Б.Асафьев

О ХОРОВОМ ИСКУССТВЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ 1980

78.072
А 90

Составление и комментарии
А. Б. Павлова-Арбенина

Редактор Б. А. Кац

Библиотека Белорусского хорового портала ХОР.by

4905000000
А $\frac{90101-620}{026(01)-80}$ 566—80

© Издательство «Музыка», 1980 г.,
составление, вступительная статья, комментарии

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Предлагая читателю эту книгу, ленинградское отделение издательства «Музыка» продолжает работу по переизданию наиболее интересных и ценных материалов из богатейшего наследия Б. В. Асафьева, труды которого в советском музыкознании заслуженно получили статус классических.

На страницах книги читатель встретится с мыслями и наблюдениями, высказанными выдающимся ученым в разные годы и в произведениях разных жанров (теоретические исследования и газетные рецензии, исторические обзоры и монографические статьи, методические работы и воспоминания), но объединенными общей темой — темой хорового искусства. Уже сама возможность составления такой книги свидетельствует о том, что эта тема была сквозной для научной и публицистической деятельности Асафьева, а знакомство с материалами книги покажет читателю, сколь многогранно разрабатывалась тема хорового искусства в асафьевских трудах. Особое внимание, можно даже сказать, пристрастие Асафьева к проблемам хора, конечно, не случайно и имеет под собой глубокие основания. Многогранность же разработки этих проблем, в свою очередь, отвечает многогранности личности и творчества Асафьева — композитора, теоретика, историка, философа музыки, пропагандиста и полемиста — одного из активнейших строителей советской музыкальной культуры.

Безусловно, одной из фундаментальных причин острого интереса Асафьева к хору было то специфическое положение, которое занимает в русской музыкальной культуре хоровое пение. Этому положению Асафьев уделяет много внимания, показывая, что в своих истоках «русская музыкальная культура была, в главных и основных своих направлениях, исключительно интонационно-песенной и распевной, чем определялась и вся система музыки»[1]. Характерной чертой русской культуры ученый считает «то активно-хоровое, своеобразно-ценное и богатое возможностями в русском быту использование музыки, которое с давних пор проявлялось в народе в неизбывном стремлении к пению вместе — семьей, артельно, массой — и служило выражением отклика на жизнь и приветом жизни» (с. 94 наст. изд.). Именно из этого «неизбывного стремления» рождались богатейшие ценности русского песенного фольклора, которые — равно, как и их претворения в композиторском творчестве — служили постоянным объектом слушательских наблюдений и исследовательских изысканий Асафьева. На страницах этой книги читатель встретит немало восторженных и по-асафьевски метких суждений и о народном хоровом пении, и о его отзвуках в профессиональной музыке от Глинки до Стравинского.

Но не менее пристально всматривается Асафьев и в другой источник русского мелоса, также целиком хоровой по своей природе,— в сокровищницу знаменного роспева. Многие высказывания ученого подчеркивают высокую художественную ценность древнерусского певческого искусства, не меньшую по сравнению с древнерусской живописью. Благодаря этому работы Асафьева органично включаются в активно проводимое сегодня советскими учеными разных специальностей (историками, филологами, искусствоведами) изучение

[1] *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 217.

культуры Древней Руси [1], обнаруживающее новые и новые богатства многовековой духовной жизни нашего народа.

Как известно, до периода секуляризации русского музыкального искусства (на рубеже XVII и XVIII веков) профессиональная музыка на Руси была исключительно хоровой, что не могло не наложить специфического отпечатка и на дальнейшее — уже вне литургических рамок — ее развитие. Подчеркивая постоянные взаимообогащающие контакты двух основных ветвей древнерусской хоровой музыки — фольклорного и профессионального многоголосия, Асафьев, переходя к музыке XVIII — начала XX века, также выделяет особые функции хора. В музыке XVIII века, например, его внимание привлекает такое специфическое явление русской культуры, как кант; говоря об опере XIX века, Асафьев отмечает, что «именно русская музыка выдвинула в опере хоровой ансамбль как действующее лицо, а не пассивно присутствующую на сцене толпу хористов» (с. 43), и специально останавливается на тех хоровых сценах русских опер, в которых воплощен многогранный образ народа. Точно так же, касаясь музыки начала XX века. Асафьев с особой симпатией указывает на те сочинения С. Рахманинова, А. Кастальского, И. Стравинского, в которых он слышит продолжение и обновление дорогих ему русских хоровых традиций.

Таким образом, интерес Асафьева к хоровому искусству был неотъемлемой частью более широкого интереса к тому, что ученый называл «музыка моей Родины». Такой интерес мог бы не выйти за рамки интереса патриотически настроенного ученого-историка, если бы не тот импульс, который дала всему творчеству Асафьева Великая Октябрьская социалистическая революция.

Оказавшись после революции в гуще бурно закипевшей музыкальной жизни, проникнутой пафосом демократизации искусства и созидания новых духовных ценностей, Асафьев обнаруживает в хоровом пении не только чисто эстетическую ценность, но мощное орудие для выполнения практических задач, выдвигаемых новыми социальными условиями. Одной из этих задач было приобщение масс к высшим достижениям культуры. Возможность непосредственного практического участия в этом благородном деле дала асафьевскому вниманию к хору дополнительные стимулы. Хоровой коллектив осмысливается Асафьевым как могучее средство пропаганды музыкальных ценностей, обладающее особой силой «в песенной стране, какой является наша» (с. 184) В связи с этим Асафьев в серии критических статей и рецензий горячо поддерживает деятельность Государственной академической капеллы, одобряя те новые принципы, которыми стал руководствоваться этот коллектив после Октября. Понимая глубоко народный характер хорового музицирования, Асафьев приветствует появление самодеятельных коллективов и в статье 1918 года, озаглавленной «Нечто неожиданное» и посвященной выступлению красноармейского хора, утверждает: «Пора бы считать такие богатейшие вокальные ансамбли за народное достояние, ибо не только музеи и то, что они хранят, заслуживают охраны и бережливого обращения, но и тот материал, который таится в дарованиях и в способности людей, должен встречать и поддержку, и заботы, чтобы дальнейшее его прорастание и развитие было обеспечено» (с. 182).

Важнейшим делом в процессе приобщения масс к сокровищнице музыкального искусства Асафьев считал воспитание новой аудитории, которая состояла бы из «актуальных, а не пассивно воспринимающих музыку слушателей» (с. 153). В этом деле, по Асафьеву, хоровому пению принадлежит первостепенная роль. Асафьев ставит задачу «вызвать в слушателе инстинкт исполнителя» (с. 150), справедливо полагая, что именно повсеместное распространение хоровых самодеятельных коллективов сможет выполнить эту задачу наиболее успешно. Живое ощущение музыки, рождающееся из участия в коллективном музицировании, дает, по утверждению Асафьева, то подлинное осмысление музыкального произведения, которого нельзя добиться с по-

[1] См., например Культурное наследие Древней Руси· истоки, становление, традиции М., 1976.

мощью лишь различных пояснительных речей. Хоровое пение становится, таким образом, ключом к пониманию музыки.

Естественно поэтому активное участие Асафьева в разработке методических проблем, касающихся школьного преподавания пения. Этим проблемам посвящен ряд статей, включенных в данный сборник. «Хор — центр школы» (с. 162) — вот лозунг, объединяющий эти статьи и с поразительной детализированностью в них разработанный. Здесь и формулировки общих музыкально-педагогических задач, среди которых выделяется «развитие звуковых (слуховых) навыков, помогающих свободно ориентироваться и в чисто музыкальной природе слуховых образов (ритм, расстояния, динамика, поступь или тембр, колорит или тембр), и в эмоциональном содержании (насыщенности) их, и в их символике выражения и изображения (звукопись)» (с. 153). Здесь и методические указания педагогу относительно оптимальных способов внедрения в сознание учащихся необходимых профессиональных навыков, причем с постоянным предостережением против любых проявлений косности и догматизма. Здесь, наконец, и конкретные рекомендации по практической организации хорового дела в школе.

Стоит подчеркнуть, что Асафьев подходит к этим проблемам отнюдь не с узко профессиональных позиций. Им движет не только энтузиазм пропагандиста музыки, но и пафос гражданина, участвующего в строительстве нового социалистического общества. «Школьный хор, — указывает Асафьев, — должен быть организован с таким расчетом, чтобы в нем соединялись функции музыкально-социальные с функциями художественно-воспитательными» (с. 163). Воспитательные задачи хорового пения мыслятся Асафьевым в самом широком плане — как задачи воспитания в человеке духа коллективизма. В связи с этим его внимание обращается на «общую историко-социальную роль хоровых организаций» (с. 162), на «общекультурное и обобществляющее значение органического стройного исполнения хорового коллектива, в котором эмоциональное воздействие человеческого голоса сливается с воздействием суровой дисциплины» (с. 184). Дисциплина же эта, как подчеркивает Асафьев, не носит принудительного характера, но «зиждется на свободном подчинении законам ритма и гармонии ради наибольшей спаянности выражения эмоциональных состояний» (с. 166). И вновь ученый обращается за поддержкой своих идей к практике народного хорового музицирования, указывая на такие его истоки, как «социальная солидарность, общность работы и игр, интересов и переживаний» (с. 169), и на совпадение выраженного в звуках эмоционального внутреннего *я* с «*я* социальным» (с. 170).

По сути дела в этих и аналогичных им высказываниях Асафьева намечена интереснейшая концепция хора как модели человеческого коллектива, создающего гармонические отношения между индивидуумом и группой. Эта концепция могла бы привлечь внимание специалистов по социальной психологии, и ее разработка имела бы важное значение для практических задач воспитательной работы.

Другой стороной активизировавшегося после Октябрьской революции асафьевского интереса к хору как к орудию строительства новой музыкальной культуры явилось увлечение Асафьевым проблемой массовой песенности, занимающей существенное место на страницах предлагаемой книги. Это увлечение теснейшим образом связано с описанным выше коллективистско-воспитательным пониманием роли хора: «Великое движение за массовую песнь — движение за преодоление разрыва между художеством личным и объективно-народным» (с. 138). И здесь опять критик призывает композиторов строить массовую песню по образцу фольклорной хоровой техники (с. 147), продолжающей, по его убеждению, жить и развиваться в народе. В работах, посвященных массовой песенности, обращает на себя внимание удивительная чуткость Асафьева к музыкальному быту, ко всей музыкальной атмосфере современности. Ученый, обладавший уникальной эрудицией, знаток и ценитель утонченнейших проявлений мировой культуры, Асафьев с той же живой заинтересованностью, с какой он вникал в контрапунктические сложности музыки Палестрины или нидерландцев, вслушивался и в импровизированное хоровое пение краснофлотцев в вагоне ленинградского пригородного поезда или

в разноголосицу подмосковного гуляния на лодках (см. с. 143). Это не был интерес к экзотическому или примитивному. Это был пытливый интерес музыканта — ученого и практика — к корням своего искусства в их современном виде, интерес, приводивший к глубоким теоретическим обобщениям и рекомендациям, адресованным композиторам и исполнителям. Эрудиция же помогала Асафьеву услышать в новых веяниях массовой музыкальной культуры их исторические связи: так, например, в дореволюционной студенческой, рабочей и советской массовой маршевой песне он обнаруживает трансформацию канта (см. с. 143). Призывая композиторов, пишущих «музыку для миллионов», жить ритмами своего времени, Асафьев вместе с тем настаивает на необходимости постоянной опоры на народное творчество и сохранения культурно-исторической преемственности.

Совершенно очевидно, что весь комплекс проблем, кратко очерченных выше, оказывается весьма важным и для сегодняшнего дня нашей музыкальной культуры. Хотя многие практические задачи, о которых в свое время писал Асафьев, сейчас являются решенными, остается еще немало трудностей, и потому отмеченные горячей заинтересованностью асафьевские суждения о роли хора в музыкальной культуре не теряют своей актуальности. Наоборот, в условиях активизации средств механического воспроизведения музыки особую остроту приобретают асафьевские призывы к воспитанию активного слушателя через школу хорового пения. Не утратили своего значения идеи об организационно-воспитующей роли хорового коллектива. Сейчас, когда традициям народного хорового музицирования грозит удел стать достоянием немногих профессиональных коллективов, слова Асафьева о необходимости внедрить народную песню в школьный музыкальный обиход, безусловно, найдут отклик у всех, «кому дорого распространение среди народа одухотворяющего влияния музыки, то есть как раз того искусства, в области которого самим народом создано нечто непреходяще ценное и вечно значимое: русская народная песня» (с. 150).

Рассматривая грани асафьевского интереса к хоровому пению, нельзя не отметить и то, что это был интерес не только активного деятеля музыкальной культуры, но и ученого-теоретика, создателя плодотворнейшей концепции, освещающей природу музыкального искусства, — теории интонации. В книге «Интонация» (второй книге исследования «Музыкальная форма как процесс») Асафьев писал: «Если не воспитать в себе до совершенства „вокального", т. е. „весомого", ощущения напряженности интервалов и их взаимосвязи, их упругости, их сопротивления, нельзя понять, „что такое интонация в музыке"»[1]. На многих страницах данного сборника также встречаются высказывания о первичной вокальной природе музыкальной интонации, о фундаментальности для музыки «живой интонации человеческого голоса» (с. 137). Но другим моментом, определяющим рост и созревание музыкальной интонации, была для Асафьева коллективность ее создания. Видимо, с этой точки зрения и привлекало внимание Асафьева-теоретика хоровое пение — как непосредственное бытие интонации, представленное в облике коллективного музицирования. И вновь за подтверждением Асафьев обращается к русскому фольклору: «В мудрости, в серьезности стиля и в подголосочной технике коренных русских старинных крестьянских хоров заключалась удивительно ясно осознанная культуры музыки как интонации. В них, в хорах, интонация, обусловленная всем строем жизни и бытовым укладом, определяет все...»[2]

Неслучайно поэтому столь частое обращение Асафьева к хоровой тематике при разработке теории интонации. В книге «Интонация», большой фрагмент которой приведен в настоящем сборнике, анализ развития интонационной структуры западноевропейской музыки от григорианского хорала до оперы оказывается одновременно и историей коллективного вокального музицирования этой эпохи. Такие страницы, совместно с другими, повествующими о хоровой музыке зарубежных композиторов от Баха до Онеггера, а также об

[1] *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л. 1971, с. 226.
[2] Там же, с. 218.

этапах развития русской хоровой музыки, создают в совокупности своеобразную «рассредоточенную» историю хорового искусства, в которой (несмотря на ее очевидную неполноту) Асафьев убедительно раскрывает «великое значение хорового начала в эволюции музыки» (с. 162).

Таким образом, и причины, побудившие Асафьева постоянно обращаться к проблемам хора, и ракурсы освещения этих проблем в работах, представленных в данном сборнике, оказываются весьма многообразными. Легко предположить, что многообразными окажутся и интересы читателей, которые обратятся к этой книге. Анализы конкретных сочинений для хора, сведения по истории хоровой музыки и исполнительства, методические советы педагогам и организаторам хорового дела, яркие характеристики тех или иных моментов хорового звучания — все это может оказаться в высшей степени полезным и для дирижера профессионального хора, и для школьного учителя пения, и для артиста хора, и для композитора, пишущего хоровую музыку, и для педагогов хоровых кафедр училищ и вузов, и для руководителей самодеятельных коллективов, и для теоретиков и историков музыки. Много ценного найдут на этих страницах и непрофессионалы — любители хорового пения, ибо слова Асафьева: «Мы живем в стране песни» — остаются действительными и в наши дни.

Однако при всей актуальности подавляющего большинства высказываний Асафьева в работах, публикуемых в настоящем издании, читателю не следует забывать об исторической дистанции, отделяющей наши дни от времени создания этих работ, а также и о том весьма непростом пути, каким шел ученый к окончательному становлению своего мировоззрения. Сложности этого пути отчетливо освещены неутомимым исследователем творчества Асафьева Е. М. Орловой в книге «Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста» (Л., 1964), а также в ряде других ее работ [1].

