

С 50.  
К 36/590

СОВЕТСКАЯ  
МУЗЫКА

СБОРНИК  
статей



Музгиз

1944



---

# Советская Музыка

ВТОРОЙ  
СБОРНИК СТАТЕЙ

Музгиз — Москва  
1944

# Через прошлое к будущему<sup>1</sup>

ИГОРЬ ГЛЕБОВ (Б. АСАФЬЕВ)

## ИХ БЫЛО ТРОЕ...

*(Из эпохи общественного подъема русской музыки  
50—60-х годов прошлого столетия)*

Трое—это три энергичных, сильных талантом, духом, предвидением и энергией личности. Три выдающихся деятеля русской музыки, выступившие в момент, когда проснувшиеся демократические разночинные слои проявили живой интерес к музыке и к музыкальному просвещению. Речь пойдет об Антоне Григорьевиче Рубинштейне, Николае Григорьевиче Рубинштейне и Милии Алексеевиче Балакиреве. Деятельность их, как строителей русской музыкальной культуры, оспаривали Александр Сергеевич Даргомыжский и Александр Николаевич Серов. Затравленный Глинка замыкался в себе и вскоре умер на чужбине, при крайне подозрительных обстоятельствах и далеко еще не выясненной ситуации<sup>2</sup>.

Как ни поверхностно пока обследована музыкальная жизнь нашей страны, а не только столичная музыкальная культура 50-х годов,—к. нтуры происходивших процессов становятся яснее и яснее. Старобарская, дворянская культура уступала свое привилегированное положение демократическим разночинным слоям слушателей. Хирело усадебное музицирование. Передовой пост интеллигенции дворянской, накапливавшей свои интеллектуальные, жаждой просвещения порожденные, потребности с XVIII века, особенно в годы „либеральничанья“ Екатерины II, — пост этот—декабризм—был разгромлен, и разгром длился долго. Неудача восстания на Сенатской площади, допросы, суд, казни, высылка—в сущности, лишь начальный период ликвидации декабристского интеллигентства, а за ним и вообще русского просвещения XVIII века...

После ссылки декабристов началось „хождение соискателей-ищек“ по следам декабризма и погоня уже не за людьми только, а даже за „интеллектуальной атмосферой“, содержащей, по анализам химиков III отделения, декабристско-культурные элементы... Глинка обязан был ростом своего выдающегося таланта и ума (о солидной образованности Глинки и его любопытствующем сознании принято забывать) еще красовавшимся, как осенние цветы при первых заморозках, культурным отложе-

<sup>1</sup> См. сборник „Советская музыка“ № 1. Музгиз, М. 1943.

<sup>2</sup> На этом подробно останавливаюсь в заканчиваемой третьей книге о Глинке.

ниям XVIII века и великолепной новой вспышке просвещенчества дворянского в первую четверть XIX века,—вспышке, которая была усилена патриотическими чувствами и патриотической гордостью, вызванной военными победами.

Но лучшие умы, воспитанные в годы вспышки, или погибли в первой стадии разгрома, или гибли постепенно, преследуемые медленной травлей разноликих ищеек. Для подобной участи не требовались масштабы дарования и ума Пушкина, Грибоедова, Лермонтова... Гибло много талантливых людей всех „гуманитарных“ областей труда, просто задыхаясь от „некуда приложить силы“. В области музыки судьба Глинки тоже была суровым испытанием. Рассорившись с аристократической и высокочиновной средой, диктовавшей вкусы, и попытавшись скрыться в пёстром окружении российской художественной богемы, Глинка вскоре почувствовал, что значит потерять свой круг слушателей. Но не растерялся: он, все-таки, взрастил свой музыкальный интеллектуализм и свое высокое чувство художественно-народного до вершин, достойных вновь, с неожиданной стороны, поднимавшейся русской культуры, — демократической культуры разночинной интеллигенции. После провала „Руслана“ в кругах правительственных и дворянско-чиновной знати, Глинка ощутил одиночество еще острее: он не мог распознать те новые жизнеспособные, равнявшиеся к культуре слои, которые готовы были „подхватить“ его музыку и частью ее уже освоили. Мне теперь стало ясно, что ощущавшаяся Глинкой потеря слушателей имела своей основной причиной вовсе не давние его счеты со знатью, а безусловно переросший отсталые вкусы дворянского последекабристского слоя, сверкающий творческой мыслью художественный интеллектуализм „Руслана“ и последующих орус'ов в области красочного симфонизма.

Музыка Глинки, включая и фрагменты „Руслана“, начала, между тем, распространяться в широких демократических кругах страны уже давно, приветствуемая и любимая, как свое родное народно-национальное искусство. Отсюда еще далеко было до осознания разночинной интеллигенцией высот художественного интеллектуализма Глинки. Идеино-эмоциональный „состав“ его музыки и ее интонационная задушевность воспринимались как вполне доступный язык звуков, согревающий сердце и обогащающий сознание. Так обстояло дело с Глинкой...

...А в широком масштабе с музыкальной культурой творилось нечто сходное с тем, что происходило с русским языком, литературой и поэзией: решительная демократизация—путь, на который вступили и передовые проницательные умы служилого дворянства, все-таки цеплявшиеся за декабристские традиции. А им навстречу поднималось мощное движение разночинства. Когда это началось и где две линии встретились, пусть даже не совпадая целиком,—трудно сказать. На мой взгляд, пушкинское выступление с „Повестями покойного Ивана Петровича Белкина“, особенно в качествах изумительного языка, было уже не началом, а „закреплением“ совершающегося переворота: демократизировался язык, демократизировались искусства, истоком которых является человеческая интонация, эмоционально-осмысленная направленность „произнесения“ звуков и качественный тонус речи (и речи „вокализационной“, тоновой, и речи словесной, но тоже имеющей под собой некую голосовую настройку и тембр, как смысл; отсюда идет узнавание голоса близких людей и узнавание родного языка почти по намекам, по неразличимым еще отдельным словам и их связям).

Боровшаяся за свои права на участие сперва лишь в культурном строительстве родины, разночинная интеллигенция невольно говорила и пела (здесь истоки городской песне-романсовой демократической лирики)

своими прирожденными интонациями и вносила их в литературу, поэзию и музыку... Выковывался, ширился и расцветал новый (особенно качественный) интонационный „словарь“, до которого музыка (в моменты интонационных кризисов в языке и поэзии становится особенно чутка. И не зря наступила пора неистового прорастания песенно-романсной лирики, а затем ареной борьбы, якобы, вкусов (например, с „итальянщиной“ и за „правду выражения“) в музыке стало оперное искусство. Я в самых общих чертах, контурно, повеству о сложном и неяссякаемо интересном процессе интонационного кризиса, возникшего в русской художественной культуре в период сдачи своих позиций уходящим барством. Глинка инстинктивно почувствовал еще в ранних своих романсах (сентиментальных и романтических элегиях) и песнях (особенно на тексты Дельвига) качество новой „разночинной интонационности“, на эту стезю вдруг напал Верстовский и своей быстро ставшей популярнейшей оперой „Аскольдова могила“ завоевал массового слушателя.

„Аскольдова могила“ в области бытовой оперности оказалась невероятно жизнеспособной—и это, конечно, исключительно благодаря счастливо сплетенному узлу (вернее, клубку) эмоционально-чутких основных интонаций явно „разночинного источника“. Благодаря несложности конструкции всех элементов, составляющих оперу (как звуковое и зрелищное действо), „Аскольдова могила“—явление, параллельное „Сусанину“ Глинки—выдерживала длительную конкуренцию по всей стране с глинкинским первенцем. И вовсе не потому, что слушатели не понимали разницы художественных культур, а в силу своей волнующей интонационной всепроникаемости. Я убежден, что эту чуткость и знание наиболее жизнеупорных интонаций Верстовский почерпнул в своей практике композитора музыки водевилей и через понимание значимости куплетных интонаций.

На путь решительной демократизации музыки выступил Даргомыжский, и также через жанр куплетности, городской бытовой песни-романса и—что особенно существенно—через создание романсно-характерного и сатирического вплоть до портретности и реальнейшего ощущения типовых образов стиля: всюду проявляет себя точное и меткое наблюдение и фиксирование живой интонации „музыкально-портретируемого“ типа. Даргомыжский в поисках правды слова-звука вносит качество характерности (можно назвать: социальной) во всё, к чему прикоснется. Напомню об ансамблевых „Петербургских серенадах“, а в романсовой лирике хотя бы о „Мне минуло шестнадцать лет“: слышится не просто пение, само по себе прелестное в своей девичьей наивности, но ощущается, даже видится, кто поет.

Даже „Каменный гость“, тема, казалось бы, далеко уведившая Даргомыжского от русского бытового разночинства, на самом деле в существе своем был богатейшим обнаруживанием интонационного реалистического реформаторства и опытом завоевания нового метода „оперной вокализации“—метода-антитезы итальянскому *bel canto*, но без потери выразительности русского мелоса.

К сожалению, это завоевание потребовало такой детализации, такого вслушивания в мельчайшие смысловые обороты интонации, что „Каменный гость“ остался произведением камерным, чрезвычайно психологически изысканного стиля.

На данном примере видно, что интонационное реформаторство, как только оно касалось обобщений интеллектуально содержательных, минув „бытовизм“, упиралось в малую еще культуру восприятия русского разночинства. Иначе говоря, грозил разрыв между устремившейся к

завоеванию вершин искусства музыки композиторской интеллигенцией и весьма пестрыми, по своим вкусам, слушателями из среды русской демократии. Необходимый выход был найден пианистами—братьями А. Г. и Н. Г. Рубинштейнами и отыскивался у М. А. Балакирева. Все трое инстинктивно почувствовали одно: прогресс творчества явно опережал состояние музыкальной культуры и, главное, культуры слухового восприятия. Надлежало создать музыкально образованный слой слушателей, а также своих русских постоянных исполнителей на место заезжих иностранных виртуозов. Нужны были русские певцы и певицы, для которых интонационное содержание русских оперных произведений звучало бы как родное; нужны были инструменталисты-оркестранты, чтобы продвигать по всей стране симфоническую музыку и вызывать любовь к ней. Но вопрос стоял также и в отношении метода образования композиторов, вокруг чего вскоре и возгорелась борьба мнений и возникли своего рода партии.

Даргомыжский, по существу всех своих устремлений, мог бы руководить музыкальными делами. Но природы и темперамента вождя-организатора в нем не чувствовалось. Композиторством занимался он всё еще по-старомодному барскому обиходу — на досуге, и волево-профессиональные качества не довоспитались в нем до степени, соответствующей силе его природного дарования. Но он нашел свой необходимый, вызываемый эпохой путь характерной музыки на интонационно-реалистическом фундаменте и стал замечательным композитором-реформатором. В вожди он не годился, ибо руководить юными творческими талантами не мог: он умел только показывать, как сам делал. Рискнуть на крупный идейно-обобщенный художественный замысел он не отважился, ибо симфонизм был ему несвойственен. Этот замечательный мастер в пределах музыкальной характерологии просто не обладал даже в творчестве организаторским размахом, чем, например, обладал А. Г. Рубинштейн, композитор менее характерного личного дарования, в сравнении с Даргомыжским и, в особенности, в сравнении с его исключительным интонационно-реалистическим чутьем.

Но среди претендентов на роль вождя музыкальных дел с бурным нагиском выступил А. Н. Серов, эрудит, литературно образованный человек, музыкальный критик-публицист, остроумный и заносчивый, страстно-утверждающий и страстно-отрицающий. Повидимому, он отрицательно относился к деятельности А. Г. Рубинштейна, однако энергией настоящего организатора сам не обладал. Как композитор, он тоже ничего научить не мог, умея лишь ссылаться на классические образцы; его даровитость оставалась при нем для собственного творчества. Ни руководить, ни строить музыкальную жизнь он не мог бы: его съедала журналистика и отсутствие способностей музыканта-практика.

Одно преимущество у Серова было несомненно: он ценил и понимал музыку, как высоко-идейную силу. Для тогдашней русской „непрофессиональной“ музыкальной культуры Серов оказывался вождем-словесником, но в условиях скорейшего строительства профессиональной области музыки ему делать было нечего, то-есть нечего было делать в самом строительстве. Тогда он вступил на путь публицистической борьбы с А. Г. Рубинштейном.

Оба брата, и Антон Григорьевич, и Николай Григорьевич, действительно оказались в совершенной мере подготовленными к выдвинутой демократической разночинной интеллигенцией потребности в музыке. Усадебное музицирование сделало свое дело. Ростки художественной деятельности в провинциальных городах требовали ухода и культивирования. Образованный слой слушателей и любителей музыки точно также

не удовлетворялся замкнутым дилетантским, домашним улаждением музыкой: хотели и владеть ею всесторонне, и воспринимать в качественно улучшенном облике. Начинается пора общественных концертов, но, конечно, случайно возникших. Меценатство местное приходило на помощь, однако, без правильно налаженной целеустремленности. „Брожения“, пожеланий и хотений было куда больше того, что удавалось достигнуть. А между тем страна жаждала музыки как общественно-организованного, серьезного эстетического наслаждения. Не случайно же на протяжении немногих лет друг за другом вступали в музыкальную жизнь родившиеся в 30-х и 40-х годах юноши—один талантливее другого!<sup>1</sup>.

Среди этой плеяды будущих классиков русской музыки выступил человек поразительной одаренности. Милий Алексеевич Балакирев—о нем идет речь—был в отношении музыки наделен всем, чем только можно пожелать обладать музыкальной натуре: слухом первоклассной точности, тонкости и, главное, организованности, то-есть чутким постижением элементов музыки в их соотношении; памятью, поражавшей всех, и не механической, пассивной, а с проникновением в творческий „механизм“ сочинения; композиторским талантом, если и не широких масштабов, то насыщенным благородством выражения и тонким вкусом в отборе материала; чувством меры и лирико-эпическим складом высказывания. Изложению его мыслей были присущи неторопливость, пластичность и этическая серьезность: до шепетильности доходящее чувство долга перед своим искусством, как даром высшей ценности. Прекрасный и очень своеобразный пианизм Балакирева и дирижерское умение делали его неутомимым пропагандистом музыки пламенно любимых им произведений Глинки, выдающихся современников-новаторов и воспитываемой им молодежи. В этом последнем отношении Балакирев не был педагогом-систематизатором профессионального типа, а, скорее всего, пестуном, наставником, „дядькой“—гувернером, наседавшим на воспитанника своей волей и указкой. Но чувствовалось и большее: мастер ренессансного типа, вокруг которого образуется своего рода артель совыучеников. Такого рода способ обучения художественному мастерству Балакирев решительно противопоставлял профессионально-консерваторскому, как обезличивающему и противному индивидуальной природе каждого дарования. Властный, остро-отточенный аналитический ум с сатирическим складом, целеустремленная воля, упорство в достижении, честность перед искусством при партийно-прямолинейном проведении всего, что он считал высоко-содержательным и сильным духом, а не просто талантливым,—вот еще характерные черты балакиревской личности,—личности, словно самой природой предназначенной стать вождем композиторской молодежи и организатором музыкальной жизни. Нельзя не признать, что Балакирев выполнил свое дело блестяще. Характеристика, данная ему в „Летописи моей музыкальной жизни“ Римского-Корсакова, несправедлива, узка, на ее основании нельзя судить о Балакиреве. Она права лишь со своих основных Римскому-Корсакову позиций законченного профессионализма, пугающегося даже тени, якобы, дилетантизма. Наоборот, отзыв Бородина по поводу распада „группы пяти“ и оценки роли Балакирева объективнее и правильнее исторически.

Балакирев был сильным, очень сильным, „соревнующим“ гиганту Антону Рубинштейну соперником. Выдвинутые волной музыкально-общественного подъема, откуда и поднялся бурный порыв к устройению

---

<sup>1</sup> А. Г. Рубинштейн родился в 1829 г., Балакирев—в 1836 г., Кюи—в 1835 г., Бородин—в 1833 г., Мусоргский—в 1839 г., Н. Рубинштейн—в 1835 г., Чайковский—в 1840 г., Н. А. Римский-Корсаков — в 1844 г.



русского „музицирования“, оба они не уступали друг другу. Но победил Антон Рубинштейн, в Москве же—почти одновременно—Николай Рубинштейн. Деятельность последнего и личность мало обращали на себя внимание. Николай Григорьевич выглядел то ли спутником великого брата, то ли его „подсобным“ сотрудником, что всеконечно несправедливо и поверхностно и может быть объяснено только роковой неизбежностью. Выдающиеся деятели насквозь интонационного искусства, каким является музыка, если после них не остаются завоевавшие известность произведения, сохраняют себя в воспоминаниях, в формулярных списках, коли служили, и в обывательских легендах: их очень много в отношении Н. Г. Рубинштейна, но дельных памяток о нем, пожалуй, и нет; во всяком случае, нет обстоятельно вникающих в сущность его приношения себя в жертву музыке в ее общественно-строительном аспекте.

Пианизм Николая Григорьевича не уступал—по отбору моему среди отзывов чутких слушателей, в которых (отзывах) удавалось разобраться,—пианизму великого брата, но был пронизательнее, интеллектуальнее, хотя и не столь ораторски „репрезентативным“, то-есть широкоохватным и мощно представительным. Антон в своих концертных странствованиях по Европе и Америке, конечно, сам был пропагандистом своего мастерства,—Николай скромно ограничил себя строительством русской музыкальной культуры в Москве. История оправдала это самоограничение таланта творческого и исполнительского, энергии организатора и собирателя культурно-музыкальных сил<sup>1</sup>. Уже одна „угадка“ масштаба таланта Чайковского ведет к глубокой пронизательности Н. Г. Рубинштейна. Капля за каплей создавая свое впечатление о нем, как о деятеле, заслоненном уже для нас мощной фигурой С. И. Танеева, я все-таки воспитал в себе уверенную убежденность: московской музыкальной культуре с ее глубоко русским эпико-лирическим содержанием, при своеобразных оценках и измерениях великой музыки Европы далекого теперь прошлого и при унаследованной европейской художественно-профессиональной дисциплине,—этой крепкой, солидной культуре „тон дал“ Н. Г. Рубинштейн. И не только в пианизме Москвы, родившем гений С. В. Рахманинова, особенно ощущаются традиции, ведущие к пронизательному строителю московского музыкального профессионализма. Во всем особом отпечатке всех сторон этого профессионализма, главное же, в умной установке: не тормозить и не приводить к одному знаменателю своеобразие таланта (оттого учениками С. И. Танеева могли быть и Скрябин, и Рахманинов, не теряя своей, каждому свойственной, природы)—лежали свойства, которые давно уже превратили „местную“ музыкальную культуру Москвы в мировую. Считаю, что причины тому—в таланте деятеля-основоположника, пронизательно угадавшего, что

---

<sup>1</sup> В Н. Г. Рубинштейне чувствуется свойство, которое можно в сравнении с А. Г. Рубинштейном назвать застенчивостью перед музыкой (в этом смысле я говорю и о пронизательности Н. Г., из застенчивости вытекающей: „не властвуя, а склоняясь и вдуываюсь“), т. е. особо тонкий нюанс обоим братьям присущего артистизма. Антон Рубинштейн—лев по природе своей и по своим когтям (это выражение В. В. Стасова)—хватал музыку, как законную добычу „по царственному праву“ и подчинял ее своему собственному усмотрению. Н. А. Римский-Корсаков как-то выразился об исполнении А. Рубинштейном в одном из концертов фортепианных произведений русских композиторов: „Право, не знаю, были ли мы там (т. е. соответствовало ли исполнение замыслам.—И. Г.), но что уж Рубинштейн был—и могучий яркий—это несомненно!“ Слышавшие исполнение А. Рубинштейном его собственных произведений уверяли, что в них ощущался титанизм (особенно во фрагментах клавира „Демона“), о котором не говорили напечатанные ноты.

нужно Москве из музыкальной Европы, чтобы свое, родное, московское стало общечеловеческим.

Теперь надлежит вернуться к соревнователям в деле строительства петербургской музыкальной культуры—к Балакиреву и А. Г. Рубинштейну.

Как и Балакирев, Антон Григорьевич был первоклассный, всесторонне одаренный музыкант, пламенный ревнитель своего искусства и пылкий пропагандист. Уступая Балакиреву в содержательности своего композиторства, он превосходил его своей мировой известностью пианиста и силой и мощностью своего исполнительства. Оба любили и дирижировать. Но концертное выступление Рубинштейна во всем своем объеме было интенсивнее и глубже, чем балакиревское. Постановка опер Рубинштейна в Европе, многое ценное, слышавшееся в его камерной инструментальной музыке и, особенно, в вокальной лирике, в связи с размахом его пианизма,— всё вместе снимало с его творческого облика налет некоторого провинциализма, самоограниченности, своего рода сектантского упрямства. Увы, эти черты сопровождали Балакирева. В них—первый вычет из его „плюсов“, как вождя.

Вторым вычетом являлся устарелый взгляд Балакирева на ненужность художественного профессионализма, особенно с точки зрения тогдашнего положения музыкального дела в России. Необходимость борьбы с барствующим меценатством была очевидна, рост концертной жизни требовал исполнителей, композиторствующая интеллигенция должна была почувствовать веяние европейского универсализма („окно в Европу“); наконец, признание со стороны общества и правительства царского, что занятие музыкой и специальность—музыка—есть серьезное дело, а не баболовство, дело, дающее гражданское право,—весь этот поистине государственный, умный охват потребностей русской музыкальной культуры был не по нраву и не по сознанию Балакирева. Здесь таится существеннейшая причина его лично-жизненного и общественного краха.

Возникновение и деятельность Бесплатной Музыкальной Школы были просветом на балакиревском пути. Принцип—замечательный, идея—для „тогда“—глубоко демократическая и, казалось бы, проницательная. Но на практике ведь дело это вело к полуслучайному и любительскому музицированию, мелкому в сравнении с содержанием способностей и умом Балакирева. Своего рода музыкальный демократический университет не мог получиться из Бесплатной Музыкальной Школы, а конкретность успешных достижений в нескольких концертах с прекрасными программами не уничтожила опасности внедрения сюда дилетантства, то-есть просто любительства. Стасов этого не понимал. Но Балакирев и понимал, и горько ощущал.

А основанная А. Г. Рубинштейном консерватория при наличии Русского Музыкального Общества содержала в себе все данные для того, чтобы стать оплотом музыкального профессионализма и содействовать его развитию по всей стране (постепенно повсеместно разраставшаяся сеть отделений Русского Музыкального Общества и музыкальных училищ выполняла свое назначение). Мудрый план, энергия и настойчивость А. Г. Рубинштейна и некоторых энтузиастов-соратников его „труд и дней“ превратились в реальные результаты, которые широко удовлетворяли культурно-музыкальные потребности русской демократической интеллигенции. В наше время советские консерватории стали рассадниками кадров советских квалифицированных музыкантов и музыкально-общественных деятелей для всей нашей великой родины. Дело Рубинштейна восторжествовало, ибо он глубоко понял в свое время, как разрешить задачу культурно-музыкального строительства в условиях

царской России, в момент высокого общественного подъема навстречу музыке; глубоко понял не в личном плане честолюбия или обогащения, а как великий музыкант-энтузиаст-гражданин.

А крах Балакирева углублялся, и в крахе этом мало-помалу зазвучала участь трагическая. „Группа пяти“ распалась, распалась естественно: идея воспитания композиторов через передачу творческих принципов и технического опыта главы (вождя) своего рода артели исчезла как мираж, ибо балакиревские питомцы, будучи сильными талантами, просто-напросто, один за другим, уходили из-под его опеки, тяготясь ею.

Балакирев же был и остался крупнейшим русским композитором и музыкальным деятелем, до конца дней своих глубоко принципиальным. В консерваторию он не вошел, но когда ему приходилось выступать на симфонических собраниях Русского Музыкального Общества дирижером, он встречал уважение и глубокую признательность современников за исполнение выдающихся явлений музыки: в нем русская общественность, все-таки, ощущала именно идейного вождя национальной музыки в эпоху напряженнейшего творческого становления в русском композиторстве и неутомимого борца за смелые передовые направления в музыке Европы. В этом отношении А. Рубинштейн уступал Балакиреву, ибо казался преимущественно практиком музыкального строительства и музыкантом консервативных вкусов. Кроме того, его европейское музыкальное образование и частые длительные пребывания в Европе отдаляли его от интересов русской музыки. Он отлично понимал, что русскую музыкальную культуру, культуру музыкально одаренного народа, надо скорее-скорее перевести на европейский путь профессионализма; но о композиторе, как явлении творческом и выразителе идейно-народно-национального становления, Рубинштейн заботился меньше. Для него целью было — поднять профессиональный уровень русского композиторства, чтобы музыка была „вообще“ хорошая, высоко европейского профессионального качества<sup>1</sup>. Ставка Балакирева была иная: на идейное содержание таланта и борьбу личности за это. При наличии ума и силы, настоящий, несомненный композитор, пользуясь советами опытного мастера, всегда сумеет „поставить свой голос“, то-есть выработать в себе чуткую, достойную масштаба таланта и смысловой направленности музыки, технику.

Их было трое. Различного склада, ума, таланта и вкусов энтузиасты музыки, они взаимно восполняли друг друга, совершая великое, чутко угаданное ими, историческое дело: содействовать подъему музыки в России как общественно назревшей необходимости, как искусства способнейшего народа и глубоко демократического.

## НА ПОЛЯХ „ЗАПИСОК М. И. ГЛИНКИ“<sup>2</sup>

Сто лет исполнилось со дня первого представления оперы „Руслан и Людмила“ — русского музыкального эпоса (27 ноября/9 декабря 1842 года). Глинка — наш гений, композитор, для которого народ и родина составля-

<sup>1</sup> В 1861 году в журнале „Век“ появилась весьма нашумевшая дельная статья А. Г. Рубинштейна. В ней, вслед за резкой критикой барского российского дилетантизма, Рубинштейн утверждал: „Грустно становится, когда видишь такой порядок вещей в стране, где музыка могла бы достигнуть до высокой степени совершенства, потому что никто не станет спорить, что русский народ одарен несомненной способностью к этому искусству... А между тем желание учиться музыке очень развито, особенно в низшем кругу...“ Рубинштейн далее ясно намекает, что спесивое барское музицирование должно смениться общегражданским, демократическим музыкальным образованием: „Чем же помочь этому печальному положению? Отвечаю: единственно учреждением консерватории...“

<sup>2</sup> Из обстоятельного пересмотра былой „глинкианы“ и критики материалов о

ли главное, основное содержание его величайших основных произведений. Чем глубже с ними знакомишься, — а каждый русский в течение всей своей жизни всегда должен освежать свое сознание и этим источником художественной мудрости, — тем они больше привлекают к себе и поражают неисчерпываемостью своей: молодея, а не старея, и находясь по отношению друг к другу как „Илиада“ к „Одиссее“ — эпос патристический к эпосу странствований.

...Давно уже, а за последние годы особенно интенсивно, мне приходится много работать над творческой биографией Глинки и его творческим методом. Разумность его, как художника, все больше и больше влечет исследователя и к личности выдающегося, непревзойденного мастера. В любом фрагменте музыки Глинки ощущается его личный почерк и, вместе с тем, музыка Глинки никогда не звучит капризом субъективного воображения: она коренится в классическом прошлом западноевропейской музыки и в ее настоящем, то-есть в лучшем настоящем — современном Глинке. Но она уходит далеко вперед своей современности, ибо она глубоко народно-национальна: ее душа—ее интонации, ее пластические формы — ее ритмы дышат мудрым жизнеощущением и непониманием русского народа, а не питаются лишь „цитатами“ из народных источников. В этом безусловность жизнеспособности музыки Глинки и особенности ее как художественного организма, — то глубокое чувство, что присуще ее красоте — ее задушевность.

...Мне, повидимому, удалось выяснить музыкальные воззрения Глинки и их исключительную разумность, ясность и целесообразность, в сочетании с глубокой иронией ко всему, что он называл в музыке „дилижансом прочной немецкой работы“. Удалось еще большее: многое разгадать в творческой лаборатории и творческом методе Глинки. Мне понятно, что было для него труднопреодолимым, что давалось легко, понятно, как и где он боролся с инерцией рассудка и как он сочинял. Всюду присутствует глубокий ум Глинки, способность дельно выбирать и по-своему усваивать „питательные воздействия“ прошлого и настоящего времени; всюду господствует прирожденное чувство художественной меры и глубоко организованный слух, слух в величайшей степени творчески-активный. Словом, это — разум разумнейшей эпохи русского просвещения, эпохи декабризма и эпохи пушкинской.

После этих разысканий работа о творческом методе Глинки родилась естественно, и весной 1942 г. я ее записал. Теперь надлежало приступить к выявлению самого человека — творческого гения Глинки в жизни и в работе. Тут вот и происходит оригинальное перемещение в ходе лично моих методов исследований Глинки: приходится писать о нем скорее книгу литературного, чем музыковедческого порядка, словом, создавать „воображаемую биографию Глинки“, какой должны были быть

---

Глинке, включая весьма наивные (настолько наивные, что моментами хочется заподозрить нарочитые упущения!) сообщения его сестры Шестаковой, у меня давно уже складывался и, наконец, сложился облик Глинки, вовсе расходящийся с традиционной пошлой концепцией утопающего в самодовольном самоуслаждении „рыцаря ничегонеделания“. Любопытно, что ходившие в семьях по Петербургу еще в 80—90-х годах прошлого века, то-есть в дни моего детства, устные сказания и предания о Глинке от знавших его людей, — были этически отличны от этой легенды. Я убежден, что в моем образе Глинки нет сенсационных открытий, а имеется всего-навсего лишь попытка восстановления справедливости, на что претендует память об одном из русских гениев, многие ценнейшие документы и материалы о котором так пропадали или оставались необследованными, что вновь и вновь вспыхивает мысль: неужели все это — случайности? Я верю, что даже вполне возможные — поэтому — ошибки в моей реставрации психологически вероятного облика Глинки будут способствовать возбуждению мыслей о нем и прояснению данных о его жизни и музыке. — И. Г.

и были его музыкальное развитие и насыщенная творчеством и работой его жизнь, если исходить из точных данных его же музыки и метода сочинений.

Наоборот, если никак не считаться с указаниями, которые содержит главное в его жизни — его творчество, если некритически пользоваться его „Записками“ и материалами о нем, то выходит, что композитором столь разумной, свежей музыки, содержательной уже с точки зрения работы сознания над составляющими ее элементами, был совсем другой человек, — тот Глинка, о ком свидетельствует лживая легенда, распространенная его недругами и которую он в некотором отношении сам поддержал лукавой иронией, с присущей ему досадой на окружающих. Глинка, каким его выставляет эта легенда, — ничего подобного, что он создал, создать не мог и просто не успел бы. Не успел бы в течение тех только 20 лет периода напряженнейшей работы, в которые укладываются все его выдающиеся произведения, если не упускать из виду лишь часов физической работы — только записи нот при свойственной Глинке особенной манере занятий. Не „нутром“ же он сочинял и не „из нутра“ рождались его поразительно здравые, умные, дельные суждения о музыке и музыкантах, — если в них внимательно вникнуть, — суждения, требовавшие длительного, терпеливого познания музыкальных явлений. А Глинка глубоко понимал и литературу, и другие искусства.

Моя работа над „воображаемой“ творческой биографией Глинки зашла настолько вглубь, и имеющиеся в руках моих нити исследования настолько мне представляются убедительными, что я считаю своевременным и необходимым прямо и резко рассказать, как безобразно обстояло дело в „до-советской глинкиане“ с изучением жизни и деятельности русского музыкального гения. Эти „манеры“ отчасти перешли и в „глинкиану“ нашей эпохи, сказавшись и на последнем издании „Записок М. И. Глинки“, и в продолжающемся сокрытии важнейших материалов о нем, — материалов, которые не могут не быть, если они не были уничтожены своевременно. Но тогда почему и это скрывалось?

Я имею в виду не линию материалов бытового, интимного порядка, которые никакого отношения к умной ясности, свежести и глубокой содержательности его творчества не имеют. Любое даже письмо Глинки до последних дней обнаруживает его трезвый и русски-иронический ум, никогда не мутневший. Всякие инсинуации тут падают сами собой. Но я говорю о материалах, раскрывающих основания и факты, образовывавшие подлинного творческого Глинку, воспитывавшие деятельность его ума и стимулировавшие рост творческой работы, а также материалы, обнародовавшие линию унижений и преследований — тшательно замалчиваемую, — которым Глинка подвергался и которые довели его до депрессии и до ранней гибели, возможно, в некоторых отношениях и полунасильственной.

Не буду, ибо здесь не место — и долго было бы — повествовать о длительнейшей работе по историко-критическому анализу имеющихся материалов о Глинке и особенно воспоминаний его сестры Л. И. Шестаковой, а также по расшифровке его „эзоповских“ по характеру языка и недосказанности и, якобы, случайных „запамятований“ „Записок“. Это очень русский по своей хитроумной „эзоповщине“, характерный для эпохи и психологически ценный памятник. В. В. Стасов не зря раз признался, что Глинка в своих „Записках“ дразнил „навязчиво любознательного Кукольника, да и всех нас, лезших к нему с нескончаемым фортепианным четырехручем и восьмиручем“. В самом деле: ведь уже в беседах с Серовым Глинка — иной, а в „Записках“ он, кидая редкие жемчужины своих музыкальных суждений, тонко зашифровал от любопытных взоров

тупиц свою музыкально-творческую лабораторию. Глинка не жмет в своих „Записках“, но „отбирает“ в своей памяти, шифрует и не дает повода врагам разгадать, что именно ему ведомо про их линию поведения, и презрительно не оскорбляет, чтобы не вызвать ханжеских мн.: помилуйте, какое он имеет право! — и не задеть властных лиц.

