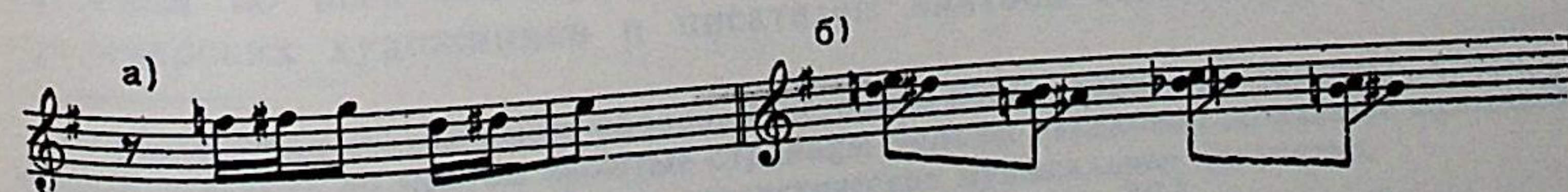


Узорчатость мелодического рисунка темы, обилие всякого рода орнаментики и острота ритма — все это придает пляске блестящий, виртуозный характер. Особенности орнаментации чрезвычайно напоминают типичные приемы аккомпанемента в частушках.

Четвертая часть дает образ народного веселья. Медленное начало (изложение темы) является как бы началом большого пляса. Этот момент изображает выход танцора; дальнейшее развитие темы, т. е. сами вариации в целом, воспроизводит сопровождение бойкой, темпераментной пляски «Барыни». В отдельных вариациях характер темы существенно меняется в связи с динамическим развитием пляски, постепенным нарастанием плясового задора.

Изобретательность народного музыканта особенно ярко проявляется в седьмой вариации, где он стремится выявить свои творческие и исполнительские возможности. Виртуозность исполнения здесь, как обычно в народной музыке, неразрывно сочетается с богатством творческой фантазии. Композитор и исполнитель совмещаются в одном лице.

Почти до самого конца эта вариация изложена многоголосно, в аккордовом складе. Разнообразно используется начальная секундовая интонация темы. Иногда она хроматизируется, иногда превращается в гармоническую «кляксу».



Сочетание диссонирующих секунд создает острый юмористический эффект.

В каждую из десяти вариаций исполнитель привносит новые элементы; и вместе с тем все они связаны между собой основной мелодической линией и гармонической последовательностью.

Вся заключительная часть развивается на едином дыхании, при непрерывном возрастании темпа, последовательном усложнении гармонии и мелодических вариантов.

Создавая художественный образ, народные музыканты с каждой вариацией углубляют и развивают его, раскрывая те или иные стороны художественного целого. Взяв за основу народную песню, они используют в своем творчестве богатый арсенал инструментальных приемов развития темы: мелодические варианты, ритмические усложнения, гармонические варианты, регистровые краски и т. д.

Из сказанного следует, что широкое применение принципа вариационности — одна из важнейших особенностей народной инструментальной музыки, как и всей народной музыки в целом.

Мелодия народной песни обычно содержит в себе большие возможности для широкой разработки вариаций. Народные музыканты-инструменталисты творчески используют эти возможности.

В отдельных вариациях проявляются различные стороны музыкального образа песни, новые колористические оттенки, новое освещение тем. Налицо единство в развитии всех вариаций — их тесная взаимосвязь, их логическая последовательность и постепенность развития вариаций. Народные музыканты широко используют весь богатый арсенал своих технических возможностей, как исполнительских, так и творческих. В живых плясовых напевах характерно орнаментальное расцвечивание темы, варьирование мелодии при неизменной гармонии, постепенное учащение ритмического движения и динамическое устремление к концу в финальных вариациях.

Таковы основные свойства этого вида народного творчества.

Народная песня и инструментальная музыка в исполнительской практике народа живут полной жизнью. Произведения, созданные безвестным народным певцом или инструменталистом, нередко с удивительной быстротой распространяются в широких массах, становясь общенародными. Народ шлифует песню, углубляет, обогащает ее первоначальное содержание. В этом смысле не малая заслуга принадлежит народным инструменталистам, которые в своем творчестве, как и народные певцы, раскрывают внутренние возможности, заложенные в песне путем ее творческого переосмысливания.

Русский народный хоровой стиль благодаря глубокой художественной содержательности и самобытности представляет, несомненно, огромную ценность. Это обязывает каждого деятеля музыки полностью осознать значение такого драгоценного наследия и глубоко его изучить, практически осмысливая.

Не менее самобытна народная инструментальная музыка, имеющая свои законы развития, свои творческие «находки». Изучение этих закономерностей является насущной потребностью сегодняшнего дня.

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ КРИТИКИ

С. Р. Степанова

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ ПЕРВЫХ ЛЕТ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ¹

После победы Великой Октябрьской социалистической революции искусство стало принадлежать народу. Сбылось гениальное предвидение Ленина, выраженное в его статье «Партийная организация и партийная литература». Народ брал лучшую часть искусства прошлого и создавал новое искусство — как духовное оружие в своей борьбе. Неразрывная связь между строительством культуры молодого социалистического государства и классовой борьбой раскрыта в высказывании В. И. Ленина: «В Советской рабоче-крестьянской республике вся постановка дела просвещения, как в политико-просветительной области вообще, так и специально в области искусства, должна быть проникнута духом классовой борьбы пролетариата за успешное осуществление целей его диктатуры, т. е. за свержение буржуазии, за уничтожение классов, за устранение всякой эксплуатации человека человеком»².

Искусство могло стать и становилось общенародным благодаря целенаправленному и мудрому руководству со стороны партии и государства. В области музыкальной культуры первостепенно важным и принципиальным явилось само понятие государственного музыкального строительства, выдвинутое в декрете о Московской и Петроградской консерваториях, подписанном В. И. Лениным. К делу быстрейшего подъема советской художественной культуры партия и правительство очень широко привлекали представителей художественной интеллигенции. Об этом свидетельствуют многочисленные факты, в том числе отраженные в прессе. Так, в газетах «Правда» и «Известия» появилась следующая заметка под рубрикой «Действия Правительства»:

«Отдел Искусства при Комиссаре по Народному просвещению. Просим всех товарищей художников, музыкантов, литераторов и артистов, желающих работать по сближению широких народных масс с искусством во всех его проявлениях, а также товарищей членов союзов пролетарских художников и писателей явиться сегодня 18 сего месяца,

¹ Настоящая статья имеет обзорный историко-публикационный характер, ставя своей задачей осветить во многом забытые страницы борьбы передовой советской музыкальной публицистики за новое народное и реалистическое музыкальное искусство.

² Сб. «Ленин о культуре и искусстве». М., 1956, стр. 301.

в 2 часа дня, в Зимний дворец — Канцелярия Комиссара по Народному просвещению, вход с набережной, в Детский подъезд»³.

Многие деятели музыкального искусства с первых дней революции были охвачены благородным стремлением отдать свои силы и знания на службу освобожденному народу. Активно включились в общую работу такие выдающиеся деятели музыкального движения, как, например, А. К. Глазунов, М. М. Ипполитов-Иванов, А. Д. Кастальский, С. Н. Василенко, А. В. Нежданова, Л. В. Собинов, А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов и многие другие.

В пределах данного очерка невозможно даже кратко охарактеризовать работу многих музыкантов в первые годы советской власти, поэтому мы коснемся лишь некоторых.

Как уже было сказано, А. К. Глазунов отдал много сил советскому музыкальному строительству и его заслуги уже в начале 20-х годов были отмечены Советским Правительством присвоением ему, одному из первых среди музыкантов, высокого звания Народного артиста республики.

Не случайно на страницах прессы А. К. Глазунов был назван артистом-общественником⁴. Деятельность Глазунова в качестве ректора Петроградской, а затем Ленинградской консерватории — это лишь часть его жизненных интересов. Забегая вперед, в середину 20-х годов, отметим, что Глазунова интересовало не только профессиональное искусство, много сил отдал он и развитию самодеятельного искусства. Так, великий русский композитор дирижировал самодеятельным хором на празднике в честь пятилетнего существования музыкальных самодеятельных организаций в Ленинграде⁵. Он же участвует в качестве члена жюри в конкурсе музыкантов-любителей гармонистов и балалаечников, устроенном молодежной ленинградской газетой «Смена»⁶. С большой радостью приветствовали рабочие Путиловского завода А. К. Глазунова в качестве дирижера оркестра Государственной ленинградской филармонии в своем клубе «Красный путиловец»⁷.

В начале 20-х годов Глазунов и в творческих вопросах стремится приобщиться к советской музыкальной культуре. В одной из бесед он сказал:

«В данное время меня крайне интересует вопрос о гимне. Я полагаю, что уже настало время создать иной гимн, достойный свободного русского народа.

Конечно, такой гимн нельзя заказывать, — он должен родиться сам собой, точно так же, как когда-то родилась Марсельеза.

Пролетарский гимн «Интернационал» следует инструментовать для большого симфонического оркестра, — и тогда он будет звучать более мощно и внушительно...»⁸

Можно было бы и дальше продолжить этот обширный список деятелей искусства, с первых дней Октября перешедших на сторону трудящихся масс. Среди них такие всемирно известные имена, как балерина Е. Гельцер, которая «голодную и рабочую Москву предпочла „пиру во время чумы“ буржуазных Парижей и Лондонов»⁹. Среди них и скромный тру-

³ «Правда», 1 декабря 1917 г.; «Известия», 1 декабря 1917 г.

⁴ Вл. Боцьяновский. Артист-общественник. «Рабочий и театр», 1926, № 15, стр. 5. Взято из монографии М. А. Ганиной о Глазунове (рукопись).

⁵ «Жизнь искусства», 1927, № 46, стр. 6.

⁶ «Смена», 19 октября 1926 г. Взято из монографии М. А. Ганиной о Глазунове (рукопись).

⁷ «Рабочий и театр», 1926, № 42, стр. 11. Взято из монографии Ганиной (рукопись).

⁸ М. Мартынов. У А. К. Глазунова. «Вестник театра и искусства», 1 ноября 1921 г.

⁹ К юбилею Гельцер. — «Вестник театра», 22 февраля 1921 г.

женик Н. П. Суворовский, организовавший детскую музыкальную студию на заводе «Гужон», которому на страницах «Правды» рабочие этого завода выразили свою признательность¹⁰.

Эти же годы рожают новые творческие коллективы. На основе государственной музыкальной коллекции, созданной по инициативе члена Директории Большого театра В. Л. Кубацкого, возникает квартет имени величайшего скрипичного мастера Страдивариуса, на инструментах которого играли члены квартета. В начале 1920 г. этот коллектив совершил концертную поездку по России, играя для народа в красных уголках, на железнодорожных станциях и в казармах. В эти же годы создается и другой прославленный коллектив — квартет имени А. К. Глазунова в Ленинграде. Показательным явился и тот факт, что один из первых советских квартетов, организовавшийся при Музо НКП в 1918 г., пожелал назвать себя именем великого вождя рабочего класса, именем любимым и близким народу. В квартет имени В. И. Ленина вошли выдающиеся музыканты: Л. М. Цейтлин, в 1922 г. организовавший Первый симфонический Ансамбль без дирижера, К. Г. Мострас, Ф. Ф. Криш и В. Т. Подгорный¹¹.

Вместе с переходом большинства музыкальных деятелей на сторону народа меняется и сам взгляд на музыкальное искусство и его функцию. Музыкальное искусство как достояние немногих перестало существовать, оно стало принадлежать народу.

«Великое задание поставила новая жизнь перед музыкантами нашей страны — сделать музыкальное искусство делом просвещения народных масс», — писал Б. В. Асафьев¹².

В начале 1918 г. на страницах «Правды» Деятель искусств обращается к своим собратьям с призывом удовлетворить духовный голод народа. Там же он пишет о необходимости пересмотреть старые взгляды на искусство как на нечто замкнутое и оторванное от жизни¹³.

Все больше и больше появляется высказываний о том, что музыка, как и другие виды искусства, «должна выйти из рамок обособленности и впитать в себя дух времени». «Правда» помещает ряд открытых писем к художникам, писателям, артистам, музыкантам, призывающих быть в своем творчестве ближе к действительности, ехать на фронт, воочию увидеть подвиги народа и воспеть их¹⁴.

Мы знаем, что уже в годы гражданской войны в музыкальное искусство входят новые героические образы. А. С. Митюшин создает знаменитую «Песню Коммуны», В. Н. Денбский пишет кантату «Октябрь» на слова В. Ключевой, Д. Я. Покрасс наряду с широко известной песней «Марш Буденного» пишет кантату на слова д'Актиля в честь взятия Красной Армией города Ростова-на-Дону.

Откликаются на происходящие события не только композиторы. Музыканты-исполнители также тесно связывают свою жизнь с жизнью народа. Среди исполнителей выделяется имя сына эстонского народа Э. Сермуса¹⁵.

Выдающийся скрипач, публицист и оратор, музыкант-трибун, Э. Сермус примкнул к рабочему революционному движению с начала 900-х го-

¹⁰ Детская годовщина на «Гужоне». «Правда», 4 июня 1922 г.

¹¹ «Известия», 13 декабря 1918 г.

¹² Игорь Глебов. Семья просвещения, «Жизнь искусства», 1—2 января 1920 г.

¹³ См. Деятель искусств. Дела искусств. «Правда», 16 января 1918 г.

¹⁴ См., например, открытое письмо писателям, артистам и художникам, помещенное в «Правде», 12 июня 1920 г.

¹⁵ В изданиях последних лет эта фамилия встречается в транскрипции Э. Сырмус.

дов. Будучи активным членом Коммунистической партии с 1905 г., он в свое время являлся главным редактором революционной эстонской газеты «Эдаси», издававшейся под руководством Петроградского комитета РСДРП. Затем Сермус вынужден был эмигрировать. Живя в Париже, он завоевал репутацию талантливого скрипача, выступления которого пользовались успехом.

Имея возможность играть в лучших концертных залах, Сермус предпочитал им бедные рабочие кварталы, где наряду с исполнением музыкальных произведений произносил пламенные речи, звавшие народ на борьбу с капиталистами. Революция застала Сермуса в Англии, куда он был вынужден уехать, спасаясь от царских тюрем. Однако вскоре он был оттуда выслан за коммунистическую пропаганду.

После революции широко развертывается исполнительская и публицистическая деятельность Сермуса. Он пишет ряд статей, наполненных верой в скорую победу революционной России над иноземными захватчиками. Его многочисленные концерты в прифронтовой полосе превращались в грандиозные митинги, воодушевлявшие красноармейцев и краснофлотцев на борьбу с врагом.

«Особое внимание и очень большое обратил на себя тов. Сермус, выступая на сцене как коммунар, скрипач и организатор. Он вызвал своим «Призывом» целую бурю аплодисментов и передал горячий привет от борющихся за свободу английских рабочих»¹⁶.

Отклики на выступления Сермуса писали не только специальные корреспонденты, но и участники борьбы с интервенцией, рядовые красноармейцы и краснофлотцы. Вот что пишет один из моряков:

«В начале концерта выступал тов. Сермус, исполнивший „Похоронный марш“ Шопена. Затаив дыхание, братва онежцев прослушала дивные звуки музыки, но еще ярче были слова тов. Сермуса, высказанные им от имени английских рабочих»¹⁷.

Будучи подлинно народным музыкантом, Э. Сермус всегда тщательно продумывал программы своих выступлений, включая в них наряду с революционными песнями, которые под аккомпанемент его скрипки пел весь зал, и лучшие классические произведения. Тесно связав свою жизнь с жизнью революционного народа, он стремился и в своей музыкальной деятельности дать народу все лучшее. На одном из концертов, разъясняя присутствующим содержание одного из исполняемых произведений, он сказал:

«Раньше думали, что народу надо что-нибудь попроще, что он-де не поймет: где ему разбираться в тонкостях! Я же как коммунист думаю наоборот: лучшая музыка народу...»¹⁸.

В армии и флоте во время гражданской войны служило много музыкантов, которые проявили себя как мужественные и непреклонные бойцы. Добровольно сражался на фронте кларнетист Ян Раглис, сменивший во время тяжелых боев на Красной Горке свой музыкальный инструмент на винтовку и павший смертью храбрых от белогвардейской пули¹⁹.

¹⁶ Г. Лукьянов. В клубе на форту К. «Красный Балтийский флот», 16 октября 1919 г.

¹⁷ Моряк Массальский. Митинг-концерт-спектакль в Онфлоте, «Красный Балтийский флот», 2 декабря 1919 г.

¹⁸ Я. Степанов. Митинг-концерт на форту Т. «Красный Балтийский флот», 1 февраля 1920 г.

¹⁹ М. Владимиров. Музыка и Красная Армия. «Жизнь искусства», 1926, № 8, стр. 5.

Известен героический подвиг музыкантской команды с корабля «Андрей Первозванный»²⁰. Весь оркестр во главе с капельмейстером Васильевым был захвачен в плен, и моряки подверглись злобным издевательствам белых. Музыканты под угрозой расстрела должны были играть целыми днями на солнцепеке определенно направленный репертуар, вроде «Боже, царя храни». Не желая унижать славу красных моряков, музыканты во главе со своим капельмейстером совершили героический побег из плена. Большинство из них достигли советской территории.

Невозможно перечислить всех героев-музыкантов, совершивших подвиги во время гражданской войны. Наш народ глубоко чтит их светлые имена. Советское искусство не раз вдохновлялось их образами, вспомним хотя бы фильмы «Мы из Кронштадта», «Интернационал» и др.

Переход музыкантов на сторону трудящихся масс содействовал приближению искусства к жизни народа. Новый взгляд на музыкальное искусство как искусство народное получает свое выражение не только в новых музыкальных образах, но и в многочисленных призывах, обращениях деятелей искусств. Появляются и первые теоретические разработки этого вопроса.

«Правда» обращается к музыкантам с призывом устроить в день 1-го Мая артистический субботник, наполнить праздничный день музыкой и песнями. Только тесное общение с народом может дать настоящее вдохновение для творчества, говорилось в этом обращении: «Стоит раз вам вздохнуть единой грудью с массой, и вы никогда не вернетесь в свое одиночество.

Не в жизни прошедших веков, не в отвлеченных идеях и символах ищите сюжетов для вдохновенного творчества. Величия совершающихся событий достаточно для творчества ряда поколений»²¹.

Против искусственного разграничения подлинного музыкального искусства на народное и ненародное выступил Б. В. Асафьев на страницах газеты «Жизнь искусства». Пафос его статьи состоял в стремлении сделать все музыкальное искусство достоянием народа. Асафьев протестует против наименования некоторых концертов народными; он считает, что практика такого рода выявляет стремление одной группы людей противопоставить себя другой.

«Зачем и для кого, — писал Асафьев, — сохраняется это ложное, противоречащее всем чаяниям и стремлениям эпохи подчеркивание наличия какого-то особенного кадра посетителей и слушателей? Ведь это хуже надписи: вход посторонним воспрещается! Или будто недостаточно существования всяких предрассудков, отграничивающих музыку от жизни в силу взгляда на нее как на самодовлеющую игру звуков, прелесть обаяния которой доступна лишь избранным?»²²

Строительство советской музыкальной культуры шло развернутым фронтом. В нем участвовали как всемирно известные деятели, так и скромные труженики. Показательна в этом отношении передовая статья первого номера журнала «Артист-музыкант», являющаяся своего рода программой редакции этого издания. В ней отражено радостное приятие революции массой музыкантов и их стремление тесно связаться с народом для построения новой жизни на социалистических началах: «В исторические дни, когда Советская Россия празднует годовщину существования власти, выдвинутой рабочим классом и беднейшим

²⁰ «Красный Балтийский флот», 12 июня 1920 г.