Подчеркнем лишь, что многие высказывания Асафьева, в первую очередь сконцентрированные в работах 1910—1920-х годов, не могут быть восприняты сегодня без той или иной критической коррекции. Разумеется, такая коррекция не должна иметь ничего общего ни с вульгарным отбрасыванием всего, что в асафьевских работах не согласуется с принятой сегодня точкой зрения, ни с лицемерными попытками «подтянуть» асафьевскую мысль к нашим сегодняшним взглядам. Уважение к выдающемуся ученому диктует стремление понять ту или иную спорную его идею в ее историческом и социально-культурном контексте и не забывать при ее оценке ни об этом контексте, ни об его отличиях от современной нам общественно-культурной жизни.

Такой подход необходим прежде всего при чтении тех страниц книги, которые посвящены духовной музыке и возникающей в связи с ней религиозной проблематике. Здесь весьма ценные и весьма спорные положения сосуществуют рядом. Например, если утверждения Асафьева о высокой культурной значимости древнерусского певческого искусства, исторически связанного с религией, представляются сегодня аксиомами, то имеющийся в ряде ранних работ акцент на якобы особую значимость для развития русской музыки культовых сочинений композиторов начала XX века явно неправомерен. В 1915 году Асафьев предсказывал грядущий в ближайшие годы расцвет религиозной музыки в России. Он сам имел возможность убедиться, что в данном случае оказался плохим пророком, и, констатируя в более поздних работах, что «революция дала толчок росту светской хоровой культуры» пришел к выводу о том, что «все терпкое, сильное и характерное должно было оставаться чуждым культу, обанкротившемуся и потерявшему жизненный смысл». Чрезмерное педалирование религиозных терминов и проблем, ощущающееся в некоторых ранних работах Асафьева, легко объяснить, если вспомнить, что духовная жизнь значительной части петербургской интеллигенции предреволюционных лет была окутана густым религиозно-мистическим

[1] См., например *Орлова Е.* «Симфонические этюды» в пути Асафьева — исследователя русской музыки — В кн.: *Асафьев Б.* Симфонические этюды. Л., 1970; *Орлова Е.* Асафьев о задачах музыкального просвещения и образования — В кн.: *Асафьев Б.* Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Л., 1973.

туманом, что даже призывавшему «слушать музыку революции» А. Блоку за железным шагом красногвардейского отряда виделась «нежная поступь» Христа. В этом контексте становится ясно, что заблуждения Асафьева тех лет были заблуждениями того социального слоя и той эпохи, которым он принадлежал.

Было бы неверным, однако, на этом основании просто перечеркнуть асафьевские высказывания такого плана. Следует иметь в виду, что в ряде случаев Асафьев вкладывал в слово «религиозный» широкий диапазон смыслов, противопоставляя подчас его словам «церковный» и «культовый». Только помня об этом, можно правильно понять, например, следующее высказывание: «Религиозный подъем равно поет и в специфически церковных, и в светских произведениях Баха, так как приятие мира как непрерывно творящей силы — не может не быть религиозным везде и повсюду» (с. 117). Если слову «религиозный» придавать здесь узкое церковно-культовое значение, то это положение Асафьева окажется безусловно ошибочным как по отношению к музыке Баха, так и — тем более — к «приятию мира». Если же помнить, что словом «религиозный» было принято в ту пору обозначать всякое трепетно-серьезное или восторженно-благоговейное отношение к любому объекту, то асафьевская мысль предстанет верной: именно такой эмоциональный тонус сближает духовные и светские произведения Баха. И если для самого Баха этот тонус действительно имел религиозное происхождение, то такое же — по эмоциональным оттенкам — восприятие мира, природы («как непрерывно творящей силы») может быть без всякой религиозности присуще и человеку с материалистическим мировоззрением. Речь, следовательно, идет прежде всего о характеристике эмоционального состояния, о том тонусе баховской музыки, который понятен современным музыкантам и слушателям, отнюдь не связывающим его с мыслью о каких бы то ни было сверхъестественных силах. Видимо, именно этот тонус имел в виду выдающийся деятель советской музыкальной культуры Г. Г. Нейгауз, говоря: «Когда я играю Баха, я в согласии с миром и благославляю его». В приведенном выше и в ряде других аналогичных высказываний Асафьева за устаревшей терминологией можно обнаружить ценные и нужные современной музыке идеи.

Известной коррекции требуют и некоторые критические оценки, даваемые Асафьевым. Приветствуя поиски новых средств выразительности, Асафьев не всегда с должной критичностью относился к сочинению таких крупных, но весьма противоречивых по результатам своей деятельности композиторов, как, например, А. Шёнберг или И. Стравинский. Иногда, горячо отстаивая сочинения дорогих ему авторов, критик допускал чересчур завышенные оценки. Так, например, при всей весомости вклада А. Кастальского в развитие русской хоровой музыки вряд ли можно согласиться с приравниванием этого вклада к деятельности Палестрины. С другой стороны, в пылу полемики у Асафьева иногда вырывались излишне резкие суждения. Таковы, в частности, отдельные полемические выпады в адрес Н. А. Римского-Корсакова, обусловленные той борьбой, которую вел Асафьев в 20-х годах за снятие редакторских наслоений с сочинений Мусоргского.

Следует помнить, что в настоящий сборник вошли статьи, рецензии, фрагменты из крупных работ, созданные в основном в период 1915—1930 гг., когда Асафьев интенсивно обращался к произведениям хорового искусства. Для Асафьева-музыковеда это было время напряженных идеологических и методологических поисков, в результате чего в 30-е годы Асафьев приходит к выводу о необходимости применения в музыкознании марксистской методологии.

Настоящее ретроспективное собрание показывает Асафьева-публициста, горячо ратующего за развитие хорового искусства и советской музыкальной культуры в целом.

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В предлагаемом сборнике представлены работы Б. В. Асафьева, посвященные хоровому искусству прошлого и настоящего. Несмотря на то, что хронологические рамки собранного материала определяются 1915 и 1948 годами, то есть охватывают практически всю публицистическую и научную деятельность выдающегося ученого, в сборник включено не все, что написано Асафьевым о хоре.

При отборе материала мы руководствовались, прежде всего, стремлением объединить в книге наиболее актуальную и ценную часть асафьевского наследия, посвященного хоровой культуре. Поэтому, оставив в стороне ряд мелких заметок и рецензий о хоровой музыке малозначительных авторов, а также ряд явно устаревших как по форме, так и по содержанию работ, мы предпочли представить читателю: а) фрагменты из ряда известных асафьевских работ, не посвященных целиком хоровой тематике, но содержащих ряд ярких высказываний в этой области или анализов хоровых сочинений; б) не утратившие интереса ранние работы о хоровой музыке, ставшие со времени их первой публикации библиографической редкостью; в) остававшиеся до настоящего времени неопубликованными материалы из наследия ученого.

Материалы сборника расположены по тематическому принципу. Первая часть книги распадается на два раздела, один из которых посвящен русской и советской, а другой — зарубежной хоровой музыке. Внутри каждого из этих разделов за материалами, носящими характер исторического или жанрового обзора, следуют работы, посвященные хоровому творчеству отдельных композиторов или разбору отдельных хоровых сочинений.

Вторая часть книги объединяет материалы, рассматривающие роль хора в разных явлениях музыкальной культуры: в фольклоре, массовой песенности, просвещении и исполнительстве О трех вышеназванных группах асафьевских работ следует сказать особо.

Читатель, видимо, обратит внимание на то, что в разделе русской хоровой музыки значительный объем занимают статьи о творчестве Александра Дмитриевича Кастальского. Написанные в разные годы, они свидетельствуют о высоком и постоянном внимании ученого к творчеству этого своеобразного и яркого русского композитора

По словам дочери А. Д. Кастальского, Асафьев планировал после работы над монографией о Глинке и Чайковском взяться за монографию о Кастальском [1]. Представляя в данном сборнике статьи Асафьева о Кастальском, мы стремились хотя бы в какой-то мере осуществить этот замысел.

Другой цикл образуют представленные в сборнике статьи, посвященные деятельности Государственной академической капеллы. Они — памятник творческому содружеству Асафьева с главным дирижером бывшей Придворной певческой капеллы (с 1918 г. — Народной хоровой академии, с 1922 г. — Государственной академической капеллы) Михаилом Георгиевичем Климовым, которое началось еще в 10-е годы и особенно укрепилось в послереволюционный период. Будучи в центре музыкальной жизни Петрограда [1], Асафьев принимал горячее участие в концертной деятельности капеллы. Отдавая должное высокому профессионализму этого «солидного и первоклассного коллектива», Асафьев настойчиво обращал внимание общественности на выдающуюся просветительскую роль академической капеллы во главе с ее руководителем М. Г. Климовым, который «с редкой законченностью и совершенством исполнения знакомит публику с памятниками мировой музыкальной литературы» [2].

Наконец, особую группу материалов представляют впервые публикуемые работы, хранящиеся в ЦГАЛИ СССР (Москва) и Отделе рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград) Частично эти работы представлены в основном тексте данной книги, частично приведены в комментариях.

Следует заметить, что отношения Асафьева к хоровому искусству не исчерпываются музыковедческими материалами. На протяжении всей жизни обращался к хору и Асафьев-композитор. Многочисленные разножанровые хоровые сочинения Асафьева (включая и хоровые фрагменты из опер) заслуживают, на наш взгляд, вопреки установившейся точке зрения, пристального изучения и внедрения в исполнительскую практику.

В заключение выражаем признательность сотрудникам ЦГАЛИ и ОР ГПБ им. Салтыкова-Щедрина за помощь в работе с архивными материалами.

[1] *Кастальская Н.* Немного об отце — В сб.: *Кастальский А. Д.* Статьи, воспоминания материалы/Ред.-сост. Д. В. Житомирский. М., 1960, с. 108

[1] К этому времени Асафьев был членом коллегии Петроградского МУЗО Наркомпроса, заведующим Центральной музыкальной библиотекой государственных музыкальных театров, членом дирекции б. Мариинского и Михайловского театров и т. д.

[2] *Глебов И.* [Асафьев Б.]. Музыкальная жизнь в Ленинграде.— Музыка и революция, 1926, № 11, с. 34.

Часть I
О ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ

РУССКАЯ И СОВЕТСКАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА

ХОРОВАЯ КУЛЬТУРА

<...> Эволюцию русской хоровой культуры, культовой и светской, пока возможно наблюдать более или менее последовательно с начала систематической европеизации русской культовой музыки, то есть с первых опытов гармонического «партесного» пения (вторая половина XVII века) и с усвоения западноевропейской системы линейного нотописания. Оно было усвоено сперва Киевской Русью (XVI век), по-видимому, через Польшу и под влиянием унии[1]. Применялось оно до усвоения гармонического многоголосия для записи одноголосных распевов. <...>

Каковы были первоначальные формы гармонического многоголосия на Руси? Как внедрилось это многоголосие? Ясно, что опытам гармонизации на новый лад древних распевов должен был предшествовать довольно длительный процесс усвоения аккордовой музыки в ее примитивной стадии. Можно предположить, что в данном отношении уния (1596) и связь с католицизмом могли оказать свое воздействие через инструментальную музыку, через орган*. К сожалению, в данный момент нет точных сведений о появлении органов и вообще инструментальной европейской музыки ни в Северо-западной (Новгород, Псков), ни в Южной Руси. Но путем только вокальным усвоение навыков гармонического многоголосия вряд ли бы могло идти так быстро, как оно шло. По авторитетному мнению А. В. Преображенского**, много и обстоятельно поработавшего над изучением внедрения к нам западноевропейского искусства

* Известно, что средством привлечения православных в католицизм служили и музыка, и гармоничное пение в католических церквах. Украинские православные братства волей-неволей должны были и у себя заводить новое пение, чтобы удержать верующих.

На пение осмелились, а на музыку нет. Патриарх Мелетий в своем послании к православным Польши в 90-х годах XVII века писал, что бога надо восхвалять живыми голосами, а что, мол, касается гудения бездушных «органов», то никогда это в восточной церкви не уживалось.

** *Преображенский А. В.* Культовая музыка в России. Л., 1924.

Библиотека Белорусского хорового портала ХОР.by

многоголосия, большую роль в этом процессе сыграли польско-униатские канты и псальмы[2]. Их гармонически несложные повторяющиеся схемы, короткие периоды с мерными каденциями, строфичность текстов и их метрическая ясность являлись великолепными условиями для их запоминания. С мнением Преображенского нельзя не согласиться, так же, как нельзя еще не подчеркнуть, что усвоение новых музыкальных интонаций было тесно связано с усвоением и новых поэтических и театральных форм, а также безусловно с внедрением неологизмов и новых речевых истонаций в язык тогдашней московской интеллигенции. <...>

Итак, укрепившись в Южной Руси, новый стиль хорового культового пения стал внедряться в Москве при царе Алексее Михайловиче*. Первоначальная техника многоголосия покоилась на следующих основаниях: гармонизуемый напев находился в теноре (род cantus firmus), над ним вел свою партию альт, а внизу — весьма подвижной (фигурированный, или «эксцеллентствующий»**) бас. Таким образом, перед нами еще не гармонический стиль генерал-баса, и тональные функции не осознаны. Количество гармонизованных таким образом культовых мелодий в Москве очень велико — целые циклы. Но они еще ждут внимательного анализа. Это искусство было своего рода лабораторией гармонического стиля. Руководящим и направляющим течением в данной области являлась так называемая школа *Дилецкого*[3], теоретика и композитора, автора «Мусикийской грамматики» (1679), созданной под несомненным польским влиянием. Так как Польша XVII века в области музыки была провинцией в отношении Италии, то и первые навыки нашего русского многоголосия были очень далеким отражением действительного состояния музыкальной техники в Европе. Но даже при этих условиях ученики и последователи Дилецкого сумели сравнительно быстро освоиться с основными признаками «новой музыки». В их опытах мы имеем отдаленное подобие пышного концертирующего многоголосного стиля Венеции позднего Возрождения в том облике, в каком он с запозданием и уже в период ярчайшего барокко распространился по провинциальным дворам Европы. Число голосов в московских концертах доходит до 12, 24 и выше. Комбинации голосов различных тембров достигают эффектных колористических результатов и хоровой динамики (таковы, например, сочинения дьяка *Василия Титова*[4], затем известный двенадцатиголосный концерт *Бавыкина* и гармонизации многих других восприимчивых русских певцов-композиторов). Невольно напрашивается сравнение этого пышного колористического искусства с москов-

* Впрочем, есть сведения, что линейное партесное пение имело еще раньше своих защитников в Московии.

** Excellenter *(лат.)* — превосходно, отлично.

ской архитектурой нарышкинского барокко с ее цветистостью и узорчатостью. Следы этого хорового стиля можно проследить далеко на северо-восток вплоть до земель Строгановых и до их столицы Сольвычегодска *.

Строгановские образцовые хоры соперничали даже с московскими. В Москве же такого рода образцовыми «капеллами» были государевы певчие дьяки (с XV в.) и патриаршие певчие дьяки и поддьяки (с 1589 г.). Эти певчие представляли собою корпорации, своеобразно организованные, с своими начальниками («уставщики»), и делились на «станицы» (шесть, семь станиц по пять певчих, причем первые две станицы состояли из самых опытных, заслуженных певцов). От государевых певчих (в 1713 г. Петр I перевел их в Петербург) ведет свое начало петербургский придворный хор, в конце XVIII века получивший название Придворной капеллы. Первым директором ее был композитор Бортнянский[5], затем, друг за другом, отец и сын Львовы: Федор Алексеевич[6] и Алексей Федорович[7], видный в свое время композитор. После Львова начальниками капеллы были Бахметев **, Балакирев (1883—1895), Аренский (1895—1901), за ним С. В. Смоленский (1901—1903) [8]. Хоровую культуру патриарших певчих унаследовал синодальный хор в Москве (с 1721 г.), просуществовавший до революции.