Это „Записки“. Но что же делали „глинковеды“? Стасов вынужден был недоговаривать, мне это понятно, хотя причины моральной депрессии Глинки он знал. Но вот, что происходило в целом — в „глинкиане“, то наводит на ряд вопросов: легкомыслие ли, недалекость ли интересов, желание ли создать образ Глинки — „официозного патриота“, так сказать, прирученного царем или, наоборот, искривить его творческий облик упорной поддержкой легенды о „гуляке праздном“ — что, именно, содействовало „утратам“, возможно невозвратимым, сокрытиям, которые невозможно объяснить лишь случайностями, и замалчиваниям громадных ценных полос жизни Глинки.

Итак, вот каковы лакуны. Скрыты взаимоотношения Глинки с декабристами и „декабризмом“, как культурой, причем стыдливо комментаторы делают вид, что не замечают важного факта, что Кюхельбекер был гувернером-воспитателем Глинки в очень восприимчивый период умственного созревания юноши. Едва ли не нарочито не было сделано попыток расшифровать процесс творчества и историю создания первой оперы Глинки. Тут сеть явных недомолвок и запамätований и т. п., хотя Одоевский, например, довольно четко указывает путь к разгадке и к построению вполне исторически закономерной и психологически безусловно убедительной гипотезы. Не сделано попыток выключить в работу над „Русланом“, причины тормозов и т. д., — все ограничивалось пустыми рассказами об изменениях театрально-сценарных планов оперы, вызывавших изводившую Глинку возню с либреттистами. Не выяснены причины быстрого стремления Глинки в 1841—1842 гг. уладить дело с „Русланом“, собрать все сочиненное и восполнить недостающие звенья, как и причины поездки, вернее, бегства в Испанию. Совсем избегалось раскрытие взаимоотношений Глинки с его врагами из влиятельной придворной и бюрократической знати и особенно с композитором Львовым, автором гимна. Я перечисляю немного из того, чего не было — „случайно, конечно!“ — сделано, хотя, несомненно, в свое время необходимые материалы были, что называется, „под рукой“.

Посмотрим далее. „Случайно“ не удосужились заинтересоваться, где же несомненно ценнейшие письма матери к Глинке, в которых, судя по тем, что сохранились, письмам его к ней, имеются сообщения, проливающие свет на важнейшие явления в жизни композитора и, в их числе, на любовь его к Екатерине Вролаевне Керн, по всем данным единственную любовь, творчески оплодотворявшую и стимулировавшую подъем творческого воображения Глинки. Переписка его с Керн тоже „случайно“ погибла. Остались неразобранными, с точки зрения интересов „глинкианы“, архивы Львова, Вельгорских, Гедеоновых, отца и сына, Шевырева, Соболевского, Ширкова (действительного либреттиста „Руслана“), родных Глинки и т. д., и т. д. Неизвестно, где немецкие подлинники писем Дена к сестре Глинки Л. И. Шестаковой, и почему-то никто не заинтересовался берлинским архивом Дена?! Не обследованы тщательно взаимоотношения В. Ф. Одоевского и, в особенности, В. П. Энгельгардта с Глинкой, как и архив Энгельгардта. Фрагменты воспоминаний последнего и вообще всё его заботливое отношение к творчеству Глинки заслуживали непреходящего внимания. Переписка самого композитора издана в высшей степени небрежно. Совсем не выяснена история предсмертных дней, смерти и похорон Глинки, хотя помещенный Шестаковой в ее

„Воспоминаниях“ „перевод“ (а, по-моему, „вариант“) письма Дена о кончине его „ученика-друга“ рассыпается при тщательном историко-документальном анализе в прах!

Совсем скрыты „французские основы и теоретический фундамент“ мастерства Глинки за счет преувеличенного превознесения заслуг Дена и, якобы, немецкого музыкального обучения Глинки — легенда, которая тоже рассыпается „в прах“ при тщательном вникании. В данном отношении подчеркивается похвала Дену, высказанная Глинякой, но, якобы, наивно не замечается, чем она вызвана и как она опровергается целым рядом фактов в жизнеповедении Глинки, хотя бы по отношению к теоретическим трудам Дена. Немецкое в технике Глинки — просто вздор, ибо то „классическое“, что в ней есть, было международно-европейским для тогдашнего времени, как и техника Генделя, Моцарта и, особенно, Керубини, влиявших на созревание Глинки. Но и то, что есть в Глинке от классиков, отмечено чертами современной его юности французской композиторской школы, разумной, ясной и целесообразной.

В заключение еще: упорно всегда затушевывался интеллектуальный облик Глинки и содержание этого облика, и с каким-то тупым, назойливым упорством выдвигались черты Глинки, как общительного приятеля, каждая деталь его „субутыльничества“ рассматривалась в лупу и с каким-то алым умыслом подчеркивалась, а всё положительное либо замалчивалось, либо затушевывалось, и только лишь скромно и робко изредка появлялись попытки выдвинуть того Глинку, который действительно был создателем „Руслана“ и чей умный облик и выразительнейший взор запечатлен на портрете-дагерротипе 1842 года—года завершения работы над „Русланом“. Вот как обстоит дело с „глинкианой“, причем я привел далеко не полный список выяснившихся ушербов. Привести их полностью вместе с тем, как и что удалось расшифровать, это означало бы написать работу, почти равную — количественно — известной книге П. Щеголева о гибели Пушкина. Хотя подтачивание творческой энергии Глинки и вызывание в нем психической депрессии не привели к дуэли, но страдания сердца великого композитора были едва ли менее сильны. Кроме того, почти все время опорочивалась его память, чего в отношении Пушкина все же избегали.

Я назвал свой очерк „На полях „Записок Глинки“ не случайно. Один факт из моей далекой юности, когда я еще не занимался музыкальными исследованиями, послужил в дальнейшем памятной путеводной нитью моих критических разысканий о Глинке, а отчасти и стимулом к ним. С детства своего я привык слышать в кругах разночинно-демократических и в мелкочиновничьей семье, к которой я принадлежал, много наивных, но красивых легенд о Глинке. Были среди известных мне с конца 80-х годов рассказов о Глинке упорно хранимые утверждения о его знакомстве с Рылеевым, вплоть до того, что Рылеев, мол, посоветовал юноше Глинке сюжет для оперы, то-есть „Сусанина“. Словом, людская демократическая молва любовно относилась Глинку к декабристской поре и полосе русской культуры, и в этом она была — как мне всегда казалось — права. В более поздние годы уже моего студенчества, один из знакомых моих родных, имевший некоторое отношение к музыке, однажды, позвав меня к себе, показал мне тщательно им хранимый, но весьма обветшалый экземпляр „Записок Глинки“, повидимому, листки, сшитые из „Русской Старины“. Взять с собой этот экземпляр мне не удалось, хотя я просил, ибо, к стыду своему, я, уже начинающий композитор, этого памятника еще не читал. Но я заинтересовался множеством карандашных отметок на полях, восклицательных и вопросительных знаков и кое-где замечаний, затем букв, явно содержащих в себе инициалы имен и фа-

милий. Они, эти инициалы, частью расшифровывали нерасшифрованное в печатном тексте, частью восполняли отсутствовавшее. Понятно, что запомнились те, что указывали на интересовавших меня, как студента-историка, деятелей, а также на уже известных мне лиц в музыкальных кругах. Там, где в первых изданиях „Записок Глинки“ было выпущено всё, относящееся к 14 декабря, стояли и вопросительные знаки, и сокращения — „Кюх.“, „Р—в“—ясно, о ком шла речь. Где Глинка далее указывает, что Жуковский ему подсказал сюжет „Сусанина“, стоял вопросительный знак и словечко: „неверно“. Далее запомнились мне упреки по адресу братьев Стасовых, Шестаковой, Кукольника, Дена, Кавоса и пометки: „скрыто“, „спутал“, „умалчивает“. Очень отчеркнуто было назначение Глинки под начало Львова в придворную капеллу и очень памятно мне слова с восклицательным знаком: „Гл. не того ждал!..“ Не перечисляю всего, но скажу только, что многое из того, что запомнилось, потом служило мне путеводной нитью и совпадало, действительно, с „случайными“ крупными лакунами в „глинкиане“. Этот экземпляр „Записок“, как сообщил мне его владелец, достался ему от одного из близких, лично знавших Глинку людей..

То время, кипучее для меня и заполнявшее мое сознание, быстро влекло от одного мгновения в жизни к другому, от одного события современности к другому. Работы было непосильно много. Словом, когда я „хватился“ описанного факта, владелец экземпляра умер, семья его как-то разбрелась. А когда уже Вл. Вас. Стасов, знакомая меня с материалами по русской музыке и с радостью снабжая книгами и нотами, дал мне и „Записки Глинки“, я прочитал их с интересом, вовсе не помышляя о критическом к ним отношении.

На мои вопросы к Стасову о Глинке, ответы были интересные, но по поводу более или менее известных фактов биографии и музыки. Зато по вызывающим недоумение лакунам он чаще всего отделялся фразой: „Да, до времени о многом нельзя было рассказывать“. Однажды заметил: „Потом когда-нибудь поищите в „Русской Старине“. Кое-что частично я там обнаружил“. Действительно, я нашел там описание эпизода с цензурованием речи священника на панихиде по Глинке в Петербурге и еще много характерных недомолвок. Что ж, враги Глинки были, верно, очень влиятельные, а друзья слабосильные и нетвердые!..

## „КНЯЗЬ ИГОРЬ“ — ОПЕРА БОРОДИНА

Надо сознаться, что мы, русские музыканты, очень ценим и любим, но мало знаем Бородина — композитора исключительной зрелости и вместе с тем свежести мысли и творческого изобретения, композитора глубоко национального и патриота в высоком значении этого понятия. Правда, основные причины трудностей умпостижения Бородина лежат вне инертности и отсутствия инициативы в русской мысли о музыке. Дело в том, что всё почти основное, что значит в программах под именем Бородин и что несомненно воспринимается, как некое художественное, индивидуальное явление со своим „особым“ почерком, — одновременно носит колорит и коллективной работы его верных и услужливых друзей — Римского-Корсакова и Глазунова. Обожавшие талант Бородина, от души желая широкого распространения и признания его музыки, они редактировали и восполняли произведения Бородина, все-таки, в меру им присущего и их эпохе понимания этой глубоко первозданной музыки. Они искренно думали, что их понимание и есть бородинское, их техника и



есть то, что свойственно и Бородину, если бы он всё свое задуманное завершал, как Глинка.

Впрочем, Глазунов в последние годы жизни понимал, что это убеждение не совсем правильно. И когда уж очень сердился на меня в годы полемики за „подлинного“ Мусоргского и Бородина,—чтобы они могли отвечать перед русской общественностью сами за себя хотя бы в „академических изданиях“,—то, позвав, чтобы „распечь“, он запирали за нами, т. е. за собою и за мною, на ключ свой директорский кабинет в Ленинградской консерватории и играл мне на память фрагменты из „незаписанного Бородина“. Так, однажды, он „доиграл“ мне всю 3-ю симфонию, то-есть оставленные им незаписанными целых две части. На вопрос мой, почему же такая красивая, достойная Бородина музыка осталась незаписанной,—Глазунов сказал: „Тогда думалось иначе“. Не знаю, сохранились ли в его архиве хотя бы фрагменты!

Точно так же однажды, в споре по поводу „Игоря“ в присутствии одного из первых дирижеров—это было в середине минувших 20-х годов, в режиссерской б. Марининского театра,—Глазунов с глубокой серьезностью сказал: „Да, может быть, возможно было кое-что собрать иначе, но ведь то, что сделано нами—сделано прочно и хорошо, и без нас другого „Игоря“ вообще не было. Так зачем же хорошо сделанное искажать купюрами“. В другой ситуации он однажды высказался резко: „Без нас „Игорь“, как опера, вообще не существовал бы“. Думаю, что Глазунов был безусловно прав. И если под названием „Князь Игорь“ сейчас звучит произведение с „бородинским почерком“, но в значительной мере заключенное в шоры техники и формы так называемой „беляевской школы“,—то без данного рода дружеского компромисса русская музыка лишилась бы второго своего—в области оперы—эпического сказа на народной основе (первым был „Руслан“ Глинки—музыкальный эпос великого русского народа, а третьим подобным произведением,—но уже более, так сказать, рассудочным, философичным, „книжным“—„Китеж“ Римского-Корсакова).

О том, что Глазунов был прав, свидетельствует состояние автографных документов-материалов „Игоря“. В противоположность Глинке, первоклассный творческий слух которого позволял ему „мыслить музыкальными образами устно, про себя“, исходя из предвосхищенного его воображению цельного плана и основных „узлов“ музыкального действия, отчего от Глинки осталось совсем мало эскизов,—Бородин, как композитор, мыслил эпизодически, „вспыхивающими в сознании идеями-зернами“, спешно и быстро набрасывая на нотной бумаге, на отдельных листках, в беспорядочном, порой перекрестном чередовании различных „наметок“. Чаще всего, закрепив идею, он раскрывал, развивал ее первовсходы. Расшифровка их трудна. Нелегко различать смелое, высоко бородинское, проницательное открытие от возможностей случайного „недослышания“, что диктовал композитору внутренний слух или что ускользало от него при переносе „на запись“ найденного пальцами при импровизации за фортепиано. Естественно, что в атмосфере „болезненной боязни дилетантизма“, которой так страдали в пору работы над рукописями Бородина его друзья, вожди беляевской школы, многое великолепное, оригинально бородинское затушевывалось (не уничтожалось, а выправлялось по „школьным указкам“, по общеевропейским нормам, нейтрализовавшим, „выглаживавшим“ всё выходящее за пределы этих норм).

К сожалению, таких случаев немало. Многие глубоко самобытные в оборотах голосоведения Бородина (в хорах, в танцах), в особой природе его двух-трех-голосия, в кадансах, в удвоениях и т. д. и т. д. оказывается дружески механизированным. Не вполне разгадана и драматургия

„Игоря“, недоразвито нашествие половцев на Путивль и узко-оперно трактовано возвращение Игоря на родину. Хорошо знавшая Бородин певичка А. Н. Молас говорила, что он в финале проектировал арию-клич князя к дружине для нового ответного похода!.. Но не буду вдаваться,— ибо здесь не место,— ни в технические детали „редактуры друзей“, оказавшихся по отношению к Бородину не менее строгими педагогами, чем к Мусоргскому; ни в предположения, чем бы мог быть „Игорь“. Перед нами, все-таки, величавое и своеобразное в своем единстве — „уникум“ — художественное произведение, одна из редкостей русской музыки; произведение, справедливо посвященное памяти Глинки, ибо Бородин действительно, как никто, не формально, но начётчески следовал Глинке, а органически развивал его принципы народно-национального искусства. Потому в Бородине было и глубоко-творческое внутреннее постижение мастерства Глинки, которое нередко ускользало от других композиторов.

Это длинное введение было необходимо для разъяснения того, что мне представляется необходимым именно в наши дни высказать о „Князе Игоре“ Бородин. В своем высказывании я буду обосновываться не на одном только перелистывании партитуры в данном ее облике, но на совокупности всего, что мне пришлось за свою жизнь видеть (не всё, но много „листочков“ с набросками „Млады“, „Царской невесты“, „Игоря“, симфоний Бородин суждено мне было „осязать слухом“ за всю мою жизнь музыканта), слышать от современников композитора и во что приходилось вдумываться.

„Игорь“ — концепция национально-государственная, Это главное в нем. Это существенный тезис и, конечно, убедительно-художественно доказанный прологом, образом Игоря (пусть недовершенным в финале, но глубоко раскрытым в знаменитой арии в плену и, особенно, в „переговорах“ с Овлуром), Ярославны и оборонными хорами. Тезис строительства государственного, как обороны, и против стихии степи, с ее кочевниками, и против феодально-княжеской раздробленности и безначалия проведен мощной, можно сказать, „суриковской“ рукой через всю оперу, — и именно эта сфера содержания „Игоря“ обосновывает монументальность музыки, ее основное качество. Через возникающее в образе Владимира Галицкого и его „пьяно-княжеского двора“ проходивцев и „подхалимцев“ данный тезис путем этического контраста высветляется еще ярче и мощнее. В данном отношении Бородин шел напролом против всех течений, отрицавших в русском народе чувство и мысль о государственном начале, как неизбежной основе национальной жизнеспособности, и полагавших, что русский народ есть некая стихия, безначальная и своенравная, неспособная к объединению и сугубо анархическая. Больше того, Бородин исключительно смело и сочно сопоставил два мира государственности: рабьей, кочевой, насильственной — половцев и оборонной, трудовой, себя защищающей государственности русского великого труженика — крестьянства и дружинного народа во главе с князем, не „насильственным владыкой“, а „лучшим воином“, сосредоточившим в себе черты народного былинного богатыря и „князя-воителя житий“, как Александр Невский, Михаил Черниговский и другие.

Тем самым Бородин поднял в плане целеустремленности и „исторической явности“ образ сказочно-былинного богатыря — Руслана Глинки, образ эпически обобщенный и содержательный, но несколько отдаленный от русской действительности обще-славяно-российским колоритом. Иначе говоря, если Глинка придвинул пушкинского Руслана — Бову к серьезности былинного эпоса и иронически-сказочный эпизод — „встречу с головой“ возвысил до философского размышления „витязя на страже“, витязя на поле битвы (ария „О, поле, поле“), то Бородин приблизил

образ князя-витязя к таковым же образам русских летописей с их глубоко-государственными тенденциями.

Точно также и с женским, центральным образом оперы — с княгиней Ярославной. Благородство и вместе с тем простота ее величавости, человечность ее чувствований изумительны. Ее стойкость в речах в беседе с боярами-дружинниками и в момент нашествия половцев на Путивль роднит ее образ с монументальным ритмом-поступью „фрески княгини“ в Киевском Софийском соборе. А ее поэтический плач-причитание на Путивльской стене среди разоренной страны — глубокая боль за судьбы родины и женское горе, родные каждой русской девичьей и материнской душе во все тягостные эпохи русской истории. Ярославна — из тех русских летописных женщин, что во времена татарских лихолетий билась с врагами и стограла или задыхалась вместе со всеми в крепостных башнях и крепостях-храмах. Ее плач — вовсе не обычный бытовой причет. Бородин, видимо, читал и понимал русские летописи и сказания, их образы, стиль, их величаво сдержанный (не бесстрастный, но не суетный) язык и стиль.

Разве не так же сдержанно, „не суетно“ звучат в летописях лаконичные сообщения о трагических бедствиях, о голоде, об опустошениях, о вражде князей и „лихоимствующих верхов“, обо всем, что нарушало трудовую жизнь крестьянства, — как звучит напевный стон в гениальном хоре поселян в последнем акте „Князя Игоря“, стон людей, чей труд уничтожен насильниками.

Вот вкратце — сущность бородинской оперы, сущность музыкально-конкретно-образно данная, чувством осязаемая и не требующая никаких теоретических указок, свидетельствующая сама о себе, как всякое великое искусство. Но параллельно этому в „Игоре“ есть и ценности другого порядка. Игорь борется за жизнеспособность русского государства не с какой-то ордой извергов. Новой государственностью Бородин противопоставляет — опять-таки наглядно-образно-музыкально — не ничтожных, дряблых врагов, а людей сильных, смелых, мужественных; но людей иной историко-общественной формации. Пусть это — половцы, взятые в обобщенном психологическом плане „рыцарей степи“ — романтиков кочевья, с одной стороны, в лице, главным образом, хана Кончака; а с другой — в образах вольной стихии (изумительные танцы), будь ли то физическая ловкость, „лихость“, молодечество, удадь, или обаяние полноты страсти, пламенной и властной — страсти вне оков лицемерия (Кончаковна и девушка). Южная степная ночь озвучена Бородиным с исключительной волнующей силой лирики, но все же в тонах эпического сказа, а не чувственно-разнузданных. И тут Бородин следует Глинке в его прекрасном Востоке „Руслана“.

Что же означает в величавом эпосе о „походе Игоря“, как он рассказан музыкой, это высокохудожественное противопоставление с и л ь н ы х с и л ь н ы м, человеческого благородства одного качества человеческому благородству иного качества? Бородин проводит свое понимание народно-национальной идеи „похода“ с чуткостью великого художника. Ничего не стоило бы „снабдить“ высказывания Игоря националистически-истеричными выкриками и хвастовством, наделить его дешевым хитроумием („дал верное слово хану, чтобы ловчее бежать“ и т. п.). Наоборот, Бородин так романтически облагораживает фигуру хана Кончака и рисует жизнь кочевников в красках столь стихийно-обаятельных, что бегство Игоря становится не бегством из насильнической неволи, а почти открытой дорогой: Игорь бежит из сознания долга перед родиной, а не потому, что он замучен, истерзан неволей. Это очень трудное художественное задание. Добиться, чтобы слушатель пережил „страду нашествия полов-

цев на Путивль" и потом не почувствовал бы к кочевникам чисто звериной ненависти — под силу очень крупному мыслителю-художнику. Противопоставляются „две жизни“, за выбор сознания. Пленясь стихийной удалью половецких танцев и любовной негой южной степной ночи, слушатель, все-таки, делает выбор вместе с Игорем, то-есть предпочитает этически высокое чувство долга эстетическому „плену сознания“: когда в начале последнего акта разворачивается в суровых красках картина путивльского разорения и когда „плач Ярославны“ звучит скорбью душевного одиночества, а хор поселян несет над опустевшими полями песню-плач о разоренной земле — забыто обаяние степей и „вольной воли“. Все симпатии сердца слушателя здесь — в заботах о родине, в желании возвращения витязя-вождя, в сочувствии встрече Ярославны с Игорем и в ярком славлении финала, как залога победы народно-национальной трудовой государственности.

В этом финале далеко не всё удалось Бородину: предстоящая борьба и образ Игоря-витязя растворяются в „оперном счастливом возвращении“, но тем не менее основная идея ощущается вполне убедительно доказанной.

Но есть и еще в эпосе Бородина глубоко пронизательная мысль, переходящая за грани сюжета и ведущая все произведение далеко вперед, в круг идей нашей современности. В „Игоре“ за эпизодами борьбы двух „государственных миров“ все время присутствует, „контрапунктируя“ основной теме сказания, симфонически объединяющая идея. Пожалуй, из всех искусств только музыка обладает способностью вести образно-параллельно несколько разновременных планов. Я говорю о показе Бородиным „Востока“ в художественно-эмоциональном, симфонически-картинном облике: тут дело не в историческом Востоке, но и не в эстетско-экзотическом „ориентальном“ освещении. Эстетство — всегда стилизация и потому рассудочно. Тут же — мощь, сила, сочность, яркость, страстность. В таком своем представлении о Востоке русское искусство, с одной стороны, мечтало о развернутости человеческих способностей на вольной воле, — то-есть здесь сказывалось противление отрицательным сторонам „российской самодержавной государственности“. С другой стороны, что особенно важно, здесь русская мысль высказывалась обоим о „Востоке“, как о равноправных братских национальных культурах, а не пытаясь насильственно навязать свое миропонимание и не смотря на ино-культуры жадным алчным взором хищника-колонизатора и тем вступая в противоречие с планами и методами самодержавия.

Ничего не было легче Бородину, как „окарикатурировать“ половцев в „Игоре“ или в своей симфонической поэме „В Средней Азии“ пройти по степям „великодержавным шовинистическим маршем“. Он избежал и того и другого. Именно в „Игоре“ он сумел умно и с чуткостью пронизательного сердца столкнуть в борьбе сильных людей, не унизив национальной равноправия культур двух миров, культур, раскрываемых музыкой композитора XIX века, чувствовавшего современный ему живой „Восток“ и в данном отношении неизбежно — если он не хотел быть стилизатором сказания XII века — обязанного высказаться, с кем он: с насильнической политикой русского самодержавия или с народно-русским национальным самосознанием, всецело признающим жизнеспособность соседних народных культур? И вот эту сторону своей замечательной концепции Бородин отделил особенно мастерски. Над линией исторически обусловленной борьбы ощущается в музыке „Игоря“ обобщающая мысль: единство через различие, то-есть то, что, прослушав эту замечательную оперу, каждый из нас ощущает и что можно определить, как чувство общечеловеческой солидарности и признания в других культурах всего, что в

них в национально-своеобразных формах раскрывается, как связывающее, а не разобщающее людей творчество. В этом заключается глубоко демократическое содержание музыки Бородина, связывающее его с основной направленностью искусства всех русских классиков.

Остается досказать еще совсем немного: что для оценки великолепного мелодического содержания „Игоря“ слов нет. Тут хочется только слушать и слушать, как глинканского „Руслана“, и находить всегда новую свежесть и новые красоты...

## НИКОЛАЙ ЯКОВЛЕВИЧ МЯСКОВСКИЙ

Пожалуй, ни на ком из советских композиторов, даже самых сильных, самых ярких, не останавливается мысль с ощущением столь стройной перспективности творческого пути из живого прошлого русской музыки, — через бурно пульсирующее настоящее, к предвидениям будущего, — как на Мясковском. В дни и годы, когда каждое новое симфоническое произведение Шостаковича непререкаемо утверждает — своей прометеевской дерзновенностью и титанизмом (теперь, после восьмой его симфонии нельзя же не почувствовать этого!) — мировое господство русской музыки, — как-то особенно волнуясь хочется отметить мерно создаваемое творчество Мясковского, мудрого симфониста-лирика, своей исключительной пронизательностью и волей передавшего нашей современности высшие формы выражения музыкального сознания. Разумеется, речь идет о симфонизме и формах симфонии, как вершинах среди всего достигнутого в европейской музыке и в музыке русских классиков. Во все годы, протекшие с Великого Октября, Мясковский с неослабной силой и обаянием индивидуального, непрерывно ставящего перед собой новые и новые задачи интеллекта обосновывал права симфонического мышления и монументальных его проявлений в цикле, всё более и более совершенствующемся, своих симфоний. Каждая из них, как звено за звеном, вплеталась в становление русской музыки, скрепляя связь эры советской музыкальной культуры с минувшей эрой русской классической музыки и являясь базой для дальнейшего становления монументальных форм.

Можно сказать теперь, — когда уже для нас, современников Мясковского, ясны корни его симфонизма и закономерность его становления из недр симфонического мышления композиторов русской передовой интеллигенции, — что, войдя в начало советской музыки установившимся мастером, он пламенной и глубокой эмоциональностью монументальной шестой своей симфонии восстановил прерванный путь развития. Восстановил не как робкий наследник великих заветов, а как композитор, отмечающий вехи и грани, пронизательно вслушиваясь в грядущее. „Шестая“ Мясковского, конечно, шла по испытанному русской интеллигенцией пути симфоний — драм жизни (Чайковский), но „историческая весомость“ конфликтов мировой значимости, в ней отразившихся, уже поднимала музыку на ступени вне-личной трагедии, хотя и при ярко личном характере и тоне инструментальной драматургии. С тех пор на Мясковском сосредоточилось утверждение симфонии и борьба за симфонизм в последующую эпоху разрухи монументальных форм музыки. И своим непрерывным творчеством, и всё возрастающим умением и никогда не снижаемой серьезностью замыслов и выполнения, Мясковский год за годом крепил советскую симфоническую мысль, группируя вокруг себя композиторскую молодежь. Так он становился и своего рода „летописцем развития“ русской симфонии — и наставником советских симфонистов, то-есть их юных поколений.

В самом деле, нельзя не заметить, что линия остро конфликтной, драматургически развивающейся симфонии Бетховена—Чайковского весьма выступает в концепциях Мясковского; но эта направленность, правда, смягчаемая особыми личными качествами его лиризма, время от времени отступает перед философически-замкнутой созерцательностью—на одном полюсе — и перед упорным стремлением к мерно эпическим „объективным“ построениям с привлечением фольклорных тем и интонаций, но на строго мотивированных формальных схемах, в которых Мясковский чувствует себя привольно, как опытный архитектор в привычных конструкциях. На своем пути к этой опытности и зрелости Мясковский „обосновал для себя“ — конечно, не механическим подражанием — опыт Танеева, Глазунова и других, даже кое-что почерпнув в лядовской интонационности, созерцательно-интимной и отменно изысканной. Но через такого рода впитывание, — основанное на интеллектуальном отборе, а не из слепой потребности, — его мастерство приобрело размах, и гибкость, и в меру необходимую для построения протяженных композиций инерцию технических приемов, и конструктивную прочность. Всё это создавало для Мясковского новые и новые возможности широко-масштабного, плавного и пластичного высказывания мыслей. Он нашел путь и к интенсивным драматическим сопоставлениям, и к прекрасно-стройным медленным движениям, в которых эмоция-идея исчерпывает себя („доказывается“) в завершенных образных пластах-чередованиях выразительной музыки. Не забудем, что тем самым Мясковский продолжал у нас развитие классической культуры симфонии, как опыта великих эпох музыки, продолжал тогда, когда в Европе наступила эра полнейшего измельчания симфонизма. Советский композитор понимал, что придет время, когда величие содержания и сила эмоционального напряжения жизни в СССР потребуют своего раскрытия и в музыке: его творчество стало мостом, надёжным и прочным, от европейских и русских симфонистов-классиков в нашу современность, а через нее и в будущее советской и мировой музыки. И это время наступило...

Хотя характерные черты композиторского почерка Мясковского выкристаллизовались, по моим наблюдениям, уже к 1909—1911 годам, вызревание в нем симфониста строгих и ясных конструкций происходило довольно замедленно. Помню слова А. К. Глазунова о Мясковском в период сочинения им первой симфонии: „Как упорно он (то-есть Мясковский) добивается четкой разграниченности форм, ведь в конце концов не в этом же дело: неужели он так рассудочен?“ А вот еще одно из суждений о Николае Яковлевиче нашего общего учителя А. К. Лядова: „Не понимаю, как это сочетается в Мясковском четкий, ясный ум, что явствует из отличного усвоения им логики техники сочинительства, с этими постоянными напластываниями ползучих проходящих нот. Сплошная непроницаемая сетка из них вместо различных гармоний. Будто нарочно он хочет затмить тональный смысл каждого аккорда. Какие-то туманности чувствований!“ В свое время я был поражен меткостью наблюдений Лядова. Теперь, вспоминая об этом периоде, мне, почитателю дисциплинированности композиторского интеллекта Мясковского, свободно конструирующего сложные комплексы и мастерски их распутывающего, слышится в былом лядовском суждении смысл, возможно, глубже идущий, чем предполагал автор. Ведь в эволюции искусства русской интеллигенции долго и длительно довлел туман „чувствований“ и натуралистического „нутра“, в противовес гениальной бетховенской логике обобщений. Не этого ли боялся Лядов в Мясковском, ценя его дарование и предвосхищая его интеллектуализм?... И не в распутывании ли всяческих туманностей состоял процесс переустановки сознания каждого

русского интеллигента, становившегося интеллигентом советским?.. Но, конечно, высокий интеллектуализм Мясковского и его волевая художественная дисциплина не развили бы в нем композитора, привлекающего к себе обаянием эмоционального воздействия и глубиной чувствований, если бы эти качества не заключались в самой природе его дарования.

Чтобы понять симфонизм Мясковского, надо непосредственно почувствовать сквозь дисциплину профессионализма гармоническое сочетание в музыке Мясковского вдумчивости и аскетизма или „мимозности“, то-есть упорного сокрытия, под „ёжистыми“ интонациями, от любопытных всего, что могло бы быть воспринято, как чувственное самообнажение, — с тонким душевно-чутким лиризмом, как проявлением нервной впечатлительности, сочувствия людям и личной жажды ласки, тепла и участия. В этом сочетании живут давние качества выдающихся русских композиторов: с одной стороны, стремление к общительности, а с другой — боязнь стать навязчивым со своими личными высказываниями, особенно, на той зыбкой грани, где эмоция, выскальзывая из-под организованной интеллектком целеустремленности, переходит в обнаженный чувственный пафос. Мясковский с изумительными мерой и тактом владеет собою, как субъектом-носителем отзывчивых непосредственных откликов на действительность, вне чего нет музыки, как живой интонации. Тут, не раз, при соприкосновении с теми страницами его произведений, где он „маскирует“ свою искренность и душевность иглами колких интонаций и, якобы, сложной механикой рассудочных звуко-сопоставлений, — вспоминаются поэзия Боратынского и его стихи, которыми Мясковский воспользовался для одного из своих обаятельных юношеских романсов:

Не ослеплен я Музою моею:  
Красавицей ее не назовут...

— ибо у нее нет ни склонности, ни дара „приманивать изысканным убором, игрою глаз, блестящим разговором“. Но зато как „поражен бывает мельком свет“ —

Ее лица необшии выраженьем,  
Ее речей спокойной простотой...

В „психическом составе“ музыки Мясковского чуткое ухо всегда различит в дали русской поэтико-философической лирики ведущие мысли-интонации, то-есть нечто вневитиновское, тючевское или, как толко что вспомянуто: из Боратынского. В этих даях звучали песни высшей человечности и неудивительно, что душа северного гуманиста-лирика Мясковского на расстоянии века перекликается с ними: эпоха, в воздействиях которой начинало проявляться его композиторское дарование, тоже то радовалась „семенам надежды“, то — в отчаянии — молила судьбу, путаясь в лабиринте чувствований и в предчувствиях гроз: „Отжени от сердца радость!“, как в свое время, в 1826—1827 году, молил Вневитинов. Но среди неизбежных острых противоречий чувствований в Мясковском слышится и прямое недоверие к чувствам, и влечение к надежной интеллектуальной броне и к „определятельному языку рассудка“. И кажется, что соответственно испытующему фаустианству юноши Вневитинова юноша Мясковский мог бы сказать, как музыкант-мыслитель то, что писал мыслитель-поэт, утверждая, что чувство не творит и творить не может: „Чувство только порождает мысль, которая развивается в борьбе, и тогда, уже снова обратившись в чувство, является в произведении...“ Не случайно, думается, вспомнились эти слова из вневитиновских „Нескольких мыслей в план журнала“ при

попытке сжато раскрыть „психический состав“ музыки Мясковского: ее постоянное пленение то напряженным борением чувств, то уздой сурового рассудка. Хотелось бы процитировать тут ряд образных моментов из Тютчева, Боратынского и особенно Веневитинова, чтобы найти определения сущности лиризма Мясковского. Почти в каждом из заветных (1826—1827 гг.) наичутких веневитиновских стихов можно коснуться впечатлений как от музыкальной Психеи Мясковского, так и поразиться неизбежной созвучности большинства высказываний поэта с основными психо-реалистическими зовами русского симфонизма в его лирической природе. Не о „тишинах“ ли в музыке, прерываемых прорывами к общительности, говорит фрагмент из „Поэта“ (Веневитинов, 1826):

Его богиня — простота,  
И тихий гений размышленья  
Ему поставил от рожденья  
Печать молчанья на уста.  
Его мечты, его желанья,  
Его боязни, ожидания,  
Всё тайна в нем, всё в нем молчит:  
В душе заботливо хранит  
Он неразгаданные чувства.  
Когда ж внезапно что-нибудь  
Волнует огненную грудь, —  
Душа без страха, без искусства,  
Готова вылиться в речах  
И блещет в пламенных очах.  
И снова тих он, и стыдливый  
К земле он опускает взор,  
Как будто б слышал он укор  
За невозвратные порывы.  
О, если встретишь ты его  
С раздумьем на челе суровом,  
Пройди без шума близ него,  
Не нарушай холодным словом  
Его священных, тихих снов!