²¹ «К художникам и артистам». «Правда», 16 апреля 1920 г.

²² «Жизнь искусства», 9 декабря 1918 г.

крестьянством, когда российская революция перестает быть местной и принимает мировые размеры, выходит первый номер нашего журнала. Да будет это совпадение во времени символом единства путей интернационального рабочего класса и пролетариев музыкальной профессии! Да свяжут ноябрьские дни тесными узами народную массу, вступающую в России во вторую годину властного строительства своей жизни на социалистических началах, и деятелей искусства, с открытой душой несущих красоту — такую одновременно древнюю и молодую — новому человечеству. Да будет так!»²³

Развитие новой музыкальной культуры совершалось в трудной борьбе. Здесь, так же как и в других областях жизни, идеологические противники старались использовать свою силу и влияние там, где это было возможно. В одних случаях враги революции прямо пытались сорвать культурное строительство, прибегая, например, к саботажу.

«Что такое был саботаж, объявленный наиболее образованными представителями старой буржуазной культуры? — говорил В. И. Ленин на I Всероссийском съезде по просвещению 28 августа 1918 г. — Саботаж показался нагляднее, чем любой агитатор, чем все наши речи и тысячи брошюр, что эти люди считают знание своей монополией, превращая его в орудие своего господства над так называемыми „низшими“. Они воспользовались своим образованием для того, чтобы сорвать дело социалистического строительства, открыто выступили против трудящихся масс»²⁴.

Подчас страницами прессы ловко пользовались враждебные элементы, более или менее замаскированно проповедовавшие антинародные взгляды. Большие сложности возникали и из-за того, что некоторые деятели, субъективно честно стремившиеся содействовать процессу развития нашей культуры, руководствовались неверными представлениями о задачах и принципах этого процесса. В результате они вносили изрядную путаницу как в теорию, так и в практику массового движения в области искусства и даже способствовали распространению идейно чуждых влияний. Так, к примеру, обстояло дело с некоторыми теоретиками Пролеткульта.

Со всеми этими явлениями партия вела неустанную борьбу, получившую отражение на страницах прессы, в том числе и в заметках и статьях, посвященных музыкальному искусству.

Факты саботажа, или во всяком случае близкие к саботажу, имели место, например, в Большом театре. Начало сезона в сентябре 1922 г. могло быть сорвано из-за того, что некоторые артисты оркестра самовольно покинули театр. Но сезон был открыт благодаря тому, что на место ушедших пришли другие, считавшие необходимым продолжение деятельности Большого театра в новых исторических условиях. В их числе, как сообщала «Правда», были такие замечательные музыканты, как знаменитый виолончелист профессор А. Брандуков, артисты превосходного квартета имени Страдивариуса²⁵.

Среди выпадов идейно чуждого и даже враждебного характера выделяются выступления А. Лурье и особенно Л. Сабанеева²⁶.

В те годы борьба направлений в музыкальном искусстве сказалась и в различном понимании сущности музыкального искусства, его роли

в общественной жизни, в утверждении или отрицании возможности построения качественно новой культуры. В этой борьбе отчетливо выявлялась тенденция увести новое искусство от реалистических позиций к чистому формотворчеству, к лишенному передовой идеи и оторванному от жизни искусству.

В сборнике «Лад», фактическим хозяином которого являлся Лурье, была опубликована его речь, произнесенная на I Всероссийском съезде делегатов профсоюза оркестровых музыкантов. Пытаясь оторвать музыку от революционной действительности, Лурье говорил:

«В какой связи находится процесс революции, который мы пережили, с искусством? Нужно отчетливо понимать, что вопросы искусства мало связаны с вопросами политики, и пути, по которым идет искусство, очень мало связаны с теми путями, которые определяют ход политической истории»²⁷.

Подобные утверждения, отрицавшие идейную сущность музыкального искусства, фактически открывали дорогу для реакционно-буржуазных влияний.

С особой ожесточенностью против принципа государственного руководства выступал Л. Сабанеев. Стремясь подорвать этот принцип, Сабанеев демагогически использовал отсутствие новых ярких художественных произведений в области музыки. Если в других областях искусства он видел некоторый сдвиг в сторону революции и признавал, что некоторые виды искусства отзывались на революционные события, то в музыке он ничего подобного не замечал:

«Мы стоим перед странным и знаменательным фактом, что музыка осталась в стороне, что революция как-то прошла мимо нее, не задев ее, не изменив музыкальных подходов к искусству»²⁸.

Сабанеев совершенно игнорировал факты революционного народного творчества, которое уже в те годы дало ряд замечательных песен.

«В пятую годовщину революции мы являемся в музыкальном отношении с такими же пустыми руками, как и в первый год, и в нашем музыкальном активе, увы, только те же гимны, которые созданы были не Октябрем, а задолго до Октября, — те песни, которые, в сущности, не дают ничего характерного для коммунистического сдвига, а только общие контуры „революции вообще“»²⁹.

Не видя решительно никаких сдвигов в музыке, Сабанеев мрачно предвещал «гибель» всей серьезной музыке в наших условиях. Чем же он объяснял такое положение в музыкальном искусстве? Оказывается, дело в том, что государство осталось единственным меценатом музыкального искусства и уделяет ему только «гомеопатические крохи»³⁰.

Еще более откровенно высказался Сабанеев на страницах журнала «Вестник искусств», «объясняя», почему у нас нет музыки, соответствующей «революционному сдвигу». «Катастрофа» в музыкальном искусстве вызвана, по его мнению, тем, что государство и партия, руководя искусством, рассматривают его как надстройку на экономическом фундаменте; художники же, считая себя «центром тяжести», не хотят быть «какой-то

²⁷ А. Лурье. Речь на I Всероссийском съезде делегатов профсоюзов оркестровых музыкантов. «Лад», 1 сб. Пг., 1919, стр. 14.

²⁸ Л. Сабанеев. Революционные итоги в музыкальном творчестве. «Правда», 27 июля 1922 г.

²⁹ Л. Сабанеев. Музыка и революционное творчество. «Правда», 3 октября 1922 г.

³⁰ Л. Сабанеев. Музыка и НЭП, «Правда», 15 августа 1922 г. «Вестник искусств», № 5, 1922.

²³ «Артист-музыкант», 1918, № 1, передовая.

²⁴ Сб. «Ленин о культуре и искусстве», стр. 223—224.

²⁵ «Правда», 12 сентября 1922 г.

²⁶ Как известно, оба они впоследствии эмигрировали из Советской России.

надстройкой». Кроме того, идеология коммунизма лишила искусство его «священного ореола» и той иррациональности, без которой, по Сабанееву, искусство не может существовать. Идеология коммунизма все «разъяснила» и превратила художника из вождя в простого рабочего. Художник и марксистская идеология несовместимы — вот основное утверждение Сабанеева. Не останавливался он и перед грубой клеветой, утверждая, что наша революция чужда романтики и поэтому сейчас нет импульса для творчества³¹.

Антинародные и клеветнические излияния Сабанеева не остались без отпора со стороны наших государственных деятелей. Статья Сабанеева перед тем, как появиться на страницах прессы, была отослана комиссару по просвещению А. В. Луначарскому на рецензию, который предложил ее напечатать с тем, чтобы публично разоблачить не только Сабанеева, но и всех представителей подобных взглядов.

А. В. Луначарский выступил в этом же номере с ответной статьей³². В ней предъявлен справедливый счет художникам: они еще очень мало сделали для революции, а требуют от нее чрезмерно много. Основная масса художников незнакома с идеями марксизма. Сторонники так называемого производственного искусства, считающие себя марксистами, в корне извращают подлинно марксистские взгляды на искусство. Им непонятна организующая сила искусства, они выхолащивают его идеологическую сущность. Неверно, что марксизм недооценивает искусство и его значение. Марксизм, борясь за освобождение человека, придает огромную роль искусству в этой борьбе. Правда, искусство сейчас переживает тяжелую пору вследствие разрухи, но ведь и другие области жизни испытывают те же невзгоды. Резко выступил Луначарский против ложных утверждений о том, что романтика якобы чужда революции. Пролетарская революция не отвергает романтику, а предполагает ее, но есть, однако, различные виды романтики, и для нас неприемлема романтика гибнущего класса. Часть интеллигенции не видит романтики в нашей революции вследствие ее пролетарского характера.

Наряду с многочисленными высказываниями А. В. Луначарского о государственном руководстве в области искусства и его совместимости со свободой творчества³³, в прессе появляются заметки, выражающие положительное отношение к государственному руководству искусством, отмечая, что именно теперь перед художниками открылось широкое поле служения искусству³⁴. Даже такие противоречивые выступления, как статья А. Эфроса «Мы и Запад», ориентировавшая наше музыкальное искусство на «левое» искусство Запада, подчеркивают плодотворность небывалого еще в истории взаимоотношения государства и искусства. В статье А. Эфроса указывается, что ничего подобного не знает Запад, где борьба искусства с государством стала традицией, где вмешательство государственного начала в жизнь искусства означало нечто мертвящее, косное и тяжелое.

«У нас сейчас впервые государство и искусство встретились в ином взаимоотношении. Россия представляет совершенно парадоксальную картину творческого сотрудничества этих традиционных недругов»³⁵.

³¹ Л. Сабанеев. На путях музыки. «Вестник искусств», 1922, № 5.

³² А. В. Луначарский. Рабочая революция и искусство. «Вестник искусств», № 5, 1922.

³³ Например, его речь на культурно-просветительной секции III съезда рабочих, солдатских и крестьянских депутатов. «Известия», 19 января 1918 г.

³⁴ См. К. Залевский. Свобода искусства. «Известия», 31 января 1918 г.

³⁵ Абрам Эфрос. Мы и Запад. «Художественная жизнь», 1920, № 2, стр. 2.

Автор подчеркивает и то обстоятельство, что у нас носители живой художественной культуры, привыкшие противопоставлять себя власти, сами вошли в органы власти, осуществляют свои планы в качестве государственных. Автор статьи заканчивает ее знаменательными словами: «Огромную художественную лабораторию представляет сейчас страна, — лабораторию, размерами в целое государство, и в этой области распахнувшиеся двери в Европу заставят не нас стремиться туда, а ждать оттуда гостей к нам»³⁶.

Интересно и убедительно обосновывается совмещение государственного руководства со свободой творчества в статье С. Любоша «Творчество и заказы»³⁷. Автор отмечает, что искусство, в сущности, никогда не было свободным, а создавалось «по заказам», и при этом возникало все то великое, что существует в искусстве. «Заказы революции» являются более благотворными для искусства, чем заказы властелинов-меценатов, так как первые вызваны потребностями широких масс. Именно «заказы революции» открывают перед художниками такие широкие возможности, каких никогда не было в искусстве до сих пор, и каждый художник в потребностях народа может найти именно то, что соответствует его творческой индивидуальности.

Руководство художественным творчеством со стороны партии и государства не означало нивелировки и сужения творческого диапазона художников, а было направлено на расширение их творческих горизонтов. Стремление отгородиться от государственно-партийного руководства приводило к распространению чуждых пролетариату взглядов, мешающих художникам правдиво отразить действительность, и препятствовало настоящей свободе творчества.

1 декабря 1920 г. на страницах «Правды» было опубликовано письмо ЦК РКП(б) «О пролеткультах», составленное при личном участии В. И. Ленина. Этот документ, имеющий столь большое значение для марксистского понимания ряда вопросов в области искусства и культуры, устанавливает принципы государственного и партийного руководства искусством, конкретно разъясняя их. Очень важен в этом отношении и составленный В. И. Лениным проект резолюции ЦК РКП(б) о Пролеткульте. Владимир Ильич отметил необходимость автономии Пролеткульта в области художественного творчества, подчеркивая при этом значение партийно-государственного руководства в искусстве на данном этапе как борьбы против чуждых влияний.

«Подтверждая резолюцию Партбюро, — писал В. И. Ленин, — ЦК одобряет в основном проект инструкции, выработанной в ее развитие Главполитпросветом, поручая Политбюро окончательное отредактирование ее для более точного выражения той главной мысли, что работа Пролеткульта в области научного и политического просвещения сливается с работой НКПроса и Губнаробразов, в области же художественной (музыкальной, театральной, изобразительных искусств, литературной) остается автономной, и руководящая роль органов НКПроса, сугубо процеженных РКП-й, сохраняется лишь для борьбы против явно буржуазных уклонов»³⁸.

В письме ЦК РКП(б) отразилась эта ленинская мысль: «ЦК не только не хочет связать инициативу рабочей интеллигенции в области художественного творчества, но, напротив, ЦК хочет создать для нее более здоро-

³⁶ Там же.

³⁷ С. Любош. Творчество и заказы. «Жизнь искусства», 1 сентября 1920 г.

³⁸ В. В. Горбунов. Борьба В. И. Ленина с сепаратистскими устремлениями Пролеткульта. «Вопросы истории КПСС», 1958, № 1, стр. 35—36.

ую, нормальную обстановку и дать ей возможность плодотворно отразиться на всем деле художественного творчества»³⁹.

* * *

Революционный переворот, происшедший во всех областях жизни, не мог не поставить со всей остротой вопроса об отношении к культуре прошлого.

Положения В. И. Ленина о необходимости овладеть наследством, выдвинутые им в борьбе с нигилистическими тенденциями Пролеткульта, явились теоретической базой для понимания той роли старой культуры, которую она должна была сыграть в новом обществе. На III съезде комсомола В. И. Ленин говорил: «...только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не разрешить. Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества»⁴⁰.

Идеями и указаниями Ленина об отношении к наследству руководствовался Луначарский, деятельность которого в области музыкальной публицистики должна быть особо отмечена. Большое значение имели также статьи Асафьева. Луначарский и Асафьев способствовали приобщению масс к сокровищам реалистического музыкального искусства. Деятельность двух этих выдающихся критиков была направлена против нигилистического отношения к музыкальному искусству прошлого.

Дискуссии более всего разворачивались вокруг произведений композиторов-классиков, исполнявшихся в концертах и оперно-балетных театрах. Из всех жанров наиболее острые разногласия вызвал оперный жанр. О его жизнеспособности в новых исторических условиях велись самые горячие споры. Как мы увидим далее, особое значение имел вопрос об отношении к русской классической опере. По всем этим линиям и шла борьба между представителями реалистической критики и критики нигилистического толка.

Проводниками нигилистической тенденции были подчас люди, искренне желающие служить революции, но лишенные теоретической зрелости. Отношение к искусству как к созданию ненавистного капиталистического общества мешало им правильно и дифференцированно подойти к наследству. Пафос разрушения буржуазного строя переносился ими на искусство прошлого. Они не сразу поняли великое значение наследства для построения качественно новой культуры.

Эта неправильная линия была подвергнута критике со страниц нашей прессы. Необходимо отметить в этой связи инициативу Горького, выступившего с «Обращением к народу и трудовой интеллигенции», напечатанным в «Правде» 3 декабря 1918 г.

Чем же обосновывалась мнимая целесообразность разрушения культуры прошлого? В связи с этим вопросом определенный интерес представляет статья А. Карцева «Музыкальные вопросы в печати»⁴¹. Делая краткий

³⁹ В. В. Горбунов. Борьба В. И. Ленина с сепаратистскими устремлениями Пролеткульта. «Вопросы истории КПСС», 1958, № 1, стр. 35—36.

⁴⁰ В. И. Ленин. Задачи союзов молодежи. Сб. «Ленин о культуре и искусстве», стр. 287.

⁴¹ А. Карцев. Музыкальные вопросы в печати. «Артист-музыкант», М., 1919, № 3.

обзор статей по музыкальным вопросам, опубликованных в нашей прессе в течение 1918 г., он выделяет два главных вопроса: критика старого буржуазного искусства и вопрос о новом пролетарском искусстве. Карцев отмечает, что по отношению к искусству прошлого в прессе более всего раздавалась критика некоторых отрицательных сторон этого искусства, связанных с его интимностью, оторванностью от масс, утонченностью и камерностью. Все эти качества старого искусства ставились «новой эстетической школой» в связь с его буржуазностью. Карцев не расшифровывает это неясное определение — «новая эстетическая школа», но можно предположить, что он имел в виду всех музыкальных критиков того времени, ищущих новых путей в искусстве.

Все искусство, созданное при капиталистическом строе, такие «новаторы» ошибочно считали буржуазным. Это одностороннее, неверное представление было глубоко чуждо учению Ленина о двух культурах, о наличии демократической линии искусства в условиях эксплуататорского общества и, кроме того, в основе противоречило историческому развитию искусства. Оценка всего искусства прошлого как искусства, пронизанного идеологией эксплуататорских классов, была, конечно, вульгарно-социологической. Некоторые представители вульгарного социализма пытались по-марксистски подойти к вопросам искусства, но в анализах творчества художников прошлого не учитывали сложности взаимовлияния идеологических и экономических факторов и понимали взаимосвязь экономики и идеологии как непосредственную и механическую.

Такие взгляды на наследство стали в последующие годы характерными для деятелей РАПМ.

Типичным примером вульгарного социализма в музыкальной критике тех лет явилась статья Уриэля «Музыка для рабочего класса»⁴². Пытаясь выяснить, «как и что исполнять в наше бурное, полное титанических переживаний время», Уриэль отмечает, что нужно исполнять произведения, «по настроению, по мысли, по программе, даже по оркестровке и контрапункту (?! — С. С.) созвучные нашей эпохе». Прямолинейно выводя музыку из экономики и оценивая музыкальные произведения соответственно классовому происхождению композитора, Уриэль сбрасывает со счетов музыку Шопена и Чайковского, как якобы расслабляющую и вредоносную. В музыке Римского-Корсакова и Мусоргского этот автор находит славянофильские тенденции и даже «с учредилковским оттенком». Предпочтение отдается музыке, написанной в мажоре...

С ответом Уриэлю выступил на страницах «Известий» Ф. Капелюш, резко критиковавший вульгаризаторские положения статьи⁴³. Капелюш особо подчеркнул значение наследства для рабочего класса. «Проблема музыки для рабочего класса сводится просто к приобщению пролетариата к великим произведениям человеческого гения в области музыки». Эта полемика не осталась без внимания и со стороны Луначарского. В своей речи, посвященной чествованию Глазунова, он отметил статью Капелюша как пример борьбы с антимарксистским, вульгаризаторским пониманием вопросов музыкального наследства⁴⁴.

Как уже было отмечено, Луначарский особенно много выступлений посвятил борьбе за наследство, за его правильное понимание. Нарочитым

⁴² «Известия», 23 сентября 1922 г. Близка статье Уриэля заметка С. А. Б. «Симфонический концерт». «Известия», 10 июня 1919 г.

⁴³ Ф. Капелюш. Музыка для рабочего класса. «Известия», 12 октября 1922 г.

⁴⁴ А. В. Луначарский. Сб. «В мире музыки». Статьи и речи. М., 1958, стр. 101.

варваризмом он назвал взгляд, считающий, что распространение в массах несоциалистического искусства бесполезно и даже вредно⁴⁵. Луначарский критиковал вульгарно-социологические взгляды на наследство и наглядно показывал их общность с левацкими течениями в этом вопросе.

«Есть люди, которые полагают, что всякое распространение „старой“ науки и „старого“ искусства есть потворство буржуазным вкусам, проклятое культуртрегерство, заражение молодого социалистического организма кровью развалившегося старья.