* Строгановская культура, несомненно, была музыкально-благотворной не в меньшей степени, чем в отношении других искусств. В 1679 г. Дилецкий в Москве переиздает на средства Григория Дмитриевича Строганова сперва появившуюся на польском языке в 1670 г. в Вильно свою книгу «Идея грамматики мусикийской».

Дилецкий служил у Строганова в качестве «вспевака» — регента — с 1675 г. Сам же Григорий Дмитриевич Строганов был большой любитель культового пения и увлекался новыми течениями, а именно партесным пением. Подробности о трактате Дилецкого и о нем — в предисловии С. В. Смоленского к переизданной в Памятниках любителей древней письменности № CXXVIII «Мусикийской грамматике».

О музыкальной хоровой культуре Строгановых и о «певчих книгах» их библиотеки можно найти ценные сведения в статье Андрея Введенского «Библиотека и архив у Строгановых в XVI—XVII вв.» («Север», орган научного северного краеведения, книга 3—4, Вологда, 1923).

Строгановы пропагандировали «фряжское» церковное многоголосное пение, «заводили целые хоры голосистых спеваков, за которыми посылали в их вотчины из Московского Кремля к дворцовому обиходу» (с. 77, а также 90 etc. упомянутой статьи).

** О государевых и патриарших певчих имеются исследования: *Разумовский Д. В.* Патриаршие певчие диаки и поддиаки и государевы певчие диаки (изд. Н. Ф. Финдейзена, 1895): *Металлов В. М.* Синодальные бывшие патриаршие певчие (СПб., 1898). *Алексей Федорович Львов* (1798—1870) был композитором гимна, концертных пьес для скрипки и опер («Ундина», «Русский мужичок и французские мародеры», «Bianca e Gualtiero») Он сумел в подражательном роде ответить на романтические и патриотические тенденции во вкусах любителей музыки высшего петербургского круга 40-х и 50-х гг. В области культового пения он был инициатором издания круга простого нотного пения в переложении для четырехголосного хора (переложения делали *Воротников* и *Ломакин).* Исследование Львова «О свободном или несимметричном ритме» (СПб., 1858) заслуживает внимания в силу важности основ-

С появлением в новой столице иностранных композиторов, главным образом итальянцев, многоголосный гармонический хоровой стиль XVII века начинает выравниваться в типичный гомофонный стиль с руководящей мелодией наверху и с безусловным преобладанием аккордового голосоведения над полифоническим. Басовый голос начинает приобретать все характерные функциональные свойства генерал-баса, окончательно выкристаллизовываются кадансы на тонико-доминантовой основе. Так возникает итальянско-российский стиль. Процесс его возникновения невозможно проследить в постепенном порядке. По всем данным главное влияние шло от двух сильных своим дарованием «варягов»: от *Галуппи*[9] и *Сарти*[10]. Первый был в России с 1763 по 1768 г., второй же с 1786 по 1801 г. У Галуппи — характерный для венецианца концертирующий стиль в формах торжественного «фигурального» мотета или хорового концерта. Сарти придал этому стилю, в особенности в своих импозантных, восхваляющих победу российских войск ораториях *, неслыханную дотоле пышность и риторическое звуконаполнение. В его ораториях участвуют[11], кроме хора и оркестра (нередко двойных), колокола, пушки и фейерверк. Такие произведения Сарти надлежит считать высшим расцветом культуры музыкального петербургского барокко. Галуппи и Сарти сочиняли также и духовные хоровые песнопения a cappella, проводя и в них характерные для культа той эпохи черты светскости и искусственной религиозности. Стиль Сарти, не обладая

ной его мысли, высказанной в самом заглавии. В бытность свою директором Придворной капеллы (1838—1861) Львов учредил в ней инструментальные классы. *Бахметев Николай Иванович* (1807—1891), композитор, вышедший из круга «просвещенных дилетантов» — представителей эпохи музыкальной помещичьей культуры... Директором капеллы Бахметев состоял с 1861 по 1883 г. и издал под своей редакцией «Обиход церковного пения», на смену «Обиходу» Львова. И Львов, и Бахметев были авторами хоровых культовых произведений. У Бахметева они еще пышнее и произвольнее в отношении стиля, чем даже у Львова, который тяготел к мейерберовской опере.

* Здесь надо указать на то, что до расцвета мощно организованных циклических форм инструментальной музыки (то есть главным образом симфонии) форма оратории была точкой приложения — гораздо в большей мере, чем опера — тенденций музыкального универсализма и космополитизма, всегда отвлекая музыку из круга идей местного узкого содержания в области эпоса, героики, альтруизма и иных проявлений высшей человечности. Конечно, были эпохи, когда эта форма мельчала, начиная служить интересам шовинистического (патриотические ораторий) или узкоместного (хвалебные ораторий) порядка, но, как бы ни мельчало иногда ее содержание, основные стимулы оратории никогда не были стимулами чисто гедонистическими или чисто формального порядка. Громадный масштаб ораториальных форм и характер их обобществляющего воздействия требовали соответствующих средств выражения, а средства, в свою очередь, зависели от умения и способностей организовывать музыку больших пространств и архитектонического размаха. Такая музыка не могла вырастать из мелких чувств и обывательских мыслей Как в какой-либо арке Тита или Константина нас вовсе не интересуют сами Тит и Константин, а идея величия, конкретно воплощенная в арке, так точно обстоит дело и со многими выдающимися ораториями (Карисcими, Шютц, Гендель, Бах, Гайдн etc.).

никакой внутренней эмоциональной ценностью, весь направлен вовне, на обобществление массы слушателей внешними способами воздействия (нагромождение исполнительских средств, мощные аккордовые комплексы — колоннады, громогласная декоративная нарядность). Словно бы перед нами будущие берлиозовские грандиозные концепции, но еще не одухотворенные дыханием великой революции. <...> В России ораториальный и концертирующий стиль отвечал вкусам эпохи, которые, в свою очередь, соответствовали масштабам и притязаниям екатерининской империи.

Произведения *Бортнянского*, ученика Галуппи и русского соперника Сарти, по стилю своему, масштабу и характеру были уже менее пышны и риторичны. В его музыке произошла реакция того же порядка, как в тогдашней российской архитектуре: от декоративных форм барокко к большей строгости и сдержанности — к классицизму. На Бортнянского обычно принято смотреть глазами Глинки или даже Чайковского — осуждать его за «итальянизм» совершенно безотносительно к его историческим заслугам и не замечать двух очень простых вещей. Во-первых, что «итальянизмы» Бортнянского во многих отношениях самые штампованные и общеупотребительные «европеизмы», то есть повсюду принятые мелодические и гармонические интонации придворно-академического стиля. Во-вторых, что сам Бортнянский вовсе не везде и не всегда шел по линии наименьшего сопротивления. Он боролся как мог за выявление национального культового мелоса (боролся, нельзя забывать, с очень сильными влияниями) и достиг для своего времени и своих способностей очень больших результатов в своих хоровых переложениях древних мелодий. Кроме того, идя от риторики пышных концертных форм к скромным в конструктивном и декоративном отношении типично «вертикальным» построениям своих гимнов и упомянутых только что переложений, Бортнянский выработал сохранивший свою силу на несколько поколений вперед гомофонно-гармонический стиль с характерными оборотами. Эти типичные обороты (особенно кадансовые, с применением побочных — особенно VI — ступеней) не только попали к Глинке, но и дальше к Чайковскому, Римскому-Корсакову и Бородину. Одну из таких оборотов-формул можно наблюдать в торжествующей над «нечистью» теме в полете Вакулы в «Ночи перед рождеством», другую в «славе» пролога из «Игоря» и т. д.*

* Знаменитый, столь восхваляемый за свою несомненную национальную природу, гимн «Славься» из первой оперы Глинки совсем не так далеко отстоит от гармонических оборотов Бортнянского, выработавшихся, в свою очередь, не без влияния гармонической фактуры кантов. Первая опера Глинки оттого так сразу и сравнительно легко вошла «на слух» современников, что ее интонации целиком почти коренились и бытовали в эпохе и окружающей среде, но оказались *впервые* так стройно и систематично организованными и суммированными. В «Руслане» же все было неожиданнее и сложнее.

По количеству новых и вытекающих из *кантов* гармонических оборотов с привнесением ладовых элементов, вовсе не свойственных итальянцам и обусловленных все еще продолжавшимся воздействием песенной мелодики, стиль Бортнянского является проявлением русской хоровой культуры — вторым этапом на пути ее европеизации. Бортнянский — классик этой культуры XVIII века, потому что он суммировал и организовал опыты и завоевания в области хорового пения, совершенные на протяжении немного более, чем полувековой жизни новой столицы. Можно говорить о классицизме гармонии Бортнянского также и с точки зрения простоты, конструктивной целесообразности и очень умеренной декоративности — свойств, пришедших на смену указанной только что пышной риторике барокко.

Областью, поставлявшей способных музыкантов и голосистых певцов, была в XVIII веке, как и в первую московскую эпоху европеизации русской хоровой культуры, Украина. Оттуда был родом сам Бортнянский, как и его предшественник по управлению Придворной капеллой сын украинца-крестьянина *Марк Полторацкий* (1729—1795) [12], как талантливый композитор *М. С. Березовский* (1745—1777) [13], опередивший Бортнянского в проявлении характерных интонаций нарождавшегося русского (вернее, петербургского) хорового стиля эпохи екатерининского классицизма, как композитор-«хоровик» *А. Л. Ведель* (1767—1806) [14] и другие *.

Придворный хор, ко времени зарождения оперных представлений при петербургском дворе, был настолько организован и обладал столь хорошими певцами, что принимал участие в этих представлениях, причем хористы с выдающимися голосами исполняли сольные партии.

Непосредственные ученики Сарти или выросшие под влиянием его мастерства (*Ведель*, *Давыдов* [15], *Дегтярев* [16], *Л. С. Гурилев* [17], отец композитора «Матушки-голубушки», *Кашин* [18], *Турчанинов* [19]) — все в той или иной степени захватили в своей композиторской деятельности область хоровую, но всех их эпоха заставила пойти по линии классицизма, а не в сторону декоративной пышности барокко. *П. И. Турчанинов* (1779—1856) оказался выдающимся мастером гармонизации древних культовых мелодий — дела, начатого Бортнянским. Он продолжил это дело в широком масштабе и углубил классический стиль Бортнянского тем, что инстинктивно стремился не мелодию подчинить простейшей рациональной гармонической фактуре, а последнюю вывести из стимулов, заложенных в мелоди-

* Для того чтобы доставка певцов из Украины не прерывалась и там всегда был бы достаточно культивированный «материал», в Глухове (Черниговской губернии), на родине Бортнянского и Березовского, и в Харькове существовали певческие классы по подготовке способных певцов для замены стареющих или куда-либо перемещавшихся придворных хористов.

ческом движении. Поэтому древний напев у него рельефнее, чем у Бортнянского, поэтому же в его голосоведении чувствуется большая песенная широта. Но не владея гармонической техникой Бортнянского, Турчанинов не достигает присущей тому спаянности голосов, стилистического единства и сравнительного разнообразия аккордовых последований. Между мелодическим богатством напева и бедностью сопровождения образуется весьма ощутимый разрыв.

*Кашин и Дегтярев** выступают представителями александровского классицизма и патриотических тенденций, вспыхнувших в эпоху наполеоновских войн. Но Дегтярев был сильнее Кашина и, более чем все остальные ученики Сарти, оказался способным «переложить» на русский лад ораториальный стиль учителя, конечно, уже в рамках новых вкусов. Можно сказать, что в своей оратории «Минин и Пожарский» Дегтярев сумел, с одной стороны, найти характер и колорит эпохи национального воодушевления, а с другой — величие и стройность стиля ампир. Конечно, это достигнуто в скромных и подражательных формах, но исторически важно, что в музыке Дегтярева ораториальность (светская), не будучи декоративно-пышной, получает верный, присущий ей отпечаток возвышенности и высокой направленности помыслов композитора. Это сказывается и в его произведениях концертирующего стиля, предназначенных для культа **.

Работы Турчанинова по гармонизации древних напевов — его привлек в капеллу Ф. А. Львов, преемник Бортнянского — попадают в полосу здоровых еще национальных (не выродившихся в официальную народность и националистические тенденции николаевского чиновничества) стимулов и стремлений. Следующий период — деятельность *А. Ф. Львова* — период, затемнивший опыты Турчанинова новым натиском западных влия-

---

* *С. А. Дегтярев* (1766—1813) пел мальчиком в хоре Шереметева, учился у Сарти в Италии, потом служил капельмейстером у Шереметева же.

** Оратория Дегтярева — исторически ценный памятник александровской эпохи, в котором очень ярко суммированы завоевания композиторства в области героического возвышенного стиля, столь отвечающего настроениям эпохи. На материале и фактуре произведения уже ярко проглядывают влияния венской классической школы (преимущественно Моцарта). Дегтяреву еще чужда чувствительность и в такой же мере романтическая страстность последующего времени. Лирические и идиллические моменты его оратории сохраняют величавый оттенок. Речитативы еще риторичны. Мелодика выразительна постольку, поскольку она передает чувство вообще, а не субъективный тон и не степень интенсивности данного переживания данного лица. Нет еще в оратории Дегтярева и элементов романса Господствует ария (героическая и лирическая), и не без уклона в сторону вокальной орнаментики. Хоры — хвалебно-гимнические, идиллические и героико-эпические — построены с расчетом на ясную и уверенную звучность. Об инструментальных моментах оратории здесь не приходится говорить, но нельзя не напомнить о столь характерных для эпохи эффектных «военных симфониях», в виде или крупных эпизодов (первый отдел вступления к третьему действию), или вступительной музыки к ариям, интерлюдий и т. д.

ний — на этот раз немецких, но шедших уже не от венских классиков, а от педантического эклектизма берлинской певческой академии и официального «прусского ампира», который вырос из чудовищного сочетания протестантского хорала, музыки спесивого Спонтини[20] — яркой фигуры эпохи политических реставраций, мендельсоновского эпигонского классицизма и «мейерберовского большого стиля» с типичной театральной риторикой. Эти влияния переплетались во Львове с некоторыми инстинктивно верными и чуткими взглядами на мелодию и ритмику древних напевов. Но вера во всеобщность приемов гармонизации немецких хоралов (эти приемы были наивно отождествлены с универсальными законами гармонии как самими немцами, так и их русскими поклонниками, построившими уже на мелодиях хоралов все обучение гармонии) завела Львова в тупик. В конце концов предпринятое им дело гармонизации древних напевов мало что дало русской хоровой культуре, так как все-таки оказалось приспособлением этих напевов к правилам школьной гармонии. *Бахметев,* преемник Львова, добился, наконец, полного окаменения официального придворного стиля своим «Обиходом»[21]. Но не лучше были результаты опытов гармонизации древних напевов (то есть все продолжавшейся европеизации их) в лагере не официальном, а в кругу Одоевского[22], где любили и ценили русскую музыкальную старину как с романтической, так и с последующей народнической точки зрения. Там тоже строгости стиля спутали с сухостью и, забыв о том, что древние напевы — продукт многих и строгих, и свободных стилей разных эпох и длительной эволюции, пришли к механической подстановке под мелодии простейших консонантных гармоний европейского штампованного и давно омертвевшего «строгого стиля». Это выполнил с необычайной пунктуальностью и добросовестностью *Н. М. Потулов* (1810—1873)[23].

Пока в течение николаевской и последующей эпохи в области культовой хоровой культуры шла борьба сторонников национально-официального «немецкого стиля» с археологами-народниками — причем и те и другие попали в тупик,— в области светского хорового пения произошел громадный переворот. Вслед за эпохой патриотических ораторий, кантат и песен[24], вызванных национальным подъемом во время и в первое десятилетие после наполеоновских войн, стали во множестве появляться хоровые переложения народных песен, повсеместно возникали помещичьи хоры (Шереметевский, которым руководил Ломакин[25], хор кн. Ю. Н. Голицына[26]...) и по всей стране стали распространяться навыки хорового пения в европейской манере.