Уже начиная с сочинений раннего Мясковского, с его интерпретации в вокальном фрагменте одного из трагических сонетов Микель-Анджело, с его симфонических поэм „Аластор“ и „Молчание“, мне слышался образ музыканта-поэта-лирика, то стыдящегося своих высказываний, то одержимого пафосом общения, то ищущего тишины, то растворяющего свои силы в протяженных концепциях, не чуждаясь ораторства. Тогда еще не возникал дорогой нам всем облик наставника музыкального юношества, но в его чертах уже можно было различить скромный силуэт человека, чей

...строгий ум  
Не блещет в шумном разговоре,  
Но ясный луч высоких дум  
Невольно светит в ясном взоре.

Правда, взор этот бывает подчас достаточно ироническим, но ведь с начертания поэта, сделанного Веневитиновым, прошел век суровых опытов и испытаний для русского искусства, среди которых весьма менялся, выковываясь, „психический состав“ лирики. Но мое сближение „душевностей“ музыки Мясковского с эпохой ярких зорь лирики русской интеллигенции мне представляется вовсе не парадоксальным: советую вчитаться в сплетения слов-смыслов и вслушаться в их интонации, то-есть в осмысленный строй звучания философских стихов вышеупомянутых поэтов-интеллектуалистов. Там упорно свидетельствуют о себе душевная



застенчивость, высота помыслов и правдивость мышления в поисках истинности художества — словом, этос звания мастера и обязанностей таланта, то-есть постоянное русское „что такое искусство“ и чем ему надлежит быть. Надо же сказать прямо, что культурнейший симфонист: Мясковский, владея сокровищами художественной идейности, завещанными русской интеллигенцией в ее искусстве и философии, возрождает ценное и живое в них в современном общественно-этическом преломлении, в пламенности мысли, рождающей величие чувствований, и в глубокой человечности чувств, одушевляющих дерзания интеллекта. В этом союзе таится всегда осязаемое в музыке Мясковского при всех ее „нервических спазмах“ гармоническое согласие, залог победы истинной человечности. Мясковский воссоздает всё сказанное не только творчески, как композитор, но и как мастер-наставник...

Мясковский — теперь, как и всегда, — работает, наблюдая, в живом опыте музыкальной современности. Чуткий педагог, учитель ряда поколений композиторов, выросших и растущих, он сам всюду в окружающей жизни музыки ищет новых всходов и, бережно в них вслушиваясь, тонко подмечает, где, как, в чем и у кого проявляется творческое импульсирующее изобретение: в этом смысле от его анализирующего сознания не укроется ни одна свежая деталь. Его знания вокруг создающейся музыки изучают, причем мнение его о том или ином сочинении всякий раз строго взвешено и обосновано, никогда не возникая из мимолетной „по-наслышке“. Как педагог, Мясковский — благодаря основному из основных свойств своих: не ставить перед слухом своим никакой предвзятой преграды в отношении к новому произведению и новому композиторскому явлению (что вовсе не означает отсутствия симпатий, издавна сложившихся к тем или иным именам), — не делает для себя из традиций неких фетишей. Он всегда испытует их, то-есть традиции, современным опытом, и свою верность им обосновывает неустанным стремлением: не дать им окостенеть, превратиться в отвлеченные догматы. Мясковский утверждает былое, как ценное, чрез становящуюся художественную действительность или чрез жизнь музыки сейчас в ее многообразных проявлениях, тем самым преодолевая и в себе искусы педагогической инертности или застывающего наставничества.

К оценкам настоящего времени в музыке он движется от всего, им прочно освоенного в прошлом, и от здравомыслия, присущего его собственному облику уравновешенного художника. Но своим чувством и постижением сейчас вокруг создаваемого, своей впечатлительностью он — весь, всецело — в действительном текущем опыте. И не потому ли каждым мигом своей жизни, в каждом моменте наблюдения, анализа и синтеза, Мясковский — наставник с постоянным самоотчетом — влечется вперед, всегда на прочном основании конструируя мост в будущее родного искусства. Не увлекаясь теориями для теорий и не сдаваясь перед натиском „нутра“, он твердо обосновался на прочной почве профессионализма, но не как гордого самодовлеющего жречества, а как обязательной для художника-мастера, логической, сурово цеховой самопроверки и ответственности за каждый проинтонированный в данном комплексе музыкальных образов звук! В этом отношении Мясковский всем своим творчеством выступает как один из строгих хранителей первоначального завета великих людей русской литературы и русского искусства в целом, во всех видах его: нет правды художества вне сознания долга перед своей работой, то-есть вне этоса труда и этоса мысли, ведущей этот труд.

## *Идея защиты Родины в русском искусстве*

А. ГОЗЕНПУД

Если попытаться одним словом определить основную тему русского искусства и литературы, то этой темой окажется Родина.

О ней говорили русские художники с необычайной трепетностью и влюбленной нежностью, находя образы благоуханные, как цветы. И в этой трогательной влюбленности — черта, роднящая таких различных художников, как Пушкин и Блок, Тютчев и Некрасов, Лермонтов и Лев Толстой, Глинка и Скрябин, Мусоргский и Чайковский, Суриков и Левитан, — черта, роднящая представителей русского классического искусства и советских мастеров.

Русский художник никогда не говорил о Родине, прибегая к пышным и крикливым словам, никогда не становился на котурны и не надрывал своего голоса в декламации, — ибо истинное чувство враждебно позе. Но эта горячая, всепоглощающая любовь к Родине, любовь, в которой личность сливается с обществом, никогда не рождала ненависти к другим народам, никогда не превращалась в животный шовинизм.

Россия воевала с Наполеоном I, но русское искусство не издевалось над национальным достоинством Франции, подобно немецкому искусству, избилушему произведениями, которые проповедают национальную исключительность и дышат ненавистью к другим народам. Так называемая „патриотическая лирика“ Клейста и Кернера, рожденная в дни войны с Наполеоном, утверждает не любовь к родине, но лишь фанатическую ненависть к французам, призыв к их полному истреблению.

Если бы мясник захотел опозитизировать свое ремесло, свой топор, он не мог бы найти лучших и более точных образов, нежели образы трагедии Клейста „Битва Арминия“. На этих стихах воспитывались многие поколения немцев. Можно ли удивляться после этого, что фашизму с такой легкостью удалось отравить сознание молодого поколения Германии! Он опирался на хорошо подготовленную и взрыхленную почву. И в этой каиновой работе реакционному немецкому искусству принадлежит весьма „почетное“ место.

Любовь к Родине у русских художников воплощалась в действенных образах, зовущих к защите русской земли. Кровью народа, его великой борьбой за целостность государства была завоевана независимость страны. Могло ли русское искусство в своем чистом зеркале не отразить этой борьбы? Великая идея защиты Родины жила уже тогда, когда феодальные междоусобицы мешали единению России, и тогда, когда монгольские орды пытались установить свое владычество, и позднее,

когда Россия отражала натиск многочисленных врагов. Эта идея оплодотворяет и сейчас советское искусство, вдохновляемое героизмом Красной Армии.

Через все русское искусство, от самых его истоков, проходит ясный и простой образ витязя, видящего свой высший долг в защите Родины. „Братья и дружина! Лучше уж убитым быть, нежели пленным быть...“ — обращается к своим дружинникам князь Игорь, выступая в поход против половцев. Бестрепетно выезжает навстречу лютой опасности Илья Муромец, поражающий Соловья-Разбойника и Идолище Поганое и защищающий родимый Киев. Герой русской былины Вольга Всеславлевич, оборачивающийся волком, горностаем и малой птицею, чтобы легче уничтожить врага, выступает в былине, как олицетворение воина; а его превращения — это материализация духовных сил героя, направленных к одной великой цели — борьбе с заклятым врагом.

Для героя русского былинного эпоса характерны, в качестве незыблемых свойств, верность и преданность в любви и в дружбе, несломимое никакими испытаниями мужество, сознание священного долга служения Родине. Русский былинный богатырь не знает лжи. Он смело идет навстречу опасности, он не прибегает к обману, он не оскверняет себя лицемерием. Чистота его нравственного облика поразительна.

В мировой литературе найдется немного страниц, которые по проникновенному лиризму можно было бы поставить рядом с бессмертным „Плачем Ярославны“. Лучи солнца, днепровские струи и ветер доносят в неизвестную страну, где томится Игорь, нежный голос Ярославны, которая становится олицетворением Родины.

Так на заре своего рождения русское искусство уже создало образы, в которых личная любовь и верность отчизне слиты неразрывно. Образы эти определили весь путь развития русского героического искусства, получив свое продолжение в творчестве Пушкина и Льва Толстого, Глинки и Бородина.

Русское искусство утверждало и утверждает образы высокого этического пафоса, образы героев, в которых личное и гражданское дополняют друг друга. Поэтому и проникнут таким величием образ Ивана Сусанина, олицетворяющего лучшие свойства русского народа. Опираясь на историческое предание и думу К. Рыльева „Иван Сусанин“, гениальный Глинка, преодолев монархические штампы либретто, создал могучий и простой образ русского крестьянина, отдающего свою жизнь за отечество.

У каждого народа есть свой любимый герой. Средствами искусства он получает жизненное, реальное воплощение. Таков, наряду с Сусаниным, швейцарец Вильгельм Телль — герой легенды и трагедии Шиллера; таковы англичанин Робин Гуд, испанец Сид Кампеадор, француз Роланд. Любимым героем Германии — и не только фашистской Германии — является Арминий Херуск, чей образ стоит в центре знаменитой трагедии Клейста. В честь этого „великого патриота“ воздвигнуты статуи, ему посвящены многочисленные музыкальные и литературные произведения. На его примере в немецких гимназиях уже второе столетие воспитывается молодежь.

Тщетно стали бы мы искать в образе Арминия, этого „борца за независимость родины“, — как его определяет националистический немецкий историк Трейчке, — черты, роднящие его с Теллем, Сусаниным, Роландом, Сидом. Это „герой“ особого склада. Клейст в своей трагедии создал наиболее законченный образ князя херусков. Арминий яростно ненавидит римлян, но таит свою ненависть. Он заключает с римлянами союз, подготавливая предательский удар. Заманивая их в Германию, он

задумывает и осуществляет акт колоссальной провокации. По его приказу переодетые римскими воинами германцы грабят немецкие села, поджигают дома, насилюют и убивают немецких девушек и женщин. Арминий побуждает одного из всеми почитаемых германцев, чья дочь изнасилована мнимым римлянином, убить несчастную девушку и разорубить ее тело на шестнадцать частей. Эти окровавленные куски человеческого тела, разосланные по германским княжествам, должны выполнить агитационную роль. При помощи такой чудовищной хитрости Арминию удастся возбудить ненависть народа против римлян и нанести им решающее поражение в Тевтобургском лесу. Чтобы завлечь римского легата, Арминий готов пожертвовать честью собственной жены, которую он затем провоцирует на убийство римлянина! Мстительная Туснельда отдает своего любовника на растерзание голодной медведице.

Арминий осуществляет свой дьявольский план уничтожения римлян не столько для того, чтобы спасти Германию, сколько для утверждения ее господства над Римом. Клейст не скрывает, что римляне готовы были честно сохранить условия мира, что они были людьми высокой, прогрессивной культуры.

Арминий — не герой-патриот. Он избегает честного поединка, но подло поражает врага в спину. Он готов пожертвовать честью, но не жизнью. Он сознательно отвергает все нравственные нормы. Его оружие — змеиная хитрость и коварство. Он лжет своей жене, лжет самому себе. Перед этим растленным негодяем даже Яго может показаться воплощением честности и благородства! Таков национальный герой Германии, культ которого утвердился за столетие до прихода к власти фашизма.

Высокий и ясный облик Сусанина, спасающего Родину и отдающего за нее жизнь, резко контрастирует с образом Арминия. Нравственная чистота и мужество Сусанина, запечатленные в гениальной музыке Глинки и стихах Рылеева, воскресают вновь и вновь в героических деяниях советских людей в дни Отечественной войны.

Подвиг Сусанина снова повторяют герои-партизаны. А „подвиг“ Арминия находит свое продолжение в омерзительных злодеяниях фашистов. В наши дни произошла историческая встреча русского Сусанина с германским Арминием, — встреча символическая и знаменательная для обоих народов.

Идея преданности Родине, готовности защищать ее ратным подвигом, служить ей повседневным трудом родилась вместе с русским государством. Образы витязей, стоящих у ворот Киева, города, зачинающего нашу историю, глубоко характерны для русского искусства. Это — образы стражей страны, дозором объезжающих ее границы. Зорко вглядываются вдаль богатыри, как бы высматривая — не угрожает ли откуда-нибудь опасность Родине, готовясь выступить на ее защиту. Такими рисуют их былины киевского цикла, такими изображены они на известной картине Васнецова.

Русское искусство запечатлело бессмертную любовь народа к своей родине, особенно сильно проявлявшуюся в години исторических испытаний — в 1612, 1812, 1855 и в последующие годы.

Отечественная война 1812 года всколыхнула всю страну и народ в могучем патриотическом порыве, нашедшем свое выражение в таких замечательных творениях русского искусства, как „Певец в стане русских воинов“ Жуковского, как лирика Пушкина, как „История государства Российского“ Карамзина, как поэзия декабристов.

1812 год нашел свое продолжение в событиях 14 декабря 1825 года, — когда, вслед за уничтожением опасности подпасть под иго чуже-

иль певец безвестный, мудрый, тот, кто „Слово“ спел,  
Все мечты веков грядущих тайно подсмотрел?  
Или русских женщин лики все в тебе слиты?  
Ты — Наташа, ты — и Лиза, и Татьяна — ты!  
На стене ты плачешь утром... Как светла тоска!  
И, крутясь, уносит слезы песнь певца — в века!

В века унесла музыка скорбь и мужество Руслана, его жажду ратного подвига, его горестное раздумье о бренности жизни, его светлую любовь к невесте-жене; в века унесла музыка и горести Игоря и его Лады. И если Ярославна плачет в Путивле и ее вещей голос слышен в далекой стране, вызволяя Игоря из плена, то в кантате Ю. Шапорина „На поле Куликовом“ голос русских женщин доносится через Непрядву-реку к воинам, укрепляя их волю, подкрепляя их в бою с Мамаем.

Плач Ярославны о милом Игоре и о милой Руси получает свое продолжение в скорбном причитании русских женщин на Мертвом поле в „Александре Невском“ С. Прокофьева.

То, чего не могли осуществить по тем или иным причинам русские композиторы-классики (иногда в силу цензурного запрета, не дозволявшего воплощать на театре и в музыке образы героев, причисленных к лику святых), осуществлено советскими композиторами.

Так, оставшийся нереализованным чрезвычайно интересный замысел кантаты Н. А. Римского-Корсакова „Александр Невский“ был — на новой основе — блистательно осуществлен С. Прокофьевым.

Русская классическая музыка богата симфоническими произведениями, посвященными героическим страницам отечественной истории. Широким и вольным дыханием веет от замечательной оркестровой поэмы Балакирева „Русь“, раскрывающей борьбу христианства с язычеством, борьбу Москвы с феодальными и удельно-вечевыми силами. Героический характер носят и симфоническая картина А. Рубинштейна „Иван Грозный“, и „1812 год“ Чайковского. Эпической величавостью отмечен „Кремль“ Глазунова.

Однако патриотическая тема не менее ярко звучит в произведениях русских композиторов, внешне далеких от героики. Лирическое восприятие родной природы, ее лесов и полей, бескрайних небес и рек — рождает в художнике не только стремление углубиться в славное прошлое нашей страны, но и интенсивное чувство Родины. Пушкин и Лермонтов, Тургенев и Чехов, Чайковский и Римский-Корсаков выстрадали свою нежную любовь к русской природе, и потому такой задушевностью, такой одухотворенностью овеян пейзаж в русском искусстве.

Светлая березка предстает взору художника, как девушка-невеста. Шопот морских волн — это „друга ропот заунывный...“ Художники и музыканты запечатлели движение облаков, бушевание грозы и сверканье молний. Они видели и любили русскую природу в праздничных одеждах лета и багряных отблесках осени, в подвечечном весеннем уборе и в саване зимы. Они слагали гимны в честь русских дремучих лесов — „пустыни прекрасной“, во славу „окияна-моря“ и бездонной синевы неба. Русская музыка воспела солнце и звезды, твердь и море.

Каждая пядь родной земли для русского художника неразрывно связана с историей и культурой великого народа. Поэтому восприятие природы в русском искусстве пронизано глубокой мыслью и искренним чувством. Из любви к родине рождается ненависть к врагу, готовность защищать милый край. И эта любовь горяча и страстна не только по отношению к земле и к родному дому, но прежде всего — по отношению к человеку. Природа, человек, отчизна — неотделимы друг от друга в сознании художника.

Симфоническое вступление к „Сказанию о граде Китеже“ рисует привольный лесной приют Февронии. Музыка разворачивает перед нами ясный и приветливый пейзаж. Но эта светлая ясность, этот таинственно шумящий лес, эта милая природа — и есть Россия. Любовь к России, к Родине рождает готовность отдать за нее жизнь, отстоять ее в бою с врагом. Так возникает замысел „Сечи при Керженце“ — симфонической картины, рисующей схватку русских с татарами. И хотя малочисленное русское воинство погибает в неравном бою, — своей смертью оно приносит спасение Китежу-граду. Не только молитва Февронии, но и жертвенный подвиг русских отвращают гибель Китежа. Лирический пейзаж вводит в оперу тему Родины.

Русское искусство, создавшее образы героев-патриотов — Сусанина и Руслана, Игоря и Александра Невского, ищущее воплощения бессмертных образов Суворова и Кутузова, — всегда с исключительной чуткостью отзывалось на борьбу других народов за свое освобождение. Отсюда создание таких примечательных, во многом еще не оцененных опер, как „Юдифь“ Серова, „Маккавей“ Рубинштейна, „Орлеанская дева“ Чайковского.

„Юдифь“ Серова, — по справедливому замечанию Игоря Глебова созданная под впечатлением осады Севастополя, — превращает библейский эпизод в могучую трагедию патриотического подвига. Гибель жителей осажденной ассириями Бетилуи потрясает Юдифь. Только уничтожение врага может спасти город. И героиня бестрепетно проникает в логово Олоферна и убивает его. Мусоргский писал об опере Серова: „Идея Юдифи не нежно-женственная, это идея героизма, силы, энергии“. Есть высокая современность в этой замечательной, но полузабытой опере, еще ждущей полноценного сценического воплощения. Любовь к Родине дает Юдифи силу и мужество свершить ее подвиг. Опера Серова исполнена уважения к национальной героине иудейского народа.

Примечательно сопоставить с произведением А. Н. Серова оперу „Олоферн“ немецкого композитора Эмиля фон-Резничек, — ныне одного из столпов фашистской музыки, — оперу, написанную на тот же сюжет. В этом творении (относящемся еще к 1922 году) Юдифь, встречаясь с Олоферном и отдаваясь ему, потрясена духовным и физическим превосходством ассирийского полководца над ее соплеменниками; предательски убивая Олоферна, она убивает самоё себя, ибо внутренне уничтожена его могучим образом.

Так, вслед за Геббелем, давшим в 1841 году сходную трактовку образа Юдифи, Резничек постарался полностью развенчать патриотический подвиг героини. В произведении немецкого драматурга Кайзера „Иудейская вдова“ Юдифь убивает Олоферна в припадке чувственной ненасытности, подобно паучине, пожирающей самца.

„Орлеанская дева“ Чайковского, наряду с одноименной оперой Верди, дает глубокую и яркую трактовку образа национальной французской героини. И в то же время искренний и взволнованный, чисто русский мелос, характеризующий Жанну д'Арк, роднит ее с образом Надежды Дуровой, славной русской девушки-патриотки.

Русское патриотическое искусство — прежде всего мужественное искусство. Оно чудно отчаянию. Оно никогда не взывает к смерти, как целительному средству, спасающему от горестей жизни. Не говоря о солнечной ясности Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, даже самые трагические русские художники — Мусоргский и Чайковский — были свободны от безнадежности. Трагедия всегда оптимистична. Это борьба во имя победы правого дела, во имя счастья личности, семьи, общества, народа, государства. Стяг справедливости всегда водружается в финале трагедии.

Стихийные и мощные силы заложены в русском искусстве, преемником которого является искусство советское — подобно тому, как доблестные воины Красной Армии являются преемниками Александра Невского, Дмитрия Донского, Козьмы Минина, Дмитрия Пожарского, Ивана Сусанина, Александра Суворова, Михаила Кутузова.

Идея защиты Родины, проходящая через все русское искусство, никогда не была столь близка нам, как сейчас, в дни Великой Отечественной войны, когда народ наш грудью защищает свою честь и независимость от посягательств подлого и жестокого врага. К запечатленным кистью художника, пером композитора и писателя образам великих патриотов присоединяются все новые и новые образы, созданные жизнью и ждущие своего воплощения в искусстве. Нет более священного долга у советского художника, нежели продолжить жизнь героя в мраморе, в красках, в словах, в музыке.

К образам Персея, поражающего Медузу Горгону, Геркулеса, убивающего гидру, Добрыни Никитича, убивающего Змея Горыныча, — присоединяется по праву образ героя-бойца, уничтожающего фашистскую гадину. Этот великий герой должен быть и будет воплощен в искусстве, достойном его славного подвига. Искусство должно воплотить образ победоносной жизни, сбросившей в бездну черную смерть и утвердившей радость и счастье на свободной земле.

---

## „Славянский квартет“ В. Шебалина

И. МАРТЫНОВ

Славянские темы не раз привлекали внимание русских композиторов. „Увертюра на чешские темы“ Балакирева, „Сербская фантазия“ Римского-Корсакова, „Славянский марш“ Чайковского, 6-й квартет Глазунова — далеко не полный список произведений, в которых используются славянские мелодии. Эти мелодии очень разнообразны. Вместе с тем, в них есть нечто общее, указывающее на кровные исторические связи славянских народов. Так, любясь своеобразной красотой сербских песен, мы улавливаем в них близость к русской песне, — если не по интонационному складу, то по настроению и колориту. Поэтому, разрабатывая славянские мелодии, русские композиторы чувствовали себя так же уверенно, как если бы имели дело со своими родными напевами.

Интерес к славянской теме в наши дни возрос неизмеримо. Сейчас, когда славяне напрягают силы в борьбе с вековым врагом, славянская поэзия и музыка зовут в бой, укрепляют братский союз славянских народов. Вот почему появление произведений, подобных 5-му квартету В. Шебалина или „Славянской сюите“ В. Белого, — событие большого общественного значения. Это не только явления искусства, но и художественные документы дружбы и братства, всегда связывавших деятель русской и западно-славянской культуры.

В творчестве Шебалина новый квартет стоит несколько особняком. До недавнего времени композитор не занимался разработкой народно-песенного материала. В „Славянском квартете“ эта проблема разрешена со смелостью большого мастера. Сохраняя характер народной мелодии, Шебалин обращается с нею свободно: он владеет материалом и творчески преображает его. Во всём сказывается умный, тонко чувствующий музыкант, умеющий сквозь частности предугадывать контуры целого. Это качество встречается не так часто. Многие композиторы, разрабатывающие народные мелодии, не могут подняться над частностями. В результате — создается ряд „этнографических этюдов“, имеющих познавательное значение, но лишенных художественной убедительности; проблема народности разрешается в них слишком упрощенно. Тем более важно отметить появление квартетов Шебалина и Прокофьева, дающих пример подлинно творческого — в духе русской классической традиции — развития фольклорного материала.

Для каждого, кто внимательно следил за творческой эволюцией Шебалина, ясно, что его 5-й квартет — звено общей цепи. Если музыкальный язык квартета проще и яснее, то это неразрывно связано с особенно-



стями стиля Шебалина вообще и его последних квартетов, в частности (4-го, особенно). И все же обращение к фольклору внесло нечто новое в камерную музыку Шебалина. Быть может, это первое сочинение, в котором с такой силой проявилось русское национальное начало. В 5-м квартете есть и широкая раздольность, и задушевная нежность, и удаля — черты, свойственные щедрой натуре русского человека. Яркость выражения эмоций сковывалась ранее некоторой сдержанностью, рассудочностью. Теперь музыкальная речь Шебалина стала свободной и непринужденной; попрежнему лаконичная, она обрела новую выразительную силу.

5-й квартет проникнут песенностью в большей степени, чем предшествующие камерные опусы Шебалина. Композитор овладевает стихией широкого и плавного мелоса, превосходно развивая возможности, скрытые в певучих славянских напевах. Используя разнородный мелодический материал, — он избежал пестроты; сохранив индивидуальные черты каждой темы — сумел добиться единства музыкального языка. Самобытен гармонический стиль квартета. Как и в других камерных сочинениях Шебалина, гармония сочна, колоритна и отмечена безупречной строгостью голосоведения.

Мы часто склонны говорить о контрапунктическом мастерстве по поводу удачного соединения двух тем или складно написанного фугато. Это напоминает священный трепет школьника перед океаном технической премудрости. И, разумеется, не в нагромождении сложных имитаций и канонов суть мастерства композитора. Пусть контрапунктических штрихов будет немного; но если каждый из них нанесен уверенной рукой, если сочетание мелодий непринужденно, внутренне оправдано и кажется простым, разумеющимся самим собою, — то в этом и скрыто подлинное искусство композитора. Таков „Славянский квартет“. Линеаризм мышления Шебалина кристаллизуется в ясно очерченных формах, мелодические линии кажутся нанесенными резцом гравера, их течение ясно, ни в чем не затемняемо излишними подробностями, их сочетания свободны и подсказаны высшей логикой музыкального развития. Контрапунктический синтез тем воспринимается как нечто необходимое для полноты высказывания мыслей: примером может служить хотя бы соединение темы вступления и главной темы первой части. Прозрачность полифонической ткани, естественность линейного развития, одушевленного теплою эмоцией, — характерны для стиля „Славянского квартета“.

Конструкция квартета с первого взгляда не представляется сложной: сопоставление эпизодов протяжно-лирических и оживленных, подчас танцевального характера. Однако это сцементировано великолепным тематическим развитием, преодолевающим кажущуюся разрозненность отдельных эпизодов. Отсюда динамичность музыки квартета, то устремляющейся вперед, то останавливающейся в лирическом созерцании; то страстно-взволнованной, то беззаботно-шутливой. Контрасты лирически-напевных и танцевальных эпизодов характерны для славянской музыки. И в этом сопоставлении (притом выраженном в специфических музыкальных образах) сказалась национальная локальность квартета Шебалина.

„Славянский квартет“ состоит из пяти частей. Уже в первой части раскрывается богатая гамма настроений народной музыки — от бойкого танца до лирики, то безмятежно ясной, то грустно-задумчивой. Одна из таких лирических мелодий, подернутая легкой меланхолической дымкой, является как бы эпиграфом, заставкой ко всему произведению — будучи положена в основу вступительного *Moderato*. Эта привольно льющаяся мелодия вырастает из интонаций русских песен. О том же говорит свобода ритмического развития с его чередованием четных и нечетных метров. Связь вступления с русской мелодикой особенно зна-

менательна. Она указывает на то, что славянская тематика воспринята Шебалиным через национально-русское, развита в духе традиций русского народного искусства.

Первая часть квартета выдержана в оживленном характере. Главные темы танцевальны, и это, казалось бы, противоречит неспешности вступления. Но, во-первых, сопоставления такого рода очень характерны для славянской музыки; во-вторых, композитор синтезирует тематический материал вступительного *Moderato* и *Allegro*. Музыка *Allegro* отличается ажурностью фактуры, изяществом полифонических узоров. Шебалин умеет как-то незаметно, исподволь вводить подголоски, и они входят в целое с удивительной естественностью. Уже в первом восьмитакте проявилась тонкость полифонической работы (тема, появившаяся у второй скрипки, сочетается с проведением ее в увеличении у виолончели; это одновременно и бас гармонии, и мелодический подголосок). Кульминация развития — широкое, динамически насыщенное проведение темы *Moderato*. Оно звучит неожиданно, — точно привольная степная песня среди пляски, бойкой и неудержимой в своем порыве. Прозвучав, эта тема отступает. Но в ней развито лирическое начало *Moderato*, подготовлено появление следующей — медленной — части.

В лаконично изложенном *Andante* радует мелодический материал, исполненный особой красоты. Есть в этой теме какая-то робость, неуверенность поступи. Простой напев звучит у скрипки. Тонкими штрихами чуть намечена гармоническая основа. Затем тема переходит к виолончели, снова возвращается к скрипке, украшаясь всё усложняющимися с каждым тактом полифоническими арабесками. Спокойствие нарушается эпизодом *rosso più mosso*. В нем есть замечательный образец мастерства линейного развертывания. Это нарастание, завершаемое восходящим мелодическим движением виолончели, поднимается от ре большой октавы до соль второй октавы. Мелодия, огромная по диапазону, звучит напряженно; одинокий голос виолончели единоборствует со всей звуковой массой квартета, он упорно пробивается вверх, чтобы, выравнявшись на свободу, выразительным *diminuendo* подготовит репризу первой темы. Этот эпизод сделан очень крепко в конструктивном отношении. Вместе с тем, в нем есть эмоциональность и динамичность.

Третья часть — центр всего квартета — написана сплошь в оживленном движении. По своему характеру она резко контрастирует с предыдущей и последующими медленными частями. Темы подчеркнута танцевальны; первая — несколько угловатая, вторая — грациозная и легкая по ритмическому рисунку. В общей конструкции квартета эта часть выполняет функцию скерцо.

Следующее за нею *Andante* написано на чудесную тему, использованную ранее Чайковским в его известном „Славянском марше“. Она необычна для славянских мелодий: ход на увеличенную секунду (повышенная субдоминанта) придает ей несколько ориентальный характер. Но в ней есть и чисто славянская мягкая грусть. Сочетание меланхоличности со страстной истомой придает мелодии особое очарование. *Andante* строго монотематично. Тема повторяется несколько раз, сопровождаемая постоянно варьирующимся сопровождением. Однако это не простая орнаментация. Во всем есть единая линия музыкального развития; появляющиеся подголоски раскрывают всё с большей полнотой напряженность и неуравновешенность, чувствующиеся в исходном мотиве. И здесь Шебалин выказывает высокое мастерство развертывания мелодической линии, до конца раскрывает потенциальную сущность темы. По красоте мелодии и страстности высказывания это, может быть, лучшая часть квартета.

В отличие от трех предшествующих частей, из которых каждая выдержана в одном эмоциональном плане, финал квартета объединяет разнохарактерный тематический материал, развивающий ранее появившиеся элементы. Тем самым в финале осуществлен подлинный синтез, дан итог тематического развития. Первая тема энергична и своеобразна по ритмическому строению. Неожиданные перебои ритма придают ей характер капризный, несколько изломанный. Вместе с тем, в ней есть определенность, динамическая устремленность. Вторая тема плавнее, шире, но также танцевальна. Великолепный контраст обеим темам составляет центральный эпизод (*meno mosso, cantabile*), с его прочувствованной кантиленой, интонационно и эмоционально связанной с вступительным *Moderato*. По красоте мелодии и тонкости полифонической работы — это один из лучших эпизодов квартета. Возмущенность этой мелодии перерастает дальше в патетику. Реприза — в непрерывности движений, угловатости пятидольного размера, размашистости интонаций — утверждает настроение ясное, светлое, завершающее всё произведение в тонах жизнерадостных. Лишь перед самым концом движение прерывается, — с тем, чтобы снова, точно напутствие, прозвучали интонации центрального эпизода.

„Славянский квартет“ вырос из непосредственного ощущения жизни. В нем нет надуманности, нет измышленного, — есть пережитое и прочувствованное. Отсюда выразительная сила этой музыки, — полнокровной, мелодически щедрой, порожденной непосредственностью чувства, но чувства, подчиненного сильной творческой воле и потому никогда не расплывающегося в бесформенности излияний. В синтезе чувства и воли скрыта особая впечатляющая сила музыки Шебалина. И — в той же мере — в национальном складе, который чувствуется здесь сильнее, чем в других сочинениях этого композитора. Квартет тесно связан с русской классической традицией. И это вполне закономерно, ибо Шебалин много и плодотворно работал над русской музыкальной классикой (напомним о виртуозно реставрированной партитуре глинкинской „Симфонии-увертюры“ и о работе над „Сорочинской ярмаркой“ Мусоргского). Особое значение „Славянского квартета“ — именно в этом творческом преломлении наследия русских мастеров.

В наши дни, когда вопрос об освоении русского культурного наследия является одним из основных для всех деятелей советского искусства, появление произведений, подобных „Славянскому квартету“, чрезвычайно знаменательно. И его значение было отмечено присуждением композитору Сталинской премии первой степени.