Крайних представителей этого заблуждения сравнительно мало, но вред, приносимый ими, мог бы быть велик. Замечательно, что некоторые не по разуму усердные сторонники пролетарской культуры поют здесь в унисон с футуристами, которые тоже время от времени признаются в желательности чуть не физического истребления всей старой культуры и самоограничения прслетариата теми, пока еще не совсем убедительными опытами, к которым сводится искусство для них самих.

Нет, в тысячу первый раз повторяю, что пролетариат должен быть во всеоружии всечеловеческой образованности, он класс исторический, он должен идти вперед в связи со всем прошлым»⁴⁶.

Приведенный Луначарским термин «культуртрегерство» имел определенное хождение в тогдашней публицистике. Представители модернистских кругов стремились дискредитировать музыкантов, несущих массам классическое искусство, и называли их «культуртрегерами», придавая этому слову осуждающее значение. Выразившая точку зрения этих кругов декларация Музыкального отдела Наркомпроса провозглашала полный разрыв со средой «культуртрегеров звука» и одновременно свободу от... всех правил. С декадентской напыщенностью декларация возвещала, что именно музыка является «миром высшей реальности», что лишь пребывая в состоянии музыки человек реально существует.

Представители левого искусства исходили из своего «нового идеала», несовместимого с классическим искусством, и ради этого «идеала» отрицали искусство прошлого, как нечто «отжившее» и «несовременное». Такое нигилистическое отношение к классическому наследию в послеоктябрьский период не явилось чем-то новым в практике сторонников левого искусства. Это было продолжением линии, зародившейся еще до Октября и проявившейся в разных областях художественной культуры — в музыке, театре и т. д.

Левацкому направлению в театре сродни оказалась деятельность музыкального критика А. Углова. Так же как и некоторые левые режиссеры и театральные критики, он призывает к модернизации исполнения музыкальных произведений. Он выдвигает «тезис» о необходимости борьбы дирижера с композитором. Художественная «революционность», по его мнению, состоит в дерзком невнимании к композиторским ремаркам, в том, чтобы исполнять произведение совсем не так, как этого требовал композитор⁴⁷.

Углов, как и некоторые другие критики, исходил из того общего, что соединяло нигилизм вульгарно-социологического и модернистского толков, и пользовался этим нигилизмом как «модной» в определенных кругах позицией.

⁴⁵ А. В. Луначарский. Художественная задача Советской власти. «Художественная жизнь», № 1, 1919.

⁴⁶ А. В. Луначарский. Еще о Пролеткульте и советской культурной работе. «Известия», 13 апреля 1919 г.

⁴⁷ А. Углов. Возрождение симфонизма. «Известия», 15 октября 1922 г.

Статьи этого критика дезориентировали читателей в оценке Моцарта, Бетховена и других великих композиторов, произведения которых широкие массы только что получили возможность услышать. В отзыве на симфонический концерт под управлением О. Фрида этот критик жалуется на заигранный репертуар, который состоял из симфоний... Бетховена и Берлиоза⁴⁸. Моцарт оценивается Угловым как «примитивист», как «ясный игрун», который, по его мнению, видимо, не знал (в отличие от модернистов?! — С. С.), что творчество есть «борьба за новые звучности»⁴⁹.

Борьба за или против Бетховена и Берлиоза имела в те годы широкое значение. Это была борьба вокруг музыки героической, обращенной к широким массам, исполнение и творческое претворение традиций которой были очень важны для нашей художественной культуры.

Пропагандистом Бетховена и Берлиоза выступил Луначарский, высоко оценивший как содержание их творчества, так и большие возможности мументальных синтетических жанров, свойственных этим композиторам. Луначарский писал:

«Для нашего времени значение Берлиоза может быть бесконечно большим. Я не могу представить себе более подходящего для широкой демократии музыкального произведения, чем оратория, чем соединение солиста, хора и оркестра для выражения величайших истин, которыми может жить человечество»⁵⁰.

Выступая на открытии Бетховенского зала в Большом театре, Луначарский подчеркнул особую роль музыки Бетховена для России, стремящейся к коммунизму, для нового социалистического искусства.

«Это новое искусство, когда оно будет искать пищу для своих корней, вынуждено будет пройти сквозь относительно бесплодные пласты новейшей музыки и найдет для себя колоссальное количество пищи в бетховенском пласте.

Бетховен ближе грядущему дню, Бетховен более интимный сосед искусству социализма, чем хронологические соседи последних десятилетий»⁵¹.

Та же мысль о несравненно большей близости к нам хронологически более далеких классиков по сравнению с «соседними» декадентами проходит и в замечательной речи Луначарского на концерте, посвященном памяти В. В. Стасова. Оценивая богатырскую фигуру величайшего русского критика как идеолога «наивысшего гребня русского искусства», Луначарский говорил:

«Если пролетариат, создавая свое собственное искусство или наталкивая своих подлинных друзей-художников на искусство, ему действительно необходимое, оглянется вокруг, чтобы посмотреть, где же это искусство, напоминающее то, которое ему нужно — он, конечно, остановится именно на искусстве 60—70-х годов. Этот мир определенной революционной работы его предшественников разночинцев остановит его внимание прежде всего.

Да, грядущее искусство, которое будет гораздо более похожим на картины передвижников, на музыку Мусоргского, на беллетристику Щедрина и Успенского, чем на то, что сейчас выдает себя за последнюю страстицу искусства. Большой художник, который пойдет на выучку этому тренированию, легче других сможет добиться признания наших народных масс. Надо уметь говорить на языке этих масс для того, чтобы они тебя поняли.

⁴⁸ А. Углов. Фридовский цикл. «Известия», 21 декабря 1922 г.

⁴⁹ А. Углов. Юбилейный моцартовский вечер. «Известия», 5 февраля 1922 г.

⁵⁰ А. Луначарский. Гибель Фауста. Сб. «В мире музыки». Статьи и речи, стр. 87.

⁵¹ А. Луначарский. Еще о Бетховене. Сб. «В мире музыки», стр. 85.

И вот для этой знаменательной полосы искусства Стасов является выразителем-истолкователем. Надо отряхнуть пыль десятилетий от громадных томов разнообразных писаний Стасова, сесть за них и вникнуть в них. Это самая лучшая школа пролетария-художника и для художника, желающего стать пролетарием»⁵².

Резко противоположную тенденцию обнаруживают рецензии Л. Сабанеева. Он, например, отрицал художественную ценность «Кармен» и спрашивал, почему поставлена именно «Кармен», а не «Саломея» Р. Штрауса⁵³. Сабанеева не устраивало направление оперы Бизе; такие декадентские произведения, как «Саломея» Р. Штрауса, были ему ближе, чем полнокровная и реалистическая классическая музыка.

Вокруг оперы — самого доступного для широкой массы монументального жанра, сочетавшего силу воздействия музыки и театра, разгорались наиболее ожесточенные споры. Жанр оперы, этот глубоко демократический и доступный народу вид искусства, Сабанеев называл «страницей былого стиля»: «Опера для нас, как художников и мыслителей современности, уже давно ясно — умерла»⁵⁴, — утверждал он.

Вульгарно-примитивное истолкование оперных сюжетов позволяло от-
дельным критикам придать отрицанию оперного классического наследия
даже политическое «обоснование». Такова печально-анекдотическая рецен-
зия о постановке «Аиды» Верди в Большом театре. «Портретная галерея
царей Большого театра, где аполитичные работники его отводят свою
выбитую из колеи душу, обогатилась сразу двумя колоритными номерами —
любовно выписанными портретами безымянного египетского фараона и
эфиопского самодержца Амонасро... Это замечательно, конечно, но
все-таки довольно с нас этих воспоминаний детства, этой старой завали,
этой глупейшей ветоши, этого сахаринного искусства! Неужели же най-
дется кретин, которого судьба этой черномазой царевны могла бы серьезно
потрясти?»⁵⁵.

В противовес подобным взглядам, Луначарский, выражая линию партии по этому вопросу, говорил:

по этому вопросу, говорил:
«Я знаю многих людей, до умопомрачения любящих „Аиду“ и при этом принадлежащих к нашей партии. Не надо ни в коем случае со злобной улыбкой преследовать „Травиату“»⁵⁶.

Выступая за многогранное и полное усвоение пролетариатом оперного наследия, Луначарский в числе оперных композиторов, с которыми наш народ должен был познакомиться, называет имена Беллини — «блестящего короля бель канто», Россини, Моцарта, Глюка, Вебера и многих русских композиторов.

Стоя на той точке зрения, что оперно-балетный спектакль явится нужным и необходимым социалистическому обществу, Луначарский раскрывает богатейшие возможности этого жанра и подчеркивает, что именно данный вид искусства «...даст нам самый захватывающий социалистический спектакль»⁵⁷.

⁵² А. Луначарский. В. В. Стасов и его значение для нас. Сб. «В мире музыки», стр. 108.

⁵³ Л. Сабанеев, Кармен в Большом театре, «Правда», 18 мая 1922 г.

54 Л. Сабанеев. Открытие оперы Зимина, «Правда», 10 октября 1922 г.

54 Л. Сабанеев. Открытие оперы
55 «Известия», 12 октября 1922 г.

⁵⁶ А. В. Луначарский. К столетию Большого театра. ЦГАЛИ СССР, ф. 279, оп. 1, ед. хр. 68, стр. 11.

⁵⁷ А. Луначарский. Оперно-балетный театр, его роль и значение. «Рабочий и театр», 1924, № 1, стр. 13.

Луначарского волновала судьба оперного искусства в Советской России с первых шагов нашего государства. Вопрос о необходимости усвоения шедевров оперного искусства был поднят им еще в 1917 г. Луначарский считал, что вагнеровские циклы, оперы Мусоргского и Римского-Корсакова должны обогатить нашу молодежь. При этом он выступал за широкое и полное усвоение оперных жанров. Такое усвоение не может ограничиться драматической и трагической линиями. Законной ветвью оперы явится и комическая опера, которая будет наследницей комических опер Моцарта и Россини. Старые оперы, по мнению Луначарского, должны ставиться в стиле, присущем им самим, без модернизации, которая наносит им «безнадежный удар». Луначарский подчеркивал правильную линию Большого театра, который в своих постановках классических опер сумел выявить их внутреннюю сущность⁵⁸.

В защите оперы от нигилистов разного толка огромную роль сыграла деятельность Асафьева. Все постановки оперного театра в Петрограде вызывали у него живейший отклик; его рецензии на оперные спектакли явились подлинной пропагандой всего лучшего, что было создано в оперной классике.

В каждой статье, посвященной вопросам оперы, Асафьев горячо отстаивал жизненную обусловленность оперного жанра.

«Споры о правах на существование оперы как безусловнейшего вида искусства столь же устойчивы и затейливы, как и само прихотливое бытие оперного творчества: в него не хотят верить, обвиняют в надуманном лживом обосновании, отрицают органичность происхождения, а оно все-таки вот уже несколько столетий влечет к себе музыкантов, словно мираж...

С оперой приходится мириться как с каждым эмпирически данным явлением, и следовательно, подлежащим исследованию и наблюдению, а не слепому отрицанию. Самое противоположение оперной музыки так называемой музыке чистой, самостоятельной, представляется несколько странным, если не сказать лицемерным»⁵⁹.

Асафьев с полным основанием утверждал, что опера не является каким-то случайным, хаотическим, надуманным видом зрелища, искусственно созданным аристократическим кружком флорентийских эстетов. Он раскрывал ее жизненные корни и ее жизненную устойчивость, объяснял органической сущностью данного жанра.

Вполне естественно, что особое внимание было уделено Асафьевым проблеме русской оперной классики.

В своих статьях он подчеркивал ее самобытность, особый путь, не похожий на путь оперных школ Запада. Он писал, что русская музыка завещала богатое наследие, которое ждет переоценки, внимательного и вдумчивого отношения к себе⁶⁰. Асафьев прозорливо утверждал, что рабоче-крестьянский театр не обойдется без оперного театра и в построении его одно из ведущих мест должна занять русская классическая опера⁶¹.

«Неведомо, когда настанет желанный миг, в который наши режиссеры прозреют и поймут, что русская опера не есть нечто застывшее, условное, неподвижное и невоплотимое, не есть косная масса, а живой организм, своеобразнейшее и ценнейшее художественное сокровище? Что нужно особенный, своеобразный, не по западным традициям скомпонованный и

1917

58 А. В. Луначарский. О задачах гос. театров. «Известия», 15 декабря 1917
59 И. И. Водовозов. Русского оперного театра. «Жизнь искусства»

2 ноября 1918 г. Игорь Глебов. Вопросы русского оперного театра. «Жизнь искусства», 10 февраля 1919 г.

ноября 1918 г. 60 Игорь Глебов. Забытый дар. «Жизнь искусства», 10 февраля 1919 г. в рабоче-крестьянском театре. «Жизнь искусства»

21 марта 1919 г.

в рамках банальных оперных условий зарождавшийся замысел, чтобы выявить перед русским народом сценическую поэзию русской оперы, понятную лишь в связи с особенностями ее музыкального строения и звукового языка. И, право, мне кажется не чем иным, как интеллигентской предубежденностью, когда молодой оперный театр считает постановку «Мейстерзингеров» или трилогии Вагнера за шаг более важный, чем попытку пойти с новыми свежими силами к разрешению проблемы о русской опере»⁶².

Вдохновенно писал Асафьев об огромной роли опер Глинки, в особенности «Руслана». Как огромный промах по отношению к государственному музыкальному культурному строительству отмечает он невнимание к творчеству Глинки, проявленное со стороны Государственного Марининского театра в день 76-летия со дня первого исполнения «Руслана». Подчеркивая роль Глинки в деле создания русской музыки, Асафьев говорил о непрерываемо ценном воздействии его опер на музыкальное строительство в новых условиях»⁶³.

Сохранение и продолжение традиций классической оперы было непосредственно связано с вопросом о существовании академических театров и, в частности с вопросом о существовании Большого театра. В условиях московской музыкальной жизни тех лет постановки оперных спектаклей осуществлялись прежде всего и более всего в Большом театре, и естественно, что деятели искусства, вставшие на нигилистические позиции, направляли свои удары в адрес этого театра. В «Правде» была опубликована в дискуссионном порядке статья Ю. Ларина, в которой утверждалось, что только оркестр в театре представляет собой значительную художественную ценность. Оркестр как самостоятельный коллектив предлагалось сохранить, а сам театр ликвидировать»⁶⁴. Весьма показательно, что автор этой статьи, впоследствии ставший одним из представителей оппозиции, допустил существенную ошибку и в вопросах строительства советской художественной культуры.

Под флагом «борьбы с академизмом» против существования Большого театра высказывается В. Блюм»⁶⁵.

Неверие в реформацию театра под влиянием животворящих идей революции подчас доходило до того, что предлагали совсем уничтожить не только сам театральный организм, но даже и само здание театра «как рассадника косности и мертвящего академизма».

Директор Большого театра Е. К. Малиновская, приложившая много сил для сохранения театра, писала:

«...в первые месяцы после Октября на совещании крупнейших театральных и музыкальных деятелей и представителей рабочих, созданных мною для решения вопроса, что делать с гостеатрами — Ф. Ф. Комиссаржевский советовал подложить бомбы и взорвать Большой театр. Но как остальные участники совещания, так и Нарком по Просвещению не нашли допустимым прибегнуть к такой радикальной мере и постановили постепенно, не нарушая ни на один год жизни Большого театра, бороться с его болезнями»⁶⁶.

Советское правительство, понимавшее все громадное значение Большого театра как источника высокой культуры, воздержалось от его ломки. Здесь главная линия партийно-государственного руководства была

⁶² Игорь Глебов. В опере. «Жизнь искусства», 25 ноября 1919 г.

⁶³ Игорь Глебов. Памятка. «Жизнь искусства», 10 декабря 1918 г.

⁶⁴ Ю. Ларин. Большой театр. «Правда», 11 ноября 1921 г.

⁶⁵ В. Б. Под флагом академизма. «Вестник театра», 1919 г., № 37.

⁶⁶ Гос. Центр. Театральный музей им. А. Бахрушина, архив Е. К. Малиновской № 168694/886, стр. 92.

направлена на идеологическое перевоспитание людей искусства и на постепенное создание советского оперного театра. В тяжелые годы разрухи, голода и гражданской войны Большой театр продолжал функционировать и даже осуществлять новые постановки. На одном из заседаний Совнаркома В. И. Ленин голосовал против закрытия Большого театра, что явилось одним из конкретных проявлений партийно-государственного руководства в области искусства. В. И. Ленин доказал на деле, как ценило Советское правительство музыкальное классическое наследие, сохраняя театр как носителя плодотворных традиций прошлого.

Большую роль в сохранении театра сыграл А. В. Луначарский. Проводя в жизнь ленинскую политику, он вел неутомимую борьбу с нигилистами различного толка. Среди его выступлений в печати выделяется статья «Почему мы сохраняем Большой театр», где раскрыто огромное значение оперных традиций для социалистического искусства.

Борьба Советского правительства за Большой театр привлекла широкие слои передовой интеллигенции. Н. Семашко выступает на страницах «Известий» с призывом оказать всяческую помощь театру.

Встревоженный В. И. Немирович-Данченко направляет Е. К. Малиновской следующее письмо от имени Малого театра, Художественного театра и всех его студий:

«До нас дошли слухи, что над Большим театром нависла угроза закрытия его ввиду сокращения выдаваемой Государственным театрам субсидии. Мы относимся к этому явлению как к непоправимой беде, которая может разрушить бесповоротно одно из самых ярких и богатых учреждений русской культуры. Закрыть Большой театр, конечно, не долго, но собрать потом, когда ошибка будет убедительной для всех, собрать разорванное не удастся.

Так как побуждением к закрытию указывают стремление сократить субсидию и так как все мы также пользуемся государственной субсидией, то мы просили бы тех, в чьих распоряжениях находится вопрос, не производить этой жестокой операции, не познакоив нас точно с размерами требуемого сокращения.

Быть может, известные жертвы с нашей стороны помогли бы отвести возможность катастрофы с Большим театром»⁶⁷.

Таким образом, политика партии в деле оперного театра и искусства при поддержке широких слоев интеллигенции и трудящихся масс привела к тому, что плодотворные традиции прошлого были сохранены. Деятели молодой советской культуры получили возможность изучить наследие во всем его богатстве.

Творческое усвоение наследия являлось очень важным условием строительства советской художественной культуры. Но принятием наследия нельзя было ограничиться в деле создания нового, социалистического искусства. Старое должно было быть усвоено как база, от которой нужно было двигаться дальше к качественно новому искусству, отражающему новые явления жизни с коммунистической точки зрения.

* * *

Новая действительность властно требовала нового музыкального искусства. Его первые ростки возникли в народном творчестве еще до Октября, когда появился ряд рабочих революционных песен. После Октябрьской революции создание нового искусства стало делом и компози-

⁶⁷ ЦГАЛИ СССР, ф. 648, оп. 2, ед. хр. 271, стр. 5.

торов-профессионалов. Уже в период гражданской войны появляется ряд произведений, несущих в себе образы, вдохновленные героической борьбой рабочего класса. Прежде всего возникают песни и хоры, но наряду с ними делается попытка создания нового и в монументальных жанрах. Естественно, что первые шаги советского музыкального искусства не всегда и не во всем были удачны, однако значение их огромно как начало поисков неизведанного пути⁶⁸.