Очень важную роль в развитии светской хоровой культуры сыграла русская опера: уже у *Глинки* хор сразу же занял выдающееся положение в драматическом действии. Серов во всех

своих операх тоже отвел хору едва ли не главное место. Ораториальный стиль «Юдифи», естественно, того требовал. Жанровые же хоровые сцены во «Вражьей силе» были и остались смелой и выдающейся попыткой реалистической трактовки массового действия — попыткой внедрить на сцену хор как действующую живую толпу*. *Римский-Корсаков* в своей «Псковитянке» (вече и встреча Грозного) и «Снегурочке», *Мусоргский* в обеих своих операх — народных драмах, *Чайковский* в «Опричнике» и «Чародейке» (первый акт), *Бородин* в «Князе Игоре» — все дружными усилиями, в течение 70-х и 80-х годов, подняли значение оперного хора на недосягаемую высоту, в чем проявилась одна из отличительных особенностей стиля русской оперы. К их завоеваниям необходимо присоединить и достижения *Рубинштейна* как в его духовных операх и ораториях, написанных с большим размахом и подъемом (например, «Вавилонское столпотворение») [27], так и в его операх, особенно в «Маккавеях», где хоры трактуются в генделевском масштабе. Требования, предъявляемые к оперному хору русскими композиторами, были так разнообразны по содержанию музыки и манере письма, что естественно вели за собою к заметному увеличению и улучшению состава певцов и техники пения.

К сожалению, слишком слабый рост внетеатральных хоровых организаций (и это по всей стране) задержал надолго развитие самостоятельного творчества в области светских хоров a cappella. Что касается хоров с оркестровым сопровождением, то рост этого вида хоровой культуры доказывают вещи вроде двух изумительных хоров Мусоргского: «Поражение Сеннахериба» (1867) и «Иисус Навин» (1877). Петербургское Филармоническое общество исполняло оратории и кантаты, прибегая к услугам Придворной капеллы**. Для последней же чисто хоровой репертуар был только репертуаром культовым. Просматривая программы симфонических собраний Русского музыкального общества в 1859 году, можно видеть, что хоровые произведения с оркестром, сперва иностранных авторов, а потом и русских (хоры из опер Даргомыжского, Кюи, Мусоргского, Римского-Корсакова), появляются раньше русских хоров a cappella. Так, два хора: «Тучи» Бларамберга [28] и «Пред распятием» Римского-Корсакова исполнялись в октябре 1877 года, тогда как кантата Афанасьева [29] «Пир Петра Великого» для хора с оркестром фигурировала уже в программе 12-го симфонического собрания (ноябрь, 1860 г.), хоры из «Торжества Вакха» Даргомыжского в январе 1862 года, Фантазия на русскую тему для оркестра с хором К. Лядова в октябре 1862 года,

* Серов в области внеоперной хоровой культуры сделал очень мало: только переложения для мужского хора с оркестром двух украинских (казацких) песен (в 1869 году).

** Немецкие хоровые общества начали возникать в Петербурге с 1822 года (Singakademie), но репертуар их не оказывал большого воздействия на развитие хоровой русской культуры.

и т. д.* В этом году открылась Бесплатная музыкальная школа**, но и ее концерты, по-видимому, не сразу явились толчком к тому, чтобы русские композиторы стали уделять большое внимание чистой хоровой культуре. Сперва в программах концертов школы фигурируют тоже только оперные русские хоры (особенно Даргомыжского из «Русалки» и из неоконченной оперы «Рогдана»), но с 1866 года среди многих иностранных хоровых произведений начинают робко пробиваться оригинальные русские. Так, в 1866 году в программах имеются переложения для хора a cappella русских народных песен и хор «В минуту жизни трудную» (стихотворение Лермонтова), в 1867 году — Фантазия для хора на русские песни — все произведения *Ломакина*. В том же 1867 году в первый раз исполнен великолепный хор с оркестром — «Поражение Сеннахериба» Мусоргского. В 1868—1869 годах — заминка с русскими хоровыми произведениями, что неудивительно, так как в 1868 году школа исполняет Реквием Моцарта, а в 1869 году дважды колоссальное Te Deum Берлиоза (хор в составе около 300 человек). В 1870 году без сокращений исполняется интродукция из «Руслана» Глинки и Девятая симфония Бетховена. С этого года опять следуют новые хоры и хоровые сцены из русских опер: встреча Ивана Грозного из «Псковитянки» Римского-Корсакова (1870), волшебный хор насекомых из предполагавшейся оперы «Мандрагора» Чайковского (1871) [30]. Далее перерыв до 1876 года, когда впервые исполняется хор из последнего действия (потом перенесенный в пролог) «Князя Игоря» Бородина и хор «Татарская песнь» (на текст Пушкина «Дарует небо человеку»)***. В 1877 году в программе фигурирует хор a cappella Римского-Корсакова «Старая песня». В 1879 году — двухорная веснянка (хоровод), хор русалок и песня про Голову из его «Майской ночи», все три хора из «Рогданы» Даргомыжского (хор девушек, восточный хор отшельников и хор волшебных дев), хор заключительной сцены «Мессинской невесты» (Шиллер) А. Лядова, отрывки из «Князя Игоря» (финальный хор пляски половцев с хором), отрывки из «Псковитянки» Римского-Корсакова с включением многих хоров и, наконец, отрывки из «Хованщины» Мусоргского (в их числе пробуждение и выход стрельцов). На этом плодотворном для русской хоровой культуры годе я заканчиваю выписки из программы кон-

* *Финдейзен Н.* Очерк деятельности С.-Петербургского отделения императорского Русского музыкального общества. СПб., 1909.

** О ее деятельности — в статье В. В. Стасова «Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы».

*** Два хора Кюи и среди них «Татарская песнь» были премированы на конкурсе Русского музыкального общества в 1861 году. Упоминаю об этом факте с целью указать на полезную в историческом отношении роль конкурсов Русского музыкального общества, стимулировавших время от времени творчество композиторов в области хоровой.

цертов Бесплатной музыкальной школы. Именно в данном случае программы, взятые как материал, позволяют уловить исторический процесс. Всякому, кто знаком с перечисленными произведениями, легко сделать вывод об интенсивном росте творчества Новой русской школы вообще и значении хора в этом творчестве.

По-видимому, тенденции Балакирева к инструментализму в хорах с сопровождением брали верх над тяготением Ломакина к чистой хоровой культуре. Как бы там ни было, но заметно, что в 70—90-х годах сильно увеличивается продукция хоров a cappella. В 1875—1876 годах появляется ряд хоров Римского-Корсакова — два трехголосных женских на стихотворения Лермонтова: «Тучки небесные» и «Ночевала тучка золотая» (ор. 13), шесть смешанных хоров: «На севере диком», «Вакхическая песня», «Что смолкнул веселия глас», «Старая песня», «Из лесов дремучих, северных» и т. д. (ор. 16), четыре трехголосных хора для мужских голосов (ор. 23), наконец, два смешанных хора (ор. 18): «Перед распятием» и «Татарский полон» («Не шум шумит»), едва ли не лучший из хоров Римского-Корсакова. В 1879 году вышли из печати три тетради его же хоровых обработок русских народных песен. Хоры Рубинштейна (например, мужские, ор. 61), Кюи (например, семь хоров для смешанных голосов, ор. 28, 1885, и шесть хоров, ор. 53, 1895), Чайковского («Вечер», «Соловушко»), Мусоргского (четыре народных хора для мужских голосов: «Ты взойди, взойди», «Уж ты, воля», «Скажи, девица милая»), затем хоровые произведения Ипполитова-Иванова[31], Направника[32], В. Орлова[33] (переложения народных песен — звучные и хорошо слаженные) и т. д. в значительной степени пополнили хоровой репертуар. Это неудивительно: рост творчества был вызван повысившимся спросом. В 1878 году в Москве возникло Русское хоровое общество[34]. Инициатором был энергичный музыкальный деятель *Константин Карлович Альбрехт* (1836—1893), виолончелист и преподаватель хорового пения, инспектор Московской консерватории до 1889 года. В 1880 году в Петербурге организует свой хор *Александр Андреевич Архангельский* (1846—1924)[35], ученик Потулова, выдающаяся личность в области хорового пения. Архангельский оказал громадные услуги русскому музыкальному просвещению своими хоровыми концертами в столицах и провинции... В отношении хорового ремесла им, несомненно, была выкована прочная и устойчивая культура, принесшая хорошие плоды. Наоборот, летучими и мимолетными оказались успехи, когда-то громкие (но уже «развенчанные» Чайковским), хоровой «странствующей капеллы» *Агренева-Славянского*[36]. Но польза была и от его деятельности (не от его переложений), поскольку и для России, а тем более для заграницы, огромный песенный хоровой репертуар капеллы содержал много интересного. В Петербурге, кроме профессиональных хоровых организаций (хор Архангельского, редкие концертные выступления хора русской оперы), существовали еще кружки любителей хорового пения и бесплатные хоровые классы[37]. Мало-помалу и в провинции стал возрастать интерес к светской хоровой культуре. Одним из замечательных по своей деятельности в данной отрасли музыкантов-практиков надо считать *Александра Дмитриевича Городцова* (род. в 1857 году [ум. в 1918 году.— *Ред.*]), присяжного поверенного и оперного певца. Сделавшись в 1896 году руководителем хорового дела при Пермском попечительстве о народной трезвости, Городцов образцово его поставил. Были организованы бесплатные певческие классы (зимой), сотни хоров на местах, музыкально-хоровые библиотеки, издавались сборники хоров (вернее, «изборники») из наиболее доступных и ценных произведений русских композиторов. Пять известных мне выпусков (*А. Городцов.* Народнопевческие хоры) содержат сочинения Аренского, Даргомыжского, Гречанинова, Дмитриева, Ипполитова-Иванова, Кастальского, Кюи, Мусоргского, Римского-Корсакова, Танеева и т. д., словом, представляют собою своего рода «энциклопедию» по хоровой литературе. Кроме того, для образования учителей пения Городцов время от времени организовывал краткосрочные летние курсы[38] в Екатеринбурге и Перми. Так создавались областные гнезда певческо-хоровой культуры.

Перечисленные столичные и провинциальные общества, организации, кружки издавали сборники хоров со своим репертуаром. Сборники Московского русского хорового общества выходили под редакцией К. Альбрехта[39]. В них, между прочим, были помещены два из ранних хоров С. И. Танеева: «Песня короля Регнера» (Языков) и «Вечерняя песня» (Хомяков). Сборники «Думский кружок любителей хорового пения»[40] содержат вышеупомянутые народные хоры Мусоргского среди многих разнообразных хоровых произведений. Еще необходимо указать на выходившие сперва в издании И. А. Мельникова, выдающегося оперного артиста, а потом у И. Юргенсона (в Петербурге) сборники «Русские хоры для смешанных голосов» — репертуар бесплатного хорового класса И. А. Мельникова[41]. В выпуске 1895 года содержатся в числе других хоры Чайковского («Не кукушечка во сыром бору»), Кюи и Направника. Этих кратких сведений достаточно для уяснения роста русской хоровой культуры, подробная история развития которой еще не поддается изучению из-за отсутствия правильно организованной краеведческой работы. К последней еще только-только удалось приступить.

Итак, к началу 90-х годов прошлого столетия и в области хоровой литературы, и в деле организации хоровой практики и концертной работы многое уже было достигнуто. В конце 90-х годов начался расцвет музыкально-областных гнезд. На переломе столетия русские композиторы обеих столиц уже от-

давали должное в своей музыке произведениям для хора. Здесь прежде всего необходимо остановиться на творчестве *С. И. Танеева*[42]. В упомянутых двух ранних хорах его (1882), так же как и в предшествующих им (1880) трех хорах для мужских голосов («Венеция ночью», «Ноктюрн», «Веселый час»), уже намечаются характерные черты его хорового стиля, столь блестяще раскрывшиеся впоследствии — в конце 90-х годов и в дальнейшем интенсивном периоде творчества композитора: два смешанных хора на тексты Тютчева — «Восход солнца», ор. 8, 1896, и «Из края в край», ор. 10, 1899, два смешанных хора, ор. 15, на тексты Хомякова («Звезды») и Тютчева («Альпы»), 1900—1902, три терцета, или трехголосных хора, ор. 23, «Ночи»,— тоже на тексты Тютчева, 1907, двенадцать хоров для смешанных голосов на слова Я. Полонского, 1909, ор. 27, шестнадцать хоров для мужских голосов на слова Бальмонта, 1912, ор. 35. Два последних цикла хоров на тексты Полонского и Бальмонта, безусловно, являются высшим достижением классического стиля русской светской хоровой культуры дореволюционной эпохи. Полифоническое мастерство Танеева выказывается здесь с не меньшей силой и выразительностью, чем в его последней монументальной кантате «По прочтении псалма» (1912—1914).

С начала 90-х годов стал выдвигаться со своими хоровыми (a cappella) произведениями *Гречанинов*[43] (четыре хора, ор. 4, для смешанных голосов, среди них: «В зареве огнистом» на слова Сурикова и «За реченькой яр хмель» на слова Мея, 1892, «Лен» из ор. 11, 1895, два восьмиголосных хора, ор. 12, 1897, на слова Хомякова — «Солнце сокрылось» и Плещеева — «Ночь пролетала над миром» и т. д.). Лучшие вещи Гречанинова всегда те, в которых преобладают народно-песенные интонации не непременно заимствованные, а органически сочиненные. Кроме больших хоров, Гречанинов написал много общедоступных детских и школьных хоровых песен с сопровождением фортепиано, циклы: «Ручеек», 1907, «В деревне», 1908, «Времена года», 1908, «Жаворонок», 1914 *.

Не остались чуждыми подъему в области хорового пения a cappella и композиторы беляевского кружка: *Н. Соколов*[45] (хоры для мужских голосов, ор. 6 и ор. 15), *А. Лядов* (стильные переложения народных песен для женских голосов), *Золотарев*[46], *Копылов*[47], *Акименко*[48] и, особенно, *Н. Черепнин*[49]

* Не один Гречанинов, конечно, является представителем в этой области хоровой литературы (назову еще Ипполитова-Иванова, Ребикова[44]), тесно связанной со школьным и внешкольным музыкальным образованием и спрос на которую стал расти еще в дореволюционную эпоху. Ограничиваюсь здесь указанием на произведения Гречанинова, потому что с его именем особенно связаны одни из первых успешных опытов насаждения и культивирования художественно ценных образцов городской детской песни (хоровой и одноголосной). <...>

(два хора ор. 2 и два хора ор. 10 — последние на слова Тютчева «Листья» и «Олегов щит»).

Большая часть этой хоровой a cappella литературы 70—90-х годов и далее является стилизованно-гомофонно-гармонической по своей фактуре (ткань строится на основе простейших тонально-гармонических, а не мелодических функций), за исключением хоров Танеева (не ранних, в которых полифонический принцип еще не выкристаллизовался с достаточной определенностью), Мусоргского, с его поразительным чутьем хорового мелоса, и тех хоров, в которых влияние напевности народных песен или проникнутых песней мелодий заставляло композиторов даже при гармонической фактуре идти от мелоса, а не от схем генерал-баса (хоры Гречанинова и Лядова).

Богатые возможности раскрылись в этом направлении благодаря появлению свежего песенного мелодического материала «с мест» — материала, записанного первыми серьезно обставленными экспедициями Русского географического общества (1886, 1893 etc.). Стала расти песенная хоровая литература как приспособление вновь полученных напевов для городских хоров (обработки *Извекова, Некрасова, А. Петрова, Лядова*[50]). До необходимости сохранения народной гармонизации руководители первых экспедиций не додумались. Но уже сам по себе новый и свежий материал толкал композиторов, его обрабатывавших, на более стильные приемы гармонизации — стильные в смысле уклона к самостоятельности и напевности голосов. Все-таки на этом пути ничего плодотворного добиться не удавалось. Те или иные удачные переложения еще не создавали совсем новой эры в городской хоровой песне, потому что принципы гармонизации в сущности оставались прежние: народные напевы подчинялись абстрактным нормам аккордного голосоведения.