Это большой успех Шебалина. Но вместе с тем — успех советской камерной музыки вообще. Ибо „Славянский квартет“, при всей его оригинальности, отображает тенденции, характерные и для остальных советских камерных партитур и вместе с ними свидетельствует о расцвете этого жанра в нашей стране. В ряду появившихся за последнее время камерных произведений „Славянский квартет“ занимает выдающееся положение. В нем проявились лучшие качества советского камерного стиля: отточенность мастерства, содержательность и глубина замысла, кровная связь с русской классической традицией. Многообразие мыслей и чувств, породивших эти камерные партитуры, придает им особую жизненность. Таков и „Славянский квартет“.

## Мухтар Ашрафи и узбекская народная музыка

АЛЕКСЕЙ КОЗЛОВСКИЙ

Мухтар Ашрафи рос и воспитывался в семье своего отца — известного бухарского певца-музыканта. Изо дня в день, из года в год присутствовал он на домашних музыкальных собраниях, на которых знаменитые в то время исполнители бухарской классической музыки Ата-Гияс, Ата-Джалал, Леви и другие играли и пели классические макамы — многочастные, сложные произведения сюитного типа, образцы высокого и не каждому музыканту доступного в своей изощренности искусства.

С этими музыкальными собраниями, с этой средой замечательных исполнителей связаны первые музыкальные впечатления Ашрафи. Здесь, под влиянием высоких традиций бухарской музыки, и формировались его творческие воззрения и устремления.

Мне довелось присутствовать при исполнении макамов в доме отца Ашрафи и записывать их. Исполнения эти проходили в торжественной обстановке.

Когда дойра (бубен) уже достаточно прогрета на солнце или у очага, а тамбуры, снабженные передвижным „огарда“ (ладом), настроены в соответствии с ладом распеваемого макама, — начинается исполнение. И когда певец, переводя дыхание после сложной фиоритуры, замолкает, и продолжает звучать только ритмическое сопровождение дойры, — присутствующие глубоким вздохом или традиционным отрывочным восклицанием — „Ой, дост!“ выражают свой восторг. В этой атмосфере глубокого и трогательного восхищения исполняемой музыкой, бережно пронесенной сквозь столетия, протекало детство Мухтара Ашрафи.

Начав свою музыкальную деятельность с собирания и обработки узбекских песен, он сразу же обнаружил активное творческое отношение к народной музыке. Он чувствовал и понимал, что, подобно тому, как в живописи фотографически точное фиксирование всего, что видит художник, не есть еще подлинное искусство, — так и в подходе к музыкальному фольклору фотографически точная запись не является еще творчеством.

Уже в своих первых сочинениях (марш „Курулуш“ и, несколько позднее, 3-актная музыкальная драма „Ичкарида“<sup>1</sup>) Ашрафи стремился к своеобразному претворению фольклора в своем собственном мелосе

<sup>1</sup> „Музыкальной драмой“ в данном случае я называю драматическое представление, сопровождаемое музыкой. — А. К.

в ладовой его основе, в вытекающей отсюда гармонической и полифонической ткани; в сложнейших ритмических рисунках, основанных на народных ритмических формулах „усуль“, в тембре, форме и, наконец, в отношении к тексту вокальных произведений, в манере распева слогов.

В 1934 году Ашрафи пишет комсомольские и пионерские песни, составившие сборник; в 1935—1936 годах — ряд лирических песен на слова Рузули, попутно работая над своей первой, так и не завершённой оперой.

В те годы в Узбекистане было два типа музыкантов, называвшихся композиторами. Композиторы-„обработчики“ — умели подбирать инструментальное сопровождение к известным песенным мелодиям. Композиторы-„мелодисты“ — сочиняли одноголосные, часто прекрасные мелодии, сопровождение к которым уже поручалось делать другому музыканту. Существовал и иной тип композитора-„мелодиста“: певца-этнографа, собирателя песен, часто не умевшего их записать. Такой музыкант не без успеха выступал опять-таки в роли „обработчика“ народных мелодий; обрабатывая их, он не выходил за пределы одноголосия, ограничиваясь лишь небольшими изменениями мелодического рисунка.

Таким образом, неудивительно, что появление первых опытов Ашрафи, например, его известного в свое время трио „Гул-Узорим“ для сопрано, тенора и баритона в сопровождении симфонического оркестра, явилось большим событием в музыкальной жизни Узбекистана. Это трио пользовалось значительным успехом у узбекских исполнителей.

В дальнейшей творческой работе, в поисках оригинального и в то же время народного в своей основе музыкального языка, — Ашрафи столкнулся с любопытным и весьма характерным явлением. Одно и то же его произведение, построенное на народных мелодиях, в исполнении национальных музыкантов глубоко трогало узбекского слушателя, а в исполнении певцов европейской школы — производило на него впечатление чего-то чуждого, непонятного. Раздавались голоса: „Это не наше, не узбекское!“ Или даже: „Это совсем другая мелодия!“. Слушатель не всегда мог отдать себе отчет в том, что его родная мелодия в обоих случаях остается буквально той же и что изменяется лишь характер её интерпретации.

Аналогичное явление имело место и при исполнении народной музыки симфоническим оркестром. Новое, непривычное звучание иногда заслоняло народную основу исполняемого произведения и часто даже отпугивало неискушенного слушателя. В частности, долгое время недоумение слушателей вызывал низкий регистр оркестра. Это станет понятным, если вспомнить, что нижний звуковой горизонт в узбекской народной музыке никогда не спускается до глубоких басов.

Уже в 1937 году Ашрафи добился больших успехов на пути создания своего, национального, музыкального языка. В его „Песне о Сталине“, с большим подъемом прозвучавшей на декаде узбекского искусства в Москве и многократно исполнявшейся в последующие годы, — музыкальный язык прост и понятен слушателю любой национальности.

Совершенствуясь, как композитор, под руководством профессора С.Н. Василенко, Ашрафи постепенно овладевал европейской музыкальной культурой. Совместно со своим учителем С. Н. Василенко он написал первую узбекскую оперу „Бурон“, с постановки которой — 11 июля 1939 года — ведет свою историю Узбекский Театр оперы и балета.

Опера имела большой успех (свыше 40 аншлагов подряд!) и вскоре была поставлена на сцене Русского оперного театра в Ташкенте.

Появление первой узбекской оперы сыграло огромную роль в развитии узбекской музыкальной культуры. Основываясь на принципах

европейской оперной формы, Ашрафи и С. Н. Василенко решили поставленную перед ними задачу с большой смелостью. И если наряду с успехом этого произведения у некоторой части узбекской аудитории (кстати сказать, тогда еще неискушенной в оперном искусстве) возникали разногласия в оценке музыки „Бурона“, то разногласия эти лишь еще больше подчеркивают значение оперы. Здесь мы подходим к тем творческим вопросам, которые встали перед Ашрафи при сочинении оперы, — к вопросам, на сегодняшний день не утратившим своей остроты.

На долю музыки оперы „Бурон“ пришлось вся тяжесть иногда справедливых, иногда и несправедливых упреков, которые часто обрушиваются на всякое произведение, несущее в себе новые качества. А что в музыке „Бурона“ такие новые качества существуют, — сомнению не подлежит. Узбекский слушатель, воспитанный на тогдашних музыкальных драмах, сплошь построенных на цитировании народной музыки, с благодарностью воспринимал эти знакомые ему с детских лет мелодии, исполняемые певцами во всей их неприкосновенности. Узнавание знакомой, любимой песни являлось для узбекского слушателя одним из главных элементов художественного наслаждения.

В опере „Бурон“ использовано множество народных песен, танцев и ритмов. Но в ней не было дословного цитирования народной музыки, которого ожидал слушатель.

Выискивая годные для симфонического и музыкально-драматического развития зерна народной музыки, авторы „Бурона“ не прибегали к таким дословным цитатам. Но узбекский слушатель иногда „обижался“ за свою песню, услышав не всю знакомую ему с детства мелодию, а лишь ее часть, ее тематическое зерно. Общепринятое положение — вспомним русскую оперную классику! — что музыкально-драматургическое развитие и динамические характеристики в опере нельзя строить лишь при помощи дословного цитирования народных песен, — вдруг стало дискуссионной проблемой. Многие участники этих споров все еще продолжают ломиться в двери, которым, казалось бы, уже давно пора быть открытыми!

Вот что говорилось, например, по поводу достаточно развернутых ансамблей в опере „Бурон“: „Как это может быть, чтобы люди пели одновременно различные мелодии и притом на различные слова! Ведь когда кто-нибудь говорит, то естественно, чтобы другие его слушали. Просто невежливо перебивать другого своим пением и петь одновременно с ним нечто совсем иное! Кого же в таком случае слушать?“

На такие возражения, наивные, но по-своему логичные, естественно было бы ответить: „Да, в опере „Бурон“ действующие лица поют одновременно и притом на разные слова. Но разве вы не замечаете, что в опере вообще не говорят, а поют, чего в жизни никогда не бывает!“ Иначе говоря, критика оперы „Бурон“ была направлена не против музыки ее, а против самого оперного жанра в целом. Задача композитора заключалась в том, чтобы привить и постепенно развить у узбекского слушателя вкус к этому, пока еще непривычному и не имеющему в узбекской культуре корней и традиций, жанру.

В опере же „Бурон“ композиторы сделали слишком резкий поворот; это не могло не вызвать отрицательной реакции у части узбекской аудитории.

Но есть в этой опере и „объективные“ недостатки, из которых наиболее существенным является злоупотребление речитативами, кстати сказать, впервые введенными в узбекскую музыку (обилие речитативов в „Буроне“ вызвано, отчасти, дефектами либретто). Проблема речитатива решалась здесь по принципу точного следования за изгибами речевых

интонаций, вследствие чего течение самой музыки иногда как бы обрывалось.

Поиски иных принципов создания узбекских речитативных форм, идущие от манеры „катта ашулла“, производились В. А. Успенским — позднее; не были еще в достаточной мере разработаны и опыты, связанные с манерой чтения замечательных народных сказителей, вроде Ислам-Шаира.

Свою вторую оперу — „Великий канал“ (написанную опять-таки совместно с С. Н. Василенко) Ашрафи писал уже несколько иным методом. В ней он уже не чуждался кое-где прямого цитирования народных мелодий. В поисках тембрового сближения с народной музыкой он ввел в партитуру оперы народные инструменты. С большей смелостью, чем в „Буроне“, останавливает он свой выбор на классическом фольклорном материале, не пугаясь трудностей, связанных с его претворением. Он создает мелодии, вполне народные по своему характеру (каватина Бутадакана и другие). Гораздо более умело и экономно пользуется он приемами речитативного письма. И все же опера в целом написана с меньшей смелостью, чем „Бурон“. Особенно сказывается это в цитатном методе использования народных мелодий, что нередко, в плане музыкальной драматургии оперы, приводит к известной статичности. Это дает основание говорить о некоторой сдаче композитором тех творческих позиций, которые были им завоеваны в первой опере.

Найти творческое равновесие в поисках сплава музыкальных культур Запада и Востока, при глубоких эстетических различиях обеих культур. — задача колоссальной трудности. Здесь не раз вспоминаешь знаменательные слова Глинки: „Неоднократные мои покушения сделать что-нибудь из андалузских мелодий остались без всякого успеха: большая часть из них основана на восточной гамме, вовсе не похожей на нашу...“ Слова эти сказаны Глинкой сто лет назад, уже после „Руслана“.

Глинку Восток притягивал, хотя и страшил трудностями претворения его с помощью европейских музыкально-выразительных средств. Одаренный гениальной интуицией, Глинка всегда умел „искать и находить сближения“, умел увязать особенности европейского мышления (в котором мелодическое начало является лишь одной из составных частей) с особенностями восточной музыки, — с ее ладово-мелодическим руслом, с ее сложнейшими ритмическими образованиями, — музыки, на первый взгляд складывающейся вне всякой гармонии.

Представителей русской музыкальной школы, вслед за Глинкой, упорно тянуло к Востоку — и притом чаще, чем мы, быть может, думаем, к Востоку, близкому узбекской музыкальной культуре. Гуляя по Старому городу в Ташкенте или в Самарканде, — где, конечно, мало кто знает „Руслана“ и „Шехеразаду“, — можно услышать, как дети, сидя на корточках у арыка, поют тему хора „Ложится в поле мрак ночной...“. А сколько раз, помню, доносился из-за дувала наигрыш, буквально соответствующий монологу фагота в начале второй части „Шехеразды“!

Область многообразных ритмических образований в восточной музыке настолько еще мало исследована и мало использована, что мы, европейцы, попадая в Узбекистан, первые годы чувствуем себя буквально затерянными среди этой ритмической роскоши.

Со времен Глинки русские композиторы многое почерпнули из музыкальных богатств Востока. Взаимодействие русской и восточных советских музыкальных культур является одной из характерных черт, плодотворно влияющих и сейчас на развитие всей нашей музыкальной культуры.

В лице Ашрафи мы видим художника-узбека, который учится на тучших образцах европейской и, главным образом, русской музыкальной классики. Благотворную роль в формировании художественного облика Ашрафи несомненно сыграло влияние крупных мастеров — его учителей С. Н. Василенко и, позднее, М. О. Штейнберга, сумевших привить Ашрафи любовь к русской музыке, вооружить его современным профессиональным композиторским мастерством. И если говорить об опасности, стоящей на пути творческого развития Ашрафи, то такой опасностью является обнаруживающийся на некоторых этапах этого пути слишком сильный крен в сторону увлечения европейскими приемами письма. В более поздних партитурах Ашрафи мы видим уже более зрелого композитора, особенно в области использования оркестровых средств. Неустанно продолжая расширять свои богатые от природы возможности, Ашрафи многому научился, как дирижер-практик, стоя за дирижерским пультом. В результате — его оркестр всегда ярок и интересен.

Свежесть мелодического дарования Ашрафи особенно сильно проявилась в его современной лирике. С первых же дней Великой Отечественной войны он посвятил себя работе над созданием оборонных произведений всевозможных жанров, начиная от музыкальных драм и маршей для духового и симфонического оркестров, — до лирических песен. Вершинной творчества Ашрафи несомненно является его „Героическая симфония“, удостоенная Сталинской премии и получившая высокую оценку самой разнообразной аудитории. О симфонии уже много говорилось и писалось. Здесь я хочу обратить внимание лишь на некоторые ее черты.

Симфония по строению своему вполне классична. Трехчастность ее по расположению материала (не по музыкальному языку, конечно!) подобна d-moll'ной симфонии Франка: третья часть сочетает в себе элементы скерцо и финала.

Образы симфонии тесно связаны с Великой Отечественной войной. Отсюда — черты суровости и драматизма в главной теме первой части, появляющейся после широкого и многообещающего вступления. Различные этапы борьбы, жестокой и напряженной, развернуты в разработке первой части, — где, при наступлении драматической кульминации, в неожиданно новом, трагическом освещении звучит чудесная побочная партия, основанная целиком на народной песне „Кайтарма“, — настоящей жемчужине узбекской народной музыки. Позднее, в репризе, тема побочной партии вновь обретает прежний умиротворенный характер, как бы возвращая композитора от тяжелой борьбы к поэтическому миру индивидуальных переживаний. Средняя — лирическая — часть вся построена на единой теме, опять-таки глубоко народной по своему характеру.

Создавая симфонию, Ашрафи не забыл родную Бухару, удачно использовав в заключительном построении экспозицию первой части и в соответствующем моменте репризы третью „Тарона“ из макама „Бузрук“, образец бухарской классической музыки. В заключении симфонии, когда вновь возникает материал вступления, удачно обрамляющий все произведение, Ашрафи прибегает к интересному приему внезапного обнажения ритмической остинойтой формулы „усуль“ в группе ударных. Такое обнажение мы уже встречали раньше, в первой части симфонии, при появлении „Тарона“; но в заключении этот прием подчеркнуто переключается с формами народного творчества Бухары, о которых я говорил выше.

Таковы в общих чертах контуры этого произведения, содержащего, помимо указанных моментов, множество подлинных народных попевок и интонаций. Характерно, что, разрабатывая фольклорный материал бухарской классики, Ашрафи прибегает именно к форме „Тарона“ (что в переводе означает — четверостишие), то-есть к мелодии сравнительно



небольшого по объему построения, а не к более протяженным частям макама. Обусловливается это тем, что по своему строению „Тарона“ удобна для симфонического развития, — что не всегда можно сказать про другие части макамов.

В период работы над симфонией и после написания ее, Ашрафи, совершенствуясь в области полифонического письма, пишет десять узбекских и таджикских классических и народных песен в полифонической обработке для струнного квартета, гобоя, английского рожка, кларнета, фагота и дойры. Эта работа интересна в том отношении, что в ней, наряду с фольклорным материалом, представленным в виде своеобразного *cantus firmus*'а, вводится ритмическое сопровождение дойры, пронизывающее всю музыкальную ткань песен. Эта ритмическая формула, сохраняемая на протяжении всей пьесы, „опевается“ тем или иным инструментом. Здесь мы имеем интересный пример сближения принципов многоголосного европейского письма с идущими от глубоких народных корней истоками узбекского музыкального мышления.

Говорить о гармоническом языке Ашрафи, как о явлении вполне сложившемся, было бы преждевременно. Но в области полифонического письма мы встречаем в его сочинениях ряд находок. И если в ранних сочинениях композитору, в процессе освоения полифонии и увлечения ею, не всегда удавалось пронизать всю музыкальную ткань народным характером интонаций, то в его более поздних работах ощущается стремление исходить из интонаций, близких народу.

Попытаемся сейчас, хотя бы в общих чертах, определить новую и чрезвычайно важную линию в деле освоения узбекского фольклора европейскими средствами. До Великой Октябрьской революции Восток привлекал художников Запада, в основном, лишь своей экзотикой. Заимствуя у Востока его краски и его песни, композиторы не ставили своей задачей возвращать их в претворенном виде восточным народам. Римский-Корсаков, например, используя, в „Антаре“ подлинные арабские темы, менее всего, конечно, имел в виду арабского слушателя. Бородин писал половецкие страницы „Игора“ не для потомков древних половцев; он не призывал их судить и оценивать с точки зрения „половецкого“ восприятия свои стилистические находки, столь обогатившие мировую сокровищницу музыки.

Композиторская практика показала, что можно претворять восточный фольклор, обогащая им средства европейского музыкального мышления. Именно так поступал Ашрафи, обогащая свои личные творческие возможности, свое мышление, — особенно в инструментальных произведениях. Но можно и нужно претворять фольклор, отливая его в новые формы, в которых он останется доступным, близким породившему его народу.

Вот задача, которую ставит перед Ашрафи узбекский народ, — задача огромной сложности; она потребует от композитора неустанного совершенствования на пути к вершинам подлинного мастерства.

После того, как Октябрьская революция смела преграды, изолировавшие Восток от западных влияний, — история выдвинула новое требование. Оно состоит в том, чтобы приобщить ко всей музыкальной культуре ранее замкнутые в себе восточные музыкальные культуры.

Мы видим, что многое уже найдено в поисках этого нового качества — слиянности обеих прекрасных культур. У нас есть все основания считать, что глубоко народные корни творчества Мухтара Ашрафи и подлинный профессионализм, который старались укрепить и развить в нем его учителя, помогут ему в решении стоящих перед ним задач.

Задачи эти огромны. Решение их должно стать и несомненно станет целью творческой жизни Ашрафи.

## Песни В. Соловьева-Седого

В. ВАСИНА-ГРОССМАН

Василий Соловьев-Седой — один из наиболее известных наших песенных композиторов<sup>1</sup>. Популярным песенным автором он стал не очень давно; в довоенное время мы знали лишь немногие его песни: „Гибель Чапаева“, „Казачья кавалерийская“. Они были, бесспорно, удачны, но не заняли столь видного места, как песни, написанные им во время Отечественной войны. Чудесная песня „Вечер на рейде“, отмеченная Сталинской премией, и ряд других, последовавших за нею, сразу завоевали самые горячие симпатии слушателей и привлекли общее внимание к творчеству композитора.

Почти в каждой песне Соловьева-Седого ясно ощущается его индивидуальность, его ясно определившийся почерк. Это качество хочется выделить особо. Как много мы знаем песен, написанных по давно установившимся незыблемым стандартам, песен, воспринимаемых почти как анонимное творчество, — так трудно бывает определить, не поглядев на обложку, кем именно они написаны. Соловьев-Седой умеет по-своему использовать типические, иной раз традиционнейшие жанры и приемы, найти в каждой песне какую-то „изюминку“, сразу придающую песне характерность, делающую ее выпуклой и запоминающейся. Секрет этой характерности не только в каких-то излюбленных формальных приемах, но, прежде всего, в том, что у композитора есть свой круг тем, свой, ясно очерченный „лирический герой“. Мы все хорошо знаем и любим этого героя — славного „парня из нашего города“, смелого и веселого, самоотверженного в бою, преданного в любви и дружбе. Его облик и раскрывает Седой в своих песнях — походных, лирических, шуточных.

В песнях Соловьева-Седого преобладает лирика — подлинная сфера композитора; творческие неудачи постигали его обычно при попытке выйти за пределы лирического. Однако в последнее время композитор несколько расширил круг привычных для него тем и образов в ряде удачных песен уже не узко-лирического плана. Но и в них он остался верным себе, характеру своего дарования.

<sup>1</sup> Василий Павлович Соловьев-Седой родился в 1907 году. В 1936 году окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции. Работает, главным образом, в области вокальной музыки (песня, романс). Кроме того, им написаны: сюита для фортепиано, симфоническая поэма „Партизанщина“, пьесы для виолончели с фортепиано, концерт для фортепиано с оркестром. Им написан также балет „Тарас Бульба“, музыка к различным театральным постановкам (в том числе к пьесе В. Гусева „Дружба“) и песни для кинофильмов („Небеса“, „Прятели“, „Будни“).

Плакатная обобщенность совершенно чужда песням Соловьева-Седого. Когда он пишет песню-плакат, он большей частью терпит неудачу (примером может служить „Уральская походная“). Даже тему мщения переводит он в план личный, конкретный, лирический: именно так звучит эта тема в песне на слова В. Лебедева-Кумача — „О чем ты тоскуешь, товарищ моряк“, песне о мщении за поруганную честь любимой.

Без всякой ложной приподнятости и патетики трактована тема мщения и в песне „Я вернулся к друзьям...“ Композитор находит очень простой и вместе с тем очень серьезный тон для музыкального повествования о бедствиях родной земли. Та же серьезность и сдержанность и в ранее написанной превосходной песне „Над родиной грозные тучи“, на слова И. Уткина.

Лирические, по преимуществу, песни Соловьева-Седого получили широкое распространение именно в героические и суровые дни войны. Здесь, естественно, хочется коснуться часто возникающих у нас споров о героике и лирике в современной песне. Известна старинная формула Горация: „Поэты хотят или принести пользу, или развлекать...“ Формула эта дискутировалась в течение столетий, в разные периоды акцент делался то на первой, то на второй ее половине. И сейчас наши споры, по существу, превращаются в обсуждение той же проблемы. В спорах о том, чему же все-таки отдавать предпочтение, лирике или героике, слишком часто проводится механическое, формальное разграничение этих двух понятий: лирическая песня „развлекает“, героическая — „приносит пользу“. В песенном жанре ложное представление об искусстве лирическом, как об искусстве, свободном от идейной „нагрузки“, искусстве для отдыха, слишком часто дает нежелательные практические результаты. Слишком часто на потребность народа в задушевном, теплом искусстве композиторы отвечают лирическими суррогатами, сентиментальными вальсами, унылыми или, напротив, бездумно-развязными песенками. И чем более „приближен“ текст таких песен к тематике военного времени, тем острее чувствуется „легкость“ жанра в точном и не лучшем значении слова.

Как отвечает на потребность слушателя в лирике В. Соловьев-Седой? Его лирика — это, прежде всего, лирика больших человеческих чувств, больших тем. В его песнях лирическое тесно смыкается с героическим.

Война оживила, конкретизировала многие темы, бывшие до того привычными, „хрестоматийными“. Расставания, встречи, верная любовь и дружба по-новому вошли в искусство, как по-новому вошли они и в жизнь. Новую конкретность приобрела старая тема „письма к любимой“; отсюда, в частности, — исключительный, беспримерный „резонанс“ стихотворения К. Симонова „Жди меня“. И думается, что популярность песен Соловьева-Седого имеет много общего с популярностью стихов Симонова (хотя облик этих двух художников не так уж сходен: в песнях Соловьева-Седого мы не встретим симоновской интимной „лирики для двоих“, — они всегда адресованы более широкой аудитории).

Популярность песен Соловьева-Седого объясняется, прежде всего, тем, что композитор сумел затронуть всем дорогое и близкое, сумел передать в музыке простые, но очень значительные чувства, которыми полна душа молодого воина и его жены или подруги. Тема любви и верности выражена в песнях Соловьева-Седого без всякой сентиментальности или нравочувствительности, выражена с той простотой, с которой она возникает в жизни. Напомню прекрасное произведение его „Когда песню поешь“ — образец простой, целомудренной и задушевной лирики.

Центральной темой лирики Соловьева-Седого является тема дружбы. Ее он затрагивает и в ранних своих произведениях („Песня о дружбе“,

„Прощальная“), и в песнях военного времени („Вечер на рейде“, „Играй мой баян“, „Застольная“).

С темой дружбы у Соловьева-Седого неразрывно связана тема любви; может быть, именно поэтому она звучит в его песнях с такой юношеской чистотой. Чистота чувства свойственна лучшим образцам лирики эпохи Отечественной войны, ее хочется отметить и в песнях Соловьева-Седого. Большое, настоящее, человеческое чувство связывает бойца и с товарищем, и с подругой. Поэтому естественно, что одна из песен, посвященная воспоминаниям о любимой, заканчивается у Соловьева-Седого обращением к другу:

Сердцу легче, товарищ,  
Когда песню поешь...

Так же неразрывны любовь и дружба и в другой песне:

Сыграй, сыграй, гармоника, сыграй мне про любовь,  
Про боевых товарищей, узнавших сталь штыков,  
Про милых, ожидающих с победой женихов...

И не только слова песен говорят о дружбе, но и самый напев, самый тон их музыки — всегда очень товарищеский, „корпоративный“, как в старой студенческой песне. Может быть, поэтому многим песням Соловьева-Седого (в первую очередь, „Вечеру на рейде“) более всего подходит исполнение солистом и хором: для одного лишь хорового исполнения они слишком лиричны, а исполнение только солистом, без хора, не может передать того чувства товарищества, которым полны эти песни.

Такое исполнение — не только формальный прием, не традиционное чередование сольного запева и хорового припева. От одного ко всем — идет не только мелодия, но и самая эмоция песни. Вспомним, как часто песни Соловьева-Седого содержат в себе призыв, обращение к друзьям:

Споем! Без песни, друзья,  
Никак расставаться нельзя...  
(„Прощальная“)

Споемте, друзья, ведь завтра в поход  
Уйдем в предраусветный туман...  
(„Вечер на рейде“)

Думается, что это искреннее, лишенное какой бы то ни было нарочитости выражение темы дружбы сделало песни Соловьева-Седого такими популярными среди молодежи и на фронте, и в тылу.

Удача многих песен Соловьева-Седого в значительной мере объясняется выбором текста. К песенным текстам композитор очень требователен и часто работает над ними вместе с поэтом. Нельзя сказать, конечно, что тексты всех его песен безупречны в поэтическом отношении; но за крайне редкими исключениями они не содержат тривиальностей и „пустых мест“; тема в них выражена конкретно и ясно. Очень хорошие результаты дало сотрудничество композитора с поэтами В. Гусевым и М. Светловым, а в последнее время — с А. Фатьяновым.

Примером большого внимания и чуткости к поэтическому тексту может служить ранняя песня Соловьева-Седого „Гибель Чапаева“, где композитор находит чрезвычайно эмоциональную и в то же время обобщенную мелодию, способную выразить различные по содержанию моменты

повествования. Здесь многое зависит от исполнителя: каждому куплету можно придать различную эмоциональную окраску, не совершая никакого насилия над музыкой.

Соловьев-Седой не является изобретателем каких-либо абсолютно новых композиционных приемов в области песни. Он пользуется приемами уже установившимися, вызывающими у слушателя определенные, точные ассоциации. Круг этих ассоциаций довольно широк, но тоже очень точно ограничен. Песни Соловьева-Седого ассоциируются с образами старых студенческих песен, матросских, солдатских, так называемых „песен городской окраины“ (самых различных — от песни-вальса до частушки) и, наконец (реже), с образами крестьянских песен. В песенном творчестве Соловьева-Седого находят свое продолжение самые различные традиции русской бытовой песенной лирики.

Среди жанровых истоков лирики Соловьева-Седого видное место занимает студенческая песня. Думается, что именно отсюда идут широкие, звучащие во весь голос и на полном дыхании интонации его песен, особенно в рефренах (к примеру — „Вечер на рейде“, „Застольная“).

Соловьев-Седой довольно часто обращается в своем творчестве к традициям так называемого „городского фольклора“ (пользуясь этим, очень неточным, термином из-за отсутствия другого, столь же общепринятого). В своих симпатиях к бытовой городской песне Соловьев-Седой не одинок: ее влияние ощущается в советской массовой и эстрадной песне все сильнее и сильнее. Особенной популярностью пользуется жанр песни-вальса, к которому обращаются композиторы самых различных направлений. Эта традиция имеет в русской вокальной музыке очень глубокие корни. Форма вальса, имеющая вполне определенное национальное происхождение, очень быстро ассимилировалась в музыкальном быту различных народов и, в частности, быстро привилась на русской почве. Она стала чрезвычайно популярной в русской вокальной музыке — от вальсообразных „бытовых“ романсов Даргомыжского до незатейливых „вальсов пригорода“, вроде „Крутится, вертится шар голубой“, „Златые горы“ и даже... „Гибель Варяга“ („Плещут холодные волны...“).

Надо сказать, что эта „пригородная“ традиция оказалась очень устойчивой, она существует и по сей час. От „Шара голубого“ и подобных ему песен идет и популярный „Синий платочек“ Петербургского, и „Чайка“ Милютина, и многое другое.

Соловьев-Седой обращается к песне-вальсу очень охотно и умеет внести в этот жанр большое разнообразие: стоит сравнить серьезную лирику песни-романса „Когда песню поешь“ и молодой задор тоже лирической (но совсем по-иному!) песни „Играй, мой баян“.

Композитор хорошо чувствует своеобразную поэзию „песен городской окраины“ и хорошо умеет ее передать. Связь с жанровым первоисточником им сознательно подчеркивается; элемент стилизации во многих его песнях очень заметен.

Одна из характернейших особенностей творчества Соловьева-Седого заключается именно в умении, используя какой-либо традиционный прием, подчеркнуть его характерность, как бы поставить его „в кавычки“. Пожалуй, наиболее ярким примером может служить заключение песни „Играй, мой баян“, с его подчеркнутой простотой и традиционностью мелодии и „гармошечным“ сопровождением. Если бы эта нарочитая „гармошечность“ была просто приемом, — о ней, может быть, не стоило бы и упоминать. Но в песне „Играй, мой баян“ она служит одним из средств конкретизации музыкально-поэтического образа — „кудрявого парня“, баяниста с далекой заставы.

В песне „О чем ты тоскуешь, товарищ моряк“ композитор и поэт (В. Лебедев-Кумач) намеренно взяли за образец старую матросскую песню „Раскинулось море широко“, и это придало очень большую конкретность их произведению, тем более, что оно также написано в повествовательной манере.

Столь же художественно-убедительно в песне „Морячка“ (на слова М. Исаковского) использование типичного для деревенских частушек — „страданий“ приема паузы по середине слова:

Разрешите мне на па...мять  
Свое сердце подарить.

Забавный прием этот хорошо соответствует шуточному характеру текста.

Юмор, вообще, одна из очень привлекательных сторон творчества Соловьева-Седого. Он умеет с настоящим эстрадным „шиком“ подчеркнуть музыкой, „подать“ все острые словечки текста. Примером могут служить песни на слова М. Светлова („Мчится лодка в глухом прибое“, „Частушка“) и превосходная песня „Как за Камой за рекой“ (на слова В. Гусева), — бесспорно, одна из лучших не только в творчестве Соловьева-Седого, но и во всей советской песенной литературе.

Песни Соловьева-Седого отличаются настоящим профессионализмом. Автор их прекрасно знает законы жанра и требования, предъявляемые к песне исполнителем и слушателем. Но, учитывая эти требования, он никогда не сбивается на тот или иной, хотя бы и удачно найденный, трафарет. Он умеет в каждую песню внести свой, индивидуальный штрих, — может быть, даже затрудняющий ее первоначальное восприятие, но, в конце концов, способствующий тому, что песня запоминается надолго. Чаще всего таким средством индивидуализации является метроритмика песни; в этой области Соловьев-Седой проявляет большую изобретательность. Приведу в качестве примера капризную мелодию песни „Морячка“, не укладывающуюся в рамки единого метра. Именно ритм придает индивидуальные черты песне-маршу „Над родиной грозные тучи“ (в первом, на мой взгляд, более удачном его варианте).

Иной раз Соловьев-Седой индивидуализирует песню каким-либо неожиданным мелодическим или гармоническим оборотом. Так, очень свежо звучит си-бекар в мелодии песни „Встреча Буденного с казаками“ (доминанта с-moll вместо ожидаемой тоники g-moll). Очень хорош внезапный сдвиг в тональность мажорной доминанты в песне „Как за Камой за рекой“. Не совсем обычно для песенной формы, и в то же время очень естественно, звучит сопоставление тональностей G-dur и fis-moll в „Застольной“. Все эти приемы придают песням Соловьева-Седого большую свежесть и выгодно отличают их от многих и многих песен, построенных на стандартизованных гармонических схемах, с обязательной модуляцией из минора в параллельный мажор.

Песни Соловьева-Седого, в сущности, уже не нуждаются в популяризации. Они прочно вошли в музыкальный быт и успех их — не кратковременный успех модного „шлагера“ из оперетты, кинофильма или джаз-ревю.

Молодой художник сумел в своем творчестве найти тон, верно передающий лирические чувства человека наших дней, — не мелкие, поверхностные, повседневные переживания, а простые, глубокие и чистые, лирические — в лучшем смысле этого слова — чувства.