Наряду с фактами нового творчества возникают также первые теоретические попытки обосновать характер и наметить пути нарождающейся музыки.

Появляются заметки о воспитательно-эстетической роли музыки, проводится мысль, что само музыкальное творчество должно теперь повернуться в «сторону действительной жизненной психологии».

«Стремление должно быть одно, — писал в эти годы Б. В. Асафьев, — не навязывать музыку, а убеждать ею; не развлекать, а радовать; наконец, внедрять в сознание слушателей, что музыкальное искусство не есть отвлеченное, чисто звуковое отображение рассудочных схем, а вечно живое, духом ведомое претворение всего, что звучит в природе и в душе человека, в формы, выкованные нашей волей и умом и концентрирующее в себе похищенную у стихии энергию» (подчеркнуто мною — С. С.)⁶⁹.

О характере нового музыкального творчества, которое должно быть рождено революцией, высказывались самые различные суждения. В их противопоставлении проявлялась борьба направлений реалистического и антиреалистического.

Некоторые деятели искусства пытались навязать новой музыке путь левацкого новаторства, голого формотворчества, теория и практика которого возникли уже в начале XX в.

Подобные «новаторские» течения отодвигали идеологическую задачу нового искусства на второй план или отказывались от нее совсем, ограничиваясь «строительством» новых художественных форм. Главное стремление теоретиков подобного толка заключалось в том, чтобы быть подале от традиционного и от того, что бывает в жизни.

«До сих пор искусство по преимуществу или брало формы из жизни или повторяло себя», — писал В. Тихонович в статье «Форма и содержание в искусстве» («Вестник искусств», 1922, № 3—4). Ни то, ни другое не устраивает автора, направляющего художников на «поиски собственно художественных форм».

Сторонники подобных модернистских «поисков» организовались в 1919 г. в Ассоциацию Современной Музыки при Музыкальном отделе НКП.

Организаторы Ассоциации пытались придать ей ведущее значение в музыкальной жизни страны и даже выступали от имени государства, хотя и не имели на это никакого права. В одной из статей утверждалось:

⁶⁸ Среди новых произведений прежде всего можно назвать знаменитую песню «По долинам и по взгорьям», а также песни «Гулял по Уралу Чапаев герой», «Смело мы в бой пойдем», «Не вейтесь, чайки, над морем», «По сибирским тайгам и долинам». В годы гражданской войны пишет песни и хоры на новую тематику Д. С. Васильев-Буглай, среди них «Марш коммунаров» на слова В. Кириллова. В 1919 г. создается известная «Песня Коммуны» А. С. Митюшина. Композитор В. Н. Денбский пишет кантату «Октябрь» на слова В. Ключевой, начинает оперу «Восстание». Дм. Я. Покрасс в 1920 г., наряду с созданием ставшей широко известной песни «Марш Буденного», пишет на слова А. д'Актиля кантату «Первой конной Армии» в честь взятия города Ростова-на-Дону. К концу рассматриваемого периода Н. Я. Мясковский приступает к работе над 6-й симфонией.

⁶⁹ Игорь Глебов. Итоги и подсчеты. «Жизнь искусства», 25 декабря 1918 г.

«Ассоциация Современной Музыки, являясь делом уже не частной случайной инициативы, а делом государственного культурного строительства будет тем эмбрионом, который оплодотворит музыкальное искусство новыми и необычайными возможностями»⁷⁰.

Наряду со сторонниками чистого формотворчества, выступили теоретики, упрощающие творческий процесс, отрицающие мастерство и стремившиеся развивать новое искусство исключительно лишь на основе «классового пролетарского сознания». Задачи технические, без которых новое искусство не могло обойтись, были оставлены ими либо без должного внимания, либо не ставились вовсе. Работа в отношении формы считалась «третьюстепенной задачей». Раздавались голоса, отрицавшие профессионализм в искусстве, призывавшие заменить его «творческой самостоятельностью масс». Такое понимание нового искусства тоже было фактически отрицанием новаторства, ибо новаторство без развития мастерства в искусстве немыслимо. Этих взглядов в дальнейшем придерживались некоторые теоретики РАПМ.

Вульгарно-социологическое понимание пролетарского искусства во многом обязано механическому пониманию взаимосвязи производства и искусства. Идеологические явления непосредственно выводились из производственного процесса. Основное зло профессионализма представители вульгаризаторских взглядов видели в отрыве художника от процесса производства, что, по их мнению, вело к потере пролетарским художником своего классового мировоззрения, к его подчинению буржуазной идеологии. Изучение технической стороны буржуазного искусства представлялось им опасным и даже губительным⁷¹.

Сторонники вульгарного социологизма, в конечном итоге, сходились со сторонниками чистого формотворчества не только в отрицании наследства. Они пришли к одинаковому пониманию нового искусства как производственного искусства.

В упомянутой выше статье Уриэля «Музыка для рабочего класса»⁷² говорилось, что пролетарской музыки «еще нет, и не так скоро появятся композиторы, воплощающие в звуках симфонию фабрик и заводов, увертюры повседневного труда, интродукции станков и машин».

Автор статьи горевал по поводу того, что не родился еще певец машин и композитор электрификации и транспорта.

Уриэля прежде всего интересует не идеологическая сторона нового искусства, несмотря на то, что он претендует на «марксистский» подход к явлениям музыки. Ему дороги новые необычные звуки, которые он предлагает ввести в музыкальное искусство, — звуки сирен, фабричных гудков, скрежет станков и т. д. Интересно отметить, что сторонник левацкого новаторства А. Авраамов, предложивший Луначарскому уничтожить все роду, тоже пришел к идее производственного искусства. Им была организована в начале 20-х годов, в одну из годовщин Октябрьской революции, «Симфония гудков» в Москве и в Баку.

Такие попытки явились предвестниками современной, так называемой «конкретной» и электронной музыки.

Таким образом, теоретики левого искусства и сторонники вульгарного социологизма как названные здесь, так и некоторые другие пришли

⁷⁰ А. Крейн. Ассоциация Современной Музыки. «Художественная жизнь», 1919, № 1, стр. 42.

⁷¹ В. Плетьев. О профессионализме. «Пролетарская культура», 1919, № 7—8.

⁷² Уриэль. Музыка для рабочего класса. «Известия», 23 сентября 1922 г.

к одному и тому же пониманию «нового искусства», совершенно неприемлемому для социалистического общества.

По существу и те и другие разрушали специфику музыкального искусства. Искусство как таковое должно было прекратить свое существование, заменяясь либо бессмысленным «фотографированием», либо безыдейным формотворчеством.

С критикой левацкого «новаторства» и упрощенческих тенденций на страницах прессы выступает ряд теоретиков.

В их числе виднейший представитель нашей эстетики и крупный государственный деятель А. В. Луначарский и многие рядовые участники нашего культурного строительства. Уже в 1917 г. на страницах «Известий» возникает дискуссия о новом пролетарском искусстве. С резкой критикой левого искусства и с указанием на его неприемлемость для пролетариата выступил К. Залевский. Он подчеркнул отход от реализма со стороны левых художников и писал об их стремлении «присосаться к пролетариату». Но «погоня за одними лишь новыми внешними формами чужда пролетариату», — писал Залевский. — Его сила — в обогащении его внутреннего мира.

Характерную особенность пролетарской психики составляют общественные чувства, чувство международной классовой солидарности.

Главное, что подчеркивается в новом искусстве, — это новая, социалистическая идеология. Пролетариату не по дороге с художниками, занимающимися голым формотворчеством. «И пролетариат отметет их от себя, он оставит мертвым хоронить мертвых. А сам пойдет вперед по пути, определенному ему историей, создавая поистине новое искусство, овеянное мощным духом социализма...»⁷³

Против беспредметничества, против производственного искусства неоднократно выступал А. В. Луначарский, указывавший на стремление деятелей этих течений зачеркнуть идеологическую сущность искусства⁷⁴. В ходе дискуссии Луначарский утверждал, что в основе нового искусства будет лежать прежде всего новая идеология:

«Великий пролетарский класс обновит постепенно культуру сверху до низу. Он выработает свой величественный стиль, который скажется во всех областях искусства, он вложит в него совершенно новую душу»⁷⁵.

Против упрощенчества и левого искусства выступал на страницах журнала «Пролетарская культура» Ф. Калинин. Отметим, что в Пролеткульте он вел борьбу с теоретиками левацкого-производственного искусства, находящимися с ним в одной организации. Ф. Калинин доказывал неприемлемость для пролетариата левого искусства и выступал против теорий, отрицавших необходимость профессионализма в новом пролетарском искусстве⁷⁶.

С критикой чистого формотворчества выступил композитор С. Потоцкий, подчеркивая его буржуазную сущность.

«Нагромождение новых и новых аккордовых комбинаций, утрата тональности как могучей оси музыкальных организмов, — это еще не прогресс музыки...»

⁷³ К. Залевский. К вопросу о новом искусстве. «Известия Петроградского Совета», 29 декабря 1917 г.

⁷⁴ А. В. Луначарский. Стасов и его значение для нас. Сб. «В мире музыки». Он же. Советское государство и искусство. «Известия», 5 февраля 1922 г.

⁷⁵ А. В. Луначарский. Еще о Пролеткульте и советской культурной работе. «Известия», 13 апреля 1919 г.

⁷⁶ Ф. Калинин. О футуризме. О профессионализме рабочих в искусстве. «Пролетарская культура», 1919, № 7—9.

Это злоупотребление сверхскрябинскими аккордами и гармониями, создающими или фальшивую напыщенность, или нехудожественную запутанность; блуждание крошечных пигмеев-темок в роковом море современной гармонии; призрачные музыкальные постройки, рассыпающиеся на сколько угодно и каких угодно размеров осколки, — это что? Это опять — современная беспочвенность музыкального искусства»⁷⁷.

Вульгарное понимание новой пролетарской музыки и сведение ее к производственному искусству критиковал Ф. Капелюш, полемизируя по этому вопросу с Уриэлем и показывая, что такой «производственный идеал» по существу сводится к безыдейному натурализму.

«Подъем революции, душу ее, страсть ее, особую психику пролетариата даст в музыке не рабское фотографирование в звуках фабричной обстановки, а уже скорее тот не укладывающийся в рамки определенных образов титанический пламень, который обуревают „Аппассионату“. Но если бетховенской сонате не хватает синей рабочей блузы, то наивно думать, что последнюю могут заменить „интродукции станков и машин“. Нет, для синтеза пролетарской музыки нужно нечто большее: взаимоотношение между идеологией и экономикой не разрешается так просто, так механически и автоматически»⁷⁸.

Ф. Капелюш доказывал, что при уриэлевском понимании музыкального искусства страшно обедняется его содержание, из искусства исчезает вся полнота человеческих чувств и все многогранное отражение действительности. Пролетариат в такой музыке показывается как раб машин, что является искаженным отражением действительного положения его в новых условиях.

При всех многих очень справедливых положениях Ф. Капелюша необходимо, однако, отметить, что он сам пошел в известном отношении на уступку Уриэлю, допуская введение в музыкальное искусство некоторых антимзыкальных звуков, хотя бы как внешнего элемента пролетарской музыки: «Согласен, свист и жужжание приводных ремней, шипение наждачных станков, визг железных стружек — вся эта внешняя обстановка повседневной жизни современного пролетариата так и просится на ноты. Но эта „симфония фабрик и заводов“ будет лишь внешним аксессуаром, лишь канвой новой музыки»⁷⁹.

Освещенная здесь дискуссия шла по общим проблемам музыкального искусства. В ходе ее встал вопрос и о тех жанрах, в которых пролетарская музыка отразит новые явления жизни. В необходимости существования малых песенных жанров большинство теоретиков не сомневалось. Но необходимы ли для пролетарской культуры большие музыкальные формы и жанры? По этому вопросу мы встречаем противоположные высказывания. Сторонники вульгарного социологизма, отрицавшие необходимость освоения оперного наследия пролетариатом, склонялись к тому, что опера, которая «...дает дорогое, пышное громкозвучное зрелище», не будет существовать в новой музыке⁸⁰. Они утверждали, что только драматический театр сможет дать новые гибкие формы, в которых выразится новое содержание. «Нашей эпохе соответствует не балет и опера, а трагедия, главным действующим лицом которой будет масса»⁸¹.

⁷⁷ С. Потоцкий. Музыкальные перспективы наших дней. «Артист-музыкант», 1918, № 1, стр. 5—6.

⁷⁸ Ф. Капелюш. Музыка для рабочего класса. «Известия», 12 октября 1922 г.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ В. Керженцев. Есть ли у нас государственные театры? «Известия», 29 сентября 1918 г.

⁸¹ Там же.

В. Керженцев писал: «У нас плохо читают ноты, но зато многие мотивы народных песен чрезвычайно популярны. Если пять-шесть

увидим импровизированные вокальные концерты на улицах. Пусть

оркестры, переходящие с рук на ручных тележках фисгармонии и пианино. Развитие новой музыкальной культуры выступил многожанровое, считавший, что опера и балет явятся,

наравне с другими видами нового, социалистического хозяйства, законными видами новой жизни была организована и деятельность Зиминых в годы гражданской войны. Но несмотря на то,

техники и организовать конкурсы на сочинение новых опер.

с рабочими массами, она должна в первую очередь
среды исторгать и культивировать дарования...»⁸⁴.

11 апреля 1918 г.

Сама жизнь требовала обновления балета. А. А. Черепнин в статье «Задачи балета» писал: «Слашающую пафлосскую»

Автор статьи призывал незамедлительно создать новый балетный репертуар, отвечающий революционной действительности.

«Танцы характерные, входящие ингредиентом в строй балетного спектакля, подверглись за последние годы страшному извращению. . .»

Для эпохи гражданской войны в области художественного творчества

⁸⁰ См. А. А. Балетные спектакли в театре Сов. Раб. Деп. «Правда», 11 февраля 1934 г.

87 А. В. Луначарский. О задачах гос. театров. «Известия», 15 декабря 1917 г.
88 «Известия». 21 ноября 1918 г.

30-31 А. А. Черепнин. Задачи балета. «Известия», 29-30
А. Волинский. Реформа государственного балета. «Жизнь искусства», 29-30

31 мая 1920 г. Приведенные здесь работы, к которым относятся и многие его работы, отмеченным рафинированным эстетством.

опыт Б. В. Асафьева с его одноактным балетом из времен Французской революции («Карманьола»), написанным композитором еще в 1918 г., к первой годовщине Октябрьской революции, явился прямым ответом на требование времени.

Рождение нового искусства приносило с собой множество различных вопросов. В их числе находился также и вопрос о том, пойдет ли музыкальное искусство по пути развития искусства общечеловеческого, интернационального, перешагнув «через голову» национального искусства, или же путь к интернациональному искусству будет лежать через развитие и расцвет искусства национального. Были попытки отказаться от национального пути развития музыки и отдать предпочтение космополитизму, так называемому «общечеловеческому» направлению. В этом отношении характерны идеалистические высказывания об опере оперного режиссера и музыкального публициста В. Раппапорта, писавшего о том, что все герои оперы должны выражать лишь различные начала в душе человека, а действие ее должно состоять в борьбе этих начал. Истинное искусство, по мнению Раппапорта, должно стремиться показать вечные горизонты бытия сквозь «мираж повседневности». «Всякая попытка втиснуть оперу в тесные рамки истории и быта терпит жестокую неудачу и является вандализмом», — писал Раппапорт⁹⁰. Он отрывает искусство от национального пути развития и толкает его на путь космополитизма. Этот деятель утверждал, что «периоды увлечения „бытом“, „историей“, „вопросами дня“ представляют собою уродливые уклонения, быстро смываемые волной времени»⁹¹. Любопытно заметить, что идеал искусства «вневременного» и «внепространственного» Раппапорт видит в творчестве Вагнера. Стремление увести музыкальное искусство к сюжетам внепространственным и вневременным толкало композиторов к голому формотворчеству.

Такой космополитический путь был совершенно неприемлем для развития новой музыкальной культуры и уже в то время осуждался рядом музыкантов.

В те годы передовые русские музыканты вместе с другими лучшими представителями русской интеллигенции деятельно участвовали в строительстве новой, социалистической культуры, были глубоко озабочены ее судьбами и защищали ее самобытность.

С большой содержательной статьей, посвященной национальному пути развития, выступил в 1918 г. М. Ф. Гнесин⁹².

Прежде всего Гнесин подчеркивает глубокую самобытность русского музыкального искусства, которая коренится в его связи с национальным бытом и русским народным творчеством. Провозглашение германского искусства как «вершинной ценности» способствовало недооценке наиболее выдающихся явлений русской музыки.

«В упорном сопоставлении „всечеловеческого“ германского искусства „национализирующему“ русскому нам виделось иное (да простится нам наша подозрительность!): некоторая степень германского шовинизма в маске глубокомысленнейшего „интернационализма“, — писал М. Ф. Гнесин.

Гнесин опасался, что именно в годы революции легко было бы повести поход против самобытного национального развития русской музыки, при-

⁹⁰ В. Раппапорт. Опера как театр. «Жизнь искусства», 23 сентября 1920 г.

⁹¹ В. Раппапорт. Эпизод или символ. «Жизнь искусства», 16—19 апреля 1921 г.

⁹² М. Ф. Гнесин. Интернационализм и русская музыка. «Искусство», Ростов-на-Дону, 1918, № 1—3. Последний раздел статьи вследствие прекращения выхода в свет данного журнала так и не был опубликован; в настоящее время гранки находятся в архиве покойного композитора.

крываясь такими популярными лозунгами, как идея интернационализма Гнесин понимал, что отрыв нашего нового музыкального искусства от национального пути развития означает отход от реализма и народности, и резко выступил против идеи «вневременного», так называемого «общечеловеческого» искусства, толкающего новую музыку на путь бесплодия.

«Но мы, любящие сыны светлого русского музыкального искусства, считали бы такое положение вещей преступлением против народа, подавшего нам свою песню и свою поэзию не для того, чтобы мы ее забрали, и против всех великих творцов нашего искусства, любовно трудившихся над народной песней и с ее помощью создавших новый и культурный музыкальный язык»⁹³.

Гнесин вскрывает глубокую связь народности, демократичности, реализма и новаторства в музыке, которые могут существовать только при условии развития искусства как национального и при опоре его на народное творчество. Композиторов, идущих в своем творчестве по этому пути, Гнесин называет «националистами». Это обозначение он дает тем композиторам, которые в своем творчестве стремятся быть национально характерными, чтобы быть ближе к той действительности, в которой они черпают силу для своего творчества. Терминология, которой пользуется Гнесин, устарела, но то содержание, которое он в нее вкладывает, жизненно и в наши дни.

Гнесин называет композиторов «националистов» «народниками». Этот эпитет понимается им не в смысле марксистского определения народничества, а в том смысле, что творчество этих композиторов глубоко народно и поэтому национально. Он пишет о глубокой любви композиторов «националистов» к своему народу и народному творчеству и подчеркивает, что корни творчества этих композиторов уходят глубоко в народное искусство. Подчеркивается их демократичность и патриотизм — те качества, которые совершенно отсутствуют у композиторов «интернационалистов». (Этим термином он обозначает композиторов, идущих в своем творчестве по космополитическому пути, оторвавшихся от национального пути развития музыки.)

По мнению Гнесина, игнорирование национального пути ведет к отрыву от реализма, к творческому бесплодию и тупику. Путь к настоящему общечеловеческому искусству может быть пройден лишь на основе национального. Национальные корни связывают композитора с окружающей жизнью и дают основу для творчества.