Сильная хоровая культура нового столетия выросла на иной почве — на чисто песенной основе из органических предпосылок народной музыкальной речи и культового древнерусского мелоса — в творчестве великого мастера русского (распевного и подголосного) стиля a cappella *А. Д. Кастальского* *,

* Первые его культовые хоры были изданы в 1897 году[51]. В 1901—1903 годах Кастальский сочинил несколько самобытных по характеру и интересных по звучности светских хоров «Былинка», «Слава», «Песни к родине» (три хора, из которых один на слова Никитина: «Под большим шатром», а два на прозу Гоголя[52] из «Мертвых душ» — «Тройка» и «Поля неоглядные»). Из любопытных музыкально-реставрационных работ Кастальского выделяются «Пещное действо» и образцы культового пения XV—XVII веков. Кроме хоров и кантат, он написал еще цикл пьес: «Из минувших веков», «Картины русских народных празднований в обрядах и песнях»... и целый ряд революционных хоров[53]. Сила Кастальского, конечно, в его проникновении в народную мелодическую стихию и в умении использовать ее свойства, в его ощущении хоровой динамики и в мастерстве хорового голосоведения. Его хоры — протяжно-созерцательные, величественно-эпические, бунтарские, рабочие, трудовые — могут со временем многому научить композиторов.

в котором слились в единое стилистическое целое два потока мелодических интонаций и две сферы проявления мелоса: крестьянское песенное искусство и древнерусское хоровое искусство, выросшее в условиях городской культуры и сохранившееся для нас только в культовых распевах. До тех пор, пока церковь была культурно-просветительной средой, естественно, что возле нее всегда протекала и эволюция музыкальная. Когда в XVII веке происходила борьба за никоновские реформы[54], можно было наблюдать отражение их и в борьбе за европеизацию культового пения. Словом, культовый мелос как в своей устной традиции, так и в письменной, в течение веков суммировал в себе не только богатый материал, но и певческие навыки и мастерство мелодической композиции. В самом конце XIX века к столь насыщенной мелодике прикоснулся такой чуткий в отношении распознавания свойств (конструктивных и декоративных) материала композитор, как Кастальский. В его руках — в руках музыканта, творившего от природных особенностей материала и на материале, а не от приложения к материалу рассудочных норм голосоведения и чуждых данному мелосу гармонических тональных, а не мелодически-ладовых функций,— выросло прекрасное хоровое искусство. В своих обработках культовых мелодий Кастальский, сперва *инстинктивно*, а потом, глубоко осознав сущность народного песенного и культового «роспевного» искусства, стремился к тому, чтобы полифоническая ткань образовывалась из мелодического (горизонтального) поступательного и дыханием обусловленного движения. Живое звучание, а не механическая подстановка средних голосов в пространство между верхним и нижним голосом организует его музыку. Функции мелодические, а не гармонические, представляют все голосоведение. Вокальная динамика управляет звучностью и приемами формирования. Все это было в свое время и еще так недавно столь ново и необычно, что на Кастальского склонны были смотреть в кругах музыкантов, веровавших в незыблемые схемы немецкого хорального голосоведения, как на получудака и малокультурного композитора. Истина оказалась на его стороне, независимо от всего благодаря конкретному факту: звучность его хоров всегда была лучше звучности хоровых произведений его отрицателей. Голосоведение же — вокально осмысленнее. Когда же из искусства Кастальского выросли великолепные циклические хоровые композиции Рахманинова[55] («Литургия» и, особенно, «Всенощная»), то сомнений уже не могло быть. Народился напевно-полифонический стиль, в котором богатейшее мелодическое наследие прошлого дало новые пышные всходы *.

* Отлично звучат хоровые произведения *П. Г. Чеснокова* (род. в 1877 г. [ум. в 1944 г.— *Ред.*])[56], но все они поверхностнее и беднее по содержанию хоров Кастальского. Стиль Чеснокова — это всего-навсего *пышное ремесло*.

Кастальский не ограничился узкой сферой культового пения. Светская хоровая культура обязана ему многими прекрасно-звучными произведениями, как оригинальными, так и обработками народных напевов. В своих обработках Кастальский всячески стремится приблизиться к интонационным навыкам и приемам многоголосия деревенской хоровой культуры. Это особенно сказывается в его хоровых произведениях революционной эпохи и в его «русских народных празднованиях» — своеобразной форме музыкальной театрализации быта, чему всегда не была чужда русская опера и что здесь становится целью.

Эволюция оратории в России после Рубинштейна приостановилась *. Элементы ораториального стиля, конечно, присутствуют в кантатах Танеева, в музыке к пьесе «Царь Иудейский» (1914) Глазунова, «Братском поминовении» (1915) Кастальского, но как форма оратория не привилась, уступив место кантате. О самых выдающихся из русских кантат приходилось не однажды упоминать. Наиболее сильным композитором в этой области оказался *С. И. Танеев*. В обеих его кантатах — «Иоанн Дамаскин», 1884, и «По прочтении псалма» [1915.— *Ред.*] — налицо возвышенность содержания, величие стиля и красота мастерства.

История развития русской кантаты позволяет различать в ней (как и в кантах) ряд жанров: приветственной («гимнической») кантаты, эпической, лирической и философско-созерцательной. Первое направление проявилось раньше всего и коренится в празднествах по случаю побед, коронаций и т. п. Уже первый из прибывших в Россию итальянцев-композиторов *Арайя*[57] дал образец коронационной кантаты[58]. В XIX веке мало кто из русских выдающихся композиторов не коснулся этого жанра, начиная с юношеской кантаты *Глинки* (1826) по случаю кончины Александра I и восшествия на престол Николая I. Не всегда сочинения такого рода были лишь официальной данью событию. Коронационная кантата «Москва» *Чайковского* (1883) содержит страницы красивой лирической музыки и является цельным по форме и стилю произведением. Несколько ценных приветственных лирических кантат посвящено памяти выдающихся людей: такова кантата *Балакирева* на открытие памятника Глинке (1904), кантата *Глазунова* в память столетней годовщины А. С. Пушкина (1899), кантата памяти Антокольского, написанная *Глазуновым* и *Лядовым* (1902);

* Для Рубинштейна влечение к ораториальности настолько характерно, что он даже в опере «Демон» воспользовался представившейся возможностью и развернул не лишенный импозантности хоровой пролог ораториального характера. Подобное же мы видим в западной опере у Гуно (пролог «Ромео и Джульетты») и у Бойто (пролог к «Мефистофелю»). Интродукция к «Руслану» Глинки, в сущности, тоже является великолепным ораториальным моментом.

множество институтских, консерваторских* и различного содержания школьных кантат точно так же надо включить в круг кантат приветственных. Оригинальной по замыслу и композиции была кантата Кастальского[59] на обиходные попевки «Стих о церковном русском пении» (1911).

Крайне разнообразными по своему содержанию являются кантаты лирические и лирико-эпические не приветственного, а общепоэтического склада. В 20-х годах был довольно распространен тип лирической кантаты, бывшей иногда не чем иным, как распространенным сольным романсом. Таковы кантаты Верстовского и, прежде всего, популярная «Черная шаль» на текст Пушкина. Эта песня-романс под названием кантаты исполнялась с большим успехом певцом Булаховым в сценической обстановке. Инсценировать более или менее крупные музыкально-лирические произведения, если только в них в какой-либо степени наличествовал драматический элемент (это случалось особенно часто с романтическими балладами, повествовательными песнями, монологами и т. д.), было тогда в обычае. В своей автобиографии** Верстовский сообщает сам о нескольких сочиненных им *лирических представлениях*, как-то: «Гезиод и Гомер — певцы-соперники», лирическое представление, из сочинений Батюшкова, с хорами, борьбами и танцами; «Выкуп барда, или Сила песнопения», драматическая картина, слова М. Дмитриева; «Певец во стане русских воинов», из сочинений Жуковского, лирическое представление с хорами; «Пустынник», баллада Жуковского, исполненная на сцене с оркестром, и т. д. Верстовскому же принадлежат и кантаты в полном смысле слова, то есть циклические вокально-инструментальные произведения, скомпонованные из чередования арий, речитативов, хоров и оркестровых эпизодов. В цитируемой автобиографии своей он упоминает о «кантате» с речитативами, хором, с четырьмя арфами и большим оркестром: «Торжество муз»[60].

Логическим завершением развития лирической кантаты с инсценировкой является исторически ценное и своеобразное произведение *Даргомыжского* «Торжество Вакха» — театральная кантата на текст Пушкина (исполнена концертно в 1846 году, а в виде оперы только в 1867 году в Москве, и уже в наше время недавно в Ленинграде на сцене театра б. Народного

* Из консерваторских, написанных по заданию — к выпуску — кантат большой исторический интерес представляет экзаменационная кантата Чайковского (1865) на оду Шиллера «К радости», поскольку в ней налицо некоторые характерные для будущего великого симфониста приемы — приемы развития тем и обработки материала — и поскольку здесь уже намечается облик лирико-эмоциональной кантаты, который впоследствии нашел свое воплощение у московских композиторов *(Танеев, Рахманинов)*.

** Автобиография композитора Верстовского напечатана в сборнике статей под редакцией А. С. Полякова: «Бирюч Петроградских государственных академических театров» (1920 год).

дома в 1920 году). Если разделить композиторов на завершителей, блестяще и гармонично синтезирующих завоевания предшественников, и на композиторов открывателей и изобретателей, сочиняющих новую музыку или ищущих новых концепций и нового приложения материала, то Даргомыжский входит в число последних. Он всегда весь в опыте, в экспериментировании. Понятно поэтому, что его не могла не заинтересовать идея театрализации кантаты — наиболее лирико-статической из музыкальных форм. И он добился этого в «Торжестве Вакха». При всей неровности музыки данного произведения (ибо здесь нужен был вкус эпикурейца Глинки) оно дает возможность историку понять и оценить любопытные по своему музыкально-театральному преломлению опыты.

Элементы кантаты, как и оратории («бездейственная вокальность» или, наоборот, театрализация лирических состояний), занимают немало места в русской опере. Такова, в сущности, последняя картина «Китежа» или финальный хор в память Гоголя в «Ночи перед рождеством» Римского-Корсакова.

Тип лирико-эпической кантаты не получил в России последовательного развития и из-за прерывистой вообще эволюции русской кантаты вырабатывался не постепенно, а толчками, и очень спорадически. *Рубинштейн* дал красивый образец поэтической кантатной музыки в цикле лирических пьес «Стихи и реквием по Миньоне» из «Вильгельма Мейстера» Гёте (для солистов, смешанного хора, фортепиано и фисгармонии).

Значительную ценность, несмотря на ощущаемую моментами формальную установку, имеют работы *Римского-Корсакова* в области лирической и лирико-эпической кантаты. Его кантаты: «Свитезянка» для сопрано и тенора соло, хора и оркестра (1897), «Песнь о вещем Олеге» — памяти Пушкина — для тенора, баса соло и мужского хора с оркестром, и «Из Гомера», прелюдия-кантата для женского трио и женского хора с оркестром (1905). В некотором отношении хоровой кантатой можно считать его «Стих об Алексее, божием человеке» для хора и оркестра (1877—1878) как опыт концертной стилизации напева народного духовного стиха.

Лирико-эпической и театрализованной кантатой является «Сказание о граде великом Китеже и о тихом озере Светояре» *С. Василенко*[61] (1902 г.)*. Кантата *Рахманинова* «Весна» на текст Некрасова (для баритона соло, хора и оркестра) по своей напевной оснащенности и лирическому напряжению служит ха-

* Здесь мягко слиты угасавшие влияния Чайковского и Аренского с интонациями Новой русской школы Римского-Корсакова. Подобный синтез уже был дан Аренским в столь характерной в этом отношении вещи, как его фортепианная «Фантазия на темы Рябинина». Но у Василенко в «Китеже» начинает выделяться характерное для вступавшего в жизнь модернизма стремление к стилизации на основе архаических национальных стимулов (старообрядческие предания и напевы).

рактерным продолжением линии развития московской лирической кантаты с присущим ей стремлением быть эмоционально-симфонической. Эта линия прослеживается от кантаты «Москва» Чайковского (1883) к «Дамаскину» Танеева (1884), к балладам Аренского «Кубок», «Лесной царь», для соло, хора и оркестра, к «Весне» Рахманинова (1902) и разветвляется, сохраняя, однако, всегда за мелосом значение руководящего фактора, на эмоционально-драматическую (кантата «Колокола» Рахманинова, текст Эдгара По в переводе Бальмонта, 1913) [62] и на возвышенно-созерцательную («По прочтении псалма» Танеева, 1912—1914).

Эта же эпоха — предвоенная и годы войны — выдвинула еще новый тип кантаты, в полном соответствии с экстатическими устремлениями скрябинского инструментального симфонизма. В 1911—1912 годах *Стравинский* сочинил на текст Бальмонта любопытную в интонационном отношении кантату для мужского хора с оркестром «Звездоликий» [63]. В 1917—1918 годах *Прокофьев* написал тоже на текст Бальмонта заклинание «Семеро их» для драматического тенора, смешанного хора и большого оркестра. Это произведение полно эмоционально-стихийного проявления симфонизма. Но его можно отнести к области кантаты, если перестать связывать с ней что-то либо приветственное, либо официально заказанное.

Оглядываясь теперь назад на предреволюционную эпоху, нельзя не обратить внимание на присущее передовой ее музыке состояние мятежности и экстатического возбуждения. Мятежность звенит в «Колоколах» Рахманинова — в стихии набата, в заворожке заклинания Прокофьева, в «Прометее» Скрябина, в культовых танцах «Весны священной» Стравинского и в зачарованных гармониях «Звездоликого». Любопытно в связи с этим обращение к хоровым тембрам как факторам симфоническим. Прирожденный инструменталист Скрябин должен был в «Прометее» прибегнуть к хору. Стравинский пришел вновь к хору после «Звездоликого» в своей редакции заключительного хора из «Хованщины» Мусоргского (1913) и в «Свадебке» (1917), тоже, в сущности, экстатической кантате, но театрализованной в плане действа-обряда. Для всех этих сочинений, включая *набат* в кантате Рахманинова, характерно вызывание в музыке ощущений *стихийного* (динамика огня, власть инстинкта пола, экстатические состояния). Один Танеев, тоже выводя симфонизм за пределы только инструментальных средств выражения, воплощает в кантате поэму о космосе — о величии организованного движения. Таким образом, музыкально-творческие силы лучших композиторов накануне великих событий и в кругу их были направлены на внеобыденное и внемелочное. Вполне понятно, что ощущение *неведомого* и предчувствия грозы требовали большого напряжения всех душевных способностей и чуткой настороженности. Этим обусловливается нервный подъем и экстатическое возбуждение музыки.

Таковы в самых сжатых чертах главные направления русской ораторин и кантаты как произведений, тесно примыкающих к хоровой культуре и от нее питающихся. Мы видели, как многообразны проявления хоровой культуры, поскольку она не только вклиняется в оперу, и в ораторию, и в кантату, но выступает самостоятельно. В качественном отношении, если считаться с отбором, который производит жизнь, выдающихся отдельных хоров было не так уж много. Проследить линию их развития очень трудно вследствие разнообразия и раскинутости материала. Но основные типы намечаются довольно легко: хоры с большим или меньшим уклоном в сторону инструментализма или же, наоборот, к вокальной, напевной выразительности. Хоры с преобладанием актуально-драматических положений (а следовательно, проявлений конфликтности и контрастности в музыке) над эпически-повествовательными или созерцательными состояниями. Или же, обратно, пассивных состояний над активными. Хоры, формально стилизованные, и хоры, в которых господствует творчески организующая мысль (Танеев). Хоры, в которых преобладает декоративный элемент и, наоборот, хоры, исключительно конструктивные. Кроме того, хоровые произведения как стиля a cappella (о чем уже была речь), так и с оркестровым или фортепианным сопровождением различимы по материалу (деревенские песенные интонации или интонации европейского города), по степени динамичности и по характеру, типу и технике полифонии.