## Сочинения Н. Иванова-Радкевича для духового оркестра

В. ЦУККЕРМАН

Советская духовая музыка находится сейчас на большой высоте. Из того примитивного состояния, в каком музыка для духовых инструментов находилась до революции, она превратилась в ветвь настоящего искусства, имеющую огромную аудиторию и уважаемую самыми серьезными музыкантами.

В этом прогрессе исключительное значение имела и имеет деятельность Николая Павловича Иванова-Радкевича. Автор большого числа произведений для духового оркестра, он в то же время—во всеоружии своего таланта, квалификации и опыта—оказывал всемерную помощь товарищам-композиторам в этой новой для них области.

Весть о награждении Н. П. Иванова-Радкевича Сталинской премией за четыре марша для духового оркестра особенно радостно воспринялась всеми, кто следил за успехами духовой музыки и кто знает, какие усилия были приложены композитором для ее расцвета.

За пределами духовой музыки Иванов-Радкевич зарекомендовал себя, как интересный симфонист, мастер оркестровой музыки в крупных ее формах. Достижения композитора в области музыки для симфонического оркестра отразились и на его сочинениях для духовых инструментов: здесь также есть значительные, высокого качества произведения крупной формы. Таковы, прежде всего, две увертюры для духового оркестра.

Первая из них—„Увертюра на темы песен народов СССР“ (казахской, степной ногайской, татарской и калмыцкой) написана в 1932 году. Красивые темы этой увертюры выбраны со вкусом и разработаны с большим искусством. Обаятельная татарская мелодия вступления гармонизована с таким пленительным и задушевым лиризмом, что невольно жалеешь,—отчего ей больше не суждено появиться на протяжении увертюры. Коротенькая казахская мелодия, избранная в качестве темы главной партии, развита довольно широко и трактована в направлении восходящей динамики. Как нельзя более подходит в роли побочной партии меланхолическая и нежная калмыцкая мелодия, широко и долго тянущаяся и потому проходящая всего лишь однажды; и в этой теме Иванов-Радкевич показал себя тонко чувствующим, не вычурным, но изысканным гармонизатором. Еще в ее пределах аккомпанемент подготавливает следующую, последнюю тему экспозиции. Это ногайская мелодия—самая грациозная; изящная графика ее рисунка не подавляется довольно сложным сопровождением, включающим и мягкое противосложе-

ние валторны, и журчащие трели низкого кларнета, и осторожно обходящий все сильные доли бас.

Реприза более сжата, более насыщена. Побочная тема преобразовалась: перед нами теперь — не грустная и пассивная тема экспозиции, а интонируемая с напряжением сил всего оркестра, заново гармонизированная и звучащая почти трагически очевидная эмоциональная вершина всего произведения. Широко развитое заключение, доведя до максимума живость и подвижность главной темы, оттеняет этим последний торжественный ее „выход“ в крупном увеличении.

Темы увертюры в такой степени разнообразны, что она из-за этого приближается в какой-то мере к типу слитной сюиты, хотя бы и снабженной связками и разработками, вариациями и транспонировками. Не уменьшается ли от этого ценность произведения?—Но ведь имеет же художественное право на существование сочинение, в котором композитор намеренно кладет в основу разноцветный контраст многих тем, связанных между собой. И разве не педантический произвол — требовать от любого оркестрового произведения, чтобы в нем непрерывность тока стирала слишком яркие несходства?

„Увертюре на темы песен народов СССР“ довольно близко другое произведение, написанное в том же году к 15-летию Красной Армии: „Две пьесы на темы песен горских народов“ („Абхазская“ и „Чеченская“). Обе они своеобразны и смелы (вспомним, что они написаны 12 лет назад!). „Абхазская“ пьеса демонстрирует черты лада и гармонии, присущие музыке горцев Кавказа: оstinатное звучание квинт и их секундовое перемещение по типу I—VII натуральная ступень минора; характерные секундовые кадансы; отнюдь не отличающаяся мягкостью и не щадящая академического слуха полифония (например, два секундовых двузвучия подряд). Фактура и форма (двукратное чередование одностолья с групповым и общим звучанием) наводят на мысль об имитации хорового пения, предваренного инструментальным наигрышем.

Вся пьеса производит впечатление интродукции к следующей, более крупной — „Чеченской“. Соединение обеих пьес в одно целое по принципу „медленное—быстрое“ вполне соответствует уже укоренившейся манере композиторов-ориенталистов, в свою очередь, базирующихся на народном обыкновении — начинать песней, кончать пляской. „Чеченская“ пьеса еще смелее предыдущей. Вызывающе соединяются в ней лидийский лад с оstinатным гармоническим оборотом — II ступень — I ступень — из пустых квинт, с повисающим в неразрешенности вводным тоном, с резко звучащими неожиданными „выпадами“ кадений во II ступень. Безразлично прорезают трехдольный такт двудольные ритмы аккомпанемента, в то время как мелодия заполняет те же такты то четырехдольно, то пятидольно. Словом, композитор, видимо, не имел намерения сгладить и смягчить острые углы чеченской музыки. Напротив, исходя из того, что обнаруживается в ладе народной мелодии, он перебрасывает мост к гармониям другого порядка; так, целотонный нижний тетрахорд лидийского лада наводит, очевидно, композитора на мысль вырастить из него полную целотонность, что он, в конце концов, и осуществляет в коде.

Всё это, вместе взятое, образует сочинение, которому никак нельзя отказать в своеобразии, в оригинальности.

Чтобы оценить увертюру и „Две пьесы“ по достоинству, нужно вспомнить, что сочинялись они, примерно, в один период с первыми произведениями советской симфонической литературы, смело обрабатывавшими и перерабатывавшими тематику народов Востока СССР. Лишний раз уясняется прогрессивность нашей духовой музыки, которая —



в лучших своих образцах—стала на уровень общих проблем и достижений советской музыки. Роль в этом Н. П. Иванова-Радкевича—ведущая.

„Увертюра на народные темы“ написана в 1937 году к 20-летию Великой Октябрьской революции.

В ней—веселая, безоблачная, радужная музыка. Темы—русские и украинские, песенные и танцевальные. Плясовая украинская мелодия, выступающая в роли главной партии, получает прекрасное продолжение: прелестно-наивную мелодию гармонизируют ряды параллельных квинт и кажется, будто само простодушие мелодии приводит к простейшему, то-есть параллельному ей движению аккордов. Оригинально дано вступление побочной партии—типично-русской, величаво-певучей, спокойной темы: ряд коротких „наскоков“ мелодии с колеблющейся тональностью и таким же ритмом настолько неожиданно вводит в широкое „устье“ побочной партии, что в первый миг даже не сразу отдаешь себе отчет в наступлении этого нового важнейшего момента формы. Тональности побочной партии (B-dur и Des-dur) при главной тональности F-dur принадлежат совсем необычной для сонаты субдоминантовой стороне. Но таков общий характер музыки увертюры, что тональности, скорее приличествующие не побочной сонатной теме, а вступающему, как новая самостоятельная картина, трио в сложной трехчастности—здесь как раз оказываются уместными.

Изложена побочная партия в совсем простой гармонии, невольно наводящей на мысль о гармонике с ее „доминантой—тоникой“. Но художественный такт не изменяет композитору: когда элементарные обороты могли бы уже потерять свою привлекательность простоты, один-два новых гармонических штриха восстанавливают положение.

Песня „Канавка“, уже однажды испытанная Ивановым-Радкевичем в „Марше на русские народные темы“ (с той же красивой парой тональностей As-dur—F-dur), здесь стала заключительной партией. И тут слышатся у валторн переборы гармошки, только иные—резвые, бойкие.

Разработки нет, и это очень хорошо: бесхитроному танцевально-песенному стилю отвечает именно форма сонаты без разработки. Как часто композиторы не понимают этого и изо всех сил „выдавливают“ разработку из материала, в ней нисколько не нуждающегося!

Простое и по форме, и по гармонии<sup>1</sup>, и по самому характеру напевов произведение отлично инструментовано. Особенно колоритно применение дерева в противопоставлении меди: пасторальные, светлые звучания.

В 1934—1936 гг. Иванов-Радкевич проделал большую работу, написав „Сборник пьес для духового оркестра, расположенных по степеням трудности“. В сборнике четыре части (15 пьес). Пьесы эти имеют такое же значение, как давно существующий тип инструктивных пьес для отдельных инструментов. Но написать сборник коллективных пьес педагогического характера, конечно, труднее: здесь приходится соблюсти требования легкости—вначале и постепенности—в нарастании трудностей для каждой отдельной оркестровой партии,—как и требования назидательности. При этом композитор всегда сохраняет необходимый художественный уровень, возбуждая интерес у исполнителей, и с самого же начала,—в условиях наименьшей квалификации оркестрантов,—не изменяет требованиям хорошего вкуса. Среди пьес, примерно, половина непосредственно связана с фольклором, притом разнообразным: русским, украинским, белорусским, киргизским, казахским.

<sup>1</sup> При всей гармонической простоте в „Увертюре“ есть целый ряд интересных моментов. Таков, например, предъикт к экспозиции с его сопоставлением двух обращенных нонаккордов—доминантового и лежащего секундой выше.

В последней части сборника даны три пьесы на народные темы; они имеют вполне самостоятельное художественное значение и вне инструктивного своего назначения. Первая из них—„Пьеса на казахские темы“—крупное произведение в сложной, концентрически-симметричной форме, с обилием полифонии и тематической разработки, с переменами размера. В двух других пьесах—„Вярба“ и „Бульба“—белорусские песни обработаны тонко, изящно, с проникновением в дух песни.

Сейчас для нас стало таким естественным включение фольклора народов СССР во все пласты музыкального творчества, что нелегко должным образом оценить сделанное композитором в „Увертюре“. А между тем—разве не замечательно, что еще около десяти лет назад исполнитель-духовик получил возможность с первых же ступеней обучения расширить свой горизонт за счет сокровищ многонациональной музыкальной культуры советского народа!

Массовым жанром духовой музыки является марш. Поэтому естественно, что большая часть произведений Иванова-Радкевича для духового оркестра—марши. Достоинства этих произведений не умаляются и небольшими—чаще всего—масштабами. Внешней, моторной стороне марша композитор уделяет большое внимание: вся „хитрая наука“ сверхчеканной маршевой ритмики известна ему. Но он нигде не обнаруживает намерения поставить ее впереди всего и пожертвовать ради нее музыкальными качествами. Поэтому не все марши Иванова-Радкевича могут быть признаны вполне строевыми. В лучших же своих образцах он шел к синтезу моторного и эмоционального начала, что является идеалом марша.

В 1930 году композитор сочинил „Торжественный марш“, премированный на конкурсе ПУРККА (к 14-й годовщине Красной Армии) высшей премией. Это—самое крупное по размерам маршевое произведение Иванова-Радкевича. Оно же, вместе с тем, и самое радикальное по гармоническому языку. Мелодия в этом марше не привлекает к себе главного внимания, отступая под давлением сложной и самодовлеюще-интересной гармонии, а иногда (как в середине трио) сводится к общим формулам. Марш насыщен малотерцовыми секвенциями, параллельно перемещаемыми септаккордами и тритоновыми сочетаниями, эллиптическими последовательностями; стилистический диапазон, примерно, от Вагнера и позднего Римского-Корсакова до Скрябина. Обилие точно транспонируемых малых звеньев призвано заменить собою другие виды развития. Пристрастие к такому секвенцированию в этом марше чрезмерно; но оно имеет свое оправдание. Дело в том, что смены-перемещения в большей мере, чем непрерывно-устремленные построения, способны давать *maestoso*<sup>4</sup>; поэтому то, что кажется на первый взгляд совершенно механическим приемом,—на самом деле уместно и остроумно именно в торжественном марше.

В общем, пред нами смелый опыт коренного гармонического обновления ветхих трезвучно-фанфарных устоев торжественного марша. Пусть даже композитор и перегнул здесь палку: в дальнейшем он отказался от гармонических крайностей, сохранив неприязнь к упрощенности и шаблону.

Нечто общее имеет с „Торжественным маршем“ с-молл'ный марш 1931 года. Хотя он и был назван „Походным маршем“, но он еще далек от того, что мы подразумеваем под этим названием. В нем нет обычных атрибутов этого жанра: типичного аккомпанемента (так называемые

<sup>4</sup> Простейшая аналогия: автентический оборот, с его тесной ладовой связью, и плагальный оборот, где меньше ладовой связи, но больше задатков торжественности.

„эс-та, эс-та“), певучего трио, мало выступает в своей привычной контрапунктирующей роли баритон. Зато нет недостатка в необычном: богатые альтерациями мелодия и гармония носят мрачно-напряженный характер; первая тема не чужда листовскому оттенку трагической героики; фактура ее складывается из оstinатно-пунктированных аккордов, сверху сопровождающих басовую тему; противосложение поручено валторнам, в первом колене не два, а три предложения.

Во всех этих особенностях чувствуется последовательное новаторство молодого композитора. Но вряд ли мы ошибемся, предположив здесь все же несколько гипертрофированную боязнь трафарета, несколько нарочитое стремление нарушить его и в форме, и в синтаксисе, и в фактуре, и в гармонии, и в характере тем, и даже в приемах инструментовки. Этот подчеркнутый отказ от укоренившегося, это подозрительное отношение к традициям—общая характерная черта тех лет<sup>1</sup>. Однако марш с-moll, отрицая, вводит немало интересного нового, что оказалось впоследствии плодотворным.

Решительный поворот к простоте демонстрируют два „молодежных“ марша: „Артек“ и „20 лет ВЛКСМ“.

„Артек“ (1934 г.)—фрагмент из кинофильма „Счастливая юность“. Живая и задорная его главная мелодия (типа „Мы—красная кавалерия“) чередуется с темами, хорошо схватывающими дух советских детских и юношеских песен. Даже партия трубы как будто имитирует звуки и ритмы пионерского горна.

Марш „20 лет ВЛКСМ“ (1938 г.)—по типу музыки „взрослее“ и мужественнее. Он и сейчас остается одним из самых крепких по ритму, собранных и, вместе с тем, „светлых“ маршей Иванова-Радкевича. В нем привлекают и общий „открытый“ характер музыки, и многие детали,—например, выразительное начальное построение, где четыре кратких и четких мотива суммированы широкой фразой; не менее ярко выдержанное в характере комсомольской песни второе колено, где мелодию красиво орнаментируют беглые фигурации деревянных инструментов.

Уже упоминался „Марш на русские народные темы“ (1937 г.). Главная тема его („Ты не стой, колодец“) с удивительной безыскусственностью сменила роль песенного, спокойно льющегося напева на роль маршевого „первого колена“. Подобного рода вещи удаются Иванову-Радкевичу больше, чем кому бы то ни было другому из советских композиторов—авторов маршей.

Благодаря полной непринужденности в ведении темы, композитору почти удалось скрыть ее „грех“—неквадратное строение мелодии (4+4+3+3). Бойкая „Канавка“ разъединяет главную тему и ее повторение и позволяет в трио дать песню, еще более плавную и в себе самой ничего маршевого не заключающую, а все-таки для маршевого трио вполне пригодную.

Особняком стоит траурный марш из музыки к фильму „Будем как Ленин“ (1938 г.). Он открывается необычным и мрачным эффектом трелей туб. Особенно хороша в нем средняя (басовая) тема певуче-речевого характера, широких и благородных линий; сильно сделан ее грандиозно-динамический возврат. Произведение задумано и осуществлено не как собственно-марш, но скорее как небольшой реквием, как траурная музыка, местами пронизанная интонациями и ритмами шествия.

<sup>1</sup> Сравним „Марш молодежи“ В. Белого (1931 год), инструментованный Ивановым-Радкевичем. В нем меньше гармонического новаторства, больше напора, но та же боязнь шаблона.

Из маршей, написанных Н. П. Ивановым-Радкевичем за время Великой Отечественной войны, всеобщую известность приобрели пока четыре марша; именно они и доставили композитору высокое звание лауреата Сталинской премии.

Первый из них—„Победный марш“—один из самых радостных и светлых наших маршей. Его бодрость совершенно не обременена никакой тяжестью. Напротив, он особенно приятен своей легкостью, присущей ему в той степени, какая только может быть доступна маршу. Его короткие, „ударные“ мотивы начала с настойчивостью метят в одну и ту же точку и создают этим упругий стимул к дальнейшему движению. Изящно по мелодическому рисунку, красиво по тональным сменам и остро по ритму второе колено марша. „Победный марш“—один из тех немногих образцов, которые счастливо соединили в себе достоинства и походного, и концертного марша.

Снова обратился Иванов-Радкевич к маршу в народном духе, написав „Родную Мсскую“. Сравнив это произведение с написанным пятью годами раньше „Маршем на русские темы“, мы воочию убедимся, как велик прогресс, достигнутый композитором. В мелодике стало гораздо больше пружинности, в ритме—больше огня и решительности. Тональные сопоставления—смелее и ярче. Фактура обнаруживает больше мастерства и талантливой выдумки; особо отмечу в этом смысле продолжающую часть первого колена, очень интересную по изложению и звучанию: ниже поющей мелодии расположено противосложение, а выше—выдержанный тонический звук в виде трех одиноких, каждый раз замирающих серебристых звуков трубы, поддержанных флейтовыми трелями. Звучность прекрасна, по-особому напряжена и трепещуща.

Две общие черты имеет этот марш с предшествующим. В нем так же пленяет особое искусство маршевого *leggiero*, которым так хорошо владеет Иванов-Радкевич. В нем так же сочетались дисциплинирующий ритм походного марша и чисто музыкальные красоты.

В ином роде написан „Капитан Гастелло“. Это—патетический марш большой силы. Призывно-героические его интонации несут на себе отпечаток скорби, но в то же время они чрезвычайно активны, полны импульсивности. В этом марше гармония сложнее, чем в большинстве других современных маршей Иванова-Радкевича, и это вызвано и оправдано необычайностью, героической романтичностью темы. Особенно выделяется малотерцовый цикл (в гамме „тон-полутон“ в басу) во втором колене. Моторность не принесена в жертву пафосу: ритм пульсирует в нагнетательных фигурах 6-тиктольного размера. Фанфарность не могла не занять подобающего ей места в таком марше. Она насыщена энергией линии и напором ритма, а в главной теме драматизирована хроматизмом. Прекрасное трио вносит мажорные штрихи, не изменяя основному тону произведения. „Капитан Гастелло“ может быть расценен, как лучший советский героический марш.

В духе героического марша, но совсем другим языком, написан марш „Народные мстители“. В нем нет той осязательной романтики подвига, которая пленяет в „Капитане Гастелло“. Тона его более суровы и грозны, несколько менее экспрессионистичны. По своей внешне сдержанной, а по существу очень собранной сумрачной силе он, пожалуй, превосходит предыдущий марш. В мелодических интонациях главной темы—ее крутых ходах, в мрачной миксолидийской музыке басов (второе колено), в изложении, снова отказавшемся от традиционного аккомпанемента,—очень много своеобразия, и реальность образов, вызванных сюжетом марша, очень вяжется с этими необычно жесткими звучаниями. Прекрасно трио с его мелодией народного склада и большого дыха-

ния, порученной не баритону с тенором, а басам<sup>1</sup>. Звучащая где-то глубоко в низах диапазона мелодия с ее замечательным, смелым септимовым ходом—едва ли не самая выразительная среди всех тем народного склада, когда-либо введенных Ивановым-Радкевичем в его маршах. Тема эта как нельзя более ассоциируется с обликом отважных народных мстителей-партизан, несущих ужас и смерть врагу.

Пред нами прошла бóльшая часть произведений Иванова-Радкевича для духового оркестра. Много сил, таланта и умения вложил в них композитор. Зная в совершенстве возможности духовой музыки, он мог бы ограничиться следованием ее привычным формам и приемам; но он предпочел этому трудный путь обновления и возвышения духовой музыки. Он привил советской духовой музыке свежие ростки гармонии, мелодии, синтаксиса, фактуры. Он выказал себя превосходным мастером, который любит и чувствует родную песню, умеет подать песню в близком ей сообществе гармонии и изложения, умеет придать ей твердость и блеск металла. Инструментовка Иванова-Радкевича легка, нарядна и звончата; она прозрачна, хотя и тяготеет к тщательной разработке деталей; она составляет одно целое с гармонией и фактурой в такой степени, что чувствуешь тембры даже в фортепианном извлечении.

Н. Иванов-Радкевич помог советской духовой музыке не только своим личным творчеством, но и своим примером: ибо нельзя, претендуя на художественность, писать сейчас для духового оркестра, не оглядываясь на произведения Иванова-Радкевича. Он поднял культуру духового оркестра и своей музыкой, и бесчисленными инструментовками чужих произведений. Он создал много отличной музыки для нашей героической Красной Армии—и в этом сейчас главная его заслуга.

---

<sup>1</sup> Превосходен эффект ее „потайного“ звучания при вторичном проведении *planissimo*, противоположный обычному возрастанию звучности при повторении трио.

## *Проблемы советской армянской музыкальной культуры*

А. ШАВЕРДЯН

Чтобы охарактеризовать важнейшие проблемы музыкальной культуры Советской Армении, мы должны установить критерии, с которыми следует подходить к оценке явлений музыкально-творческой жизни Армянской ССР. При установлении этих критериев несомненными становятся для нас два основных положения. Первое: музыкальная культура Советской Армении за последние двадцать лет выросла настолько, что стала одним из значительных участков всей советской культуры; музыканты Советской Армении составляют сейчас один из сильных отрядов всей армии советских музыкантов. И второе: музыку Советской Армении нужно рассматривать как наследие и продолжение древнейшей, богатейшей, широко разветвленной, накопившей огромные ценности многовековой музыкальной культуры армянского народа.

Пространная аргументация этих двух положений едва ли потребует. Тезис, утверждающий значительную роль армянской музыкальной культуры во всей музыкальной культуре Советского Союза, основан на реальных и неопровержимых фактах. В области творчества — мы видим плеяду талантливых композиторов, имеющих свое индивидуальное лицо, профессионально вооруженных. В истории советского симфонизма уже нельзя пройти мимо ценнейших вкладов Арама Хачатуряна, так же как в истории советской оперы нельзя миновать работы Аро Степаняна. В области исполнительства можно указать ряд выдающихся мастеров; среди них — такие поистине первоклассные художники, как Айкануш Даниэлян, Александр Мелик-Пашаев, такой ансамбль, как квартет имени Комитаса, пользующийся всесоюзным признанием. В области музыковедения также имеются значительные имена. Мы видим здесь теоретиков, публицистов, педагогов — например, Христофора Кушнаряна (Кушнарев).

Я подчеркиваю все эти факты, главным образом, для того, чтобы указать, какая огромная ответственность ложится на армянских музыкантов. Быть в числе передовых отрядов советской музыки — это, разумеется, почетно, но вместе с тем и чрезвычайно трудно.

Мы часто начинаем историю армянской музыки с 1920 года, с периода установления в Армении советской власти. Разумеется, в 1920 году начинается новая, самая благоприятная пора в развитии армянской музыки, ее подлинный ренессанс, — создаются все условия для ее развития, обогащения и роста. Однако нельзя забывать об ее исторических традициях, ибо именно они явились предпосылкой для особенно успешного

роста советской армянской музыкальной культуры. За последнее время имеются некоторые достижения в области изучения дореволюционного прошлого армянской музыки, начиная с середины XIX века, — примерно с периода, когда в армянскую музыку проникло европейское нотное письмо. Но ошибочно было бы ограничивать историю армянской музыки и этим периодом. Армянское музыкальное искусство, как мы уже упоминали, — одна из древнейших в истории человечества музыкальных культур, если говорить о народах, донесших свою национальную культуру до нашего времени. И игнорирование этого многовекового опыта явилось бы глубочайшей ошибкой.

Музыканты Советской Армении не имеют права говорить, что традиции их национального искусства исчисляются лишь двумя десятками лет или хотя бы одним столетием: это было бы прибеднением. Музыканты Армении должны почувствовать себя наследниками богатой, многовековой, очень сложной и развитой культуры — культуры народа, который, находясь на стыке путей Европы и Азии, впитал в себя многочисленные культурные наслоения: ассирово-вавилонские, эллинские, римские, византийские, арабские, иранские, — наконец, новейшие современные европейские культуры и, в особенности, культуру русскую, сумев при всем этом сохранить свое яркое национальное лицо.

К сожалению, любознательность к культурному прошлому армянского народа в чрезвычайно малой степени затронула пока музыкальную область. Мы мало знаем, мало изучали, мало осветили пока глубокое прошлое армянской музыки. Но и то немногое, что мы знаем, говорит о неизмеримых богатствах, которые содержатся в ее традициях.

Об этом свидетельствует армянская народная песня — одна из богатейших ветвей фольклора. Древнейшая по своим традициям, армянская народная песня неисчерпаемо разнообразна по темам, сюжетам, по своему идейно-эмоциональному содержанию, по средствам художественного выражения: ладам, ритмам, особенностям музыкальной структуры. Эта сторона армянского музыкального наследия, идущая к нам из глубины веков, представляет прочную основу для создания национально-своеобразного стиля армянской музыки.

Другой древней и чрезвычайно ценной областью армянского музыкального наследия является музыка церковная. Насколько можно судить по дошедшим до нас мелодиям церковных гимнов, церковной обрядовой музыки, — влияния древних языческих песнопений, позднейшие влияния Византии и других стран христианского Востока органически слились в ней с могучей народной, национально-армянской основой. Армянская церковная музыка в ее лучших образцах — культура сложная, богатая и, безусловно, народная, национальная. Игнорирование, недооценка и недостаточное знание этой традиции было бы большой ошибкой.

Третьей своеобразной областью армянского наследия являются многочисленные инструментальные произведения, носящие общее название „мугамов“, — видимо, занесенные к нам из Аравии и Ирана, но получившие на армянской почве особое развитие; оказав определенное влияние на музыкальное мироощущение народа, они, несомненно, преобразились, впитали новые черты — армянской культуры.

Четвертой, богатейшей областью армянского музыкального наследия является ашугская культура. Сама по себе не очень древняя, традиция ашугов сложилась, видимо, на древнейшей базе искусства армянских рапсодов, именовавшихся виласанами, гусанами, и впитала в себя важнейшие элементы народного творчества.

Я перечислил только четыре области армянского музыкального наследия — области, нам наиболее известные, ибо они в той или иной

форме сохранили свою культурно-бытовую жизненность вплоть до нашего столетия. В какой-то мере они влияли и влияют на нашу профессиональную музыкальную культуру в XIX и XX веках. Но у нас нет основания заявлять, что даже эти четыре области нами хорошо изучены в историческом и музыкально-стилистическом отношении. Еще меньше можем мы говорить о полноценном творческом освоении этих четырех традиций современной армянской профессиональной музыки.

Что же говорить о тех формах и традициях, которые ныне уже не бытуют в народе и которые, либо записанные армянскими неврами (хазами) или даже более доступными армянскими нотными знаками XIX века, либо же сохранившиеся в намеках, в виде литературного описания или скульптурно-барельефных изображений, — вовсе еще не изучены, не освещены, в лучшем случае лишь поверхностно знакомы отдельным музыкантам!

Возьмем, к примеру, музыку тагов — сложное искусство, возникшее в XII веке (начало армянского Ренессанса). Поражает художественное совершенство мелодий тагов, творческая значительность этих высоких, совершенных образцов монодического стиля. Это мелодии широчайшего дыхания, огромного протяжения. Диапазон их охватывает в среднем полторы октавы; в них в совершенстве используются краски и выразительные возможности человеческого голоса; мелодии свидетельствуют о глубоком и разнообразном ладотональном мышлении, они изумляют логичностью мотивного развития, придающего им особую динамичность и ясность формы. Эти произведения с полным правом можно назвать одnogолосными вокальными симфониями. Диву даешься, как автор тагов умеет ограниченными выразительными средствами так захватить слушателя, выявить такое клокочущее, вдохновенное, могучее творчество, рожденное обилием мыслей, полнокровным жизнеощущением (наиболее доступен для ознакомления таг „Назик“, расшифрованный и напетый на пластинку Комитасом)!

Мне представляется, что таги являются результатом весьма сложных скрещиваний традиций и влияний, продуктом богатой почвенной культуры. В них народное и церковное начала, пришедшие извне от стран Ислама, переработаны, творчески синтезированы в новую, классически совершенную музыкально-стилистическую формацию.

Материал, который может быть привлечен для настоящей работы, поистине безграничен. Он требует своеобразного сочетания подхода строго научного с публицистически-злободневным. Сложность задач и необъятность материала вызывают необходимость наметить определенные границы обзора. Прежде всего, здесь, естественно, будет сделан акцент на проблемах творчества, как ведущего участка музыкальной жизни. Но даже творчество не может получить исчерпывающего охвата: не все имена и не все произведения могут быть в данной работе рассмотрены. Ограниченность ее рамок заставляет отбирать те материалы, которые наиболее характерны для современного состояния и современных задач армянской музыкальной культуры. Не столько обзор, систематизация, исчерпывающий анализ, — сколько выяснение основных линий исторического развития, основных стилистических тенденций и основных творческих задач, — так может быть определена установка настоящего очерка.

Рассмотрению советского периода армянской музыки и особенно его последних лет необходимо предпослать хотя бы самую краткую характеристику дореволюционного этапа творчества армянских композиторов. Новый период в истории армянской музыки, связанный с проникновением европейского нотного письма и — шире — опыта европейской музыкальной



культуры, начинается, примерно, в середине XIX века, когда во всех областях культурной жизни армянского народа — в литературе, науке, публицистике, живописи и т. д. — намечается определенный подъем. Подъем национальной культуры, отчетливо брезжащая заря культурного возрождения армянского народа коснулись и армянской музыки. В этот период трудами отдельных талантливых армянских музыкантов, зачастую лишенных самых элементарных условий для творчества, был дан национальной музыке большой толчок.

Здесь не место устанавливать и характеризовать все этапы досоветского развития армянской музыки. Нам лишь необходимо установить, что важнейшей чертой всех этапов этого развития была народность. Народность содержания, народность музыкального языка — вот то общее, что объединяет произведения крупнейших дореволюционных композиторов Армении и что придает их творчеству чрезвычайно большую ценность, не утраченную и в наши дни.

Среди дореволюционных композиторов Армении возвышается творческая фигура Комитаса, и на нем я остановлюсь в первую очередь. Я отнюдь не собираюсь преуменьшать историческое значение целой плеяды других композиторов, предшественников и современников Комитаса, своими трудами несомненно взрыхливших почву и для него, и для современных композиторов Советской Армении, — таких как Чухаджян, Екмалиян, Кара-Мурза и другие. Однако творчество Комитаса выделяется по своей принципиальной ценности и художественной силе: в нем с наибольшей выпуклостью проявились те ценные черты, те стилистические особенности, которые разбросаны в трудах его современников и композиторов предшествовавших поколений. Выдающаяся сила творческой индивидуальности делает Комитаса центральной фигурой досоветского периода развития армянской музыки.

Мы в большом долгу перед Комитасом. Его многосторонние труды — этнографа, музыковеда, композитора — еще не изучены в должной степени, не систематизированы, не обобщены. Его творческие завоевания еще не в полной мере освоены и развиты в творчестве последующих поколений композиторов. Именно поэтому необходимо уделить здесь определенное место некоторым проблемам, выдвинутым творчеством Комитаса и не только не потерявшим свое значение в наше время, но, наоборот, являющимся сейчас остро-злободневными, насущными.

Комитас с большим правом мог бы взять эпитафией к своему творчеству слова Глинки: „Музыку создает народ, мы же, композиторы, только arranjируем“. Подобно тому, как Глинка, первый среди русских композиторов, своим чутким ухом уловил наиболее характерные, богатые и поэтические красоты русской народной песни, так и Комитас, первый среди армянских композиторов, услышал все те художественные красоты, оттенки, средства музыкального выражения, которые составляют сущность армянской народной крестьянской песни.

Разумеется, не следует канонизировать и объявлять непогрешимыми результаты этнографической, теоретической и творческой работы Комитаса над народной песней. Напротив, и в его статьях, и в сборниках этнографических записей можно найти изъяны, „белые места“, быть может, даже неточности. Игнорирование мелизматики, отсутствие настоящей научной систематизации — вот первые же упреки, которые можно предъявить сборнику комитасовских записей с точки зрения современной научной музыкальной фольклористики. И при всём том, учитывая всё, что обнародовано пока в области армянской народной песни, мы можем утверждать, что труды Комитаса дают наиболее наглядное и убеждающее представление о богатствах армянской народной песни, о громадной

творческой силе, уме и вдохновении, проявленных народными художниками — безвестными создателями этих сокровищ.

Анализ лишь одного, сравнительно небольшого этнографического сборника „Народные песни“, который должен стать подлинной библией армянских музыкантов, является темой для специального большого исследования. Отнюдь не претендуя дать исчерпывающую и систематизированную характеристику этого сборника, мы всё же должны остановиться на богатствах, заключенных в нем: это крайне важно и актуально для выяснения многих особенностей армянского национального музыкального языка.

В армянских народных песнях, как они записаны Комитасом, мы находим богатое и сложное ладовое мышление, которое еще далеко не полностью усвоено и развито в творчестве композиторов, базирующихся на народной песне. Комитас-этнограф сумел с исключительной полнотой и разнообразием выявить и особенности метроритма армянской песни. Он показывает, сколь ошибочно стремление ограничить, стандартизировать метры, используемые народом, показывает неповторимые находки народа. Вот несколько лишь примеров: сложный такт в  $8\frac{1}{4}$ , слагаемый из такого последования:  $3+2+3$  (№№ 23, 32 и др. данного сборника). Вот изящное и свободное последование тактов:  $\frac{5}{8}, \frac{5}{8}, \frac{7}{8}, \frac{5}{8}$  (песня „Ну иди, Югабер“). А вот чередование тактов в  $\frac{6}{4}$  и  $\frac{5}{4}$  (№ 93), или  $\frac{5}{4}, \frac{4}{4}, \frac{6}{4}$  (№ 84). Еще больше свободы и изящества в более крупных метроритмических формациях — в структуре предложений. Мы находим песни-двухтакты (№ 194), трехтакты (№№ 23, 73); имеем и четырехтактные квадратные мелодии, особенно частые в жанре песен-танцев; очень интересны образцы пятитактных мелодий (№№ 41 и 58); можно указать два разных типа шеститактных мелодий ( $2+2+2$  в песнях №№ 14, 16 или  $3+3$  в песне № 50). Имеются образцы семитактных мелодий (№№ 82 и 174). Крайне интересна структура восьмитакта в песне № 88 ( $1+2+2+2+1$ ). А вот пример необычайной структуры девятитакта:  $3+2+2+2+2$  (в № 72), структуры двенадцатитакта:  $3+5+4$  (№ 90).