Неотъемлемые черты нового музыкального искусства будут заключаться в творческом воспроизведении близкой и понятной композитору действительности, в беззаветной преданности своему народу, в любви к народному творчеству и опоре на него — в этих положениях заключен основной пафос статьи.

Точки зрения развития нового музыкального искусства как искусства национального придерживались многие выдающиеся музыканты. Так, А. К. Глазунов выступает сторонником национального пути развития советской музыки. Он подчеркивает, что только при таком пути развития музыки может быть достигнута подлинная народность ее. Высказываясь о новом пролетарском гимне, Глазунов сказал:

«В свое время был момент, когда вся душа народа сказала в созданной им песне — „Эй, ухнем“, которую я оркестровал. В начале революции эта песня исполнялась как народный гимн на всех митингах и концертах.

Однако, конечно, „Эй, ухнем“ не может остаться народным гимном. Во всяком случае желательно, чтобы музыка будущего гимна имела бы национальный характер, потому что и русская музыка имеет свою физиономию, свои характерные черты»⁹⁴.

* * *

Обзор прессы по вопросам музыкального искусства убеждает в том, что уже в период гражданской войны начинают кристаллизоваться основополагающие принципы нашей музыкальной эстетики. В область музыкального искусства проникают марксистские взгляды на такие кардинальные вопросы, как свобода творчества и государственное руководство, роль наследия, сущность нового музыкального искусства.

В борьбе с различными течениями утверждается взгляд на музыкальное искусство как на искусство народное и демократическое, тесно связанное с жизнью и проникнутое идеологией нового строящегося социалистического общества.

Как выше было показано, на сторону рабочего класса уже в те годы перешло много выдающихся русских музыкантов, которые внесли большой вклад в дело государственного музыкального строительства. Их высказывания не потеряли своего значения и до сих пор.

Особую актуальность приобретает освещение борьбы направлений в музыкальном искусстве в период гражданской войны в связи с критикой современного ревизионизма. Многие ревизионистские утверждения, направленные против партийно-государственного руководства в музыкальном искусстве, против реализма и народности и т. п., не явились чем-то совершенно новым. В известной мере это явилось повторением того, что ярко было уже в первые годы революции. Современный ревизионизм в вопросах музыкального искусства — это тоже выражение борьбы буржуазной идеологии против социализма.

Борьба передовой музыкальной критики за народное социалистическое музыкальное искусство в первые годы жизни Советского государства представляет для нас не просто исторический интерес. Идеи и борьба этой критики поучительны для нас и могут быть оружием в нашей современной борьбе за дальнейший подъем советской музыкальной культуры.

⁹⁴ «Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы». 26 сентября 1918 г.

ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА

Ф. Г. Арзаманов

ЗАМЕТКИ О СОВРЕМЕННОМ РАЗВИТИИ МУЗЫКИ КИТАЯ

Пожалуй, самое характерное сейчас в китайской музыке — стремление к наиболее глубокому и всестороннему воплощению темы современности: в произведениях, ярко национальных по форме. «Большой скачок 1958 года» в развитии промышленного и сельскохозяйственного производства обусловил резкий подъем в строительстве новой, социалистической культуры, развитии национальной музыки. Отразить в характерной, общедоступной форме богатые и разнообразные думы, чаяния и переживания современного китайского труженика — основная задача китайских музыкантов. Она неотделима от развития национальных элементов музыкального искусства, тщательного изучения и использования основных особенностей народной музыки, неотделима от задач воспитания нового музыканта — строителя социализма.

Еще задолго до победы Великой Народной революции в Китае, в эпоху борьбы китайского народа против японского империализма, товарищ Мао Цзэ-дун писал об основных качествах новой национальной культуры китайского народа: «Культура новой демократии — культура национальная. Она выступает против империалистического гнета, за национальное достоинство, за независимость китайского народа... Национальная по форме, новая демократическая по содержанию — такова наша сегодняшняя культура.

...Культура новой демократии — культура массовая, а потому демократическая. Она должна служить трудящимся рабоче-крестьянским массам, составляющим более 90% нации, должна постепенно становиться их культурой... Следует различать и вместе с тем увязывать требования повышения уровня культуры и требования обеспечения ее общедоступности... Нужно понять, что народ — это неисчерпаемый источник революционной культуры»¹.

Сегодняшняя действительность показывает, что эти основные положения, выдвинутые вождем китайского народа, все более и более находят реальное воплощение в творческой деятельности китайских музыкантов. Со времени Освобождения, и особенно в последние два-три года, все заметнее проявляется стремление композиторов к яркой национальной форме, к новому народно-демократическому языку. Изучая специфические особенности народной музыки, китайские музыканты стремятся сочетать их

¹ Мао Цзэ-дун. О новой демократии. Избранные сочинения, т. III, 1940. стр. 269—273.

с освоением передового европейского (и прежде всего советского) опыта в области творчества, исполнительства, профессионального образования. За последнее время было создано множество произведений китайских авторов (в том числе молодых) в самых различных жанрах и для разнообразных инструментальных составов. Эти сочинения прозвучали на многочисленных конкурсах, фестивалях как в Китае, так и за рубежом; большими тиражами вышли они из печати.

На страницах «Женьминьжибао», в музыкальных журналах, на собраниях в Союзе музыкантов, в консерваториях, музыкальных театрах, филармониях были организованы дискуссии, где наиболее острому обсуждению подверглась проблема дальнейшего развития национальной формы, а также освоения европейского классического опыта. Как работать дальше, чтобы музыка отражала жизнь современного Китая? Чтобы она удовлетворяла художественные запросы многомиллионных слушателей, сохранила и развила веками сложившиеся традиции и стала одновременно мировым достоянием?

Проблема освоения чужого опыта всегда представляла особую трудность. Достаточно вспомнить зарождение классических национальных музыкальных школ в Европе; лишь творчество таких гениев, как Шопен, Григ, Сметана, Дворжак, Глинка, смогло сделать отечественное искусство классическим достоянием не только своего народа. Необходимо иметь в виду достижения советских республик, — Азербайджана, Узбекистана и других, плодотворно осваивающих опыт русской классики и советской музыки.

В Китае эта проблема приобретает особую сложность и остроту. Современная китайская музыка развивается в основном по трем направлениям: 1) народная музыка, являющаяся сейчас, пожалуй, доминирующей областью во всем развитии музыкально-танцевальных представлений, являющаяся особой разновидностью национального искусства; 2) классическая китайская «опера» и другие музыкально-танцевальные представления, являющиеся особой разновидностью национального искусства; 3) современная профессиональная музыка, стремящаяся освоить европейский опыт.

Эстетически трудноразрешимой является проблема китайской национальной оперы.

Несомненно необычайное мастерство местных классических спектаклей, филигранность отделки малейших деталей (достаточно вспомнить хотя бы московские представления китайских театральных коллективов). Это искусство отличается большим внутренним единством и в то же время почти полным несходством с европейской музыкой.

Само слово «классическая» имеет здесь иное значение, чем это общепринято. Оно означает не только степень классической законченности, традиционной устойчивости жанра, но и одновременно всеобщую популярность. В ней разрабатываются классические сюжеты, известные и исполняемые в Пекине, Шанхае, Нанкине и ... почти в любой деревне. Разница только в стиле и в степени мастерства. Любый китаец с удовольствием будет слушать мелодии, сочиненные несколько сотен лет назад. Можно ли разрушать такую форму? Можно ли не считаться с ней?

Вместе с тем предстоит большая творческая работа композиторов, фольклористов, музыковедов Китая, которая позволила бы полностью разрешить проблему воплощения современных, созвучных великой революционной эпохе сюжетов в неприкосновенной традиционной форме².

Опора на лучшие достижения мировой музыкальной культуры бесспорно обогатит китайскую музыку и утвердит ее международное значение как подлинно народного глубоко интернационального искусства.

² Опыты такого рода уже имеются.

Тысячелетия господства феодального строя, господства императорских династий, чванливо отгораживавшихся от мировых достижений, предно влияли на культуру; это господство окончилось исторически совсем недавно. «Движение 4 мая»³ повернуло китайскую музыку, живопись, литературу в иное направление. Но здесь возникла другая опасность — опасность игнорирования национального наследия.

Многие музыкальные деятели Китая, вышедшие из среды буржуазной интеллигенции и получившие образование в западноевропейских и американских школах (или под их влиянием), недооценивали огромное значение народной многонациональной культуры Китая и даже относились к произведениям своего народа с пренебрежением. По существу отсутствовали организованная запись и изучение народного музыкального творчества. Освоение музыкальной классики было не творческим, шло в значительной степени «параллельно» чисто народному музицированию и даже в ущерб развитию подлинно национального искусства. В профессиональное образование вносились порой заведомо обветшалые «школьные» догмы западноевропейского композиторского и исполнительского искусства. Лишь после Великой Народной революции развитие музыки пошло по правильному пути, по пути народности и реализма.

В ходе дальнейшего развития современной китайской музыки сложилось два творческих направления, противоположных друг другу и внутренне противоречивых. Одно из них призывало сохранить в неизменности классические формы китайского музицирования; иначе говоря, китайская и европейская музыка должны развиваться «параллельно».

Другое направление, следуя заветам одного из видных деятелей китайской музыки, Хуан Цзы (1904—1938), стояло за активное освоение европейского опыта, композиторской техники.

В изолированности этих двух направлений таилась опасность односторонности. Задача развития национальных, веками сложившихся форм требует вдумчивого и чуткого подхода. При этом невозможно обойтись без освоения достижений мировой культуры во всех ее проявлениях. Здесь имеются в виду и приемы профессионального композиторского письма (гармония, контрапункт, оркестровка и др.), и культура симфонического оркестра, и принципы европейской оперы (включая манеру европейского пения), и опыт подготовки музыкальных кадров. Все это необходимо осторожно использовать в целях обогащения местной оперы, создания современной профессиональной китайской музыки, в целях развития национальной музыкальной школы. В процессе решения этой проблемы возникают определенные трудности.

В Китае есть ряд композиторов, прекрасно владеющих основами европейской композиторской техники. Однако, начиная работать в «местной опере», эти композиторы порой догматически переносили в нее приемы гармонии, полифонии, инструментовки, присущие европейской музыкальной культуре. Это наносило ущерб национальному колориту и выразительным средствам народной музыки. В частности, композиторы-профессионалы далеко не всегда учитывали особенности традиционного исполнительства и проявляли высокомерное отношение к артистам, не знающим нот, но владеющим огромным опытом и мастерством⁴.

С другой стороны, некоторые деятели китайского национального му-

³ Патриотическое «Движение 4 мая» (1919 г.) носило антифеодальный, антиимпериалистический, глубоко демократический характер. Это важнейший этап буржуазно-демократической революции в Китае.

⁴ Многие из артистов традиционной оперы, как и большинство любителей музыки, пользуются легко понятной цифровой системой нотной записи.

зыкального театра сознательно отказывались от использования опыта европейской музыки в своем искусстве. При этом они ссылались на совершенство и популярность местной оперы.

Но несмотря на сложившиеся трудности, многие музыканты (особенно среднего и младшего поколения) находят правильный путь к решению этих задач. Глубокое изучение произведений мировой классики, приобретение навыков в области анализа, гармонии, полифонии, формы дает им прочную основу для развития современной профессиональной музыки⁵.

Совершенно ясно, что вышеупомянутые крайние тенденции, противопоставляющие европейские и национальные китайские традиции, противоречат истинным интересам развития современной китайской музыки. Передовой китайский музыкант будет развивать свою музыку, не замыкаясь в национальную скорлупу, плодотворно изучать мировую классику. В этом деле большую помощь оказывают специалисты-музыканты, приехавшие в Китайскую Народную Республику из Советского Союза и других стран, передающие многообразный опыт своих достижений⁶. Характерно, что выступления зарубежных, в особенности советских, исполнителей рассматриваются китайскими музыкантами как своеобразная школа мастерства. Поэтому огромный общественный резонанс приобрели выступления Б. Гмыри, Н. Дорлиак и С. Рихтера, Д. Ойстраха, Г. Олейниченко, Государственного симфонического оркестра Союза ССР, Новосибирского балета и симфонического оркестра⁷, а также польской пианистки Черны-Стефаньской, румынского виолончелиста Орлова и ряда других выдающихся музыкантов.

* * *

Коммунистическая партия Китая всегда подчеркивала первостепенное значение национальной музыки (в том числе классической оперы), которая за последнее время чрезвычайно развилась и находится в полном расцвете. Внимание музыкальных деятелей — исполнителей, музыковедов, композиторов, педагогов — сейчас направлено главным образом на освоение коренных закономерностей народного искусства.

Можно сказать, что проблема народности, изучения народного творчества — самое характерное в современной китайской музыке. Дальнейшая судьба как творчества, так и профессионального образования ставится в зависимость от того, насколько тщательно, активно и полноценно будут осваиваться эстетические и технические особенности китайской народной музыки.

В настоящее время широко развернулась работа по собиранию и исследованию многонационального народного творчества. Организуются экспедиции, в которых участвуют не только фольклористы, но и композиторы, преподаватели музыкально-теоретических предметов консерваторий. Плодотворно поработала, например, экспедиция 1956 г. в Южном Китае среди национальностей тун, юй, чжуан. Огромное количество песен и инструментальной музыки было записано на магнитофон. Эти за-

⁵ Так было, например, со многими деятелями шанхайского оперного (сидзюй) института.

⁶ Из-за многовековой феодальной отсталости развитие музыкального образования в Китае ограничивалось цеховой традицией: передачей мастерства от учителя к ученику, от мастера к мастеру. По существу, не было специальных музыкальных учебных заведений. Профессиональное консерваторское образование — дело сравнительно молодое (старейшему музыкальному вузу в Шанхае — всего 32 года). Поэтому особую роль приобретает братская помощь советских музыкантов-педагогов, работающих в китайских консерваториях.

⁷ Оба оркестра выступили вместе с Шанхайским симфоническим оркестром, исполнив большую и сложную программу.

писи, произведенные в весьма сложных условиях, обнаруживают не только громадное разнообразие форм музицирования⁸, эмоционально-стилевых, ладовых и иных особенностей, но и своеобразные признаки подголосочно-контрастной инструментальной и хоровой полифонии. Это опровергает общепринятое мнение об исключительном одноголосии китайской народной музыки. Экспедиция филиала Института народной музыки в Тяньцзине проделала большую работу по изучению основных закономерностей народной музыки. Подобного рода экспедиции проводятся и Шанхайской консерваторией в ряде провинций Восточного Китая.

Многочисленные современные издания сборников песен, их обработок и статей о народной музыке обнаруживают необыкновенно богатые источники народного искусства Внутренней Монголии, провинции Синьцзян, округа национальности яо и других районов Китая.

Освоение тысячелетних сокровищ народной музыки переживает свою начальную стадию, а в Пекине уже организован великолепный Музей народной музыки, которому могли бы позавидовать музыканты любой страны. Здесь собраны и систематизированы тысячи записей, обработок народных песен, образцов музыкального инструментария. На основе богатых фольклорных материалов ряд музыковедов (например, в Хэбэйской и Шанхайской консерваториях) пишут учебные пособия по народной музыке.

Плодотворные шаги в деле обобщения и практического учебного применения закономерностей народной музыки уже предприняты в Центральной, Хэбэйской, Шанхайской консерваториях, где некоторые музыковеды (включая автора данных заметок) попытались выяснить способы органического привнесения ладово-интонационных, полифонических и других признаков национальной музыки в упражнения по композиции, по гармонии, по строгой и свободной полифонии⁹. Определяющим принципом служит при этом нахождение общих звеньев, связывающих отстоявшиеся европейские нормы с характерными качествами национального стиля. Этим достигается не только большая практическая связь обучения с новым направлением творчества, но и воспитывается вкус молодого музыканта.

Выдвинутый партией новый курс образования оживленно обсуждается в коллективах китайских консерваторий. В программы (и соответственно в теоретические курсы) решительно вводится освоение таких жанров, как массовая хоровая песня, местная опера и пр. Сами программы и учебные планы консерваторий постоянно изменяются в связи с требованиями, предъявляемыми современной музыкальной практикой¹⁰.

Одна из ярких сторон в культивировании «национального элемента» в современной китайской музыке — это усовершенствование и приспособление к требованиям сегодняшнего дня таких понятных и любимых народом традиционных жанров, как местная «опера», а также музыкально-танцевальные жанры хуагуси (провинция Хунань), янгэ и музыкально-декламационные циклы таншюэн. В этих произведениях существенно меняется не только тематика, но и многие характерные особенности музыкального строя. Обновление репертуара коллективов национальных музыкальных представ-

⁸ Таковы, например, традиционные «песни-встречи» гостей, «песни при лунном свете» (своего рода ноктюрны), песни и танцы, сопровождающие свадебные обряды, эпические жанры дагэ (баллады) и др.

⁹ Так обстоит дело с применением национальных подголосочных средств, ладов пентатонического строя, пентатонической переменности, особого вида кадансов, форм голосоведения и т. п.

¹⁰ В связи с нуждой в «кадрах среднего уровня» появилась необходимость разбить пятилетний курс обучения на три и два года, выпускать на самостоятельный путь большинство музыкантов после трехлетнего цикла.

лений происходит и за счет совершенствования старых пьес, и за счет новых спектаклей на современную тему¹¹. Из опер изгоняются остатки феодальной идеологии (в тематике и сюжетном развитии). Таким образом, этот процесс носит не только чисто художественный, но и глубоко общественный характер.

Другой, более обычный путь проявления национальной характерности — это обильное и разнообразное по творческому методу введение народных мелодий в профессиональные сочинения. Таковы фортепианные обработки (Ли Ин-хай, «Пятьдесят народных песен»), симфонические обработки песен и танцев в духе лядовских миниатюр (У Цзен-юн, «Игра цветов», «Пастораль», «Танец», «Колыбельная», «Охотничья»), народные праздничные сценки («Синьцзянские танцы» Тинь Шан-тэ¹², «Сындыгма» Хэ Лу-дина и др.), музыкальные картины («Тоска по родине» Ма Сы-цуна), музыкальные сказания («Желтый аист» Ши Юн-кана¹³ и др.). Эта ярко выраженная тенденция переплетается с другой, не менее важной — стремлением к программности.

Нам представляется, что это стремление основывается на национальной традиции китайского искусства. Достаточно вспомнить, например, подробные пояснения (нередко в стихотворной форме) к произведениям национальной живописи гохуа, к популярнейшим книжкам-картинкам. Стремление к изобразительности, конкретной сюжетности, отточенности деталей является, по-видимому, той глубоко демократической тенденцией, влияние которой постоянно ощущается в произведениях инструментальной музыки.

Не останавливаясь на многочисленных ярких примерах программной китайской музыки, отметим, что в последнее время возникает тенденция к созданию программного инструментального концерта. Особенно выделяется новый фортепианный концерт «Молодежь» замечательного шанхайского пианиста Лю Ши-куня, написанный им в содружестве с тремя другими молодыми авторами — Хуан Сяо-фэем, Пань И-мином и Сунь И-лином. Национальный характер концерта проявляется помимо программности и использования подлинных народных мелодий и в том, что концерт звучит в оригинальном сопровождении оркестра китайских народных инструментов. Это обстоятельство сильно влияет не только на общий колорит звучания, но и в значительной степени обновляет ряд пианистических приемов. Концерт «Молодежь», написанный совсем недавно (и в весьма короткий срок), успел уже завоевать популярность у многочисленных слушателей.