Среди композиторов Могучей кучки Мусоргский со своими двумя хорами с оркестром «Иисус Навин» и «Поражение Сеннахериба» шел впереди остальных. Эти драматически-яркие темпераментные композиции являются вокально-динамичными по существу своему и построены на свежем выразительном материале. Наоборот, большая часть хоров с сопровождением a cappella Римского-Корсакова (вроде «Татарского полона», подблюдной песни «Слава» для хора и оркестра и других обработок песен) являются произведениями лирико-эпическими с сильным уклоном к формальной стилизации материала. Хоры Римского-Корсакова, не базирующиеся на народном материале, не отличаются подкупающей эмоциональной выразительностью и чужды подлинно вокальной полифонии. Хоры Кюи, гомофонные по фактуре, салонно благозвучны и изящны. Для Балакирева (им сделаны хоровые обработки былин «Никита Романович» и «Королевич из Кракова») хоровая сфера не характерна. Зато Бородин в своем хоре поселян из «Князя Игоря» сумел чутко и непосредственно приблизиться к деревенской культуре протяжной хоровой песни. Хор у него звенит и льется [64]. Но ближе всех подошел к народной музыкальной речи один Кастальский. Что касается хоров Танеева, то здесь доминирует присущий

ему, как композитору высшей музыкально-интеллектуальной культуры, вокально-симфонический принцип развития материала на рациональных основах, выработанных европейской полифонией. По своему содержанию музыка хоров Танеева включает в себя сложную цепь переживаний — от созерцательных состояний до яркой драматической экспрессии.

Не касаясь в целом развития хоровой культуры в наше время, я замечу только, что в хорах a cappella современного композитора *Пащенко*[65], о сочинениях которого уже приходилось упоминать, нашла свое выражение как эмоционально-напевная, так и инструментально-орнаментальная культура. В своих сюитах из русских песен Пащенко стремился перенести в хор типично-инструментальные приемы тематической обработки. В «Лунной сонате» для хора a cappella он добился впечатления инструментальных тембров и красок, но певчески преломленных. В этом явлении, безусловно, переходном, можно видеть очередной этап обогащения вокальных интонаций инструментальными и нового претворения их. Но нельзя считать подобного рода процесс окончательной инструментализацией вокально-песенной стихии, к чему всегда стремилась прежняя петербургская музыкальная культура, начиная еще от Прача[66].

КАМЕРНЫЙ ВОКАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ

Проследить исторически те виды музицирования, из которых вырастала и развивалась культура камерного вокального ансамбля, пока невозможно. Если вести нить исследования по вокальным камерным произведениям, то, во-первых, трудно бывает восстановить хронологию и выяснить импульсы, вызывавшие композитора к их сочинению. Во-вторых, сравнительная нераспространенность этого вида музыки в нашей концертной культуре вызывала постоянные прорывы в продукции. Идя от вокально-камерных произведений одного композитора к другим, трудно восстановить взаимное влияние и связь. Возможно только описание стилистических свойств каждой группы таких произведений. Много данных говорит за то, что надо искать стимулы к данному виду творчества главным образом в домашнем и школьном музицировании (*канты* и *псальмы*). В различии же классового состава салонов и приятельских кружков, в музыкальных симпатиях и антипатиях и в музыкальной подготовке кругов, культивировавших камерное пение, — в семьях ли или в каких-либо более устойчивых собраниях (как, например, музыкальные вечера у Даргомыжского) кроются причины, влияющие на характер и состав ансамблей. <...>

Сохранившиеся в воспоминаниях Ю. К. Арнольда[1], В. Г. Соколова[2] и других лиц сообщения и рассказы о музыкальных вечерах у Даргомыжского содержат любопытные данные

о характере и видах домашнего музицирования уже в ином по пестрому составу своих сочленов — в сравнении с кругом, из которого вышел Глинка,— петербургском салоне 50—60-х годов.

Из навыков, выработанных домашним музицированием, образовались запасы интонаций, которые, будучи художественно претворены, содействовали творчеству не только в примитивной и подражательной области городской песни и куплета — соло и с хором, затем в салонных романсах и простейших дуэтах, но в искусстве вокально-камерного ансамбля как самостоятельной и художественной сферы[3]. <...>

Даргомыжский, как и в своих романсах, соединяет в своих ансамблях мелодическую выразительность и напевность с умением «подать» слова, осмыслить их музыкой. Текст для него — не мертвая канва для вышивки полифонических узоров, а живое содержание. Даргомыжский в каждом своем ансамбле метко охватывает сущность стихотворения в целом и, идя от некоего основного тонуса, характеризует уже отдельные выпуклые настроения, душевные состояния, изобразительные моменты и т. д. Среди многих его вокальных ансамблей на первое место надо поставить цикл «Петербургские серенады» *. Хотя они названы: хоры для разных голосов a cappella, но и трехголосная простейшая гармоническая фактура (большинство серенад — 8 из 12 — написаны для меццо-сопрано, тенора и баса, две — для сопрано, тенора и баса и две — для тенора, баритона и баса), строфическая композиция семи из них, мелкость форм (только две из серенад являются более развитыми: «Что смолкнул веселия глас» и «Буря мглою небо кроет» — все на тексты Пушкина) указывают на их происхождение из недр домашнего ансамблевого музицирования. Интонационная сторона серенад особенно убеждает нас в том, что дело здесь в скромных средствах и навыках небольшой группы или хора любителей пения. Иначе говоря, эти вещи стоят на *грани* готовой к развитию самостоятельной (не крепостной) светской хоровой культуры, но еще не предполагают ее. Тем они и интересны. Только развитие общественности и постепенное раскрепощение всех слоев населения могло стать стимулом широкой хоровой практики и изъятия ее из круга частновладельческих помещичьих интересов. Естественно, что русские композиторы стали сперва писать только оперные хоры, ибо остальные хоровые профессиональные организации были до конца крепостного права к услугам только своих господ. Таким образом, «Петербургские серенады» ценны, прежде всего, как исторический документ переходной эпохи, как опыт музыки для хорового ансамбля скорее камерного, чем

---

* Их двенадцать — на тексты Пушкина («Где наша роза», «Ворон к ворону летит», «Что смолкнул веселия глас», «Пью за здравие Мери», «Буря мглою»), Лермонтова («На севере диком»), Дельвига, Языкова, Кольцова и др.

концертного, обобществляющего большой круг слушателей, стиля. Такие самостоятельные (уже не только оперные) хоры стали появляться, как мы увидим далее, только в 70-х годах. Но серенады Даргомыжского не стоят одиноко. Имеется немалое число подобного рода хоровых ансамблей в виде застольных песен, воинственных и патриотических песен *, обработок народных песен и т. п., которые, распеваясь в домашнем кругу и выходя, порой, за его пределы, подготавливали развитие хоровой культуры и профессионального творчества этой области. <...>

Среди композиторов новой русской школы немногие уделяли в своем творчестве место вокальному ансамблю (характерные примеры: юмористическая «Серенада четырех кавалеров одной даме» для мужских голосов a cappella *Бородина,* два трио *Римского-Корсакова* для женских голосов в сопровождении оркестра или фортепиано «Горный ключ» и «Стрекозы», его же стилистически выдержанные и содержательные дуэты «Пан» и «Песня песен»). Вокальные квартеты a cappella *Кюи* (ор. 59, семь вокальных квартетов, квартет «На родине» на слова Некрасова из ор. 62, девять вокальных квартетов для мужских голосов, ор. 88) и другие его ансамбли (дуэты с фортепиано, несколько пьес для соло и хора) ничем особенно не выделяются из обычной для этого композитора атмосферы изящества и музыкальной салонности. <...>

Эклектичны, но гораздо более мужественно-романтичны по складу вокальные ансамбли *А. Рубинштейна* (например, некоторые из шести квартетов для мужских голосов a cappella, ор. 11), за исключением нескольких сентиментально-вялых дуэтов, в которых он пытался пойти навстречу бытовому мечтательному романсу.

Чайковский оставил очень немного вокальных камерно-ансамблевых сочинений (шесть известных его дуэтов, 1881, красивый квартет «Ночь», музыка которого заимствована из Фантазии Моцарта, «Природа и любовь» — трио для 2-х сопрано и контральто с хором и с сопровождением фортепиано), но зато ближайшие его преемники, *С. И. Танеев* и *Аренский* уделили этому виду музыки довольно много внимания и закрепили за ним характерные стилистические черты. Мягкий мелодический рельеф как выражение душевной природы композитора, элегичность как один из основных тонов его скалы настроений, изящество музыкальной речи свойственны вокальным ансамблям

* Канон в честь Глинки «Появилася новинка», затем хор-припев к «Прощальной песне» Глинки относятся к числу таких застольных ансамблей. Несомненно, что на развитие песни с хором в домашнем музицировании большое влияние оказывали цыганские песни с хором и мода на куплеты (и патриотические, и водевильные). У Алябьева, как яркого выразителя всех бытовавших при жизни его жанров вокальной музыки, мы встречаем ряд романсов для голоса с хором простейшей домашней фактуры («Сладко пел душа-соловушко», «Песни Баяна» и т. д.).

Аренского в той же мере, как и его романсам. Таковы его вокальные квартеты (два ор. 55 и три — с виолончелью — ор. 57), его пастораль для соло и женского хора «Цветник». Наоборот, вокальные ансамбли Танеева проникнуты свойственной ему серьезностью и вдумчивостью, склонностью к возвышенному созерцанию и к сосредоточению мысли на сюжетах, выходящих из круга обыденности. Отсюда особый колорит и особая выразительность лирики Танеева, которой этот постоянный уклон от переживания к размышлениям о данном явлении придает особую прелесть преображенной, облагороженной и одухотворенной эмоциональности. Это свойственно и его романсам, и хорам, и опере, и вокальным ансамблям. Последних немного — два дуэта для пения с оркестром или фортепиано: «Как нежишь ты, серебряная ночь» и «Что смолкнул веселия глас» (1905), цикл терцетов «Ночи», предназначенных и для хора, на слова Тютчева «Сонет Микеланджело», «Рим ночью», «Тихой ночью» (1907), еще терцет для сопрано, альта и тенора с оркестром или фортепиано «С озера веет» на текст Тютчева (1908) и два вокальных квартета на тексты Пушкина «Монастырь на Казбеке» и «Адель» (1907).

У композиторов беляевского кружка культура камерного вокального ансамбля не дала таких ярких всходов. Некоторые отдельные вещи у *Черепнина* (например, три квартета a cappella для мужских голосов, ор. 15) или *Н. Соколова* (его дуэты) не составляют прочного исключения. Вокальные ансамблевые произведения, например, столь неяркого, но умеющего вокально мыслить композитора, как *Направник* (его сольные квартеты для мужских голосов, не говоря уже про его оперные хоры), звучат гораздо органичнее и увереннее в отношении вокальном, чем сочинения композиторов, прошедших школу Римского-Корсакова. Можно сказать, что на прочно заложенном в творчестве Даргомыжского фундаменте камерной вокальной ансамблевой культуры никому из прежних петербургских композиторов не удалось построить новое здание. Ощущение вокальности стало исчезать, а вместе с ним и мастерство органического, а не абстрактного вокального голосоведения. Причину тому надо искать отчасти в отсутствии глубокого интереса у композиторов к чисто мелодической вокальной структуре. Область изощренной инструментальной гармонии и вообще инструментализма более отвечала вкусам кружка. Свойства и природа инструментов изучались с гораздо большим вниманием и любовью, чем голос человека и его культура. Из непосредственных учеников Римского-Корсакова областью вокального камерного ансамбля заинтересовался *Спендиаров* (вокальный квартет «Ветка Палестины», квартет для смешанных голосов с фортепиано «Птичка божья»). Из более ранних его учеников вокальной культуре сопринадлежит *Гречанинов* (вокальные дуэты с сопровождением, два вокальных квартета на тексты Некрасова, ор. 30, две басни

Крылова для смешанного квартета a cappella: «Лягушка и вол», «Лебедь, щука и рак», ор. 36, два квартета для мужских голосов a cappella, ор. 56, и два квартета a cappella для женских голосов, ор. 57, на тексты Бальмонта, два двухголосных вокализа для сопрано и альта с сопровождением скрипки, виолончели и арфы или фортепиано ор. 101, соч. в 1924 г.). Но Гречанинов не принадлежал к числу композиторов беляевского кружка, и его тяготение к песенной культуре является, с одной стороны, прирожденным его свойством, с другой же — коренится во влияниях бытовой песни и романса.

В перечень композиторов, работавших в области вокального ансамбля, мной включены, сжатости ради, только видные имена. Но если концертная художественная культура не очень-то была отзывчива в отношении этого вида музыки и не требовала от композиторов интенсивного творчества в данной отрасли, то практика домашнего музицирования, по-видимому, долго продолжала держаться вокально-ансамблевых навыков. По крайней мере, те же «мелкие» композиторы, которые создавали много любопытных романсов и песен к услугам быта, столичного и провинциального, работали и в области вокального ансамбля. Не перечисляя их сочинений, укажу на более заметные и популярные имена, тем более, что они в равной мере причастны и к романсной и хоровой культуре. Это, прежде всего, *А. Е. Варламов,* затем *Н. И. Бахметев* (1807—1891), *К. П. Вильбоа* (1817—1882), *В. Т. Соколов* — талантливый сочинитель романсов и песен сольных, ансамблевых и хоровых, автор переложений народных песен — русских и украинских — для хора a cappella. Соколов принадлежал к кружку Даргомыжского и написал колоритные воспоминания о нем и музыкальных вечерах у него («Русская старина», 1885, и в книге, редактированной Н. Ф. Финдейзеном: Даргомыжский. Автобиография. Письма. Воспоминания современников. Пг.,1921). Нельзя не упомянуть также о *Н. Д. Дмитриеве* (1829—1893), композиторе популярного трио «На севере диком».

Поскольку народные интонации переходили в городские песни и в бытовой романс, постольку естественно, что и вокальные ансамбли и хоры были сперва наводнены народно-песенными элементами и в большей части являлись переработкой деревенских напевов. Песня-хор и романс-хор так сливались, что между ними невозможно провести грань. В свою очередь, вокальный ансамбль a cappella и хор a cappella тоже долго, до самого последнего времени, соприкасались очень тесно. В каталогах при упоминании о вокальных квартетах часто встречаются указания на то, что они, то есть квартеты, могут быть исполнены и хором. Это надо постоянно иметь в виду при дальнейшем ознакомлении с историей хоровой культуры в прошлой России.

Хор как стилистически особенная композиция, а не как вокальный ансамбль, хотя бы и хорового типа, вырастает сперва

в русской опере, а вне ее находит свое полное раскрытие у *Кастальского, Танеева* и *Рахманинова* лишь в начале будущего столетия.

[ЗНАМЕННЫЙ РОСПЕВ]

Древнерусская музыка обладала своим эпическим сокровищем музыкальных культовых напевов. Сокровище это, известное всему народу во множестве вариантов, слышимое во всех концах русской земли, расширяло свое воздействие по мере собирания и распространения русского государства. Судьба этих напевов частично разделяет историю летописных сводов. Хотя сам-то этот основной музыкальный свод напевов по всей структуре своей организован крепче и прочнее летописных сказаний. В нем очень сильны музыкально-напевные соотношения (гласы и роспевы), делающие свод почти независимым от скрепок текстового порядка. Но и зависимость от них, то есть напевов от текстов, в свою очередь, тоже сыграла положительную роль в дисциплине связей внешнего порядка: сводом этих великолепнейших, прочнейших в своей ладовой основе мелодий владела церковь и как организация, сильнейшая в распорядке своих служб, она не позволяла ему распадаться.