Собрание армянских народных песен, записанных Комитасом, дает многочисленные совершенные образцы свободной, естественной и изящной музыкальной речи.

Касаясь более сложных и высоких образцов музыкальной формы, отметим в записях Комитаса примеры трехчастности (№№ 44, 69, 92), а также сложные формообразования (№№ 203, 141, 169, 39, 51, 60, 94, 101, 215 и др.), для которых характерны всевозможнейшие отклонения от скрывающей квадратности и исключительная грация, естественность ритмического строения. К этому нужно добавить выдающуюся формообразующую роль мотивного развития, широко применяемого народной песней (повторы; секвенции; отраженное, сжатое, расширенное проведение мотивов и т. д.). Примеры блестящего мотивного развития мы видим в большинстве песен (укажем №№ 18, 25, 33, 64, 99, 238, 241, 249). Мотивное развитие играет огромную организующую роль, придавая народным мелодиям логическую завершенность, силу и динамичность. Мы можем утверждать, что, в силу указанных качеств, народные армянские песни, являясь в лучших своих образцах законченными и совершенными художественными произведениями — шедеврами монодического стиля, вместе с тем представляют собой прекрасный материал для широкого симфонического развития: это подлинно симфонические темы — динамично-взрывчатые, яркие, рельефно очерченные.

С этнографическими и музыковедческими трудами Комитаса непосредственно связано и его творчество. Его обработки народных песен — это, конечно, подлинное творчество, подлинные шедевры этого жанра,

стоящие на уровне обработок Балакирева, Лядова. Это творчество в высокой степени принципиальное, проблемное, выявляющее личность Комитаса, как большого, передового художника.

В своих интенсивных творческих исканиях, неустанных экспериментах, Комитас стремился выявить природу песни, ее идейно-эмоциональный строй, ее образ. При этом он чуждается какой-либо рецептуры, шаблона, трафарета. Постоянный рост, изменение приемов, обогащение стиля все новыми чертами — вот что характеризует путь Комитаса-художника. Его обработки дают нам примеры творческого решения многих насущно важных проблем и ныне волнующих умы армянских советских композиторов. К примеру — проблема использования опыта европейской музыки. У Комитаса мы находим образцы гомофонно-гармонической обработки, образцы полифонического развития и, наконец, образцы, где гармонические приемы носят отчетливый след импрессионистически-колористической манеры. Но во всех этих образцах Комитас находит свой стиль; используя влияния и традиции, ценные качества европейских стилей, он глубоко претворяет и преображает их, подчиняя своим задачам, стилистическим особенностям, образу народной песни.

Комитас решает проблему армянского многоголосия, указывая множество ценнейших и разнообразных путей: вот скромная обработка песни „Этот ручей“, где лишь намечен гармонический фон; а вот хрупкая, неуловимо-тонкая, изящная акварель, своеобразный образец новейшей гетерофонии — „Пой, соловей“. Гармонизуя песню, Комитас стремится показать ее ладовое богатство. Интересно, что, дважды обрабатывая одну и ту же народную мелодию (в варианте хоровом и для голоса с фортепиано), Комитас, как правило, различно решает эти два варианта, давая различные ладо-гармонические концепции. Таковы взаимно дополняющие друг друга две обработки песен „Келер Цолер“, „Весна пришла“, „Абрикосовое дерево“.

Замечательно у Комитаса глубокое чувство фактуры, понимание выразительных красок используемого им инструмента — хора, голоса-соло, фортепиано. Именно это, в соединении с тонким ощущением лада и метрико-ритмического склада песни, делает обработки Комитаса подлинными шедеврами.

Следует сказать о больших формах народной песни, в обработке которых Комитас достигает большой динамичности и дает содержательное развитие музыкальных образов (песни „Перепелочка“, „Лорийский оровел“). Особый интерес представляют большие композиции Комитаса — создание больших форм на основе народных песен. Не все сочинения его равно удачны и интересны; например, расширение рамок песни „Весна“ является формальным, внешним. Но зато поистине гениальной находкой надо признать объединение, последование трех взаимно дополняющих и обогащающих мелодий в песне „Абрикосовое дерево“, дающей величаво-патетическое обобщение народно-лирических образов. Другой пример могучего композиционного дара Комитаса — хоровая „Кали ерг“ — монументальное обобщение народно-трудовых песен. Эта композиция представляет собою сложную и свободную переработку четырех народных песен; по развитию лада, мотивов, по ритмической структуре, песня „Кали ерг“ является подлинно хоровой симфонией.

Много сделано Комитасом для разработки национальной интонационной сферы — этой основы национального стиля. Его внимание в основном привлекала крестьянская песня. Но он не оставил без внимания и другие интонационные сферы. Интересовала его и городская национальная песня XIX века, свидетельством чего являются песни „Цицернак“, „Лоло“ и другие; церковная музыка, ее традиции также были в поле его

творческого зрения, и обработка „Патарага“ (литургии), сделанная Комитасом, является большой художественной ценностью.

Творчество Комитаса представляет собою прочный фундамент национальной армянской школы. Разумеется, Комитасу не следует подражать формально; нужно развивать принципы, найденные им как в отношении национального музыкального языка (в мелком: в фактуре, в гармонических последованиях, и в большом: в полнозвучном обобщении и динамическом развитии народных тем), так и в отношении органического усвоения и претворения классического европейского опыта.

Макар Екмалиян был глубоким знатоком армянского церковного стиля. Его собрания и обработки церковных мелодий несомненно имеют выдающееся историко-культурное значение и должны явиться предметом специального исследования. Заметим, попутно, что самый принцип обработок — хорально-благолепный и статичный — не всегда соответствует духу мелодий, не всегда передает динамику и всё ладовое своеобразие церковной музыки, корнями своими связанной с народной музыкой.

Чрезвычайную ценность в смысле расширения интонационной базы армянского национального стиля представляют труды Н. Ф. Тиграняна, нашего старейшего музыкального деятеля, — в первую очередь, его обработки мугамов. Этот труд исключительно плодотворен. Мы помним, с каким пиететом композитор А. А. Спендиаров относился к трудам Н. Ф. Тиграняна, у которого он заимствовал ряд тем и стилистических приемов.

Значение трудов Комитаса, Екмалияна, Тиграняна, Кара-Мурзы и других армянских композиторов дореволюционного периода не только в том, что ими выработаны основы национального стиля. В их творчестве ставятся — и весьма индивидуально и многообразно решаются — задачи установления связей с европейской культурой, с европейским музыкальным опытом.

Творчество А. А. Спендиарова в дореволюционные годы — ценная часть наследия армянской классической музыки. Это был художник вполне европейской, точнее русской, профессиональной школы. Как известно, Спендиаров сам подчеркивал свои связи с русской музыкальной культурой, называя себя последователем „новой русской школы“. Вместе с тем он глубоко постиг дух народного восточного мелоса.

Первый, „крымский“, период творчества Спендиарова явился необходимой предпосылкой для его дальнейшего развития, становления его зрелого стиля в советские годы. Но и само по себе дореволюционное творчество композитора представляет выдающуюся художественную ценность, значительно расширяя рамки и стилистические черты армянской профессиональной музыки.

Заканчивая на этом краткий обзор дореволюционного периода армянской профессиональной музыки, мы можем дать общую оценку исторических результатов этого периода.

Становление национального стиля, поиски нового национально-своеобразного интонационного, ладового и метро-ритмического строя, поиски основ армянского многоголосия, органически сочетающегося с народными интонациями — вот одна сторона дореволюционного периода развития армянской музыки. Другая его сторона — стремление композиторов этого периода творчески переработать и органически усвоить европейские классические традиции. Полные благородного стремления служить народу, выражать в своем искусстве чувства, думы, идеалы народа, — дореволюционные армянские композиторы добились существенных успехов, а в отдельных областях создали подлинно классические, совершенные образцы искусства, явившиеся фундаментом для последующего развития армянской музыки.

Установление советской власти в Армении — важнейший исторический рубеж в жизни армянского народа. Это — период непрерывного бурного роста и стремительного развития всех творческих сил народа. Ленинско-Сталинская национальная политика открыла перед армянским народом широкие пути для творчески-созидательной деятельности. На фоне огромного культурного роста страны мы видим выдающиеся достижения в области музыкального строительства. В Армении создается база, без которой не может быть развитой музыкально-профессиональной жизни. Организуются музыкальные школы; дело подготовки национальных музыкальных кадров получает широкий размах. Выдвигаются талантливые исполнители; быстро растут композиторы.

Я начну с характеристики творческих достижений тех композиторов, которые встретили Великую Октябрьскую социалистическую революцию уже зрелыми и признанными мастерами. Это — в первую очередь — Спендиаров. Приезд в советскую Армению, соприкосновение с армянской интеллигенцией, с народом, природой чрезвычайно обогатили его творческий мир. „Ереванские этюды“, лучшие эпизоды из оперы „Алмаст“ — новая полоса в творчестве Спендиарова; в этих произведениях получают прекрасное развитие лучшие стороны его творческой индивидуальности. А. А. Спендиаров получает всеобщее признание, как один из лучших армянских национальных композиторов, как один из активнейших деятелей армянской музыки. Всё полнее и богаче использует он в своем творчестве элементы народной — и именно армянской — музыки, подчиняя свои богатейшие навыки европейского мастерства задачам поэтического воспроизведения народных образов, народного эмоционально-выразительного строя. Можно указать на ряд шедевров последнего периода творчества композитора, в частности, жанровые эпизоды из оперы „Алмаст“ (танцы, хоры, песня ашуга, персидский марш), воспроизводящие интонации, лады, ритмы народной песни. Гармонический стиль Спендиарова, равно как и его яркая, многокрасочная оркестровая палитра, сливаются с народным мелосом и служат задачам раскрытия конкретного содержания данного народного образа. Отчетливость мысли, безупречное мастерство, искренность эмоций отмечают его последние произведения, открывающие перспективы дальнейшего развития армянской музыки.

Обращаясь к народному творчеству, Спендиаров в своем самом крупном произведении — опере „Алмаст“ — создал народно-эпическую монументальную музыкальную драму. Иные жанровые задачи — народной лирической оперы — решены в опере „Ануш“ А. Тиграняна. Опера эта родилась (в 1912 г.), образно говоря, в рубищах. До революции она являлась слушателям лишь в качестве полулюбительского спектакля; и только в советскую эпоху полностью раскрылись все качества этого прекрасного народно-лирического произведения.

В разнообразных жанрах работал и работает композитор, прошедший солидную музыкальную школу и стремящийся в своих произведениях сохранять связь с армянским фольклором — Анушаван Тер-Гевондян. В его творчестве затронуты почти все жанры: им написаны оперы „Седа“, балет „Анзит“, целый ряд симфонических, камерно-инструментальных, вокальных произведений. Тер-Гевондян не чужда сфера массовых жанров; в частности, он известен как автор походных маршей, — энергичных, крепких по структуре. Совсем недавно на республиканском конкурсе был премирован еще один его марш (в нем композитор использовал тему армянской народной песни „Лусняк Ануш“).

К поколению Тер-Гевондяна может быть отнесен композитор Сергей Бархударян. Он ограничил себя жанром миниатюр, преимущественно фортепианных. Лишь изредка обращается он к крупным формам:

балет „Наринэ“, увертюра „1942 год“, симфоническая поэма „Ануш“. Но и в крупных произведениях он не выходит за пределы „комнатных“ масштабов. Даже его увертюра „1942 год“, несмотря на обязывающее название, по существу является своеобразной сонатиной для оркестра.

Нужно сказать несколько слов относительно обработок С. Бархударяном песен Саят-Новы. Этот цикл — первая попытка обработок мелодий знаменитого ашуга — интересен во многих отношениях, в нем налицо хороший вкус и культура. Но в свете задач, которые ставит перед современным композитором наследие Саят-Новы — родоначальника и одного из наиболее блистательных представителей ашугского стиля, — этот опыт Бархударяна вызывает ряд существенных замечаний. Творчество ашугов и, в частности, творчество Саят-Новы — это искусство патетическое, возвышенное, полное клокочущих идей. Такова дошедшая до нас поэзия Саят-Новы, такой должна быть и ее музыкальная сторона. Эти особенности ашугского искусства содержатся в известных нам мелодиях Саят-Новы, быть может, лишь в намеках — в ладовых оборотах, в отдельных патетических интонациях, в элементах динамического мотивного развития. Но в том-то и заключаются трудности и сложности задачи, стоящей перед композитором, что он должен всесторонне развить и обогатить эти элементы и из намеков создать выпуклые, законченные творения, полные бурной эмоциональности, образные, насыщенные мыслями. Обработки Бархударяна, к сожалению, носят все тот же „комнатно“-скромный характер. В них — минимальная доза вмешательства композитора: ограниченная и однообразная фактура, скромные гармонические краски. Как это далеко от виртуозного мастерства ашугов! Мы вправе требовать от наших композиторов более принципиального и глубокого раскрытия и художественного развития ашугского стиля, — стиля яркого, динамичного, полного патетики, контрастов и силы, — нежели это сделано Бархударяном.

Большое влияние на творчество последующих композиторов оказал представитель того же творческого поколения — Романос Меликян. Его немногочисленные произведения отмечены двумя ценными качествами: прекрасным умением развить народную песню, которую он знает в совершенстве, умением создать свои оригинальные мелодии на основе органического усвоения многих прекрасных сторон народной песни, преимущественно песни лирической, и предельным совершенством стиля, отшлифованностью и законченностью мастерства. Эти ценные качества и обусловили значение Р. Меликяна в армянской музыке, его сильное влияние на композиторскую молодежь.

Однако Романосу Меликяну, как и Бархударяну, органически чужда широкая концепция. Создаваемые им небольшие по масштабу произведения, в свою очередь, распадаются на еще более мелкие частицы, не содержащие в себе динамических, изнутри развивающихся элементов. Но миниатюры Романоса Меликяна, по своему совершенству, дают им полное право называться „Змрухти“ („Изумруды“).

Переходя к ныне активно действующим творческим силам, мы встречаем обширный и многочисленный отряд армянских композиторов, представляющих разнообразное направления и течения, работающих в разных жанрах и формах творческой деятельности. Разумеется, историк советского периода армянской музыки в своем критическом обзоре должен будет найти место для характеристики деятельности таких, столь различных по своему направлению и стилю композиторов, как Каро Закарян и Вардгес Тальян, как Долуханян и Мазманян, Айвазян и Сатьян, Буни и Мерангулян, Мушег Агаян и Телемак Аветисян, братья Гурген и Микаэл Мирзояны, Азат Манукян и Сагаруни, Вартан Тигранян и Ваак

Араратян, Арам Кочарян и Умр-Шат, а также многих других. Каждый из них внес свой вклад в дело обогащения армянской советской музыки.

Немалые достижения имеются в жанре армянской эстрадной песни, в частности, в произведениях Микаэла Мирзояна и Артемия Айвазяна: последний чрезвычайно интенсивно работал в области джазовой и эстрадной музыки, не забывая и больших форм. В настоящее время в театре оперетты идет его музыкальная комедия „Восточный дантист“. А представленная на конкурс симфоническая поэма „Родина“ показала хороший вкус и определенное мастерство в новом для Айвазяна симфоническом жанре, что свидетельствует о широте его творческого диапазона.

Заслуживает внимания работа авторов детской песни — Азата Манукяна, Люси Сафарян, Даниэла Казаряна, Гургена Мирзояна; немало ценного внесли в армянскую хоровую литературу композиторы Умр-Шат, Аветисян и многие другие. В области музыки для духовых оркестров выделяются работы Ашота Сатяна, успешно работающего также в области киномузыки.

Композиторы Мерангулян и Буни написали ряд произведений для народных ансамблей. Их искания в области бытовой армянской музыки заслуживают специального внимания. Весьма интересна творческая фигура Арама Кочаряна, композитора, выступающего довольно редко, но почти всегда (например, в „Нахшунакир“, песнях на слова Аветика Исаакяна) показывающего глубину и серьезность стилистических поисков. Достоинна внимания эволюция Вардгеса Тальяна, — помимо эстрадной и хоровой литературы пробовавшего свои силы и в оперном жанре, и в инструментальной музыке.

Однако в рамках данного очерка мы не пытаемся охватить все эти творческие явления и творческие личности. Остановимся на деятельности двух композиторов, сформировавшихся в советских условиях, особенно интенсивно развернувших свою деятельность в 30-х годах настоящего столетия и своим творчеством оказавших большое влияние на формирование армянского национального стиля в музыке. Эти два композитора — Аро Степанян и Арам Хачатурян. Оба они — художники, еще отнюдь не достигшие своего зенита. В их развитии еще может быть много существенных изменений и обогащений. Но вклады их в советскую музыку уже сейчас очень ценны и значительны.

Аро Степанян пишет в самых разнообразных жанрах: его внимание привлекают вокальная лирика, камерная и симфоническая музыка. В этих областях им созданы значительные произведения; достаточно хотя бы вспомнить цикл его песен на слова Аветика Исаакяна. Но прежде всего мы знаем и ценим Степаняна как автора монументальных оперных произведений. Нужно подчеркнуть две положительные черты его оперного творчества: первая — глубина, серьезность идей, строгость поставленных задач, принципиальность творческих поисков, — всё то, что можно определить, как творческую линию наибольшего сопротивления. Вторая черта — связь с народным искусством — и в темах, и в выразительных средствах. Три его оперы — это народная сказка-гротеск („Кадж Назар“ — „Храбрый Назар“), музыкально-драматическая хроника революционной борьбы армянского народа („Лусабацин“ — „На рассвете“) и, наконец, первый и пока единственный опыт музыкально-драматического воплощения народно-героического эпоса („Давид Сасунский“).

„Лусабацин“ — один из интереснейших и передовых экспериментов в сфере советской оперы. Это — опера, отмеченная индивидуальностью языка, произведение, в котором композитор не прячется за тему, а находит интересные для музыкантов, богатые художественные образы. В этом отношении „Лусабацин“ выделяется среди многих опер на со-

ветскую тематику. Такие отрывки, как песня Сето, ноктюрн и ряд других эпизодов, имеют право на длительную жизнь. В опере даны меткие характеристики персонажей, — в частности, старухи Сона, Симона-бидзы, Сето и других типов из народа. Второе действие оперы — один из ярких, психологически насыщенных образцов подлинно оперного, драматически сильного развития.

Очень ценно стремление композитора к широко развитым, симфонически обобщенным формам. Все эти качества делают „Лусабацин“ крупным вкладом в нашу оперную литературу.

Вместе с тем, в опере имеется ряд противоречий, объясняющих недостаточную популярность ее в массах. „Лусабацин“ имела больший успех среди верхов интеллигенции, в частности, среди музыкантов, чем в народе; между тем, по своей теме и заданию она должна быть народной, демократичной, общепонятной. Каковы противоречия этой оперы? — Либретто ее страдает пороками натурализма, хроникальности, пороками драматургическими. Слишком много портретов, ситуаций, — и ни одного персонажа, основного, ведущего, определяющего развитие драмы на протяжении всей оперы. Это снижает жанр оперы — вопреки положительным намерениям композитора — до оперы-хроники, развеченной п. с. ями. Обильные, скоропалительные и многословные речитивы чередуются с песнями „по поводу“, которые, не будучи драматическими кульминациями и психологическими узлами, не могут быть названы ариями, ибо не являются музыкально-драматическими монологами.

Не во всем следует винить либреттиста. Я бы сказал, что Аро Степанян является в какой-то мере жертвой доктрины, которую он упорно и последовательно исповедует и которая находится в противоречии с его крупными замыслами. Эта доктрина заключается в чрезмерном внимании к музыкальной передаче разговорных интонаций. В результате, достигая правдивости в передаче мелкого, композитор не дает широких и естественных эмоционально-обобщенных линий, играющих столь существенную роль в народном искусстве и в лучших образцах классической оперной драматургии. Эта доктрина с запозданием возвращает нас к давно решенным спорам о примате декламационности или мелодичности в оперном искусстве. Выступая на армянской почве как своеобразный продолжатель опыта раннего Мусоргского (отнюдь не Мусоргского периода „Хованщины“ и „Сорочинской ярмарки“!) и позднего Даргомыжского (периода „Каменного гостя“), Аро Степанян по существу игнорирует опыт Глинки, Чайковского, Моцарта, Верди — наиболее массовых, демократичных оперных мастеров, умевших прочерчивать могучие линии музыкально-драматического развития, лепить живые портреты своих героев, умевших превосходно использовать все богатства человеческого голоса в органическом синтезе его с оркестром.

Мы очень многого ждем от перерабатываемой ныне оперы Степаняна „Давид Сасунский“. Мы ждем, что творческие принципы композитора в процессе доработки этого произведения существенно изменятся и обогатятся. Залогом этого служат последние произведения, в частности, песни Степаняна, мелодичные и эмоциональные. Залогом этого являются грандиозные, монументально-ораториальные пролог и эпилог, а также лирически-теплые, овеянные дыханием народной поэзии первое действие „Давида Сасунского“. Тема народного эпоса, тема героико-философская, не терпит ничего мелкого, будничного. Мы ждем от этой оперы подлинной монументальности, эпического героизма, действенной и сильной обрисовки образа народного героя, ждем могучей патетики и драматизма в народных сценах, в отдельных образах. Большая культура, талант, ум и принципиальность Аро Степаняна дают основание ожидать от него



новых крупных побед, которые явятся победами всей советской оперной музыки.

В отличие от Аро Степаняна, Арам Хачатурян преимущественно симфонист. Его основные успехи и достижения связаны с областью симфонической музыки („Поэма о Сталине“, фортепианный и скрипичный концерты, две симфонии). Хачатурян — одна из самых ярких и талантливых фигур в современной музыке, крупная творческая индивидуальность. Это не только самый одаренный среди советских армянских композиторов. Это — один из передовых, крупнейших композиторов Советского Союза. Его творчество затрагивает множество проблем, остро актуальных для всей советской музыки. Влияние на композиторскую молодежь его артистической индивидуальности, его мастерства, его принципов переработки и обогащения народных интонаций, народных тем и образов — несомненно.

Творчество Хачатуряна больше, чем кого-либо из советских композиторов Армении, требует специального, развернутого рассмотрения, выходящего за пределы настоящего очерка. Здесь уместно коснуться проблем его творчества лишь в самых общих чертах.

Можно говорить о двух стихиях, питающих творчество Хачатуряна. Прежде всего, это — народная музыка Советского Востока и, в первую очередь, Армении. Это всегда ощущается в интонационном строе его произведений, в их мелодиях, принципах формообразования, — не говоря о ритме и особенно выдающемся чувстве колорита. Именно этим порождены лучшие черты его стиля: мелодичность, красочность, острый ритмический пульс, живая образность и конкретность мышления.

Арам Хачатурян многое почерпнул из традиций восточной инструментальной музыки (мугамы) и традиций ашугского стиля, — больше из этих традиций, нежели непосредственно из армянской крестьянской песни. От мугамов и ашугского творчества — экзотичность, подъемность, патетическая взволнованность его произведений; отсюда же — их пышная контрастная красочность. Смело и уверенно обращается Арам Хачатурян к темам советской действительности (и в симфоническом, и в песенном творчестве, и в балете), находя сильные образы для передачи больших современных народных чувств.

Вторая стихия, питающая творчество Хачатуряна, — классический симфонизм и, прежде всего, русская классическая симфоническая школа. Значение этой стихии непрерывно возрастает в новейших произведениях Хачатуряна.

Как свидетельство интенсивной художественной мысли, взращенной на народной почве и на почве классического симфонизма, следует отметить богатство хачатуряновского музыкального тематизма, — чрезвычайно щедрого, сильного, красивого.

Идеи, образы, достижения творчества Хачатуряна по своим масштабам являются ценностями, далеко выходящими за пределы только армянской культуры, хотя при этом весь стиль, всё лучшее у композитора исходит от его связи с народом. Последние достижения Хачатуряна, в частности, его балет „Гаянэ“ и вторая симфония свидетельствуют о том, что композитор сознательно стремится в своем творчестве вести последовательную борьбу за чистоту, масштабность, за непрерывное обогащение национального стиля. Хачатурян вышел на широкую арену советской музыки, как композитор армянский: этого ни в коей мере не следует забывать, ибо в этом — сила, новизна и очарование его дара. И для того, чтобы в его творениях национальный стиль никогда, — даже отдаленно — не подменялся бы стилем экзотическим; чтобы наряду с молодым темпераментом и захватывающей эмоциональностью мы всё

больше ощущали бы в его творчестве мудрость, идущую от мудрости народного искусства, богатство мысли и языка, идущее от богатства народного музыкального стиля; для того, чтобы все увереннее было восхождение композитора Арама Хачатуряна, — нужно все большее углубление связей с народным искусством, все большее расширение народной основы его творчества.

Особо следует остановиться на произведениях армянской советской музыки, написанных в период Отечественной войны. Эти произведения злободневны, остро актуальны и вызывают ряд волнующих и живых мыслей.

Нам еще не приходилось развернуто, с профессиональной полнотой говорить о результатах конкурсов на лучшие музыкальные произведения. Между тем, конкурсы, прошедшие в Армении в ознаменование 25-летия Великой Октябрьской социалистической революции, их значение, их реальные результаты чрезвычайно важны и интересны.

Музыкальная общественность подходила к материалу, представленному на конкурсы, с высоким мериллом, как к музыке, создаваемой к великой годовщине в эпоху важнейших исторических событий, когда советский народ напрягает все силы в борьбе с жестоким и сильным врагом.

Результаты конкурсов оказались положительными в той области, где меньше всего можно было этого ожидать, — в области симфонической музыки, которая до последнего времени отнюдь не была передовым участком армянской музыки.

Конкурс симфонических произведений показал значительный рост отдельных композиторов и, вместе с тем, рост всей армянской советской музыки.

Удостоенная на конкурсе 1-й премии симфоническая поэма Григория Егиазаряна — „Армения“ — решительно расширяет наши представления об этом даровитом и сильном композиторе. Поэма воплощает смелый и оригинальный замысел. Она разворачивается, как художественное повествование о Родине, о судьбах родной страны, — повествование лирическое, простое, образное. Структурно поэма распадается на три части. Первая часть начинается героическими фанфарами, но, в основном, она излагает скорбные мысли, полные драматизма; она остается как бы недосказанной. Вторая часть рисует яркие образы сегодняшней Советской Армении. Здесь две картины — ликующий, радостный танец и картина труда (для последней композитор использует мелодию „Кали ерг“ из сборника Комитаса). И, наконец, в третьей части повесть досказывается. Главная тема получает яркое, оптимистическое утверждение.

Очевидны опасности такого композиционного замысла, угрожавшего рапсодической растрепанностью, фрагментарностью, сюитностью. В похвалу композитору нужно сказать, что он избежал этих опасностей. Ему помогло большое внутреннее развитие, которого он достиг в отдельных эпизодах, сумев наполнить динамикой каждый из них. В поэме чрезвычайно логичны переходы, — будь то контрастный переход от вступления (в 1-й части) к танцу, или тщательно подготовленный переход к *ostinato* („Кали ерг“) и далее к репризе. Егиазарян владеет даром естественного тематического развития. В его поэме привлекает обилие мыслей — живых, пульсирующих, растущих, органически связанных между собой.

Поэма „Армения“ — произведение большой профессиональной культуры. В нем претворены различные влияния классической музыки (более других заметно влияние французского импрессионизма, быть может, чрезмерно настойчивое — в танцевальном эпизоде поэмы). Но не о влияниях

хочется здесь говорить в первую очередь, а об яркости армянского национального колорита. Хочется говорить о песенности поэмы, которая насыщена интонациями армянских песен (именно поэтому „Кали ерг“ вполне органично сочетается с оригинальными мелодиями композитора). Яркость национального колорита подчеркивается богатой ритмикой поэмы, естественным чередованием размеров, характерным для армянской народной песни; резкими акцентами, ритмическими сдвигами, свободной структурой мелких построений. Моторная, динамичная, лишенная статики ритмика поэмы воспринимается как свободное, непринужденное течение живой музыкальной мысли.

Существенной чертой поэмы является богатство колористических красок — и гармонических, и, особенно, оркестровых. Чувство оркестрового колорита — несомненно национально-прирожденное у Егиазаряна (как и у Хачатуряна). Сила национального колорита поэмы связана и с самой формой, которая продиктована народными инструментальными поэмами и содержит в себе нечто от мугамов, с их чередованием инструментальных речитаций с завершенными песенно-танцевальными эпизодами.

Сложные и интересные задачи решены в поэме Егиазаряна, главным образом, в лирическом плане. Поэма — произведение прежде всего лирическое. Первый и завершающий разделы (по заданию наиболее драматичные) несколько проигрывают в сопоставлении со средними эпизодами, в которых достигнут максимально свободный и полный разворот мысли и которые воспринимаются, как кульминации произведения. Героические фанфары в начале и в конце имеют у Егиазаряна характер заставок; хотелось бы, чтобы они, в соответствии с темой произведения, являлись более основным, активным элементом, пронизывающим всю поэму. В таком аспекте сила идейного обобщения в поэме значительно возросла бы.

Во многом отличающиеся от поэмы Егиазаряна стилистические черты мы находим в симфонии-поэме „Памяти героев Отечественной войны“ Тиграна Тер-Мартirosяна (симфония-поэма получила на конкурсе вторую премию). Произведения Тер-Мартirosяна и Егиазаряна — два художественных полюса, начиная с самых идейных замыслов. У Егиазаряна — прославление радости жизни, ясный, солнечный колорит. У Тер-Мартirosяна, в соответствии с замыслом, — траурно-трагедийный, сумрачный тон.

Симфония Тер-Мартirosяна — произведение хорошей школы. В ней мы видим продуманность, серьезность, незаурядную культуру, профессиональное мастерство, тонкий вкус.

Ознакомление с партитурой выявляет много ценных эпизодов, много привлекательных черт. Таковы, например, теплая, лирическая мелодия побочной партии, интересно задуманный траурный эпизод, утверждающее торжественное заключение. И все же ощущается несоответствие между реальными масштабами произведения и его замыслом. Аскетизм эмоций, красок, страстей, свойственный Тер-Мартirosяну, графически скупая манера письма — чрезвычайно ограничивают его палитру. Все время чувствуешь некоторый холодок мысли, опозитизированной, но еще не воспламененной народным искусством.

Увертюра А. Арутюняна „Наше дело правое“ — одно из наиболее ярких впечатлений от конкурса. Всё в этом произведении молодо, талантливо, говорит о серьезных исканиях, о стремлении идти не по проторенным дорогам. И, вместе с тем, это произведение вызывает многочисленные и заслуженные упреки. Самый существенный дефект увертюры — отсутствие элементов органичного национального стиля, абстрактность тематики; и это снижает яркость, значительность, индивидуальную силу музыкального языка. Другой дефект — несовершенство оркестрового мастерства. Быть может, эти недостатки объясняются тем, что молодой композитор,

стремясь идти не по проторенному пути, отказался от красочных пятен, которые у отдельных композиторов угрожают превратиться в общее место. Но эти же дефекты свидетельствуют о том, что Арутюнян еще мало изучал, еще недостаточно знаком с армянскими народными музыкальными богатствами.

При всех этих недочетах достоинства увертюры очень значительны. Прежде всего, замечательна для молодого композитора та динамичность и сила, с какой Арутюнян развивает свои темы. Он хорошо усвоил традицию классической симфонической музыки, и тема для него является зерном большого и напряженного развития. Уже во вступлении, внезапно уйдя от основной тональности с-moll, он сумел дать ощущение нагнетания, накопления энергии, сумел подготовить появление главной партии. Большой динамикой, органичным развитием отмечена и самая главная партия — длительная, протяжная и вместе с тем отнюдь не оставляющая впечатления многословности. Лирическая побочная партия по своим интонациям угрожала стать неким общим местом, названным распространенными массовыми песнями. Но композитор дает и этой теме чрезвычайно энергичное, благородное развитие; побочная партия становится органической частью всей композиции. Разработка увертюры — это настоящая динамичная, полифонически-богатая, интенсивная симфоническая разработка. При большой длительности ее — внимание не утомляется; всё время с интересом следишь за ходом мысли композитора. После энергичной репризы, где побочная партия уже утверждает тональность с-moll, когда воспринимается как вторая разработка, дающая дальнейшее органичное развитие и завершение мыслей.

Подлинно-юношеская интенсивность музыкального высказывания, напряженность мысли, яркость музыкального языка, ясность и уравновешенность формы — таковы выдающиеся достоинства увертюры Арутюняна.

Наряду с Арутюняном 3-ю премию завоевали также Каро Закарян и Мартын Мазманян. Каро Закарян — композитор, имеющий большие заслуги в области хоровой и сольно-вокальной литературы. Он неоднократно обращался к большой форме; однако для крупных его произведений характерна была некоторая неорганизованность музыкального материала, неочищенность стиля. Именно с этими дефектами связана неудача его оперы "Марджан", в которой, наряду с отдельными удачными эпизодами, чрезмерно дает себя чувствовать драматургическая слабость, неровность, вялость всей формы. В последних произведениях Закаряна видно стремление к очищению музыкального языка, его прояснению.