Другой пример — своеобразная симфоническая поэма-концерт для скрипки с оркестром, над которой работает в настоящее время молодой шанхайский композитор Чжэн Кан. Этот одностактный концерт имеет яркую сюжетно-программную канву из знакомого советским слушателям классического шаосиньского спектакля «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай». Автор произведения широко пользуется подлинными темами традиционной «оперы».

За время «Большого скачка» в культурной жизни китайского народа огромный размах приобрела массовая самодеятельность. «Море стихов и песен» — так называют китайские товарищи новое движение, являющееся ярким показателем происходящей в Китае культурной революции.

Бурным половодьем хлынули новые народные современные песни из всех краев необъятного Китая. Трудно назвать провинцию или даже уезд,

¹¹ Так, например, в настоящее время китайскими музыкантами создана шаосиньская опера «Советская ракета посещает Лунный дворец».

¹² Изданы в Шанхае и Пекине в 1956 и 1958 гг.

¹³ Симфоническая поэма, издана в Шанхае в 1957 г.

который не был бы охвачен массовым стремлением к самодеятельному искусству. Поют, танцуют, сочиняют стихи сотни тысяч ханьцев, корейцев, монголов, казахов, уйгуров, джуанцев...

Образы нового человека, прославление великих строек социализма, слава Коммунистической партии звучат в музыке простых тружеников Китая. При этом важно отметить, что область самодеятельности распространяется не только на исполнительство, но и в значительной степени на творчество. Этот бурный рост народной культуры позволил уже в начале нынешнего года организовать смотры самодеятельных композиторов, певцов, актеров, поэтов. Такого типа месячник музыкантов и поэтов Внутренней Монголии выдвинул сотни талантливых, разнообразных по жанру и средствам воплощения произведений¹⁴. Действуя по принципу «Тысяча сочиняет — десять тысяч поют, десять тысяч сочиняют — миллион поет», китайские крестьяне вспахали такую «музыкальную целину», о существовании которой не подозревали даже опытные музыканты-профессионалы. Не ограничиваясь «стихийной» самодеятельностью, китайские крестьяне — члены вновь созданных коммун, начали организовывать у себя вечерние музыкальные школы. Этим школам оказывают помощь студенты и преподаватели музыкальных училищ и консерваторий, в них работают и другие кадровые музыканты.

Произведения самодеятельных композиторов популярны не только в народе, они находят сочувствие и поддержку со стороны профессионалов-композиторов и музыковедов.

Огромное значение приобретает культивирование народной инструментальной музыки. Помимо создания многочисленных ансамблей, как самодеятельных, так и профессиональных, в китайских консерваториях были организованы факультеты народной музыки. В числе педагогов здесь работают известные народные музыканты-мастера; они же участвуют в работе народно-инструментальной секции Союза музыкантов. Среди слушателей не только молодежь, но и так называемые «кадры» — участники различных художественных коллективов и композиторы сидзюй (местных музыкально-театральных спектаклей).

Качественный скачок в истории развития инструментальной музыки в Китае произошел с момента образования оркестров народных инструментов. Недаром первое выступление шанхайского оркестра народных инструментов было приурочено к празднованию восьмой годовщины Освобождения. Этот оркестр основан весной 1957 г. Создатели его учли опыт развития народной музыки в Советском Союзе, опыт наших народных оркестров¹⁵. История этого коллектива по существу началась в 1952 г., когда по инициативе и при поддержке Народного правительства образовался постоянный ансамбль национальной музыки из 20 человек, среди которых были народные мастера из Южного и Северного Китая. Участники ансамбля происходили из разных слоев населения: среди них были рабочие, служащие, крестьяне, учащиеся. После образования ансамбля они получили возможность выступать в самых различных аудиториях перед многочисленными слушателями. Это побудило их еще более совершенствовать свое мастерство. Возникла мысль — образовать большой народный оркестр. В последние годы многие мастера стали сами обрабатывать народную музыку для оркестрового исполнения, а также создавать пьесы в народном духе.

¹⁴ На Месячнике, в частности, был обнаружен новый жанр национального театрально-танцевального искусства — анядай.

¹⁵ В том числе гостившего в Китае казахского оркестра имени Курмангазы.

Образование ансамбля способствовало собиранию народных песен, их обработке. Ряд композиторов-профессионалов установил тесную дружбу с этим коллективом, который впервые исполнил многие новые сочинения и обработки южнокитайских песен.

Особенно следует отметить работу ансамбля в деревнях, а также в рабочих клубах и в армии.

Кроме этого, музыканты оркестра взяли на себя трудную и благородную задачу — воспитать новых молодых исполнителей-виртуозов на народных инструментах. Многие участники ансамбля руководят самостоятельными группами на заводах, в клубах и школах. Оркестр постоянно поддерживает связь с народными музыкантами в провинциях Цзянсу и Чжецзян. Такая связь содействует развитию исполнительского стиля, творческому росту. С образованием оркестра стало возможным создание групп инструментов (за счет увеличения числа участников). Возросла необходимость расширения диапазона, разнообразия динамики, чистоты и унифицирования звучания. При этом учитывается принцип сохранения национально-характерных тембров инструментария¹⁶. Коллектив оркестра поставил себе целью предельно увеличить возможности полифонического развития (в том числе национально-подголосочного стиля), разнообразие гармонических созвучий.

Новый оркестр использует наиболее распространенные инструментальные группы; в его состав входят: духовые (группа ди, а также гуан, шэн, сона и др.), щипковые (пи́па, юйчин, янчин, саншюен и др.), смычковые (группа ху и др.), большой набор ударных. Среди них есть и инструменты-«солисты»: кучин (подобие гуслей), сона (китайский гобой), пи́па (подобие лютни, бандуры), индийская ди-цзэ (род флейты).

Наконец, необходимо упомянуть, что народные инструменты с их характерным звучанием вводятся в профессиональные симфонические сочинения (как, например, в пьесах «Маленький барабан», «Канун Нового года» Юань Цзы, «Желтый аист» Ши Юн-кана, в фортепианном концерте «Молодежь»), что чрезвычайно освежает всю партитуру, подчеркивает ее национальный колорит и может служить прообразом будущего развития и естественного объединения народных тембров с общепринятыми симфоническими¹⁷.

Особо хотелось бы остановиться на системе воспитания современного китайского музыканта. Эта система, вытекающая из нового курса образования, практически осуществляется, в частности, в музыкальных вузах.

«Если ты хочешь, чтобы массы тебя понимали, — говорил товарищ Мао Цзэ-дун еще в 1942 г., — ты должен слиться с ними воедино, а для этого надо найти в себе решимость пройти долгий, даже мучительный путь перековки...»

¹⁶ Эту работу в известной степени можно сравнить с аналогичным усовершенствованием народных музыкальных инструментов в Советском Азербайджане. В 1955 г. в Пекине было основано 17 государственно-частных мастерских, представляющих собой объединенные предприятия по изготовлению национальных инструментов. Особенностью этих предприятий является организация работы по операциям. Тем самым достигается унифицирование звучания и технических качеств инструментов. В мастерских изготавливается около 600 видов инструментов; среди них множество хуцинов, барабанов, бубнов, колокольчиков, а также новый китайский ксилофон. Мастера, работавшие прежде на свой страх и риск, полагавшиеся только на свой вкус, теперь объединены в коллективы. Здесь читаются специальные лекции по музыке, что способствует улучшению качества изделий. В изготовлении народного музыкального инструментария, в его обновлении, обогащении новыми разновидностями активно участвуют музыканты-исполнители, композиторы, музыковеды, работающие в мастерских Шеньяна, Шанхая и других городов.

¹⁷ В этом можно видеть общую для развивающихся восточных культур тенденцию к обогащению симфонических оркестров народными тембрами. Вспомним хотя бы опыт Уз. Гаджибекова в партитуре «Кёр оглы».

... Наши работники литературы и искусства, вышедшие из интеллигенции, должны полностью перестроиться идеологически и психологически, если они хотят, чтобы их произведения получили признание масс. Без такой перековки, без такой переделки у них ничего не получится, дело на лад у них не пойдет»¹⁸.

Вся культурная работа Коммунистической партии Китая была посвящена воспитанию нового музыканта, художника — строителя социалистического и коммунистического общества. Особенно интенсивно эта работа протекает в настоящее время. Тысячи китайских музыкантов — исполнителей и композиторов, студентов и педагогов консерваторий отправились в кооперативы и на стройки, организовали при музыкальных учреждениях сталелитейные заводы-«малютки», мастерские по изготовлению музыкальных инструментов¹⁹, чтобы приобщаться к физическому труду, лучше понять условия труда и быта простых китайских тружеников.

Работа эта проводится в различных формах. Вот как, например, она протекает в среде сотрудников, педагогов и студентов Шанхайской консерватории. Все члены этого большого и дружного коллектива — от директора до рядового служащего, от первокурсника до маститого профессора — принимают посильное участие в выплавке стали, в изготовлении музыкальных инструментов, в уборке урожая. Некоторые из молодых преподавателей консерватории, отправившиеся для работы в деревню, регулярно совмещают физический труд на поле с занятиями по специальности. Совместный труд с крестьянами музыканты сочетают с большой культурной миссией: они организовали бесплатную музыкальную школу, где обучают крестьян и их детей.

Помимо такой более или менее продолжительной работы в деревне практикуются периодические выезды для уборки урожая. И в этом мероприятии активно участвуют не только студенты, но и педагоги. Одновременно с большим успехом проходят выступления музыкантов перед массовой аудиторией. Особо приходится отметить, что многие пианисты, скрипачи и другие исполнители ко времени поездки специально обучаются играть на народных инструментах (эрху, флейте ди, ударных и др.).

Опыт показывает, что такой путь является весьма эффективным средством идейного воспитания музыкальной молодежи. Искореняются буржуазные взгляды, имевшие место среди части музыкантов: оторванность от жизни, культивирование «чистой техники», пренебрежительное отношение к народному искусству и т. п. Преодолевается и покровительственное отношение к простому труженику. Все более и более музыканты проникают в душевный мир крестьянина, рабочего, солдата.

Под влиянием гастролей на местах у шанхайских музыкантов возникли перспективы более целенаправленного творческого труда. Познакомившись с культурными запросами широких слушательских аудиторий, они стали правильной составлять свой учебный и исполнительский репертуар. Так, например, репертуар многих певцов обогатился превосходными народными песнями, вокалисты смелее стали стремиться к сочетанию евро-

¹⁸ Мао Цзэ-дун. Выступления по вопросам литературы. Избранные произведения, т. IV, стр. 127, 128.

¹⁹ Трудно переоценить пользу такого начинания: музыканты изучают на практике выразительные и технические особенности народных, а также европейских смычковых инструментов, они делают их сами (а это немаловажная сторона в воспитании интеллигенции); наконец, это приносит пользу и самому национальному инструментарию. Так, например, музыканты Шанхайской консерватории реконструировали в соответствии с современными требованиями три важных, но почти не использовавшихся за последнее время разновидности старинных китайских инструментов — кунхоу (арфа), пайсяо (флейта Пана), сэ (гусли).

пейской и национальной китайской манеры исполнения²⁰. Композиторы с большим воодушевлением пишут произведения, отражающие их непосредственные впечатления от новых замечательныхстроек: заводов, водохранилищ и др. Так именно, за одни сутки была сочинена кантата «Санлинсян», пользующаяся большой популярностью у народа; она отражает великий трудовой подъем крестьян. На тему современности пишут свои сочинения выдающиеся композиторы Китая, шанхайцы Хо Лу-дин (кантата «Водохранилище Шисанлин») и Тинь Шан-тэ (кантата «Река Хуанпу»).

В соответствии с новым курсом образования план учебного года в Шанхайской консерватории распределяется следующим образом: академические занятия — семь месяцев, физический труд и гастроли на местах — четыре месяца; один месяц отводится для каникул.

Важно отметить, что участие в физическом труде организовано и в стенах самого учебного заведения. Все студенты и преподаватели (в зависимости от возраста, состояния здоровья) принимают участие в уборке классных помещений, благоустройстве приусадебных участков, в кампаниях по уничтожению «Семи бедствий» и т. п.

Значительную роль в деле воспитания музыканта играют многочисленные бесплатные воскресные выступления молодежи и маститых артистов на площадях и улицах городов при массовом стечении народа. Особенно следует выделить повсеместную художественную агитацию музыкантов, пропагандирующих в песнях и танцах важнейшие решения Коммунистической партии Китая.

В Китае есть уже много значительных достижений, большой положительный опыт в развитии новой музыки. Можно было бы отметить работу Китайского Экспериментального театра, поставившего всемирно известную «Седую девушку», «Песнь о Степи» Ло Цзун-сяня, Цзо Мин-ли и Тин Чжен-пина, рассказывающую о жизни и борьбе братских национальностей Западного Китая, а также «Свадьбу Сяо Эр-хэй» Ма Кэ и «Лю Ху-лань» Чен Цзы и Го Гуан-жуэя²¹. В них привлекают национальные интонации, использование форм европейской музыки, яркая драматургия современных сюжетов. Конечно, еще необходима работа по использованию традиционных форм, по усовершенствованию композиторского мастерства. Но первые и значительные шаги уже сделаны²².

Вся эта работа, протекающая под знаменем «всемерного повышения уровня на базе распространения музыки в народе», несомненно приведет к созданию классической новой китайской музыки, близкой и понятной широкому массам китайцев и любителей музыки во всем мире. Уже сейчас китайские музыканты добились внушительных успехов, вдохновляющих деятелей культуры всех народов Азии, — успехов, радующих прогрессивных людей всего мира.

²⁰ Очень показательна организация так называемых вокальных концертов, программа которых составляется как из народных и массовых песен, так и из наиболее популярных произведений классиков (например, песен Бетховена, Моцарта, Грига, Гуно, Бизе, Мусоргского, Бородина, ряда китайских композиторов).

²¹ Широко распространен сейчас коллективный метод сочинения, предусматривающий взаимную помощь композиторов различного уровня подготовки (пример — кантата «Народная коммуна»).

²² Помимо названных выше примеров можно указать на недавнюю постановку переработанного китайского балетного спектакля «Волшебный фонарь лотоса» композитора Чжан Сяо-ху. Спектакль подготовлен коллективом Новосибирской оперы в содружестве с китайскими музыкантами.

Опыт глубокого, творческого постижения классической европейской оперы осуществлен Экспериментальным театром в постановке «Травиаты» Верди.

Ирена Карасиньская

ОБ ИЗУЧЕНИИ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА МИХАЛА КЛЕОФАСА ОГИНСКОГО¹

Знаменитый польский композитор Михал Клеофас Огиньский (1765—1833) был одним из самых выдающихся предшественников и старших современников Шопена и вместе с тем крупным польским общественно-политическим деятелем. Однако жизнь и творчество Огиньского до сих пор еще не исследованы с достаточной полнотой. В польской историографии ему посвящены лишь немногие страницы в обзорных работах по истории польской музыки, написанных Александром Полинским, Юзефом Рейсом, Генриком Опеньским и Эдзиславом Яхимецким. Небольшая статья об Огиньском имеется в обоих изданиях (французском и польском) словаря первого польского лексикографа Войцеха Совиньского (с которым, кстати сказать, Огиньский состоял в переписке), а также в других биографических словарях, включая музыкальный словарь Адольфа Хибиньского. Вокальному творчеству Огиньского посвящена небольшая работа Влодзимежа Позняка, появившаяся в Кракове в 1934 г. И, наконец, в 1956 г. Польское музыкальное издательство опубликовало «Письма о музыке» Огиньского в польском переводе. Это издание снабжено вступительной статьей и комментариями безвременно погибшего в том же году молодого краковского музыковеда Тадеуша Струмилло, который, впрочем, как и его предшественники, не располагал обширными материалами хранящегося в Москве (в Центральном Государственном архиве древних актов) архива Огиньского².

Материалы этого архива сравнительно недавно начал разрабатывать советский музыковед-славист Игорь Бэлза, который в 1954 г. опубликовал первый том своей «Истории польской музыкальной культуры», содержащий обширную главу о жизни и творчестве Огиньского. В том же году он опубликовал на польском языке (журнал «Музыка» № 1—2) небольшую статью «Михал Клеофас Огиньский и его связи с русской культурой» и издал собрание фортепьянных сочинений Огиньского с вступительной статьей и обзором произведений композитора, хранящихся в советских архивных фондах.

¹ Сокращенное изложение доклада, прочитанного 28 апреля 1958 г. на объединенном заседании Сектора музыки Института истории искусств Академии наук СССР и Комиссии по науке, литературе и искусству Общества советско-польской дружбы.

² См. краткую библиографию в конце статьи.

Я поставила себе задачу создать монографию об Огиньском и приступила к изучению как советских, так и польских архивных и библиотечных фондов. Если говорить о биографии композитора, о формировании его философских, политических и художественных взглядов, то драгоценным материалом в этом отношении являются существующие в рукописи его «Добавления к автобиографии», охватывающие период до 1788 г., т. е. до того времени, с которого начинаются четырехтомные мемуары Огиньского, изданные в Париже в 1826—1827 гг.

Надпись, сделанная Огиньским на рукописи «Добавлений», говорит о запрещении публиковать их при жизни. Но, даже читая «Мемуары», необходимо помнить, что автор их был сенатором Российской империи и что публикация их относится уже к началу царствования Николая I. Нужно пристально вникать в намеки Огиньского, восстанавливать то, что он пропустил, улавливать недоговоренность, — одним словом, читать их с большой настороженностью, ни на минуту не забывая о той политической обстановке, в которой они появились. Тем более что у нас есть все основания полагать, что Огиньский знал не только о расправе с декабристами и их польскими друзьями, но и о развертывавшейся в Польше деятельности тайных обществ.

В июне 1828 г. Огиньский, как это явствует из собственноручной записи, сохранившейся в архиве, сжег какие-то свои бумаги (возможно, что это были документы, относящиеся не к его участию в восстании Костюшко, о чем он всегда писал открыто, а к связям именно с этими тайными обществами), тем не менее мы имеем возможность, основываясь на данных архива, существенно дополнить биографию композитора.

Прежде всего благодаря этим данным можно установить авторство знаменитого политического памфлета «Попугай», появившегося в Варшаве в 1788 г., т. е. (подчеркнем это) до опубликования прославленных «Предостережений Польше» Сташица и Коллонтая. Памфлет «Попугай», в котором звучит тревога за судьбы Речи Посполитой, был издан без указания имени автора и поэтому всегда фигурирует у историков (даже у Новака в его ценной работе «Политическая сатира в эпоху четырехлетнего сейма», 1933) как анонимное сочинение³. Между тем в архиве Огиньского имеются точные указания на то, что он был автором этого памфлета. Материалы архива позволяют составить более точное представление о литературной деятельности Огиньского, которая носила патриотически-просветительский характер до последних лет его жизни.

Огромный эпистолярный фонд (ЦГАДА, разряд XII, № 300), содержащий письма различных лиц к Огиньскому, позволяет судить о многообразии его связей с польской эмиграцией, неизменно пользовавшейся его поддержкой, и с русскими друзьями. Подобно Мицкевичу, Огиньский видел в передовой русской общественности (со многими ее представителями он сблизился в Петербурге благодаря своему учителю Юзефу Козловскому) надежных союзников польских патриотов.

Углубленного изучения требуют эстетические взгляды Огиньского, изложенные в его литературно-музыкальных трудах, где он не раз говорит о национальной самобытности художественной культуры различных народов и о ее воспитательном значении.