Что же касается центробежных течений, имевшихся в своде и обусловленных музыкальной красотой и эмоционально-возвышенным строем напевов, а следовательно, и их этическим воздействием, то церковь тут ничего противопоставить не могла. Она обладала правом не пускать внутрь себя такие превращения напевов, которые уводили бы слушателей в мирские и слишком мирские помыслы. Но не могла мешать развитию повсеместных областных вкусов к вариантам первоосновных напевов и, наконец, просто распространению отдельных частей и частиц по различным участкам и отложениям мирской песни. Техника вариантов развивала *чувство мелодического* и стиль возвышенного пения, то есть пения, отвечавшего помыслам глубоко человечнейшим. Нельзя считать, что это пение означало точное выявление догматических тонкостей: интеллект специалистов мог в них разобраться, а для людей, в их массе, напевы «знаменного роспева» — так называется основной свод, о котором идет речь,— были начальным путем к пониманию музыки, в данном случае *мелоса* возвышенного мелодического содержания *. Путем к различению, мы бы теперь сказали, музыки серьезной от музыки только развлекательной, не возвышающей ни помыслов, ни вкусов.

Когда в русском народе возникло и укрепилось ощущение напевов «знаменного роспева» как проводников высокого строя

* Понятие *мелос* я позволю себе противополагать греческому же понятию *логос.*

чувств сверх их только служебно-конфессиональной роли, трудно сказать. Но то, что «знаменный роспев» давно стал всенародным достоянием и начал давать повсеместно чудесные своей песенностью побеги, заставляет думать, что не преуменьшено ли в создавании «знаменного роспева» творческое участие интеллигентных, книжных слоев русского народа? Не имеем ли мы здесь, в великолепных мелодических сводах, древнерусский песенно-распевный язык высокого эмоционально-мелодического склада? Ведь тут действуют не отдельные песни, а древнерусское чувство мелоса и эстетика песенности, проявившаяся в дальнейшем — с XVIII века до революции — в эстетическом увлечении хоровым концертирующим светским стилем барокко — Бортнянского. Такое увлечение могло, однако, возникнуть только в результате потери тонкого мелодического вкуса к красочности и ритмам древнего мелоса, подобно потере чутья к жизненной красочности и ритмике древнерусской живописи!

Итак, не имеем ли мы действительно в древнейших памятниках «знаменного роспева» уже и систему русского музыкального мелодического языка, то есть интонационного мышления, и *ораторское* слово с поэтическими образами? Тогда древнейшие памятники «знаменного роспева», как *лирика тонов,* отвечающая возвышенным помыслам о жизни, о мире, о родной земле, о людях, близких и далеких, должны быть кругом мелодий, соответствующим памятникам ораторской речи и особенно единственному памятнику русских словесных образно-поэтических интонаций — *«Слову о полку Игореве»*. За это говорит вековая народная привязанность к напевам «знаменного роспева» и талантливость (явно русская) его вариантов XVII века.

Здесь приходится остановить прогнозы. У нас в русском музыкознании не было ученого, равного Шахматову в области русского языка [1]. Только человеку подобного склада ума могло бы удаться разобрать своего рода слои «летописных сводов древнерусской распевности» [2]. К ним, к этим слоям, мы все еще подходим от аналогий позднейших памятников и от устных традиций, от сохранившегося живого интонирования напевов. Несомненно, однако, что тут перед нами великое, всецело русское древнее звукоискусство распевания. В нем, с одной стороны, верность звукозодческим принципам системы гласов, а с другой — процессы распевных метаморфоз («превращений») внутри данной ладовой оболочки, то есть близкое к тому, что происходит в образовании вариантов народных песен.

Словом, и тут и там мастерство интонирования или «произнесения» каждый раз с новыми смысловыми оттенками некоторого числа постоянных напевных стержней. Это искусство вариантности через распевание органически вкоренилось в русскую музыку и составляет одну из существенных особенностей русского развития тематического материала. <...>

Итак, *роспев* — это свод напевных стержней, и роспев, *распевное* — это качество народнопесенного эпического искусства. Свод мелодий, расположенных по годовому кругу богослужений, образует единство напевного стиля. Определяется это единство, главным образом, внутренне-музыкальными качествами напевности и строем мелодий, а также количественной их стороной. Поэтому в эпоху расцвета распевного искусства возникли, кроме *«большого знаменного роспева»* [3] — круга, или цикла, напевов, еще и *«средний знаменный»* (обычно большой), затем *Киевский* [4], *Греческий* [5] и ряд поместных.

Качество распевности — *«вышивание»* мелодий по стержневым напевам,— конечно, в сильной мере сказалось на первых опытах русского многоголосия в XVII веке, замечательном веке метаморфоз русской эпической вокальной музыки в сторону узорчатого пения барокко и уплотняющихся связей с Украиной и Польшей. Процесс естественный, и глубоко заблуждаются те, кто думает, что с распадением древних роспевных сводов и их строев под усиливающимися западными влияниями (XVIII век) совершенно исчезли из русской музыки органичные качества искусства распевности. Ведь за много веков они стали коренными качествами великого народно-песенного искусства, глубоко независимыми от прикладного культового искусства. Поэтому следы интонационного воздействия древнейших роспевов на русскую музыку не прекращались никогда. Происходило только их переосмысление в их странствованиях по мирской музыке, подобно как с григорианскими напевами в Европе.

Но исторические пути — путями, а монументальнейший свод мелодических сокровищ — «знаменный роспев» остается незыблемым эпическим памятником напевов возвышенного строя мысли русской народности. <...>

Музыка народного прошлого не беднее всех прочих свидетелей *славности* русской истории и русского имени. Она тоже владеет своими кладами, сбереженными народом. Только сами музыканты ими пренебрегают. Как умно расшифрованы и прояснены сокровища и памятники древнерусского языка и изучены летописные своды! И как в очень малой мере вникали мыслью и слухом в «знаменный роспев», свод напевов мирового значения, равный великим эпическим сказаниям. Но даже то немногое, что известно,— поражает. Это прежде всего — отражение в напевах неколебимой совести предков, строивших русскую землю. Будто здесь — озвученные панцирь и броня, а не просто звенья напевов живой для нас старины. Тут нет низменных, мелковатых и изнеженных чувствований. Тут лирика глубоких испытаний и героической железной выносливости и сопротивляемости. Мелодии выдержанные, наделенные упругостью пружины. В них если слышится *радость,* то возвышенно ликующая, «юбиляционная», а если *скорбь,* то не имеющая ничего общего с нервными страданиями музыки близких нам эпох человечества.

Красота древних роспевов и составляющих их попевок волнует, как то сурово-сосредоточенный, то звонкий язык летописей. Та же сфера чувств, та же дисциплина характеров, та же упорная воля жить, тот же мерный ритм, что и в памятниках древнерусского слова, живописи, резьбы и тканей, в образах фресок и в плавности и мерности их поступи. Надо научиться доводить это напевное богатство до современного слушателя, найти современные формы и варианты для раскрытия перед современным сознанием души древних напевов. И этот якобы замурованный церковностью клад — на самом же деле область народных глубоких дум — раскроется во всей красоте своей и лучистости. Нет и тени уныния в русских роспевах. И лучи их могли бы пронизать наши героические оратории, как в свое время лучи русской песенности озарили первую оперу Глинки, без того чтобы он прибегал к искусственной стилизации или натуралистическому цитатничеству. <...>

Не следует ли драгоценные сокровища напевов сделать музыкально-музейным живым достоянием современности: найти формы их показа, формы интонационного воплощения? Ведь это столь же естественно, как то, что все время происходит в литературе: переводы и переиздания ценнейших народных эпических памятников Кавказа, Ирана и Средней Азии. Древний русский эпический свод музыкальных ценнейших напевов — то же сказание о возвышенных помыслах людей прошлого — достоин занимать первое место в «Памятниках древнерусского музыкального искусства». С них надо начинать достойное нашего времени изучение прошлого русской музыки, народными родниками которой питался весь великий классический ее период, начиная с восхождения национального гения Михаила Ивановича Глинки (1804—1857) — Пушкина русской музыки и родоначальника русской оперы. <...>

[КАНТ]

Кант. В существе своем это хоровая *хвалебная песня,* иногда достигавшая стройности и размаха оды. На Западе ее смешивают с мотетом. Это неверно: мотет и созерцательнее, и статичнее. В ритмоинтонации канта всегда присутствует движение: это шествие с поздравлением. При усилении напряженности движение легко становится маршем. Но это не военный «профессиональный» марш, это все-таки обязательно *хоровая песня,* даже когда она и сочинена инструментально. В России она была известна в допетровское время [1], а в петровское время [2] несколько «военизировалась» *. Заезжие итальянцы в XVIII веке культивировали ее в своих победных кантатах-«барокко», «с пушеч-

* Великолепный, безупречный по стилевой интонации образец российского канта — мелодия старинного (так называемого Преображенского) марша.

ной пальбой и фейерверком», и в культовых вокальных концертах. В несправедливо забытом творчестве Бортнянского, выдающегося русского мастера, *кант* расцвел. Финалы концертов Бортнянского почти всегда в ритме и темпе обнаруживают движение канта: шествие. В них ощутимы идущие люди, радостно взволнованные. Иногда в них слышится хороводная экстатика, но почти никогда музыка этих финалов не застывает в неподвижном абстрактном восхвалении божества. Недаром концерты Бортнянского [3] имели неимоверную распространенность по всей России, во всех углах, и служили эстетической приманкой для привлечения к церкви множества любителей прекрасного пения: многие любители так и являлись в церковь «к концерту» (и так называемые «простолюдины», и купцы, и сановники, и сам губернатор!). Среди неподвижности и церемониальности культовой службы, когда наступал момент пения концерта, все оживлялись: и бодрые, жизнерадостные интонации, абсолютно лишенные намека на аскетизм, волновали все сердца.

В мелких культовых произведениях Бортнянского, в тех из них, где не требовалось почтительное благоговение, радостная *поступь* канта сказывалась в полной мере, становясь порой откровенным маршем, не теряя облика и интонационности песни, и именно хоровой песни. В этой музыке были налицо и свет, и тепло, и радость. Глинка, метя в своих врагов в придворной капелле и ненавидя их хоровой стиль, незаслуженно снизил значение Бортнянского. Сам же создал знаменитый финал «Ивана Сусанина» на основе формы *канта:* «Славься» — не что иное, как *кант* по всем стилистическим и смысловым интонационным признакам. Но Глинка действительно превзошел всех русских мастеров канта и лаконизмом формы, и ясностью интонаций, и идеальной простотой поступи, и русской красотой плавного радостного мелоса, и слиянием песенности хоровой с песенностью инструментальной.

Этот экскурс, очень сжатый для столь любопытной темы, экскурс в историю канта в России (а начать можно бы было с истоков данной формы на Украине и ее развития на Руси, а потом в России), я сделал для того, чтобы через знакомые интонации российского канта легче и конкретнее было вникнуть в интонационное содержание этой «малой формы» в музыке Бетховена [4]. Обычно кант у него входит как элемент в пространную форму, но занимает там «ответственные посты».

Перечислю подробнее стилевые признаки *канта:* четкость ритмической поступи, но без «военно-маршевой выправки», потому что в кантах всегда слышится «хоровое» в интонациях и вследствие этого плавность напева даже в инструментальном облике марша-канта; а когда кант героический, «с подъемом»,— интонации становятся «витиеватее», впитывают в себя «фанфарность труб и литавр», но *гимническое* в них все же смягчает *маршевое,* естественность соотношений мелодии и гармонии и

лаконичное, ясное последование главных аккордов лада, «уравновешенность» субдоминантности, доминантности и «тоничности» — равно, сколько необходимо, но в результате слух отличает направляющее воздействие тоники: от нее все исходит, за нее держится и к ней приходит; вытекающая отсюда закономерность, а также и естественность и ясность конструкции периода создают органичность ощущения, что интонация как совокупность всех элементов музыки в их звучании управляет конструктивной логикой периода, а не конструкция — музыкой.

Еще одно важное качество *канта:* его несет и влечет рельефная *мелодия,* тоже всегда ясно запечатлевающаяся в сознании слушателей, ее легко помнить, легко напеть. Кант, с его мелодической и конструктивной «доступностью», естественно, поэтому входит если не как форма-конструкция в целом (чаще всего: два периода по восемь тактов управляются четырехтактовой гомофонной мелодией — в начальных восьми тактах она повторяется буквально или с различными каденсами, в тактах 9—12 образуется лаконичное развитие мелоса и в последних четырех — повторение основной мелодии), то в своих стилевых признаках и интонационных элементах в монументальные формы.

Этим внедрением облегчается для слушателей восприятие длительных музыкальных пространств и сложно длящегося развития: кант в силу своей мелодической и конструктивной и общестилевой рельефности сам становится *интонацией,* знакомой, родной для слушателей. Узнавание его элементов в монументальной музыке способствует более осязательному схватыванию сознанием «временно́го потока музыки», а значит и пониманию. Потому что влечет не совершенство конструкции, а через живую интонацию к мышлению композитора и содержанию музыки устремляется сознание слушателей. В эволюции музыки второй половины XVIII века и начала XIX века кант становится своего рода *краткой энциклопедией* торжествующего гомофонного стиля. И если мелодика романса и развивающейся Lied влечет музыку к «домашности», семейственности (умножаются инструментальные романсы и «песни без слов» * по мере становления романтизма), лирическим личным признаниям и, наконец, к острой и утонченной субъективной лирике, то мелодика и весь стиль канта всецело устремлены на людской простор, на общение, на содружество. От канта идут застольные песни, вокальные серенады, студенческие песни и песни революционные, с их непременной «интонационностью шествия». Мелос канта все же в течение XIX века бледнеет и «маршево упрощается». Кроме того, в общественном сознании с гомофонной стилистикой канта состязаются (с XVIII же века) ритмоинтонации

* «Песни без слов» Мендельсона становятся «настольной книгой» буржуазной семьи

танцевальной музыки. Ее мелос более зависел от метрической конструкции периодов, пока вальсовый ритм и мелос вальса не внесли в эту интонационную сферу новой жизни, нового дыхания, новых чувствований.

Стилевые элементы канта проявляются в симфониях Бетховена очень часто, то более, то менее *собранно* <...>, но господство тонических интонаций в канте и его «ритмика шествий» оказывали громадное воздействие на весь бетховенский симфонизм с его «пленэром» и устремлениями на «людской простор», с его положительной эмоциональной настроенностью, его этосом. Конечно, личная сила дарования Бетховена, его эстетика идейно-возвышенного создавали из всего, к чему прикасался его гений, новое качество. Но это свойство не опровергает реалистичности творческого метода Бетховена: слышать и чутко обобщать интонации окружающей действительности.

Попадающиеся в симфонической ткани бетховенской музыки инструментально-хоровые интонации (например, средняя часть скерцо седьмой симфонии) можно отнести к кантовой стилистике. Наконец, в финале Девятой Бетховен создает совершеннейший кант — знаменитую тему-мелодию «К радости», интонируя ее сперва инструментально, потом *вокально* и мощно ее варьируя. В целом возникает монументальный кант, уже как симфонизированная форма, с громадным исполнительским аппаратом (оркестр, солисты, хор). Вокальная в своей первооснове природа канта и его ритмо-динамическая конструкция — от шествий — тут сочетались в сверкающем творческом обобщении, в самом грандиозном по концепции из всех бетховенских финалов.

[ХОРОВЫЕ СЦЕНЫ В РУССКИХ ОПЕРАХ]

Во многих русских операх отдельные действия своей монументальностью создают впечатление фресковой композиции. Оно достигается масштабами действия, участием масс, величием или дерзновенной предприимчивостью характеров, размахом музыкального развития и музыкального зодчества. Слушая такую композицию большого, насыщенного музыкой пространства и напряженной длительности, испытываешь высокое наслаждение: от нее, от музыкальной фрески, исходит совершенно особое воздействие, как от величавых явлений природы. Талант композитора — талантом, ум — умом, техника своего ремесла — техникой, и, естественно, она должна быть прекрасной, ибо иначе развалится «звучащее здание». Но энергия, мощность дыхания, ощущение силы, словно развертывающей всю совокупность музыки и скрепляющей, связывающей отдельные колеса механизма,— вот тут решают не воля и талант одного человека, а внушение, идущее к нему от множества объединенных сознаний. Право, смешно было бы думать, что заказ какого-либо

мецената или антрепренера вызвал Глинку на сочинение финала «Руслана».