Кантата „Страна моя родная“ была отмечена жюри конкурса, как наиболее яркое среди произведений вокально-симфонического жанра, представленных на конкурсе. Кантата обладает определенными достоинствами, но, к сожалению, не свободна и от недостатков. Две ее части — неравноценны по качеству. Наиболее интересная и, несомненно, удавшаяся — вторая, хоровая, часть. Это яркий образец вокально-симфонической музыки. Вся пронизанная интонациями народной песни, она лишней раз свидетельствует о том, что Каро Закарян прекрасно владеет хоровой фактурой. Форма этой завершающей части кантаты — песенно-четкая, вместе с тем растушая, насыщенная большим движением. Восемьдесят пять тактов хорового эпизода кантаты составляют большое, динамично-развивающееся произведение. Прекрасно подготавливается эта часть вступительными эпизодами — фанфарой и фразами солирующего баритона. В целом, хоровая часть кантаты оставляет впечатление полной высказанности, ясности мысли, уравновешенности формы.

И в то же время симфоническая — первая — часть вызывает много возражений. Неясно самое соотношение частей: построенная на том же тематическом материале, что и хор, симфоническая часть не развивает, а лишь перемешивает, бесконечно повторяет несколько мыслей; автор не проявляет при этом никакой изобретательности, Слушатель не знает — является ли симфоническая часть вступлением к основной хоровой части или же, наоборот, длинная симфоническая часть представлялась композитору основной, а хоровая часть — лишь завершающей кодой.

Думается, что вторая часть имеет основание жить долгой жизнью, но жизнью самостоятельной, без первой, симфонической, части.

Симфоническая „Поэма победы“ М. Мазманяна производит отрадное впечатление, явившись свидетельством большой и серьезной работы, значительных успехов композитора. Поэма привлекает своей температурностью, непосредственностью высказывания, мелодической напевностью. В ней несомненно налицо национальные элементы, — например, в ладовых и ритмических особенностях вступления, связующей и побочной тем.

Однако, национальный колорит выдержан не во всей поэме. Главная партия, чрезвычайно импульсивная, насыщенная непосредственным чувством, по своей интонационной и гармонической основе вызывает ассоциации с образами и темами ранне-романтической европейской музыки. От романтиков взяты и принципы разработки. И обидно, что побочная партия, столь напевная и национально-окрашенная, участвует в разработке не в соответствии с ее существом; она не становится патетической лирической кульминацией поэмы и проводится в разработке с несвойственной ей суетливостью. Из-за этого побочная партия, так много обещавшая при своем появлении в экспозиции, в конечном впечатлении от поэмы воспринимается лишь как эпизод. Хотелось бы большей насыщенности национальными элементами всех разделов поэмы и, в первую очередь, главной партии и разработки.

Результаты конкурса на симфонические произведения показывают, что отнюдь не преждевременны те высокие критерии, те высокие требования, с которыми мы подходим к современной армянской музыке. Армянская музыка располагает опытом, традициями, живыми талантливыми силами для решения больших творческих задач в симфоническом жанре, — жанре весьма ответственном, предполагающем культуру, знания, технику.

К сожалению, в области массовых жанров, также представленных на конкурсе, мы находим не столь радостную картину. Разумеется, и здесь имеются отдельные значительные достижения: интересные, отмеченные высокими качествами песни (в частности, на слова Аветика Исаакяна и молодого Ованеса Ширазя), марши (Тер-Гевондяна, Ц. Амбарцумяна). Однако общий уровень поступивших на конкурс многочисленных песен и маршей далеко не удовлетворителен. В отличие от симфонического творчества, где мы могли констатировать непрерывные искания, глубину и силу мыслей и чувств, новые стилистические достижения, обогащающие национальное искусство, — в массовых жанрах мы нередко вынуждены констатировать какое-то ленивое, сонливое творчество „по инерции“; в нем нет ни новизны, ни яркости мысли, ни вдохновенности темой, ни приподнятого эмоционального тонуса. Можно думать, что композиторы восприняли мелкие формы как вместилище мелких мыслей и чувств!

У нас нет оснований проявлять снисходительность к композиторам, работающим в области массовых жанров. Подходя с высокими требова-

ниями к оперному и симфоническому творчеству армянских композиторов, можем ли мы в жанре эстрадной песни или духового марша мириться со скороспелым творчеством по готовому шаблону, творчеством без исканий, без стремления обогатить, расширить, развить национальное музыкальное искусство?

Примеров подобного творчества мы находим много и, в частности, у композиторов, чьи талантливость и мастерство, вообще говоря, как будто недискуссионны. Вот, например, тот же Григорий Егиазарян, о котором мы уже говорили выше так много хорошего и вполне заслуженного (в связи с его симфонической поэмой). Он представляет на конкурс массовых произведений „Песню ненависти“, — произведение гладкое, написанное, разумеется, грамотно, но плоское по интонациям, шаблонное по фактуре, лишенное какой бы то ни было новизны музыкального языка.

А вот премированное произведение — цикл „Песен войны“ А. Долухаяна, даровитого, знающего музыканта. Никакой сквозной идеи, никакого внутреннего, так сказать, симфонически развивающегося плана в цикле мы не находим. Это внешне объединенные четыре миниатюры — мелочи по своему объему и художественному весу. Традиции народной песни использованы в них в очень ограниченном толковании, и в этом отношении цикл не может быть признан обогащающим национальный стиль армянской музыки.

Откуда такая удовлетворенность малым, такая внутренняя успокоенность, даже лень, — черты, особенно недопустимые в работе над патетической, взывающей к живым мыслям, чувствам, воле тематикой? Здесь, казалось бы, нужна упорная работа мыслителя, художника-новатора. А вместо этого мы видим как будто нарочитое самоограничение.

Могут спросить — не слишком ли сурова даваемая оценка, не слишком ли высоки предъявляемые нами требования? Скажут: ведь с 1920 года прошло не так уж много лет, и за эти годы армянская музыка несомненно проделала огромный путь, добилась огромных результатов.

Но, повторяю, мы должны оглядываться не только на 1920 год. В 1920 году Армения лежала в руинах — нищие сёла, разрушенные войной и бедствиями дома... В наши дни в Армении выросли социалистические города, украшенные пышными дворцами. И мы сравниваем новую архитектуру Советской Армении не с руинами 1920 года, а с великими архитектурными памятниками древности.

Сейчас в Советской Армении расцветает поэзия оптимизма, героики; центральным образом этой поэзии становится образ Давида Сасунского; герои исторического прошлого и герои нашей эпохи — Великой Отечественной войны — становятся главными действующими лицами современного искусства Армении.

Психология бедности, обездоленности, мелкие чувства, мелкие переживания, серенький язык — должны быть отвергнуты советским армянским искусством. Наш народ выпрямился, он уверенно и гордо ходит по своей родной, цветущей земле, он наследует все сокровища, которые создавала когда-либо древняя Армения, наследует героические традиции своей большой истории, своего богатейшего народного эпоса.

Армянская культура не развивалась и не может развиваться в стороне от культуры общечеловеческой. Издавна Армения поддерживала культурные связи со всем миром, впитывая, усваивая и органически претворяя культурные достижения других народов. Примеры этого мы находим и в новейшей армянской музыке. Взять крымские и персидские элементы в творчестве Спендиарова, сыгравшие столь выдающуюся роль в развитии армянской музыки; взять многочисленные курдские и турец-

кие записи Комитаса. Вспомним значение узбекских, таджикских, грузинских элементов в творчестве Хачатуряна. Вспомним, наконец, огромную роль русской музыкальной культуры, оказавшей мощное воздействие и на Спендиарова, и на Хачатуряна, и на многих других армянских композиторов.

Обогащение национального стиля не только не означает национального ограничения, но, наоборот, исключает эту ограниченность. Развитие большого стиля армянской советской музыки требует творческого общения с другими советскими музыкальными культурами, требует усвоения опыта братских народов, — в первую очередь, русской культуры, равно как и лучшего, что создано культурой всемирно-европейской.

Советская армянская музыка, ее рост, ее успехи дороги армянским музыкантам. Все свои знания, силы и способности они должны направить к тому, чтобы неизменно росла, приобретала все большее влияние на народные массы армянская советская музыка. И тогда музыканты Советской Армении добьются блестящих успехов своего национального искусства. Оно имеет все данные для того, чтобы идти в ногу с лучшими и сильнейшими отрядами богатой и самой передовой в мире культуры — музыкальной культуры Советского Союза.

## М. Е. Пятницкий и история возникновения его хора

В. ПАСХАЛОВ

От редакции:

*Настоящий очерк о М. Е. Пятницком является частью монографии В. В. Пасхалова, посвященной деятельности Музыкально-Этнографической Комиссии Общества Любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии и Этнографической Секции Государственного Института Музыкальной Науки (ГИМН'а)<sup>1</sup>.*

*Монография выполнена по заказу Фольклорного кабинета Московской Государственной Консерватории.*

Лет сорок назад был у меня приятель, врач-невропатолог Георгий Иванович Прибытков, по происхождению крестьянин Воронежской губернии. Как-то раз, вероятно, осенью 1901 или 1902 года, я рассказал ему об устраиваемых Музыкально-Этнографической Комиссией публичных концертах с участием подлинно-народных певцов и инструменталистов.

Рассказ мой произвел на Прибыткова большое впечатление.

— Вот бы Пятницкого привлечь вам к этим вашим концертам!

— Кто такой Пятницкий? — спросил я.

— Это мой земляк, лечится сейчас у меня в клинике. У него чудесный голос, а наши песни воронежские он поет так, что слеза прошибает!

---

<sup>1</sup> Музыкально-Этнографическая Комиссия Общества Любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии была организована Этнографическим Отделом этого ученого общества.

В 80-х годах прошлого столетия по приглашению Этнографического Отдела в Москву не раз приезжали народные певцы и былинные сказители (Шеголёнок, Рябинин, Федосова) и демонстрировали свое искусство на публичных объединенных заседаниях Общества и Этнографического Отдела. Деятельность этих рапсодов, сохранивших древнейшие образцы народной песни, Общество поощряло присуждением медалей.

Участие в работах Этнографического Отдела принимали видные музыканты: С. И. Танеев, П. И. Блаرامберг, А. Н. Корзщенко, Ю. Н. Мельгунов, Е. Э. Линева и др. Они читали на заседаниях Отдела научные доклады о народной музыке, записывали песенные мелодии и печатали свои статьи и нотные записи в журнале „Этнографическое Обозрение“ (орган Этнографического Отдела), начавшем выходить в 1889 году.



Я, признаюсь, скептически отнесся к оценке музыкального явления, высказанной „немузыкантом“ Прибытковым: мне не раз приходилось убеждаться в необоснованности восторженных любительских отзывов. Однако весь мой скептицизм как рукой сняло, когда я познакомился с пациентом Прибыткова. С первых же дней знакомства я попал под обаяние этого даровитого самородка. Обаятельна была, прежде всего, самая внешность Пятницкого: его стройная фигура, красивое, правильного рисунка лицо, белокурая эспаньолка, мечтательный взгляд больших голубых глаз.

А пел Митрофан Ефимович свои воронежские песни поистине замечательно. Он умел в сольном исполнении передать хоровую стихию русской песни, вплетая местами в свою партию звуки хоровых подголосков. Это было в полном смысле народное пение с „охами“, „эхами“, перерывами, с местной „воронежской“ фонетикой: „Эх, да забалелай у миня, бра...тцы, головушка“, и т. п. Пятницкий обладал высоким баритоном, ровным во всём широком диапазоне. Не только певческий, но и разговорный голос его был „доставлен“ от природы и сосредоточен—как говорят певцы—в „маске“. Отсюда—ясная дикция Пятницкого, позволявшая слышать каждое слово песенного текста.

Мы с Пятницким подружились с первых же дней знакомства. Не теряя времени, я с увлечением приступил к записи с его голоса старинных воронежских песен. Записывал я их в два приема: сначала Митрофан Ефимович пел основную мелодию, которую я затем напевал или проигрывал на рояле, а в это время он импровизировал подголоски, которые я также заносил на бумагу. Подголоски эти представляют очень ценный материал для изучения приемов народной гармонизации. „Кабинетом звукозаписи“ служила моя скромная комната на Воздвиженке (ныне ул. Коминтерна). В результате получился сборник песен, впоследствии изданный в моей гармонизации и пользовавшийся большой популярностью, под заглавием „12 песен Воронежской губернии“.

Постепенно из уст самого Митрофана Ефимовича я узнал его биографию. Сын священника, он, закончив курс духовного училища, поступил в Воронежскую семинарию. Но семинарская учеба пришлась ему не по душе. Не закончив последнего, богословского, класса, он оставил семинарию. Начались мытарства и неудачи в поисках места и заработка, окончившиеся нервным заболеванием Пятницкого. Местные врачи посоветовали ему поехать в Москву для лечения в специальной клинике, что он и сделал,—повидимому, в конце 1898 года. В Москве доктор Прибытков поднял его на ноги и помог устроиться на должность конторщика при университетской клинике нервных болезней. Более чем скромное жалованье дополнялось небольшой казенной квартирой при клинике<sup>1</sup>.

---

С 1901 года начала функционировать постоянная Музыкально-Этнографическая Комиссия при Этнографическом Отделе. Деятельность ее, в основном, состояла в собирании и теоретическом изучении образцов народной музыки. В целях ознакомления с замечательными образцами народно-музыкального творчества, Комиссия время от времени устраивала так называемые „этнографические концерты“, на которых исполнялись песни в народной гармонизации и в обработке музыкантов-профессионалов.

В 1918 году, в связи с начавшейся гражданской войной, Комиссия распалась. Через три года из ее членов, находившихся в Москве, была организована Этнографическая Секция Государственного Института Музыкальной Науки (ГИМН).

Секция начала работу (под руководством В. В. Пасхалова) в 1921 году. В 1931 году, в связи с ликвидацией ГИМН<sup>а</sup>, прекратила свое существование и его Этнографическая Секция.

<sup>1</sup> После смерти Пятницкого (1927 г.) в этой квартире помещался музей его имени, находившийся тогда в ведении ГИМН<sup>а</sup>.

Первый этап нашей с Пятницким совместной работы дал хорошие результаты. Его исполнение воронежских песен дало мне возможность проникнуть в лабораторию песнетворчества русского крестьянина. А он, благодаря моим консультациям, получил критерии для музыкально-этнографической оценки народных песен.

Теоретические познания Митрофана Ефимовича были очень скудны (специального музыкального образования он не имел), но его природная музыкальность вселяла уверенность, что со временем из „запоминателя“ русских песен он превратится в зрелого их собирателя и пропагандиста. Так и случилось. 1 сентября 1903 года Пятницкий был принят в члены Комиссии и сразу стал активным ее деятелем. Он не только аккуратно посещал все заседания, но выступал на этнографических концертах Комиссии и как солист, и как участник вокального ансамбля, записывал на фонограф мелодии владимирских рожечников, делая сообщения об имеющихся в его распоряжении музыкально-этнографических материалах, хлопотал об организации „гастрольных“ концертов в провинции и т. д. и т. п.

Постоянное общение с высококвалифицированными музыкантами развивало его пытливый ум, расширяло музыкальный кругозор. Слушая этнографические концерты, он имел возможность сравнивать интеллигентское „партесное“ исполнение русских песен с находящимся вне власти нотной партитуры и дирижерской палочки крестьянским исполнением тех же песен. Я почти уверен, что смелая идея Пятницкого привезти в Москву „поющую деревню“ возникла (может быть, подсознательно) именно здесь, в недрах нашей Комиссии.

Прошло десять лет со времени переезда Митрофана Ефимовича в Москву.

Летом 1910 года он выбрался в Бобров. Как и следовало ожидать,— старая народная песня, которая так интересовала Пятницкого и его сочленов по Комиссии, отступила в медвежьи углы Воронежской губернии под натиском городской частушки. Однако Митрофан Ефимович, со свойственной ему настойчивостью, начал упорные розыски, в результате которых ему удалось узнать, что в одном из глухих уголков Бобровского уезда обитает замечательная исполнительница старинных песен, 75-летняя Арина Колобаева—„Аринушка“, что у Аринушки имеются две дочери и что это женское трио восхищает односельчан своим проникновенным исполнением старинных песен.

Разыскав почтенную Аринушку и ее дочерей, Пятницкий немедленно зафонографировал их репертуар. В числе песен, исполнявшихся ими, оказались настоящие шедевры народной гармонизации, как, например, „Полоса моя, полосушка“, „Каролинка“ и др.

На ловца, как говорится, и зверь бежит. В глухом углу, куда случайно попал Пятницкий, разыскивая Аринушку, сохранились в неприкосновенности патриархальный быт, красивая, блистающая золотом старинных деревенских костюмов, обрядность и, самое главное, прекрасные образцы вымирающей традиционной песни. Здесь же Митрофан Ефимович натолкнулся на группу крестьян— человек тридцать мужчин и женщин, составлявших что-то вроде деревенской певческой капеллы.

Пятницкий зафиксировал на валики былинку про Илью Муромца, исполнявшуюся не соло, как в северных губерниях, а хором, три исторические песни и восемь духовных стихов. Нужно ли говорить, какую ценность представлял такой материал для Музыкально-Этнографической Комиссии и для самого Митрофана Ефимовича!

Из своей поездки он вернулся, что называется, сам не свой. Им овладела идея—во что бы то ни стало вывезти в Москву найденный им

в воронежских дебрях хоровой ансамбль и дать перед избранной столичной аудиторией первый в России и крестьянский концерт.

— Неужели музыкальная Москва, в частности Музыкально-Этнографическая Комиссия, не поможет осуществить этот план и откажется от такой сокровищницы, как эта воронежская деревенская капелла!—думал Пятницкий.

Но оказать ему материальную помощь для проведения в жизнь его проекта Комиссия не смогла. Средств на организацию экспедиции и на устройство этнографических концертов она не имела. Казенные средства были предоставлены Комиссии исключительно на издание „Трудов“. Хлопотать же об экстренном добавлении на „выписку“ в Москву крестьянского хора было бесполезно: такая ультра-демократическая затея, как организация крестьянских концертов в Москве, не могла встретить одобрения в правительственных кругах. Взять на себя оплату гастролей крестьянского хора Пятницкий тоже не мог: его 40-рублевого жалования было недостаточно для этой цели.

После целого ряда мытарств Пятницкому, наконец, удалось заинтересовать одну великосветскую даму—баронессу Бутберг, которая как раз в этот момент была занята организацией концерта в пользу детской сельскохозяйственной колонии. Мысль Пятницкого об устройстве в Москве „экзотического“ крестьянского концерта показалась баронессе заманчивой. Вне всякого сомнения, москвичи поспешат познакомиться с новинкой и, таким образом, полный сбор с концерта будет обеспечен.

Благотворительница решила пойти навстречу Митрофану Ефимовичу, предоставив ему необходимую сумму. Но она потребовала от Пятницкого, чтобы он указал ей авторитетного эксперта, который подтвердил бы научно-художественное значение концерта. Пятницкий указал на меня. Нужно ли говорить, что, будучи знаком с фонограммами и восхищаясь песенным материалом и своеобразием крестьянского хорового пения, я, не колеблясь, подтвердил культурно-музыкальное значение крестьянского концерта!

Пятницкий получил от баронессы необходимую субсидию. Крестьянский хор прибыл в Москву. Концерт состоялся 17 февраля 1911 года днем, в Малом зале Российского Благородного Собрания (ныне Дом Союзов).

Вот что писал о концерте известный музыкальный критик Ю. Д. Энгельс<sup>1</sup>:

„Подлинные старинные русские песни в подлинно народном исполнении—такова была выдающаяся по интересу программа „утра“, устроенного М. Е. Пятницким в пользу дамского благотворительного Комитета. Участвовало в „утре“ несколько групп крестьян-певцов и певиц Воронежской губернии, с которыми он познакомился во время своих поездок „за песнями“. Таким образом, публика могла стать лицом к лицу с настоящими народными певцами—теми самыми деревенскими артистами и артистками, живыми художественными традициями которых и доселе держится еще на Руси старинное песенное искусство.

Эстрада для этого случая превращена была декорациями в избу. Женщины пели в оригинальных старинных нарядах, которые на местах уже стали редкостью и для концертов собраны были поодиночке в разных селах. За все это и, прежде всего, за самую идею „крестьянского концерта“ нельзя не быть благодарным Пятницкому и поддержавшему его Комитету.

Песни, исполняемые крестьянами, очень интересны и по словам, и по напевам: среди них есть прямо жемчужины. Но особенную окраску получают они в народном исполнении. Певцы пели группами земляков: большая мужская группа, группа семидесятилетней (!) старухи Аринушки с двумя дочерьми, еще группа трех женщин и др.

Аринушка с дочерьми несколько простудились в дороге, и все-таки их пение было самым мягким среди женщин. У остальных певцов голоса звучали резче, откры-

<sup>1</sup> „Утро народной великорусской песни“, см. „Русские Ведомости“ от 18 февраля 1911 г., № 39.

те, но и это, впрочем, зависело от характера песни. Мужские голоса (особенно у запевалы-тенора) сами по себе приятнее. Но всюду подкупает не столько вокальный звук, сколько живое выявление свободной раскрывающейся души песни, безыскусственная, порой аляповатая, порой удивительно тонкая художественность как в передаче отдельных певцов, так и в своеобразном контрапунктическом ансамбле. Некоторые песни сопровождалась игрой на жалейках и плясками, показан был и хоровод в движении. Особенно было интересно второе отделение.

Живая цельная картина увлекательного исполнения „звонков“, столько же давшая уху, сколько и глазу, думается, глубоко запечатлелась в памяти слушателей.

Исполнены были также причитания по рекруте и по умершей матери. Одна женщина причитывала с плачем, другая утешала. Потом они переменились ролями и по окончании улыбались, хотя перед этим как будто бы по-настоящему плакали<sup>1</sup>. Это уже было нечто вроде форменного представления.

Во всяком случае, „утро“ оказалось в высокой степени художественно интересным и этнографически поучительным<sup>2</sup>.

И содержание, и тон рецензии показывают, насколько неосновательны были страхи московских музыкантов, полагавших, что русская песня в подлинном, необработанном виде и ее деревенские исполнители не выдержат серьезной критики. Пришлось признать, что идея Митрофана Ефимовича ничего общего с каким-либо „чужацеством“ не имеет, что он не маниак, а человек с большим художественным чутьем, давшим ему возможность в полной мере оценить достоинства безыскусственной народной песни и вокального искусства деревенских артистов и артисток.

Во всяком случае, 17 февраля (ст. ст.) 1911 года—дата историческая: с этого момента вокальное искусство русской деревни получает возможность выйти на широкую мировую арену<sup>3</sup>.

„Утро“ имело большой успех у публики и специалистов. Лишь одно лицо не разделяло всеобщего удовольствия: это была сама благодетельница, возмущенная дефицитом, который дал устроенный ею концерт.

„Крестьянский концерт“, о котором идет речь, конечно, не был свободен от недостатков. Сама по себе идея Пятницкого—сценическими средствами передать кусочек музыкального быта русской деревни, изобразить типичные „посиделки“, на которых крестьяне до поздней ночи „играют“ разные песни,—заслуживала всяческого одобрения. Но задача сценического искусства состоит в правдивом или, по меньшей мере, правдоподобном изображении реальной действительности. В данном случае на сцене передавался повседневный, будничные эпизод из крестьянского быта. К чему же здесь пышные наряды женщин!

Необходимо было показать и другую картину—„Свадебный обряд“, во время которого девушки иногда надевали извлеченные из дедовских сундуков парадные платья и вышитые золотом кокошники. Для этой картины подходило бы и соответствующее обряду свадебное причитание, сопровождающееся плачем. Плакать же на посиделках без всякого повода—было совершенно неуместно. Известно также, что хороводные „действия“ в большинстве случаев происходят не в избе, а на вольном воздухе, где-нибудь на зеленой лугвине, на берегу речки или озера. Значит, нужна была и соответствующая декорация.

Другой недочет первого „Крестьянского концерта“ состоял в том, что сам Митрофан Ефимович все время находился на сцене, приводил из-за кулис и снова вводил отдельные группы певцов, послушно за ним следовавших, словно слепцы за поводырем. А „поводырь“ ежеминутно давал публике пространные объяснения и тем расхолаживал впечатление от самого пения.

<sup>1</sup> Не „как будто бы“, а именно по-настоящему! — В. П.

<sup>2</sup> Намечавшееся заграничное турне хора Пятницкого не состоялось в связи с начавшейся в 1914 году мировой войной.

Не без основания полагая, что появляться во фраке или в сюртуке на фоне многокрасочной этнографической костюмерии не следует, Пятницкий сам обрядился в будничный крестьянский костюм: синие пестрядинные штаны, длинную белую холщевую рубаху, перетянутую ремешком, белые онучи и лапти.

Но все эти недостатки первого опыта были скоро изжиты.

1912 год окончательно упрочил славу „Крестьянских концертов“ Пятницкого. В течение этого года удалось устроить два блестящих, сценически оформленных выступления. Первое из них состоялось 27 января в помещении Литературно-Художественного Кружка, второе — повторное — 25 февраля в Большом Зале Консерватории, как экстренный концерт Императорского Русского Музыкального Общества.

Чтобы не повторить прошлогодней ошибки, — не спутать в один клубок песни различных жанров и не загнать хоровод в тесную избу, — я решил смонтировать три картины, присвоив им, согласно театральным обычаям, соответствующие названия. Первая картина называлась „Вечер за околицей“, вторая — „Праздничный день после обедни“, третья — „Свадебный обряд“.

Декорация первой картины изображала живописную луговину. Вдали — деревня. Крестьяне, свободно группируясь, как это в действительности наблюдается, пели одну песню за другой. Крестьяне всех возрастов особенно любят плясать и водить хороводы на свежем воздухе, выйдя вечерком за околицу. Пляски поздним вечером, при лунном свете, в обычае как у русского, так и у украинского крестьянства. И финальное „действие“ первой картины состояло именно в хороводах и плясках при свете театральной луны.

Декорация второй картины: солнечный день. Часовня у колодца. Слепцы поют духовные песни. Шесть образцов этого редчайшего жанра показаны были крестьянами Воронежской губернии. Духовный стих № 7 — „Кому повем печали моя“, в сопровождении лиры, был исполнен Пятницким и бандуристом Шевченко<sup>1</sup>, за неимением певцов из среды приехавших крестьян. В соответствующих костюмах, Митрофан Ефимович и Шевченко исполнили этот стих, причем Шевченко аккомпанировал пению на лютне — любимом инструменте „калик перехожих“.

Композиция и постановка картины „Свадебный обряд“<sup>2</sup> всецело принадлежала Митрофану Ефимовичу.

Декорация: внутренность избы. За сценой слышится песня: „Э-ох-ты, кукушка, ты рябая“, которую поют подруги, как бы оповещая сельчан, что в селе просватана девушка. Когда подруги и соседки входят в избу, просватанная девушка встречает их плачем (причитанием). Слышатся возгласы: „Жених идет“... Входит жених со своими родными. Его встречают песней: „Сы восточной, сы сторонушки...“ и затем сажают на край коника (ларя). В это время невеста, окруженная женщинами, находится в противоположном углу избы. При пении песни: „Да ты, утушка, да

<sup>1</sup> Васялий Кузьмич Шевченко — был замечательным бандуристом. Не менее искусно играл он на украинской лире.

Описание бандуры или „кобзы“ (конструкция инструмента и способ игры на нем) можно найти у А. Фаминцына в его работе „Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа“, СПб, 1891. См. также фотоснимок „Украинские кобзари“ в „Трудах Музыкально-Этнографической Комиссии“, том II, стр. 238.

Сведения о лире (русский термин — „рыле“) даны А. Я. Масловым в его „Иллюстрированном описании музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском Этнографическом Музее в Москве“ (См. „Труды Музыкально-Этнографической Комиссии“, том III, стр. 237, 239).

<sup>2</sup> „Сговор“ — Воронежской губернии (Бобровский уезд).

ты, серая, выплывай!\* она подходит („выплывает“) к жениху. После этого нареченных сажают за стол и поют величальные, беседные и плясовые песни.

Всеми „действиями“ во всех трех картинах руководил из-за кулис Пятницкий.

Успех концерта был колоссальный. Публика устроила Митрофану Ефимовичу овацию. Пресса дала ряд восторженных отзывов, причем ни одна газета не упрекнула организаторов (М. Е. Пятницкого и меня) в бутафорском методе оформления концертов, тем самым как бы признавая, что суть дела в данном случае не во внешнем оформлении, а в идее.

О правильности нашего с Митрофаном Ефимовичем „сценического“ метода показа русских песен и хоровом исполнении крестьян свидетельствует отзыв Ю. Д. Энгеля:

„Это почти живые картинки быта, в которых песня предстает перед слушателем не в оторванном от действительности отвлеченном виде, а в связи со всей той реальной художественно-житейской атмосферой, одним из элементов которой они являются. Ведь настоящая народная песня — всегда „действие“, прямое ли (рабочие песни, плясовые), символическое (хороводы, обрядовые песни) или только душевное (погружение в мир песенных переживаний).

И чем привычнее обстановка, в которой поют деревенские певцы, тем легче им войти в действо, даже чувствуя на себе взоры чужих людей (публики)...

Наиболее почетное место среди крестьянских певцов принадлежит глубокой старухе Аринушке. Любопытно видеть в действии живой очаг старой певческой традиции. Аринушка стоит посередине, обе ее дочери по сторонам, полуобернувшись к ней; часто, особенно перед выступлением, старуха вскидывается на них строгим, серьезным взглядом, они точно отвечают; во время пения все мерно покачиваются; словом, даже в самых, казалось бы, бездейственных песнях чувствуется особое песенное „действие“.

С этнографической точки зрения интерес вечера, устроенного Пятницким, можно назвать крупным. Но он значителен и с художественной стороны, несмотря на то, что на наш городской взгляд исполнение песен далеко не всегда поднималось до высоты их чисто музыкальных достоинств“.

В зрительном зале сидела чуть ли не вся артистическая Москва. Присутствовали и такие корифеи, как С. В. Рахманинов, Ф. И. Шаляпин, В. И. Сук и др.

Я не знаю, с какими мыслями и настроениями шли они на „Крестьянский концерт“, но наблюдал их по его окончании. Поздравляя Митрофана Ефимовича, они не спешили покинуть зал. Бросался в глаза их взволнованное состояние, которое обычно охватывает артистов, когда они сталкиваются с явлениями подлинного искусства.

В зале присутствовал и „этнографический цех“. Но здесь — „немного лиц мне память сохранила“. Хорошо помню, что концерт посетили Н. А. Янчук, А. Л. Маслов, Д. И. Аракишвили, А. В. Марков, Е. Д. Денисова, — то-есть активная группа Музыкально-Этнографической Комиссии. Этой группе специфика организованного Пятницким вечера русской песни была более близка и понятна, чем другим московским музыкантам.

Мы чувствовали, что перед нами не театральное зрелище, а реальная жизнь.

„Как хорошо срепетован свадебный обряд!“ — шептал мне на ухо сидящий рядом известный оперный дирижер Плотников, потрясенный „плачем“ невесты. Даже квалифицированные музыканты в описываемое время не могли себе представить, что в услугах режиссеров, дирижеров и, в особенности, балетмейстеров народное музыкально-драматическое искусство не нуждается. Кратковременная репетиция перед концертом состояла в том, что Пятницкий сговорился с певцами, какие песни и в каком порядке надо петь и где кому стоять на сцене...

Удивившая некоторую часть публики непринужденность, с какой крестьяне держались на сцене, объясняется тем, что песенное „действие“

являлось для них ежедневным, будничным делом. Об огромном художественном значении этого дела, они, конечно, не догадывались. Участники хора не сознавали, что песни, которыми они очаровали столичную аудиторию, обязаны своим возникновением их творческому дару.

Возникавшие в публике предположения, что на приехавших из глухих мест крестьян новая, необычная обстановка не произвела никакого впечатления, были неправильны.

У приезжих был, конечно, целый ворох впечатлений, но они делились ими только друг с другом. Отвечать же на в упор поставленные, зачастую грубо-пошлые, вопросы бегавших за кулисы репортеров крестьяне просто не умели, так как не понимали, чего от них хотят.

Начальный текст афиши описанного концерта сформулирован был так:

Московский Литературно - Художественный Кружок. 27 и 29 января 1912 года в помещении кружка на Б. Дмитровке состоятся два концерта крестьян (III и IV) Воронежской, Рязанской и Смоленской губерний, устраиваемые М. Е. Пятницким.

Ни казенных, ни частных организаций, которые располагали бы средствами на устройство гастролей крестьянских хоров в 30 человек, в Москве не было. И в данном случае Литературно-Художественный Кружок (а 25 февраля — Русское Музыкальное Общество) взяли на себя возмещение путевых издержек лишь небольшой группы воронежских крестьян, с Аринушкой во главе.

Откуда же явились крестьяне других губерний? — Дюмая голову над тем, как пополнить свою капеллу, Пятницкий остановился на мысли организовать резерв в Москве. Живя в фабричном районе, он случайно попал в общежитие рабочих одного из ближайших заводов. Там, к его радости, он нашел довольно большую группу страстных любителей старинных песен, бытующих в их родных селах Смоленской и Рязанской губерний. У них оказались прекрасные голоса, а репертуар — такого же типа, как у земляков Пятницкого.

Мне тоже захотелось познакомиться с этими певцами, и в одно из воскресений я пошел к ним вместе с Митрофаном Ефимовичем. На этот раз пения не было. Зато я был свидетелем „лабораторной работы“ этой своеобразной певческой артели. Руководитель (не помню его фамилии) записывал в тетрадь тексты песен, сообщенные ему товарищами по заводу, уроженцами разных сел, — а в каждом селе, как известно, бытуют свои песни. Напевы песен, как оказалось, запоминались певцами сами собой, раз навсегда (что служит доказательством колоссальной музыкальной памяти русского крестьянина).

Довелось мне побывать и в лаборатории самого Пятницкого. Там, на его квартире, шел процесс „перенимания“ песен. Участники Московского крестьянского хора (будем называть его так), выслушав фонограмму хоревой песни Воронежской губернии, „расшифровывали“ ее своими голосами, не опуская никаких деталей. А потом сам Митрофан Ефимович становился хористом, пел и „перенимал“ песни Смоленской и Рязанской губерний.