Архив Огиньского содержит множество нотных рукописей (тот же фонд, № 304). Частично эти рукописи опубликованы уже И. Ф. Бэлза (в первом и втором томах «Истории польской музыкальной культуры» и в упоминавшемся уже собрании сочинений Огиньского), но все же их не-



Михал Клеофас Огиньский с женой Изабеллой
Литография конца XVIII века. Варшавская национальная библиотека

³ J. Nowak. Satyra polityczna Sejmu czteroletniego. Kraków, 1933, str. 66.

обходимо изучить в том объеме, который требуется для создания монографической работы о композиторе. Его творческие интересы были удивительно многообразны, о чем свидетельствуют не только законченные произведения, но даже наброски. Автор знаменитых полонезов писал марши, мазурки, вальсы, галопы, романсы, притом зачастую на польские тексты,



Михал Клеофас Огиньский

Портрет работы неизвестного художника. Масло.
Варшавская национальная библиотека

которые переводились затем на французский или итальянский язык и издавались не с подлинными, а с переводными текстами.

До сих пор не существует еще сколько-нибудь полной нотогрaфии, охватывающей издания произведений Огиньского. Составление такой нотогрaфии тем более важно, что под именем автора «Прощания с Родиной» предприимчивые издатели нередко публиковали сочинения (например, пресловутый «Полонез Костюшко»), написанные другими авторами. Не со-

браны еще и многочисленные высказывания современников об Огиньском, которого так высоко ценили Лист и Вебер, Гофман и Шимановская.

Одна из важнейших задач, которую предстоит решить в задуманной монографии, — оценка творчества Огиньского как прямого предшественника Шопена. Уже в ранних произведениях Шопена (впрочем, как и всех его современников, включая Эльснера, Курпиньского, Лесселя, Шимановской и Островского) сказалось влияние Огиньского, отмечавшееся польскими и русскими исследователями. Необходимо проследить развитие творческих принципов Огиньского в польской музыке, в истории которой он должен занять подобающее место.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

1. Mémoires de Michel Oginski sur la Pologne et les Polonais depuis 1788 jusqu'à la fin de 1815. Vol. 1—4, Paris, 1826—1827.
2. Michał Kleofas Ogiński. Listy o muzyce. Opracował Tadeusz S. rumiło. Kraków, 1956.
3. Михал Клеофас Огиньский. Избранные произведения для фортепиано. Редакция и вступительная статья Игоря Бэла. Музгиз, 1954.
4. Albert Sowiński. Les Musiciens Polonais et Slaves. Paris, 1857.
5. Aleksander Poliński. Dzieje muzyki polskiej w zarysie. Kraków, 1907.
6. Zdzisław Jachimowski. Muzyka polska w rozwoju historycznym, т. I, cz. II, Kraków, 1951.
7. Josef Reiss. Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska. Kraków, 1958.
8. H. Opieński. La musique polonaise. Paris, 1918.
9. Игорь Бэла. История польской музыкальной культуры, т. I. Музгиз, 1954.
10. Włodzimierz Poźniak. Romans wokalny w twórczości Michała Kleofasa Ogińskiego. «Rozprawy i notatki muzykologiczne». Zeszyt 1. Kraków, 1934.
11. Igor Běla. Michał Kleofas Ogiński i jego związki z kulturą rosyjską. «Muzyka», 1954, N 1—2.
12. Adolf Chybiński. Słownik muzyków dawnej Polski. Kraków, 1949.
13. Czesław Jankowski. Powiat Oszmiański, т. III, 1868.
14. Polonezy Ogińskiego w układzie St. Moniuszki. «Ruch Muzyczny», 1858, N 33.

А. С. Гинзбург

ЦЕННЫЙ ТРУД ПОЛЬСКОГО УЧЕНОГО

Развитие музыкальных инструментов — важная область в истории музыкальной культуры. Формирование музыкального инструментария в истоках своих связано с народным творчеством, с стремлением народных музыкантов-умельцев, музыкантов-профессионалов, мастеров и ученых создать или усовершенствовать те виды инструментов, которые полнее отвечали бы развивающимся музыкальным вкусам и потребностям. Музыкальный инструментарий отражает исторические и национальные особенности музыкальной культуры данного народа, а также музыкальные взаимосвязи различных народов.

Жизнеспособность тех или иных разновидностей музыкального инструментария определялась в процессе музыкальной практики. Почему выживали и развивались одни типы музыкальных инструментов и выходили из употребления другие? Почему исчезали некоторые признаки и появлялись новые? Почему возникали «компромиссные» типы музыкальных инструментов? Почему отдельные виды инструментов закреплялись в практике определенных общественных кругов? Чем определялись сходство и отличия в музыкальном инструментарии различных народов? Как было связано развитие инструментария с общим развитием музыкальной культуры, с развитием музыкальных стилей?

На все эти вопросы должно ответить современное музыковедение. Многие еще остаются невыясненными, многие находятся в плену идеалистических концепций; но накопленный материал, работы отдельных видных исследователей (наряду с известными немецкими инструментоведами К. Заксом и Г. Кинским, можно назвать советских ученых Б. А. Струве, Е. Ф. Витачека, Д. Р. Рогаль-Левицкого, чешского исследователя А. Бухнера, польского инструментоведа Эд. Шульца и ряд других) позволяют подойти к пересмотру устаревших взглядов, к всестороннему и глубокому рассмотрению некоторых важнейших проблем.

Особый интерес представляют остававшиеся долгое время в тени вопросы истории смычковых инструментов в странах Восточной Европы, в частности смычкового инструментария славянских народов, истории искусства скрипичных мастеров в славянских странах.

В настоящее время можно считать доказанным народное происхождение скрипки и всего скрипичного семейства; в формировании и совершенствовании этого вида инструментария принимали участие многие народы, и не случайно скрипка и ее сородичи до сих пор являются любимыми

инструментами народных музыкантов многих, в частности славянских, стран. Южнославянская гусли признается (в том числе и крупным западным инструментоведом Куртом Заксом) одним из предков скрипки. Еще Агрикола в XVI в. и Преториус в XVII в. высоко оценивали знаменитые, но еще далеко не до конца исследованные польские скрипки («Polische Geigen»). Общность смычковых инструментов славянских народов и их значение в развитии скрипки подчеркивал еще в XVIII столетии чешский лексикограф Ян Длабач («Etwas über die musikalischen Instrumente der Slavischen Völker, besonders der Böhmen», 1788). Значительную ценность представляет собой исследование хорватского ученого прошлого столетия Франьо Кугача «Prilog za povjest glasbe južnoslovenska» (1877). В конце прошлого века начал, но не закончил своего исследования о старых польских инструментальных мастерах Александр Гайдецкий. В начале нашего столетия интересную монографию «Гудок, древнерусский музыкальный инструмент в связи с смычковыми инструментами других стран» (1904) создал Н. И. Привалов. Народным, в частности смычковым, музыкальным инструментам, бытовавшим в Польше на Подгале, посвятил одну из своих работ польский ученый Адольф Хибиньский («Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu», 1924).

Вопросы развития смычковых инструментов в России и вообще в славянских странах привлекают внимание и советских ученых. Здесь следует назвать оставшийся в рукописи очерк Б. А. Струве «К вопросу об истории смычковых инструментов в России до Петра I и некоторые мысли о русской народной скрипке» (1945—1946), а также I том исследования И. М. Ямпольского «Русское скрипичное искусство» (1951).

О смычковых инструментах на Украине (скрипка, басоля, ансамбль «троиста музыка») писал в своих работах К. В. Квитка, о белорусской инструментальной музыке (скрипки, басэтя) — В. М. Беляев. Б. Я. Котлярову в его работе «Скрипичное искусство Молдавии» (1955) удалось показать раннее (уже в XV веке) бытование русского термина «скрипка» в Молдавии (в его работе намечены связи смычковой культуры славянских стран, Молдавии, Румынии, Венгрии). Во II томе «Истории виолончельного искусства» (1957) автор этих строк сделал попытку обобщения вопросов и материалов, связанных с историей русского гудка, и т. д.¹

Однако до сих пор недостаточно изучены исторические пути развития мастерства изготовления смычковых инструментов в России, где еще в XVIII в. славился происходивший из крепостных талантливейший «русский Страдивари» — Иван Андреевич Батов², в Чехии, где большой известностью пользовались имена Эдлингера, Эберле, Стрнада, Шемберы, в Польше, давшей в этой области таких мастеров, как Добруцкий, Данкварты, Гробличчи.

Отмечая тесные культурные взаимосвязи славянских народов, сказавшиеся в развитии искусства изготовления смычковых инструментов, мы, к сожалению, все еще не располагаем достаточно исчерпывающими историческими данными.

Поэтому особенно ценным вкладом в этот раздел истории музыкальной культуры является изданный сравнительно недавно в Познани труд польского ученого Эдзислава Шульца — Словарь польских скрипичных масте-

¹ О русских народных, в частности смычковых, инструментах говорится также и в работах других советских исследователей — Т. Поповой, А. Новосельского, А. Агажанова и др.

² Напомним здесь о главе «Русские скрипичные мастера», добавленной Б. Добружовым к книге Е. Витачека «Очерки по истории изготовления смычковых инструментов» (1952).

ров (Zdzisław Szulc. Słownik lutników polskich. Poznań, 1953). Автор этого труда, хорошо эрудированный в своей области исследователь, организатор и руководитель богатой инструментальной коллекции Национального музея в Познани, тщательно и кропотливо собрал огромный материал, который в систематизированном им виде дает внушительную картину развития польского скрипичного мастерства («лютничества») на протяжении нескольких столетий.

Книга Эд. Шульца состоит из большой вступительной статьи, имеющей самостоятельное научное значение, и словаря польских мастеров.

В начале дается краткий обзор польских трудов, посвященных мастерству изготовления смычковых инструментов в Польше (среди авторов этих трудов — А. Гайдецкий, М. Карлович, Г. Опеньский, Ю. Рейсс, А. Хибиньский). Затем следует исторический очерк развития смычковых инструментов. Наше внимание привлекает обнаруженный в 1948 г. при раскопках на территории Гданьска пятиструнный смычковый инструмент XII в., принадлежавший одному из прибалтийских жителей (изображение инструмента приводится в книге на стр. 5). Автор отмечает близость этого инструмента к шипковым инструментам прибалтийских народов — кантеле и канклес, а также к шведскому народному инструменту страке-гарпа (Strakeharpa).

Обоснованным представляется предположение автора о том, что гданьский инструмент является прообразом польского народного смычкового инструмента — трехструнной мазанки (корпус обоих инструментов выдолблен из целого куска дерева). Если вполне вероятно устанавливаемая автором связь мазанок с инструментами прибалтийских народов, то менее убедительным (хотя и не лишенным некоторой вероятности) кажется его утверждение о связи мазанок с северо-западным крутом.

Далее описывается другой смычковый инструмент под названием сука, имевший корпус и резонансные отверстия скрипки и четыре струны, настроенные по квинтам. Эти признаки были перенесены на него с существовавшей уже скрипки. Но отсутствие грифа, широко расставленные струны, требовавшие ногтевого способа игры (не прижатие пальцем левой руки к грифу, а прикосновение к ней ногтем), как и третье резонансное отверстие — розетка, отличали его от скрипки. Интересно, что инструмент этот бытовал и на Украине, что должно было бы привлечь внимание исследователя. На Украине же, где на протяжении длительного времени бытовала так называемая «троиста музыка» (две скрипки и смычковый бас или скрипка, смычковый бас и цимбалы), применялись и басовый смычковый инструмент с бляшками, и колесная лира, о которых пишет Эд. Шульц.

В истории смычковых инструментов славянских народов особый интерес представляют старинные польские генсьеле (geśle), или генсьлики (geśliki).

Как пишет Эд. Шульц, распространенные в Польше в XVI веке генсьеле имели четыре струны, настраивавшиеся квинтами; играли на них также ногтевым способом. По мнению автора рецензируемого труда, именно к генсьликам относится тот раздел в книге М. Агриколы «Musica Instrumentalis deudsch» (1528, 1545), где говорится о польских скрипках «Polische Geigen», распространенных в Польше («welche in Polerland gemein sind»). Спустя столетие П. Преториус в своей работе «Syntagma Musicum» (1619) применяет термин «польская скрипка» («Geige») по отношению к скрипичному типу смычковых инструментов.

Советский исследователь Б. А. Струве также относит «польские скрипки» к одному из ранних видов скрипичного типа. Мы можем констатировать совпадение некоторых точек зрения в труде советского ученого и в рецензируемой книге. Трехструнная гусли лужицких сербов, о которой

пишет Эд. Шульц (стр. 22), относится к типу фиделя (основные черты: плоский корпус, отдельный гриф, дощатая головка) — одному из двух условно названных Б. А. Струве типов средневековых инструментов, приведших к скрипке; другой предок скрипки — тип ребека (основные черты: мандалинообразный корпус, колковая коробка, квинтовый строй), к которому, наряду с имевшими свои национальные корни и особенности русским гудком и болгарской гъдулкой, относятся подгальянские генсьеле, описанные еще А. Хибиньским в названной работе 1924 г.

На этих генсьелях, как сообщает Эд. Шульц, относящий их к типу ребека, старый ногтевой способ игры был заменен прижатием струны к грифу. «Инструмент этот арабского происхождения, — пишет он, — известный в средние века на Западе Европы под названием «ребек», прибыл к нам, вероятно, с юга или может быть с запада и под отечественным названием генсьели просуществовал почти в неизменном виде среди жителей горных деревень, отрезанных от посторонних влияний» (стр. 24).

Не отрицая связей музыкальных инструментов Восточной и Западной Европы, а также возможных связей европейских инструментов с арабскими предками (в инструментоведческой литературе происхождение ребека нередко связывается с арабским ребабом), следовало бы глубже проследить родство между подгальянскими генсьеле и другими славянскими народными смычковыми инструментами. Тем более что и тип ребека имеет давние традиции в Восточной Европе; Иероним из Моравии описал его (двухструнный смычковый инструмент, настроенный квинтами) и способ игры на нем еще в XIII в. («Tractatus de Musica»).

Ранние подгальянские генсьеле имели, как предполагает автор, три струны и иные резонансные отверстия; в дальнейшем под влиянием более совершенного типа смычковых инструментов — скрипки, на генсьелях появились «эфы» и четвертая струна. Интересны сообщаемые автором сведения о связи генсьеле со скрипкой (стр. 25). Появление самого термина «скрипка» (польское *skrzypce*) автор связывает со скрипящим звучанием примитивных народных инструментов (особенно при ногтевом способе игры и при недостаточном умении) и приводит как наиболее ранний известный ему случай применения термина «skrzypeg» (в фамилии или прозвище познаньского мещанина) в документе 1514 г. (Как мы уже говорили, советскому исследователю Б. Я. Котлярову удалось показать бытование подобных терминов уже в XV в.).

Основываясь на исследованиях, подчеркивавших значение «польских скрипок» Агриколы и Преториуса, а затем и Гайдецкого, показавшего путь к классическому виду скрипки через итальянскую лиру да браччо (заметим, что это был лишь один из возможных путей), Эд. Шульц делает вывод, что это было именно в Польше, даже, точнее, в Кракове, куда, как полагает автор, в 1518 г. итальянские музыканты завезли лиру да браччо, черты которой, перешедшие к скрипке, перенесли на свои смычковые инструменты краковские мастера, создав таким образом «первую скрипку». «Вопрос прост», — заявляет Эд. Шульц. Свое заключение он подкрепляет тем доводом, что только у поляков существуют свои специальные термины *skrzypce* (скрипка) и *smyczek* (смычок), в то время как итальянцы, французы и англичане перенесли на скрипку производное от итальянского термина *viola* (совершенно другой тип инструмента), а немцы — от более широкого понятия *Geige*.

Здесь нельзя не возразить автору. Вопрос этот не столь прост, как кажется. Во-первых, известно, что с давних пор существуют и русские слова *смык*, *смычек*, *скрипка*, чешские слова *housle*, *houslař*, венгерские слова *hegedű*, *hegedüs* и др. Но главное не в этом. Эд. Шульц справедливо

отмечает, что «скрипку не надо было изобретать» и что она «возникла путем эволюции» (стр. 30). Неправильной была бы постановка вопроса в таком виде: «кто изобрел скрипку?»³ Скрипка действительно сформировалась в процессе длительной эволюции различных ее предшественников путем отбора тех ее признаков и анатомо-морфологических особенностей (формы, пропорции, количество струн, строй и т. д.), которые отвечали требованиям развивающейся музыкальной культуры, задачам углубления музыкальной выразительности. И едва ли не решающим признаком явилась способность скрипки «петь», близость ее звучания к певческому голосу, задушевность ее кантилены, что особенно соответствовало народной музыкальной культуре славян. Заметим, что именно эти качества, наряду с моторными возможностями, способствовали победе семейства скрипок над семейством виол в ту эпоху, когда на смену полифонии пришла гомофония с ее требованиями выразительной мелодической линии. Бесспорно, в этом длительном историческом процессе участвовали многие народы, многие народные мастера-умельцы, мастера-профессионалы, исполнители и ученые.

При этом, разумеется, нисколько не умаляется та выдающаяся роль, которую сыграли в появлении скрипки славянские народы и, в частности (и даже в особенности), польский народ, создавший один из ранних видов скрипичного семейства — «польские скрипки». И здесь Эд. Шульц прав в своих наблюдениях; сообщаемыми данными он открывает новые ракурсы для исследования, освещает одну из важных областей в истории польской музыкальной культуры. Жаль, что рамки вступительной статьи не позволили автору рассмотреть развитие смычковых инструментов в Польше в связи с общим развитием польской музыкальной культуры. Вероятно шире можно было бы поставить вопрос об общем развитии смычковых инструментов в славянских странах. Но и в этом виде вступительная статья содержит ценный материал, интересные наблюдения и обобщения.

Ценность словаря польских мастеров заключается и в новизне материала (многие данные приводятся впервые), и в широком охвате польских мастеров, начиная от XV в. до современности. Словарь содержит имена 125 польских мастеров, в том числе Матеуша Добруцкого, Мартина Гроблича (старшего и младшего), Яна и Балтазара Данквартов, Томаша Пануфника и многих других. В статьях приводятся данные о жизни и творчестве этих мастеров, а также обширная библиография. Словарь этот (как отмечает сам автор, он не является исчерпывающим, особенно в отношении мастеров XVIII в.) выявляет явно недооценивавшийся до сих пор широкий круг польских мастеров (профессионалов и любителей), на протяжении веков создававших ценные музыкальные инструменты. Как это было и с рядом инструментов И. А. Батова, многие польские инструменты вывозились за-границу и нередко продавались с поддельными этикетками итальянских мастеров, что затрудняет обнаружение их подлинного автора. Тем не менее книга Эд. Шульца показывает, что наряду с получившими широкую известность итальянскими, французскими и тирольскими скрипками, существовали заслуживающие большого внимания инструменты старых польских мастеров.

Значительный интерес представляет обширный иллюстрационный материал, содержащий этикетки польских мастеров, фотографии струнных (щипковых и смычковых) инструментов, изготовленных польскими масте-

³ Именно так называлась статья, помещенная в 1941 г. в журнале «Rivista Musicale Italiana» (Fasc. 1).

рами, и сравнительные таблицы. Пользование книгой облегчают помещенные в конце ее указатели⁴.

И словарь, и иллюстративный материал могут служить полезным пособием не только для исследователей, но и для музыкантов-исполнителей, и для скрипичных мастеров. Книга Эд. Шульца несомненно заслуживает положительной оценки со стороны широких кругов музыкантов-профессионалов и любителей⁵.

⁴ В конце книги приложено также резюме в переводе на русский, немецкий, французский и английский языки; нельзя не заметить, что русский перевод сделан весьма несовершенно.

⁵ Когда эта статья была написана и сдана в набор, мы с глубоким прискорбием узнали о том, что в конце марта 1959 г. Эдзислав Шульц скончался. Автору данной статьи Эдзислав Шульц был известен не только по его ценным научным трудам, но и по его содержательным и неизменно дружеским письмам. Советские музыканты с уважением будут вспоминать имя этого видного польского ученого, внесшего значительный вклад в развитие польской музыкальной культуры.

ХРОНИКА

В СЕКТОРЕ МУЗЫКИ

В состав Сектора музыки Института истории искусств АН СССР входят в настоящее время 11 старших научных сотрудников (заведующий Сектором доктор искусствоведения А. Д. Алексеев, доктор искусствоведения В. М. Беляев, доктор искусствоведения И. Ф. Бэлза, доктор искусствоведения В. А. Васина-Гроссман, доктор искусствоведения Т. Н. Ливанова, кандидат искусствоведения М. В. Бражников, кандидат искусствоведения О. Е. Левашева, кандидат искусствоведения С. И. Левит, кандидат искусствоведения Т. В. Попова, кандидат искусствоведения С. И. Левит, кандидат искусствоведения Н. В. Туманина) и 2 младших научных сотрудника (кандидат искусствоведения, ученый секретарь Сектора Н. А. Листова, И. Я. Вершинина).

Тематика работ Сектора за последние годы заметно расширена. Больше внимания уделяется теоретическим и эстетическим проблемам музыкального искусства; укрепляются связи с музыкальными организациями братских республик Советского Союза; шире разворачивается работа по изучению зарубежной музыки.

Основная коллективная работа Сектора — создание четырехтомной «Истории русской советской музыки», которая должна быть завершена в 1960 г. Вышедший в 1956 г. I том этого труда (охватывает период 1917—1934 гг.) был обсужден на специальном Всесоюзном пленуме музыковедческой комиссии Союза советских композиторов и в целом получил положительную оценку. Учитывая критические замечания, высказанные на Пленуме, коллектив авторов в последующих томах стремится углубить теоретическую проблематику и анализ важнейших произведений. В начале 1959 г. вышел из печати II том данного труда (1934—1941 гг.); III том, охватывающий период Великой Отечественной войны, выйдет в конце 1959 г.

В дальнейшем Сектор ставит перед собой задачу создания истории музыки народов СССР советского периода. Эта работа мыслится на основе тесного контакта с музыковедами братских республик. Важное значение для подготовки этого труда имеет «Летопись музыкальной жизни» (ответственный редактор И. Я. Рыжкин), объединяющая обширный материал справочного характера по истории музыкальной жизни нашей страны. Работа над «Летописью» в настоящее время уже начата. Цель предполагаемого издания — дать свод важнейших фактов, показывающих развитие музыкальной культуры народов Советского Союза. Проект «Летописи», а также примерный вариант одного из выпусков были обсуждены на совместном заседании Сектора с коллективом авторов-составителей в мае 1958 г.

Наряду с созданием обобщающих трудов по истории советской музыкальной культуры, Сектор ставит перед собой задачу разработки основных творческих и эстетических проблем советской музыки, а также создания отдельных монографий о творчестве выдающихся советских композиторов.

Важнейшая для советского искусства тема борьбы за мир и дружбу народов нашла отражение в монографии С. И. Левит «Советская музыка в борьбе за мир», выпущенной к Всемирному фестивалю демократической молодежи в 1957 г.

В 1957 г. завершено пятитомное издание избранных трудов крупнейшего советского музыковеда академика Б. В. Асафьева, осуществленное по решению Совета Министров СССР. Пятый, последний том этого издания включает подробную библиографию и нотографию литературных и музыкальных трудов Асафьева.

Ведется работа над сборником исследований и материалов, посвященным Р. М. Глиэру (ответственный редактор И. Ф. Бэлза).

Обширную монографию о творчестве Ю. А. Шапорина подготавливает С. И. Левит. В план работы Сектора на ближайшие годы входит сборник статей «Проблемы музыкального стиля Прокофьева» (ответственный редактор С. И. Левит).

* * *

Одной из важнейших задач Сектора является углубленная разработка творчества крупнейших композиторов-классиков, а также изучение основных музыкальных жанров в их историческом становлении и развитии. В связи с этим Сектор приступил к созданию монографий о великих русских композиторах и о различных жанрах музыкального искусства.

Творчеству Глинки — основоположника русской музыкальной классики — посвящен ряд работ сотрудников Сектора. В. В. Протопопов, один из авторов обширной двухтомной монографии о великом композиторе (Т. Ливанова и В. Протопопов, Глинка, Музгиз, 1955), работает над специальным исследованием об оперном творчестве Глинки («Музыкально-теоретические проблемы оперного искусства Глинки на основе анализа оперы „Иван Сусанин“»).

Большое место в трудах сотрудников Института уделено творчеству Чайковского. В 1957 г. опубликовано исследование В. В. Протопопова и Н. В. Туманиной «Оперное творчество Чайковского». В настоящее время Туманина готовит новый исследовательский труд о Чайковском — обширную монографию, посвященную творчеству композитора. Первый том монографии «Творческий путь Чайковского» будет завершён в 1960 г.

Важнейшим проблемам творчества Бородина посвящены труды Н. А. Листовой, работающей также над мало исследованной темой «Творчество А. Е. Варламова».

Наряду с этим ведется работа над серией исследований, посвященных истории жанров русской классической музыки. В 1956 г. вышла из печати книга В. А. Васиной-Гроссман о русском классическом романсе XIX в. И. Я. Рыжкин в 1959 г. завершает I том исследования «Русская симфоническая классика». На основе этого труда им написан очерк «Испанские увертюры Глинки», опубликованный в сборнике «М. И. Глинка», подготовленном Государственным центральным музеем музыкальной культуры (1958).

А. Д. Алексеев в 1961 г. завершает I том своего труда «Русская фортепианная классика».

Одна из фундаментальных работ, подготовленных Сектором. — историческое исследование Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова «Русская оперная критика XIX века», т. I (1801—1850). Эта работа общим объемом в 45 авторских листов в настоящее время сдана в издательство. В тесной связи с данным исследованием возник новый труд справочного характера, над которым работает Т. Н. Ливанова, — «Музыка в русской прессе XIX века».

Новыми по типу исследованиями являются труды Т. Н. Ливановой, посвященные связям литературы и музыки. В 1957 г. ею выпущена книга «Музыка в произведениях М. Горького» раскрывающая отношение великого пролетарского писателя к музыкальному искусству, к русской народной песне.

Расширяется работа по изучению народного творчества. Сотрудником Сектора Т. В. Поповой в течение многих лет ведется работа по изучению русской и советской народной песни. В 1958 г. ею закончена и сдана в печать монография «Русская протяжная лирическая песня» и начата подготовка нового труда по истории советского народного музыкального творчества.

Особое место в плане работ Сектора занимает историко-документальная серия «Памятники русской музыки», в которой будут опубликованы с соответствующими комментариями редкие, малодоступные нотные материалы по истории русской музыки XI—XVIII вв. Такого рода издания, широко распространенные в зарубежном музыкознании, до сих пор отсутствуют в нашей музыкальной печати. Между тем многие памятники русской музыкальной культуры имеют неопределимое историческое значение; их публикация была лишь частично начата советскими музыковедами в хрестоматиях, учебных пособиях и различных исследованиях. Задача настоящей серии — дать по возможности полную и точную публикацию наиболее выдающихся памятников древнерусской русской музыки. В частности, большой интерес представляют памятники древнерусской музыкальной письменности, расшифровки произведений, записанных знаменной нотацией, подготовленные М. В. Бражниковым.

Сектор музыки занимается также изучением истории музыкальной культуры зарубежных стран. В 1957 г. вышла из печати монография И. Ф. Бэлзы «Витезслав Новак», закончена в 1959 г. — первый том его же «Истории чешской музыкальной культуры». В. А. Васина и готовится к печати монография О. Е. Левашевой об Эдварде Григе. А. Д. Алексеев и Гроссман пишет работу о немецкой и австрийской вокальной лирике XIX века.

* * *

Наряду с трудами основных сотрудников Сектора, в план научно-исследовательской работы Института входят кандидатские диссертации, подготовленные аспирантами. Эти диссертации посвящены различным проблемам русской и советской музыки (М. Ф. Леонова — «Симфоническое творчество Глиэра в советский период», Н. А. Микоян — «Музыка армянских композиторов к советским кинофильмам»).

мам»). На материале диссертаций И. Я. Вершининой («Вопросы мелодико-гармонического языка Мусоргского на примерах его вокальных произведений») и О. А. Демьяновой («Использование русской народной песни в инструментальном творчестве Чайковского раннего периода») созданы две статьи этих авторов, входящие в настоящий сборник «Сообщений». Руководитель двух последних диссертаций — В. В. Протопопов.

* * *

Свою научно-исследовательскую работу Сектор стремится проводить в контакте с другими музыкальными учреждениями и организациями Советского Союза. Так, в апреле 1957 г. было проведено совместное заседание с музыковедами союзных республик по подготовке «Истории советской музыки народов СССР». Обсуждены и рецензированы некоторые работы, созданные в различных республиках («Очерки по истории узбекской музыкальной культуры», сборник статей по истории казахской музыки, работа Е. И. Гилиной «Армянская кантата и оратория», работа Ш. С. Асланишвили «О грузинской народной музыке» и др.).

Кроме того, Сектор музыки систематически ведет научное руководство докторантами и аспирантами союзных республик (М. Д. Гольдин — Латвия, руководитель проф. И. Ф. Бэлза, Э. Абасова — Азербайджан, руководитель проф. И. Я. Рыжкин, А. Кислова — Азербайджан, руководитель В. В. Протопопов, Г. Алиева — Азербайджан, руководитель В. В. Протопопов, И. Зубрич — Белоруссия, руководитель проф. И. Я. Рыжкин).

В дальнейшем Сектор предполагает привлечь музыковедов национальных республик к участию в различных коллективных трудах (например, в сборниках, посвященных выдающимся советским композиторам). Сектор намерен проводить конференции и совещания по важнейшим вопросам музыкального искусства.

На протяжении последнего времени крепились и развивались связи Сектора музыки с передовыми организациями и деятелями музыкальной культуры зарубежных стран.

В 1957—1958 гг. сотрудники сектора написали ряд работ для сборника «Русско-польские музыкальные связи», подготовляемого на основании соглашения о научном сотрудничестве между Академией наук СССР и Польской Академией наук. Закончены статьи: «Песни Юзефа Козловского» О. Е. Левашевой и «Стасов о Шопене» Т. Н. Ливановой. Представлены также статьи музыковедов, привлеченных Сектором музыки к участию в этом сборнике: «Русские друзья Шопена» С. А. Семеновского, «Липиньский в России» В. Ю. Григорьева, «Венявский в России» Л. С. Гинзбурга.

В работе над сборником участвуют польские музыковеды, приезжающие в СССР для изучения необходимых архивных материалов. Приезжавшая в Москву Ирена Карасиньская закончила и сдала работу «Ян и Мечислав Карловичи и их значение в истории развития русско-польских музыкальных связей». В Москве и Ленинграде по приглашению Института истории искусств побывали, собирая материалы в советских архивах и библиотеках, музыковеды Витольд Рудзинский и Тадеуш Марек. Ожидается также приезд Юзефа Хоминьского и других польских музыковедов. Составление и редактирование сборника (ориентировочный объем 34 листа) предполагается закончить в 1959 г. Ответственным редактором сборника утвержден И. Ф. Бэлза, который пишет также вводную статью о развитии русско-польских музыкальных связей в XVIII—XX вв.

Во время приездов польских музыковедов Сектор музыки совместно с Обществом советско-польской дружбы организовал заседания, на которых были заслушаны доклады и сообщения гостей. На одном из этих заседаний Ирена Карасиньская рассказала о своей работе над книгой о Михале Клеофасе Огиньском, которую она предполагает написать на основе неопубликованных материалов, хранящихся в польских и советских архивах. На другом заседании с докладом о современной польской музыке выступил Витольд Рудзинский. На этом заседании были прослушаны в записи произведения К. Сикорского, В. Лютославского, Г. Бацевич, К. Сероцкого, В. Рудзинского и других современных польских композиторов, после чего состоялось обсуждение доклада и этих произведений.

Сектор музыки принимает также участие в работе над сборником «Советско-чехословацкие культурные связи», подготовляемом Институту истории искусств совместно с Академией наук ЧСР. В заседаниях Сектора принимали участие гости, приезжавшие и из других стран, в том числе из Болгарии (доклад сотрудника болгарской Академии наук Петра Динева «Об изучении древнеболгарского певческого искусства»).

На совместном заседании Сектора музыки и Музыкальной секции ВОКС был заслушан доклад ректора Венского университета Эриха Шенка о новых трудах австрийских ученых. Профессор Шенк подарил Сектору ряд новых публикаций памятников австрийской музыкальной культуры.

На других заседаниях периодически организуемых Сектором музыки совместно с Союзом советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами, были заслушаны доклады И. Ф. Бэлза о жизни и творчестве Марии Шимановской

(в связи со 125-летием со дня ее смерти) и о современной музыкальной культуре Финляндии.

Значительное внимание уделяет Сектор музыкальной культуре стран Востока, участвуя в организуемых Институтом «Чтениях по искусству Востока». Были заслушаны доклады молодого китайского композитора — воспитанника Московской консерватории У Цзю-чена о китайской музыкальной культуре, Л. С. Синявер — о музыке Индии, М. Ф. Леоновой — о японской музыке. Подготавливается сборник о китайской музыке, куда войдут статьи советских и китайских музыковедов.

Сотрудники Сектора выступают с докладами и сообщениями в СССР и зарубежных странах. Так, А. Д. Алексеев выступил на торжественном вечере в Большом зале консерватории в связи с 25-летием со дня смерти Мориса Равеля. И. Ф. Бэлза прочитал цикл лекций о музыкальной культуре славянских стран в Хельсинкском, Братиславском и Варшавском университетах (статьи с изложением этих лекций опубликованы в польской и чехословацкой прессе), в Риме, Флоренции, Милане и Турине. Доклад его о литературно-музыкальных связях между итальянским и славянскими народами опубликован в сборнике трудов советско-итальянского конгресса, состоявшегося во Флоренции в 1958 г. В Австрии опубликован доклад Т. Н. Ливановой «Модарт и русская музыкальная культура», прочитанный на моцартовском конгрессе в Вене в 1956 г. В настоящее время печатается ее доклад «Ранние отклики на искусство Гайдна в России», сделанный на Международной гайдновской конференции в Будапеште.

Ряд книг и статей сотрудников Сектора опубликован в зарубежных странах. В Болгарии переведены работы А. Д. Алексеева «Клавирное искусство», «О проблеме стильного исполнения» и «О пианистических принципах С. Е. Фейнберга», И. Ф. Бэлзы — «Антонин Дворжак», Т. В. Поповой — «Русская песня в русской классической музыке», В. В. Протопопова — «Биография Глинки, написанная Стасовым». В Германской Демократической Республике опубликованы книги «Клавирное искусство» А. Д. Алексеева, «Критическая деятельность русских композиторов-классиков» Т. Н. Ливановой, «А. П. Бородин» Т. В. Поповой и «Русское классическое музыкознание в борьбе против формализма» И. Я. Рыжкина.

В Китайской Народной Республике за последнее время изданы первый том «Истории польской музыкальной культуры» И. Ф. Бэлзы, разделы о Сметане и Дворжаке из его «Очерков развития чешской музыкальной классики», его же брошюры «21 и 27 симфоний Мясковского», «Вокальный концерт Глиэра», «Симфоническая сюита Шехеразада Римского-Корсакова» и «Вторая симфония Бородина», а также работы «Музыкальные жанры и формы» Т. В. Поповой и брошюра «М. И. Глинка» В. В. Протопопова.

В Польской Народной Республике опубликован ряд работ И. Ф. Бэлзы (в «Шопеновском ежегоднике», в журнале «Музыка», в «Вестнике Польско-советского института» и др.).

В Румынской Народной Республике переизданы работы «Первая книжка о музыке» В. А. Васиной-Гроссман, «А. П. Бородин» и «Русская песня в русской классической музыке» Т. В. Поповой.

В Чехословакии напечатаны статьи А. Д. Алексеева, И. Ф. Бэлзы, Т. Н. Ливановой, В. В. Протопопова, Н. В. Туманиной, а также переведена «Первая книжка о музыке» В. А. Васиной-Гроссман.

В 1957 г. И. Ф. Бэлза присуждена в Польше республиканская премия за укрепление культурных связей между Польшей и СССР, а в 1958 г. он награжден офицерским крестом Ордена Возрождения Польши.

Положительную оценку в зарубежной прессе получили работы «Клавирное искусство» А. Д. Алексеева (рецензии в ГДР и Чехословакии), «Очерки развития чешской музыкальной классики», «История польской музыкальной культуры», «Мария Шимановская» и другие книги И. Ф. Бэлзы (рецензии в Польше, Болгарии и Чехословакии), статьи В. В. Протопопова, опубликованные в девятом выпуске «Сообщений Института истории искусств АН СССР» (рецензия в журнале «Словацкая музыка»).

СОДЕРЖАНИЕ

О некоторых задачах советской музыкально-исторической науки	3
<i>Проблемы советского музыкального искусства</i>	
И. Я. Рыжкин. Некоторые особенности развития национальных музыкальных культур	8
Вл. Протопопов. О единстве цикла в Одиннадцатой симфонии «1905 год» Д. Д. Шостаковича	23
<i>Классическое наследие и русская народная музыка</i>	
Н. А. Листова. Из истории создания оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина . .	36
И. Я. Вершинина. К вопросу о народно-песенных истоках вокальной мелодики Мусоргского в произведениях 60-х годов	76
О. А. Демьянова. 50 русских народных песен в обработке Чайковского	88
А. П. Агажанов. К вопросу изучения русской народной инструментальной музыки .	118
<i>Вопросы истории критики</i>	
С. Р. Степанова. Из истории музыкальной публицистики первых лет Советской власти	133
<i>Зарубежная музыка</i>	
Ф. Г. Арзаманов. Заметки о современном развитии музыки Китая	159
Ирена Карасиньская. Об изучении жизни и творчества Михала Клеофаса Огиньского	169
Л. С. Гинзбург. Ценный труд польского ученого	174
<i>Хроника</i>	
В секторе музыки	180

Сообщения Института истории искусств № 15 Музыка

Редактор издательства Т. А. Лебедева Технический редактор Т. П. Поленова

РИСО АН СССР № 127—82В. Сдано в набор 5/IX 1959 г. Подписано к печати 23/XI 1959 г.

Формат 70 × 103¹/₁₆. Печ. л. 11,5. Усл. печ. л. 15,75. Уч.-изд. л. 14,75.

Тираж 1600 экз. Т-12277. Изд. № 4015. Тип. зак. № 339.

Цена 13 руб. 30 коп.

Издательство Академии наук СССР. Москва, Б-62, Подсосенский пер., 21

1-я типография Издательства Академии наук СССР. Ленинград, В-34, 9-я линия. 12