Едва ли в описываемое время кому-либо другому мог притти в голову такой способ практического использования народно-песенной музыкальной сокровищницы. И едва ли кому-либо, кроме Пятницкого, она была по плечу.

Организация Московского крестьянского хора была закончена в 1913 году.

В апреле 1914 года скончалась воронежская Аринушка. Но в новом хоре уже блистала Аринушка рязанская, отлично исполнявшая старинные

русские песни. Это была женщина средних лет, обладавшая звучным меццо-сопрано и сценическим талантом.

Обстоятельства складывались как будто благоприятно для процветания крестьянского хора, руководимого Пятницким. Но начавшаяся в июле 1914 года война вырвала из этого коллектива лучшие мужские голоса. Два следующие предреволюционные года, ознаменовавшиеся волнениями среди рабочих, сильно затормозили дело, начатое Пятницким.

К счастью, у Митрофана Ефимовича всегда был под рукою организованный им „Ансамбль русской песни“, в состав которого входили: В. К. Шевченко (тенор), М. Е. Пятницкий (баритон), М. А. Охримович-Шевченко (сопрано), Р. А. Кондра (меццо-сопрано) и П. В. Козмовская (контральто). Такой „портативный“ ансамбль выручал Пятницкого на тех концертах, где требовался показ русской хоровой песни.

Особенность этого ансамбля заключалась в том, что, за исключением Козмовской, участники его не были оперными артистами; специфический оперный стиль исполнения был им совершенно чужд. Зато характер народного пения был им хорошо знаком с детства, так как все они, — опять-таки, за исключением Козмовской, — вышли из народа. Митрофан Ефимович никогда оперным артистом не был, но вокальным искусством русского крестьянства владел в совершенстве.

Одно из типичных выступлений „Ансамбля“ состоялось 28 января 1914 года на публичном заседании Музыкально-Этнографической Комиссии, в зале Политехнического Музея. Часть репертуара состояла из женских песен, вроде „Кому радость, кому горе, а мне одна грусть-тоска...“ Из воронежских песен были исполнены известная по „Крестьянским концертам“ песня „Хорошенький, молоденький“ и „Песня про Илью Муровича“, записанная с голоса старухи Аринушки. Рецензент отмечал, что исполнение всей этой программы под аккомпанемент лиры не оставило желать ничего лучшего: „Дух народной песни был схвачен, понят и верно передан...“.

Как уже упоминалось, в начале 1904 года мною и Митрофаном Ефимовичем был подготовлен к печати сборник „12 песен Воронежской губернии“. Рукопись мы представили на просмотр товарищу председателю Музыкально-Этнографической Комиссии Александру Тихоновичу Гречанинову — нашему высшему музыкальному арбитру.

Гречанинов не нашел возражений против представленного материала. Некоторые же песни в моей обработке удостоились его решительной похвалы. Поэтому странно и неожиданно прозвучала его резолюция, что-де сборник наш не может быть опубликован Комиссией, так как для нее требуется более ценный в художественном отношении материал.

Пятницкий не любил отступать перед препятствиями<sup>1</sup> и решил издать сборник за свой счет. Чуть ли не по копейкам занимал он деньги у знакомых и, собрав нужную сумму, осуществил свою заветную мечту — выпуск в свет „Воронежского сборника“. Издание быстро разошлось и расходы Митрофана Ефимовича окупились. Второе издание (перепечатка первого) последовало в 1912 году. Сборник и на этот раз не залежался на полках нотных магазинов. Успеху его способствовало, конечно, и неподражаемое исполнение воронежских песен самим Пятницким. „Шалыпинский“, как в шутку говорили слушатели, успех был обеспечен Митрофану Ефимовичу на всех этнографических концертах.

<sup>1</sup> Невольно вспоминается деталь из биографии Пятницкого, — как он в юношеские годы добился самостоятельного заработка, поступив на службу к деревенскому кузнецу и научившись фабриковать оловянные ложки.



Считаю необходимым подчеркнуть, что целая армия концертантов по собственной инициативе начала повсеместную пропаганду „Воронежского сборника“ („Зеленого“ сборника, как называли его по цвету обложки) с момента его опубликования в 1904 году. Моя гармонизация, повидимому, пришлась исполнителям по вкусу. Сборник не вышел из музыкального обихода и в наши дни. Наибольшим успехом пользуются песни: „Ночки темные“, „Уж вы ветры, ветерочки“ и „Звоны“<sup>1</sup>.

Я надеялся, что теперь уже, в 1912 году, президиум Музыкально-Этнографической Комиссии, учитывая популярность нашего сборника, изменит свое к нему отношение, а на Пятницкого перестанет, наконец, смотреть, как на „частное лицо“, с деятельностью Комиссии не связанное. Но пока что все оставалось попрежнему, несмотря на то, что руководящая группа Комиссии не могла не видеть исключительной музыкальности Митрофана Ефимовича, его знания особенностей крестьянского исполнения русских хоровых песен, его инстинктивного проникновения в душу песни и в душу народа, эту песню сложившего. Ведь совершенно очевидно, что, создав хор крестьян, Пятницкий способствовал делу спасения остатков русской песенной старины. И разве не эту же цель ставила перед собой и Музыкально-Этнографическая Комиссия?

Чтобы иметь материальную базу для устройства „Крестьянских концертов“ и собирания и публикации народных песен, Пятницкий решил искать мецената в торговой среде. Такой „меценат“ вскоре нашелся в лице владельца магазина металлических изделий — Роберта Кенца. От этого этапа деятельности Митрофана Ефимовича, продолжавшегося с 1913 до 1917 года, сохранился любопытный документ в виде сборника под общим заглавием: Концерты М. Е. Пятницкого с крестьянами.

Что же представлял собой этот объемистый сборник без малого в девять печатных листов?

Из ремарок видно, что основная цель опубликования его была чисто коммерческая и что компаньон Пятницкого был заинтересован, конечно, лишь в том, чтобы как можно скорее распродать сборник и оправдать расходы, затраченные на его издание.

Сборник состоял из трех отделов: „Статьи периодической печати о концертах М. Е. Пятницкого с крестьянами“; „Программы концертов М. Е. Пятницкого с крестьянами и рецензии газет о его концертах“; „Народные песни и духовные стихи с пояснениями, записанные на граммофонные пластинки и исполненные: 1) хором (мужским) крестьян, 2) хором (женским) крестьян, 3) хором смешанным (мужским и женским) крестьян, 4) ансамблем старинной русской песни М. Е. Пятницкого. Выпуск 1-й“<sup>2</sup>.

Далее следуют: моя работа — „Обзор музыкальной конструкции записанных М. Е. Пятницким воронежских песен в связи с характерными особенностями великорусского песенного склада“ и „Старинные песни Воронежской губернии в народной гармонизации, записанные М. Е. Пятницким и расшифрованные И. С. Тезавровским“<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> В наши дни исполнители „Звонов“ (например, певица Юровская в Москве) гармонизацию этой песни нередко приписывают Пятницкому, а иногда и самим себе. В Фергане был случай, когда певец, держа в руках „Зеленый сборник“, информировал аудиторию, что сейчас он исполнит песню „Звоны“ в... своей гармонизации.

<sup>2</sup> В этом выпуске нет ни одной нотной цитаты. Помещены лишь неполные тексты нескольких песен, напетых Пятницким. „Пояснения“ — явно неудовлетворительны: они написаны в пошло-сюсюкающем стиле провинциального репортера.

<sup>3</sup> И. С. Тезавровский был привлечен нами для расшифровки фонограмм Пятницкого с записями текстов и мелодий воронежских песен. Работу эту он выполнил блестяще. — В. П.

Подведем итоги работы Пятницкого над осуществлением поставленной им перед собой жизненной задачи: создания крестьянского хора и пропаганды старинных русских песен.

Он наглядно доказал художественное значение русской песни, нанеся удар распространенному в те времена мнению, будто русская песня сама по себе, без гармонизаторского вмешательства образованных музыкантов, художественного интереса не представляет.

Каждому, кто слышал старинные русские песни в сольном исполнении Пятницкого или в исполнении организованного им крестьянского хора, кто ознакомился с его фонограммами по реально-звуковой расшифровке „Ансамбля старинной русской песни“, — было совершенно ясно, что Пятницкий нашел правильный путь к раскрытию музыкального гения русского народа.

В течение тринадцати лет (дореволюционный стаж музыкально-этнографической деятельности Пятницкого) он вел работу на свой риск и страх, без всякой материальной поддержки со стороны субсидируемых царским правительством культурно-просветительных учреждений и организаций. К числу их, в известной мере, принадлежала в то время и Музыкально-Этнографическая Комиссия, ибо ей были предоставлены казенные средства на издание ее „Трудов“, в частности IV тома, носящего название „Опыты художественной обработки народных песен“ (1913). И мне кажется, что при желании президиум Комиссии мог бы выделить небольшую сумму денег на издание в качестве своих „Трудов“ упомянутого выше коллективного труда ее членов: Пятницкого, Пасхалова и Тезавровского. Но Комиссия и на этот раз решила не вмешиваться в „частное дело“ Пятницкого.

Наступила Великая Октябрьская революция. Сам народ взялся за сохранение и выявление своего художественного наследия. С 1921 года начали осуществляться показы народного музыкального искусства.

Экспертами были члены всё той же Музыкально-Этнографической Комиссии, преобразованной в Этнографическую Секцию Государственного Института Музыкальной Науки (ГИМН). Не раз в стенах ГИМН'а выступал крестьянский хор Пятницкого, работавший, разумеется, в полном контакте с Этнографической Секцией.

Трудовая энергия наша, несмотря на тяжелые лишения в период гражданской войны, значительно возросла. Особенно широко развернул свою работу Митрофан Ефимович, выступая в годы гражданской войны с хором крестьян в госпиталях и на железнодорожных станциях. Кроме того, он нашел — в 1920 и 1925 гг. — время и энергию для поездки на родину. Во время последней поездки он записал местный свадебный обряд со всеми песенными текстами и деталями ритуала.

В 1925 году Пятницкий видел родные края в последний раз. Через два года его не стало. Во время последней поездки ему — страстному коллекционеру — удалось разыскать у своих земляков несколько женских народных костюмов и головных уборов, а также значительное количество хозяйственных предметов кустарного производства. Незадолго до смерти Митрофан Ефимович говорил представителям ГИМН'а и мне, как председателю Этнографической секции: „После моей смерти все мое дело передаю в ваши руки. Все собранные мною научные ценности считайте своими“. Этот благородный дар мы тщательно хранили, взяв под наблюдение „Музей русской песни имени Пятницкого“.

Самую ценную часть наследства Пятницкого представляют фонограммы с записями русских песен. До момента ликвидации ГИМН'а и закрытия Общества Любителей Естествознания, Антропологии и Этногра-

фии (в 1931 г.) мы хранили все эти культурные ценности. Затем фонографическая коллекция Пятницкого, в том числе валики с записями воронежских песен, была передана в Ленинградский Музей фонограмм.

На этом можно было бы закончить воспоминания о деятельности М. Е. Пятницкого и его крестьянского хора. Однако читатель вправе задать вопрос: как же протекала работа Государственного хора им. Пятницкого<sup>1</sup> в последующие годы, в частности, после смерти его руководителя, как она протекает сейчас, в эпоху Великой Отечественной войны?

Уже в начале первой мировой войны для Митрофана Ефимовича стало ясно, что его настоящим, полноценным слушателем и беспристрастным судьей может быть лишь массовый слушатель. С этим слушателем он встречался в те годы в госпиталях, и там, у раненых солдат, которых война оторвала от семьи и крестьянства, нашла русская песня надлежащий отклик.

При Советской власти связь хора Пятницкого с широкими слушательскими массами становилась еще более прочной. М. Е. Пятницкий рассказывал мне, как однажды, в 1918 году, в самый разгар борьбы с интервентами, хор выступал на Курском вокзале перед отправкой эшелона на Южный фронт. Неполный вокзал был забит бойцами, ожидавшими посадки, и провожающими. Люди сидели на грязном полу, истомленные, усталые. Но вот началось выступление хора. Лица прояснились. Утомления — как не бывало. Движение, смех. Казалось, что еще две — три минуты... и под звуки народной юморески „Я с комариком плясала“ слушатели пустятся в пляс.

Прозвучали сигналы на посадку. Отъезжающие и хор вместе с Пятницким вышли на платформу. Обычные при отправке воинских эшелонов тяжелые сцены на этот раз не имели места.

Мысль о необходимости художественного отклика на политические события была тогда же осознана и осуществлена Пятницким. Один из примеров — концерт хора крестьян в Большом зале Московской консерватории, состоявшийся в конце ноября 1914 года.

На концерте показано было народное музыкальное „действие“: „Проводы на войну“, точнее, воспроизведена тяжелая сцена прощания молодой женщины с мужем, уходящим на фронт, причем крестьянка, изображавшая молодницу „Анюточку“, причитывая, плакала настоящими слезами.

В предреволюционные годы Пятницкий все чаще обращался к аудитории за оценкой художественных достижений возглавляемого им хора.

Отзывы (в виде записок слушателей) были самые разнообразные, — от выражения полного восторга до недовольства и упреков „в слабости организации“, в том, что „из крестьян устраивают потеху для публики“, что „теперь не время для театральных слез“... Были и просьбы повторить концерт в другой раз, и благодарность за полученное наслаждение. Характерно, что о музыкальной стороне концертов слушатели почти ничего не говорили.

За время своей концертной деятельности Пятницкий собрал большую коллекцию этих записок-отзывов, хранящихся в Музее его имени и являющихся ценным материалом для изучения.

После смерти Митрофана Ефимовича руководители Государственного хора имени Пятницкого — Владимир Григорьевич Захаров и Петр Михайлович Казьмин — продолжают во многом традиции покойного основателя хора, поднимая их на более высокую ступень, доводя исполнение до

<sup>1</sup> Звание это хор получил в 1940 году.

более совершенного уровня, пополняя репертуар старинных песен новыми записями, увековечивая их фиксацией на пленку (Пятницкий при современной ему технике мог для этой цели пользоваться лишь граммофонными дисками, менее удобными для хранения). Во время своих экспедиций они применяют фонограф, а, где нужно, делают записи на слух.

Записные книжки руководителей хора содержат более разнообразный и разнохарактерный материал, нежели материал, собранный в свое время Пятницким. Последний, как известно, считал достойными собирания и пропаганды лишь образцы старой традиционной песни. Деревенские частушки под гармошку уже не интересовали его.

Захаров и Казьмин, гораздо более широко трактуя термин „музыкальный фольклор“, посвящают целые отделения своих концертных программ этому виду народной музыки.

В репертуар хора — кроме песен советских композиторов — входят также песни, сложившиеся в городской среде, и старые революционные и солдатские песни. Огромное значение для хора имеет творческая работа руководителя его, лауреата Сталинской премии В. Г. Захарова. Его песни в исполнении хора имени Пятницкого знает и поет вся наша страна.

Чрезвычайно широка и разнообразна аудитория, перед которой выступает Государственный хор имени Пятницкого. Среди постоянных слушателей хора — и „концертная“ публика, и бойцы и командиры на фронтах Отечественной войны, и раненые в госпиталях, и ударники колхозных полей. Результатом выступлений хора сплошь и рядом является возникновение новых ячеек — самодеятельных „хоров Пятницкого“.

Усилия руководства хора имени Пятницкого направлены на то, чтобы стимулировать музыкально-поэтическое творчество народных масс. Песни, возникшие в порядке самодеятельности, ни в какой мере нельзя считать „музыкальным сырьем“. В этом я убедился, прослушав на одном из московских концертов хора имени Пятницкого несколько лирических вокальных миниатюр, рассказывающих о переживаниях бойцов Красной Армии. Сочинения эти (для одного или нескольких голосов с сопровождением баяна) по своему музыкальному качеству не уступают произведениям профессионалов.

Таким образом, работа Государственного хора имени Пятницкого и его руководителей несомненно оказывает большое стимулирующее влияние на музыкальное творчество народных масс и во многом направляет деятельность новых хоровых ячеек, организующихся по образцу Московского хора.

Деятельность Государственного хора имени Пятницкого и его руководителей получила высокую оценку Советского Правительства: Владимиру Григорьевичу Захарову присвоено звание Народного артиста СССР; Петру Михайловичу Казьмину — звание Народного артиста РСФСР; В. Г. Захаров награжден Орденом Ленина, П. М. Казьмин — Орденом Трудового Красного Знамени. Высокой правительственной наградой отмечен также ряд участников хора.

## Советская музыка за рубежом

Г. ШНЕЕРСОН

С первых дней войны весь мир с огромным интересом следит за героической борьбой советского народа против фашистских захватчиков. Сообщения с советско-германского фронта с волнением и надеждой читают миллионы людей. Они знают, что от исхода этой беспрецедентной, титанической борьбы зависят свобода и счастье человечества, свобода и счастье грядущих поколений. В боях под Москвой, у стен Сталинграда, в кубанских степях, в великих битвах 1943—44 годов Красная Армия, развеяв в прах миф о непобедимости фашистской Германии, одержала не только военную победу. Стойкое сопротивление и замечательные победы Красной Армии над гитлеровскими полчищами по-новому раскрыли перед миром величие и духовную мощь советского народа, вызвали огромный интерес к ее людям, культуре, искусству.

В своем письме американский композитор Эли Сигмейстер пишет: „...Люди, которые раньше ненавидели всё, связанное с вами, теперь говорят о России и о русских с величайшей любовью и уважением. Даже банкиры пишут в „Нью-Йорк Таймс“ статьи, в которых заявляют, что Россия — это великая надежда человечества...“

Лучшие люди Европы и Америки, виднейшие представители литературы, науки и искусства спешат выразить народам Советского Союза и его победоносной Красной Армии свое восхищение, благодарность и любовь.

„Я приветствую тебя, Советский Союз, за величественную борьбу, которую ты ведешь во имя свободы, — говорит Чарли Чаплин на митинге, посвященном открытию недели советского искусства в Нью-Йорке (декабрь 1942 года). — Я приветствую вас, советские люди, я приветствую мужество, с которым вы осуществляете самый смелый в истории человечества эксперимент. Вы достигли в нем блестящих успехов, несмотря на все препятствия в мире. Несмотря на клевету, чернившую дело, за которое вы боретесь, вы выросли мужественными и свободными — вдохновляющий пример для обыкновенных людей!“

Война вызвала исключительный интерес ко всем проявлениям советской культуры. Колоссально возрос спрос на произведения русских писателей, на советские кинофильмы, на советскую музыку.

Хронику музыкальных событий, связанных с продвижением творчества советских композиторов за рубежом в дни Отечественной войны, можно начинать с 22 июня 1942 года — со дня первой годовщины войны Советского Союза против гитлеровской Германии.

Именно в этот день, в Лондоне, сэр Генри Вуд во главе оркестра Лондонской Филармонии впервые исполнил Седьмую симфонию Шостаковича. Это первое вне СССР исполнение симфонии, созданной в горниле Отечественной войны, было встречено всей английской общественностью с исключительным интересом и вниманием.

Вот что писал по этому поводу Генри Вуд в обращении к советским музыкантам:

„22 июня 1942 года я имел честь дирижировать „Ленинградской симфонией“ вашего знаменитого Шостаковича. Это первое исполнение симфонии передавалось по радио на весь мир... Публика и пресса с энтузиазмом встали к ней. Само собой разумеется, я чрезвычайно рад, что принял участие в этом важном событии. Близкое сотрудничество с вами в разгар гигантской войны, в которой мы сражаемся бок-о-бок, дает мне, как человеку и музыканту, необычайное удовлетворение...“.

Этот концерт в Лондоне и, особенно, последовавшие вскоре исполнения Седьмой симфонии в Америке явились началом целой серии концертов из произведений советских композиторов. Эти концерты были как бы ответом на необычайно усилившийся за рубежом в дни войны интерес к советской музыке и способствовали утверждению ведущей роли советского музыкального творчества в музыкальной культуре современности.

Как и в Англии, первым новым сочинением, пришедшим из СССР в Америку после начала войны, явилась Седьмая симфония Шостаковича, — произведение, которому суждено было сыграть колоссальную роль в широчайшем признании советской культуры за рубежом и которое вот уже скоро два года продолжает оставаться в центре внимания мировой музыкальной общественности. Эпопея создания Шостаковичем симфонии в осажденном Ленинграде, история посылки микрофильма партитуры из Куйбышева в Нью-Йорк, следовавшая затем борьба крупнейших дирижеров Америки за право первого исполнения симфонии и, наконец, долгожданная премьера 19 июля 1942 года под управлением Артуро Тосканини — все это получило совершенно небывалый, грандиозный, даже по американским масштабам, общественный резонанс и отклики в печати.

Сообщения о предстоящей радио-премьере были напечатаны во всех газетах США на видном месте, с портретами Шостаковича и Тосканини, фотоснимками партитуры и т. д. Один из самых распространенных в Америке журналов, „Тайм“, поместил на обложке портрет Шостаковича в красках, в форме пожарного, и напечатал большую статью о Седьмой симфонии. С особенным интересом и весьма подробно комментировался американской печатью тот факт, что Седьмая симфония создана в осажденном Ленинграде композитором, принимавшим участие в пожарной охране города в период самых страшных бомбардировок.

Премьера симфонии прошла в Нью-Йорке в чрезвычайно торжественной обстановке. Все места в большой студии „Радио-Сити“ были заполнены гостями, среди которых находились виднейшие представители делового и общественного мира Америки, иностранные дипломаты, музыканты, писатели, журналисты. Радиопередача была посвящена работе американских Комитетов Помощи России в войне. Председатель этой организации Э. Картер перед началом исполнения и после него выступил с горячим призывом к американцам, присутствовавшим на концерте и слушавшим исполнение по радио, усилить сбор средств в фонд медицинской помощи СССР.

Вслед за радио-премьерой Седьмой симфонии последовало множество исполнений этого произведения лучшими американскими оркестрами.

Симфония исполнялась также в Канаде, Мексике, Аргентине, Австралии, Уругвае, Палестине.

Каждое исполнение привлекало рекордное количество слушателей. Часто эти концерты превращались в демонстрации солидарности с народами Советского Союза и заканчивались требованиями немедленного открытия второго фронта. Огромное внимание уделяла и продолжает уделять Седьмой симфонии мировая пресса. О „Ленинградской симфонии“ написаны целые томы журнальных статей и газетных рецензий.

Диапазон оценок этого сочинения чрезвычайно велик. Наряду с восторженными одами в честь ее автора и статьями, провозглашающими Шостаковича величайшим композитором всех времен и народов, имеются статьи и отрицательного характера.

С острой „критикой критиков“ симфонии выступил на страницах „Дейли Уоркер“ писатель Майкл Голд. „Основной замысел этой симфонии, пишет он, — любовь и преданность родине, ненависть к врагу, непоколебимая и героическая вера в силу искусства. Поэтому миллионы американцев с энтузиазмом встретили симфонию...“.

Каковы бы ни были оценки Седьмой симфонии в иностранной печати<sup>1</sup> неоспоримым остается факт громадного художественного и общественно-политического резонанса, вызванного этим сочинением. В симфонии советского композитора мировая аудитория услышала волнующую повесть о людях Советского Союза, повесть борьбы и страданий великого народа; почувствовала неукротимую ярость и волю к победе Красной Армии, несущей на своих знаменах освобождение всем угнетенным народам.

„Эта симфония дает нам силу духа и надежду, что новый мир придет“ — пишет газета „Дейли Уоркер“. „Страна, художники которой в эти суровые дни в состоянии создавать произведения такой бессмертной красоты и высокого духа — непобедима...“ („Чикаго Сэн“). Вот какие мысли рождает у американского слушателя Седьмая симфония Шостаковича. Прекрасные патристические слова нашел Сергей Кусевицкий, обратившийся к своей аудитории перед исполнением симфонии: „Я обращаюсь к вам, как музыкант. Я заявляю о моей вере в человечество, потому что я надеюсь на победу России. Как раз в то время, когда Россия тяжело страдает за весь остальной мир, из ее разоренных пространств пришел этот музыкальный шедевр, такой же великий, как мир. Симфония Шостаковича является посланием веры и победы человеческого духа над смертью. Мы... должны быть благодарны этому великому народу, который через тяжчайшие страдания ведет нас к надежде, свету и воскрешению...“.

В интересной и во многом очень проницательной книге „Наша новая музыка“<sup>1</sup> виднейший американский композитор Аарон Копленд указывает на Россию, как на страну, откуда идет наиболее здоровая и многообещающая струя музыкального обновления.

„...Эта новая тенденция, идущая из России, прежде всего — в произведениях Дмитрия Шостаковича“, пишет Копленд. „...В лице Шостаковича Советский Союз воспитал композитора яркой индивидуальности, обновляющего тенденции Бородина и Чайковского, композитора, который знает, как следует обращаться не только к пролетарским массам СССР, но и к музыкальной публике всего мира. Его влияние сегодня сказывается на всех композиторах, которым дороги те же художественные идеалы...“.

<sup>1</sup> Aaron Copland, „Our New Music“. New York, 1941.

Таковы, вкратце, основные и наиболее характерные моменты того безграничного потока высказываний о Шостаковиче в американской печати, с которым нам удалось познакомиться на протяжении последних месяцев.

Выбор советских произведений, исполняемых за границей в дни войны, разумеется, не ограничивается одной только Седьмой симфонией Шостаковича. Как нам уже приходилось сообщать, военное время не только не ослабило, но в значительной мере расширило интерес к творчеству Сергея Прокофьева. Большим событием явилось чрезвычайно успешное исполнение кантаты „Александр Невский“ в Лондоне, Нью-Йорке и Филадельфии. Попрежнему не сходят с репертуара лучших мировых оркестров „Классическая симфония“, „Петя и волк“. Я. Хейфец и Ж. Сигетти часто выступают с исполнением обоих скрипичных концертов Прокофьева; Владимир Горовиц часто играет его 6-ю и 7-ю сонаты.

С большим успехом состоялось первое исполнение 21-й симфонии Н. Мясковского Бостонским оркестром под управлением Сергея Кусевицкого.

„...21-я Симфония в целом, — писал критик Р. Эли, — это одно из самых удовлетворяющих новых сочинений, которые нам удалось услышать за последние годы... Это очень искренняя и очень хорошая музыка... Несмотря на удивительную лаконичность, симфония прекрасна законченностью своих форм...“.

В нашем распоряжении еще нет многочисленных откликов прессы на исполнение произведений Д. Кабалевского: на ряд исполнений его 2-й симфонии, под управлением Тосканини, Кусевицкого и Орманди; увертюры к опере „Кола Брюньон“, впервые исполненной Тосканини во главе оркестра Национальной Радиокорпорации; первого в Америке исполнения 2-го фортепианного концерта (пианистом Лео Смит). Показ картины „Антон Иванович сердится“ комментировался также и музыкальными критиками. Музыка Кабалевского к этому фильму вызвала очень благоприятные отзывы прессы.

С большим успехом прошло исполнение фортепианного концерта А. Хачатуряна в Цинциннати (солист Артур Рубинштейн, дирижер Юджин Гуссенс). В июле 1943 года в Лондоне прошла целая серия концертов, в которых было представлено творчество Ан. Александрова — „Увертюра на русские темы“, Шебалина — 2-я симфония и увертюра ор. 25, Будашкина — „Праздничная увертюра“, Кабалевского — сюита из „Кола Брюньон“, Хачатуряна — „Лезгинка“. Очень часто играют в США 1-я симфония Хренникова, симфонические произведения Глиэра и др.

Квintет Шостаковича, квартет Чемберджи, соната № 6 Прокофьева и другие камерные сочинения советских композиторов неоднократно исполнялись в Палестине и в Египте.

На ноты произведений советских композиторов существует громадный спрос. Всесоюзное Общество культурной связи с заграницей получает ежедневно со всех концов земного шара просьбы прислать сочинения русских и советских композиторов. Многие иностранные фирмы принимают переиздание произведений советских композиторов в довольно широких масштабах. Так, американская фирма „Амрус“ переиздала, судя по последнему каталогу, свыше восьмисот названий произведений 72-х советских композиторов. Громадный спрос существует на граммофонные пластинки с записью советской музыки. Крупнейшие граммофонные фирмы заняты перепечаткой пластинок с советских матриц. Широко популярны песни советских композиторов, особенно песни Отечественной войны. В Англии ко дню второй годовщины Отечественной войны вышел хорошо



изданный сборник, в который вошли песни В. Белого, М. Блантера, В. Мурадели, Ю. Милютин и С. Каца. Отдельными изданиями в США и в Англии выпущены песни А. В. Александрова, М. Блантера, И. Дунаевского, Н. Богословского, В. Захарова, Б. Мокроусова, Т. Хренникова, Д. Кабалевского; в Англии, в США и в Китае вышли сборники песен советских композиторов—Александрова, Акуленко, Белого, Блантера, Дунаевского, Держинского, Кабалевского, Книппера, Каца, Коваля, Компанейца, Кручинина, Листова, Милютин, Сабо, Хайта и др.

Одной из важнейших тенденций, характеризующей запросы зарубежной аудитории в дни войны, является необычайно расширившийся интерес к русской классической музыке — к творчеству Глинки, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского, Глазунова. В Англии и в Америке сочинения русских композиторов — особенно Чайковского и Римского-Корсакова — относятся к числу наиболее репертуарных пьес. Не имея возможности подробно останавливаться здесь на этой большой теме, ограничусь цитатой из упоминавшейся уже книги Копленда „Наша новая музыка“, в которой он с большой проницательностью указывает на русскую школу, как на школу, положившую начало освобождению мировой музыкальной культуры из плена традиций XIX века, выросших, главным образом, на германской почве.

„...Ничто новое в музыке не было возможно, — пишет Копленд, — до тех пор, пока не появилось противодействие этой традиции. Вся история современной музыки, таким образом, можно сказать, является историей постепенного освобождения от германской музыкальной традиции прошлого века... Можно легко проследить, что первые толчки, приведшие к переменам, пришли из России. Пользуясь своей народной музыкой, как источником вдохновения, русские композиторы достигли результатов, совершенно отличных от германских музыкальных традиций...“.

Обращение к национальному фольклору само по себе еще далеко не определяет поворота от традиций германской школы — утверждает Копленд. На примере национальных композиторов Норвегии, Дании, Финляндии, Венгрии и других небольших стран он доказывает, что одного только введения национальных музыкальных элементов в симфонию не было достаточно для освобождения от германского клише: „...Имеется множество симфоний, построенных на народных мелодиях и все же являющихся безнадежно германскими во всех других своих чертах. Выход был найден теми немногими композиторами, которые, взяв за основу народные песни, смогли создать музыку, в своих формальных и эмоциональных линиях независимую от германских традиций... Русские выдвинули в прошлом веке целую школу композиторов, воодушевленных этой идеей... Родоначальником русской музыкальной независимости был, конечно, Глинка...“.

Мысль о революционизирующем значении русской музыки в развитии мирового музыкального искусства красной нитью проходит по всей книге американского композитора. Говоря о „Могучей кучке“, Копленд приводит слова М. Кальвокоресси: „...Им приходилось не только самим делать кирпич (и при этом изучать технику производства кирпичей), но и искать новые архитектурные принципы...“

Мусоргскому посвящает Копленд целую главу в своей книге. Он доказывает, что вся современная музыка — от Дебюсси до Стравинского и Прокофьева — обязана, прежде всего, Мусоргскому.

В заключение приведу еще одну цитату, подтверждающую ту же мысль. „Есть замечательная черта, свойственная русской музыке — это

ее близость к народу, не только в отношении языка и ладовых особенностей, но, главное, в неразрывной связи с мыслями и чувствами народа, с переживаниями народной души, порождаемыми величайшими историческими и социальными потрясениями, которыми так богата история России. В музыке Глинки, Бородина, Мусоргского мы всегда слышим голос народа, голос правдивый и чистый. Лучшим объяснением того исключительного положения, которое занимает сейчас новая русская музыка, была и остается эта сила народного духа, унаследованная советскими композиторами от своих великих предков...“ (В. Уоллес — „Сэн“, Чикаго).

На эту связь советской музыки с народными истоками, с жизнью, думами и чаяниями родного народа указывают многие авторы. В этом отношении советская музыка оказывает значительное влияние на весь ход развития мировой музыкальной культуры.

## СОДЕРЖАНИЕ

	<i>Стр.</i>
<i>Игорь Глебов (Б. Асафьев)</i> — Через прошлое к будущему (цикл второй):	
Их было трое . . . . .	3
На полях „Записок М. И. Глинки“ . . . . .	10
„Князь Игорь“ — опера Бородина . . . . .	15
Николай Яковлевич Мясковский . . . . .	20
<i>А. Гозенлуд</i> — Идея защиты Родины в русском искусстве . . . . .	25
<i>И. Мартынов</i> — „Славянский квартет“ В. Шебалина . . . . .	33
<i>А. Козловский</i> — Мухтар Ашрафи и узбекская народная музыка . . . . .	37
<i>В. Васина-Гроссман</i> — Песни В. Соловьева-Седого . . . . .	43
<i>В. Цуккерман</i> — Сочинения Н. Иванова-Радкевича для духового оркестра . . . . .	48
<i>А. Шавердян</i> — Проблемы советской армянской музыкальной культуры . . . . .	55
<i>В. Пасхалов</i> — М. Е. Пятницкий и история возникновения его хора . . . . .	73
<i>Г. Шнейерсон</i> — Советская музыка за рубежом . . . . .	86

Отв. редактор Д. Б. Кабалевский

Подписано в печ. 23/VI-44 г.

Л66036

Печ. л. 5<sup>3</sup>/<sub>4</sub>

Тираж 5 000 экз

Нотный отд. 1-й Образц. тип. треста „Полиграфкнига“ ОГИЗа при СНК РСФСР.  
Москва, Валуевая, 28. Заказ № 6495.

**Цена 5 рублей**