Понятно, что в слове «народ» русское искусство ощущает не абстрактную идею, а живое представление о народном строительстве великого государства и его обороне. Понятно, что музыка через народную песенность питается живой народной мелодией широкого дыхания и ощущением неиссякаемой силы и могучей поступи.

Именно русская музыка выдвинула в опере хоровой ансамбль как действующее лицо, а не пассивно присутствующую на сцене толпу хористов. В сценах-фресках лучших русских опер чувствуется, что диктующая действие воля принадлежит народу. Оперные действия музыкально-фрескового стиля содержат в себе что-то сильное, могучее, упорное, в чуждых нам оперных культурах никогда не мыслимое. От них давно ушла народная жизнь как опора искусства, тогда как русская опера, выйдя из пеленок развлекательного придворного зрелища, сразу укрепилась на героико-демократическом стиле и развитии, на интонациях народной речи и песни.

Вот первая из великолепных оперных фресок, первая по силе обнаружения русской народности, величия и мужественности русских характеров: интродукция и I акт «Ивана Сусанина» Глинки. Начало оперы приурочено к поре становления русской весны. Такое включение массового действия в русскую природу, вернее в русский крестьянский календарь, происходит вовсе не ради эффектной звукописи картин русской весны. Тут цель иная. Дело в естественных связях народной жизни со сменами времен года, а также и в разнице ощущений от весны ли с ее возрождением жизни, или от осени, или зимы. И здесь, в опере Глинки, взято раннее, очень раннее время весны. Действие ведется на солнечном пригреве, над освобождающейся от зимней спячки рекой. Начинается оно сочным и мужественным хором — *голосом народа:* возвещается готовность подняться на защиту родины. Это стойкий непоколебимый голос едино чувствующих воль, откуда перекидывается грандиозная арка к энергичному и величавому хору финала оперы «Славься».

И вот вся интродукция, начинаясь с твердого утверждения народной воли, идет под его воздействием. Первый мотив хора служит Сусанину в дальнейшем смелым, отважным выпадом врагам. Этим же мотивом в увертюре начинается опера. Наоборот, женщины и девушки в интродукции берут на себя роль вестниц весны и выступают с сочными веснянками, смягчая суровый колорит мужского хора. Под конец интродукции мужской и женский хоры сливаются в полнозвучном ансамбле.

Далее, дочь Сусанина в своей каватине, ожидая возвращения жениха, в сущности дополняет выступления хора с их темами подвига и весенних надежд, темой счастливых вестей, ожидаемых по реке. Русская река — великий дар природы

в суровом климате, в лесах. Конечно, она и «почтовый тракт», и кормилица. Вдаль зовет река, она же несет вести, и издали ждут по реке — с нетерпением — вестей о судьбе родины и близких. С этим ожиданием сочетается «девичье глядение» вдаль с мечтой о возвращении милого: он ратник.

Все объединено настроением приближающейся весенней поры и жениховства. Тем самым психологически чутко в слушателе вызывается чувство надежды, вестник радости. Но еще не все элементы нарастания собраны: издали слышна светлая, протяжная мужская песня. Она несется по реке как предзнаменование победы, она сливается с чувством нетерпеливого ожидания на берегу, и тогда вспыхивает, будто эмоциональное пламя, яркий хор встречи ратников, тот звонкий до мажор, который на другой мелодии еще мощнее, радостнее и всенароднее зазвучит потом, в конце произведения, в кантате «Славься». Нет в мировой музыкальной литературе подобной *Славы* отчизне. По силе массового выражения величаво-простого, цельного чувства любви к родине и патриотической восторженности финал «Ивана Сусанина» не превзойден и в русской опере.

Действительно, очень трудно передать словами светлые, укрепляющие мужество качества музыки Глинки. В его музыке не бывает броских для слуха «экстравагантностей». В ней доминируют охватывающие сердце сила и убедительность, идущие от глубины понимания народных характеров и народного быта, от проницательного — без тени «свысока» — вникания в народную психику, в чувство солидарности русских людей перед нависшей над родиной грозной опасностью. И рядом с героическим напряжением и подъемом от первого хора интродукции до хора встречи ратников, дальше, дальше — через рассказ ратника о битве с поляками под Москвой — просто и сердечно раскрыто Глинкой в I акте «Сусанина», да и потом, в домашней семейной сцене III акта — ощущение и русского деревенского пейзажа, и бытового уклада.

Нет, к сожалению, возможности останавливаться на каждой из замечательных фресок-сцен русских опер, где чувствуются дыхание великого народа и его жизнь в несчастье и счастье. В глинкинском «Руслане» изумляют той же силой солидарности и солнечности всеохватного чувства жизни грандиозные фрески Радости: богатырский пир интродукции к опере и финал народного ликования с неистовым ре мажором. А перед финалом волнует сурово-скорбное ораториальное Andantino — народный плач по Людмиле.

Еще богатейшая фреска — сцена торга и народного схода у пристани в Новгороде в опере Римского-Корсакова «Садко» *. В чередовании сольных выступлений, малых ансамблей и пыш-

---

* Народной сцене в «Садко» предшествует в творчестве Римского-Корсакова красивая богатая звукопись сцены торга в опере «Млада».

ных по звучности хоров, в пестрой смене колоритных по стилям звеньев музыкальной цепи арий, песен, романсовых эпизодов (гость из славного города Веденца), былинных сказов и причетов, духовного стиха, нищих и наглых издевательских скоморошин раскрывается жизнь цветущего древнерусского города. Конечно, романтика, конечно, не история. Но как впечатляет все это даже историков, передавая средствами интонации нерв и пульс давних эпох русской жизни! Здесь вы живьем, на слух, осязаете вековую предприимчивость новгородцев, их дерзостные смелые торговые экспедиции, их общение с народами и их взаимные ссоры на соревновательской почве. Садко — образ былины — становится реальным характером, смышленым, догадливым купцом, но и славным патриотом родной земли. А чувство странствий и красоты моря во множестве его оттенков и состояний!

Страны, века, народы, и сочный русский быт, и гениальная сметливость русского народа организованно и художественно размещены на громадной фреске торга. А ведь рядом с ней еще область фантастики с нежнейшими зовами Волховы и с неистовой русской плясовой: гульба подводного царства и весь его быт слажены по древненовгородскому укладу, только вот царь подводный потому и царствует так глубоко, что царей новгородцы знать не хотели...

Еще могучая фреска — сцена восставших крестьян под Кромами («Борис Годунов» Мусоргского). Тут — народная стихия. Тут — песня в своем могучем, гневом разъяренном приливе. Этот гул — тоже плеск моря — Мусоргский доводит до предела массового музыкального нагнетания звучности. Наплывы двух тактов — один за другим:

Расходилась, разгулялась
Сила, удаль молодецкая.

Тут не то что мерные, грузные, подъяремные шаги репинских бурлаков. Тут сила в гигантском размахе, в накале и в неистовом развороте. И наконец, решительный всплеск удали: «Ах, ты воля, волюшка...» [1]. Большего размаха Мусоргский не успел достигнуть в своей хоровой музыке. Даже в стрелецкой слободе в «Хованщине»... словно вдруг сдвинулись с места русские люди суриковских полотен: «Боярыни Морозовой», «Стрелецкой казни», «Ермака». Еще вернее: в Кромах натиск той же силы, что несется со скалы в суворовском «Переходе через Альпы».

Но есть величавая суровая фреска — собранная на защиту государства русская рать: пролог к опере Бородина «Князь Игорь». Бородин — композитор, обладавший замечательной способностью *сосредоточения* энергии в веских, массивных, плотных пластах. Это словно бы в контраст дикой воле его же половецких танцев. В музыке пролога — вековая история русская

как история обороны родной земли. В ней, в ее серьезной торжественности, сдержанной, спокойной, звучит убежденность миллионов воль, уверенность в своей стойкости и непреодолимости.

Столь же широко и плавно, величавыми эпическими песнями-картинами развернута музыка «Сказания о граде Китеже» Римского-Корсакова и особенно в той части, где музыка повествует об осажденном городе — ночное стояние в Китеже и уход ратников в бой (их песня сурового мужества), и, наконец, в великой «Сече при Керженце» — одной из вершин оборонного русского эпоса и симфонического стиля Римского-Корсакова. Здесь же надо вспомнить о ночной сцене веча и восстании псковской вольницы в «Псковитянке».

Итак, если сопоставить приведенные примеры музыкально-фрескового письма, мы почувствуем в них единый, волевой цикл, цель которого — создать высокой художественной значимости звукопись о русском народе, о земле и родине и создаваемой народом и мощно им обороняемой русской государственности. Они, конечно, различны по стилю и темпераменту, масштабам звукозодчества и динамике музыки — что естественно,— но едины по целеустремленности.

В них, в музыкальных фресках истории русского народа, оказалась блестяще осуществленной идея русской музыки как искусства великого народа с выдвижением на первый план — в интонационном отношении — русской народной песенности и хоровых масс как отображения коллективной личности — *народа*. Но здесь же, в этом стиле музыки, уже выделяются национальные характеры — образы русских народных героев и обыкновенных русских людей, становящихся героями, как только встанет гроза над родиной. <. . .>

В иной мир, мир родной истории, ведет «Псковитянка» [2]. За отдельными характерами — народ-хор, мощно, фресково трактованный в трех главных своих выступлениях: на вече, при встрече Грозного и в финале, во всенародном плаче по «дочери Пскова» Ольге и одновременно по вольностям древнего города, но плаче светлом, как на древних тризнах, то есть с верой в права жизни. Тут больше, чем плач псковичей, чувствуется голос народа, чувствуется сурово-летописный, мерный и степенный стиль оперы, соперничающей моментами — вот хоть в этом заключительном хоре — с «Игорем» Бородина. Именно мерностью и степенностью музыка сама же поднимается над страстями и коллизиями действия драмы, позволяя почувствовать силу высоких народных помыслов о родине и государстве. Здесь Римский-Корсаков проницательно шел дальше народничества. Понятно, что в начале сценической жизни «Псковитянки» молодежью была с энтузиазмом подхвачена линия вольнолюбия и не замечена другая линия — исторически оправданный Грозный в его идее первенства государственности

(Москва). Римский-Корсаков раскрыл драму борьбы Пскова, но в то же время, введя летописный мерный тон, дал истинный масштаб событий, в котором тонут преходящие испытания.

Замечательно уже самое начало увертюры «Псковитянки», первые аккорды ее. Словно развертывается летописный свиток (любопытно и дальнейшее проведение этого последования в опере). Нельзя сказать, что «Псковитянка» — лучшая из русских опер по совершенству характеров, но их целеустремленность, стойкость, цельность рядом с прекрасными народными сценами, где нет озорной толпы, а есть глубокое сознание достоинства своей *«вескости»* (опять вспоминается пролог к «Игорю»), поднимают это произведение — первый оперный опыт Римского-Корсакова — на очень высокую ступень: в ней звучат страна, ее история, величие и красота народного характера, мужества и силы. Пусть в «Псковитянке» народное звучит более ораториально, чем действенно драматически (то есть ближе к Глинке и Бородину, чем Мусоргскому), и возгласы на вече не составляют главного в выступлениях хора*. Зато ощущение народа как носителя идеи государственности дано в «Псковитянке» с большей убедительностью и мудростью.

Мусоргский еще не постиг такой постановки темы народа в своем «Борисе Годунове». В «Хованщине» Мусоргский уже овладел пониманием идеи государственного объединения и всю концепцию образно выразил *темой рассвета.* Но он то ли не почувствовал в себе сил завершить значение этой темы иначе, чем сведя все к трубам петровских потешных: ни симфонически, ни театрально это не звучит светлым убедительным завершением. А хор псковичей, оплакивающих Ольгу в «Псковитянке», содержит и в своей тональности, и в мелодии, и во всей мерной поступи величавое спокойствие и доверие к жизни. Вернее, это мерный ход истории и голос русского народа. Здесь, в финале, уже нет псковичей и Пскова с их бытом и текущими спорами. И как из музыки «Игоря» Бородина в конце концов вытекает, что дело не в несчастливом походе князя Игоря и удаче половцев, ибо в следующем походе может быть обратное распределение удач и неудач, так и из музыки «Псковитянки» Римского-Корсакова вытекают идея борьбы за государственность русского народа и глубокая уверенность в ее победе. Судя по величаво-светлой музыке финального хора, таков конечный смысл замечательного произведения.

Народ бунтующий, пирующий, страдающий, радующийся, восторженный, народ в отдельных группах или персонажах отображен свежо и мощно едва ли не у каждого из русских классиков музыки. Но они же поднялись и выше: народ — деятель, народ — хранитель государства, а иногда, словно поднявшись и над собой, народ — судья и мысль. Замечательно это нашел и почувствовал Глинка еще в интродукции «Сусанина»: «В бурю, во грозу».

* Римский-Корсаков проницательно и умно — теперь я понимаю это — закончил вече на уходе, а не по-мейерберовски — «потрясанием мечами»

Кончилась увертюра. Поднимается занавес. Звучит могучий голос хора. Очень трудно услышать в людях, в крестьянах на сцене тех обычных поселян, которые вскоре будут встречать ратников, а дальше сочувствовать молодым, желающим ускорить свадьбу. Словно на какой-то момент хор выключен как бытовой образ, а воспринимается лишь как властный голос народа, как образ-понятие. То же и в финале «Славься». Безусловно, это могла говорить в Глинке ораториальная логика. Он любил и глубоко понимал Генделя. Но последовательность такого рода оперных переключений *хора и хоров народа* в идею-образ *Народа* указывает на перерастание оперно-бытовых картин и сцен в ораториально-симфоническое действие. Возьмем «Хованщину» Мусоргского. Чем так волнует и вызывает даже требования повторить хор в заключительной сцене в стрелецкой слободе? Неужели так волнует ситуация со стрельцами? Они в своем сюжетном жизнеповедении вовсе не отличались привлекательностью, чтобы так им соболезновать.

Произошло переключение смысла: стрельцы уже не бытовые персонажи. В них зазвучал голос народа, ибо данный момент — момент расставания не с Хованским: его уже нет, он обречен историей, хотя и стоит еще перед стрельцами. Это прощание со старым укладом жизни (ведь жизни-то своей же родной, русской!) на грани новых времен. Мусоргский — великий музыкальный драматург. И он глубоко и точно разгадал момент, когда люди, изображавшие на сцене быт, превращаются в судей самих себя, в голос истории.

[ХОРОВЫЕ ОБРАБОТКИ РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН]

Первый концерт Гос[ударственной] ак[адемической] капеллы посвящен русскому народному творчеству, но не в его подлинном виде, а в обработках композиторов. Прежде чем говорить о них, необходимо вкратце охарактеризовать народное песенное творчество в СССР. Оно стихийно и многообразно, различно по племенным культурам и по своему характеру. Конечно, русская музыка в сильной степени обязана своим материалом народной песне. И не только там, где композитор сознательно берет народные темы, но и там, где он вовсе про них не думает — в его творчестве отражается народный мелос.

Два основных течения слышатся в русской мелодике. Великорусское (север и центральная Россия, а также части Приволжья) и украинское (юг, частью юго-восток и юго-запад, где уже начинается соприкосновение с польской юго-славянской песнью). Несколько особую ветвь составляет белорусская песня

(Западный край) и ее антипод — приволжско-инородческая песня (гл[авным] обр[азом] Приволжье). Культуры Кавказа и, наконец, Армения образуют свой особенный колоссально богатый мир песен.

В великорусском мелосе следует тоже различать несколько характерных направлений. Былины (русские chansons de Gestes), сольные и хоровые[1], это наиболее архаический слой. Остатки древних языческих культовых песен, включая такие прекрасные следы обожествления природы, как веснянки (заклинания весны), образуют столь же, если не более, давний слой. Многочисленные виды причитаний (lamento) — особенно свадебных и похоронных — составляют глубоко своеобразную область полуречитатива (даже в характере псалмодии)-полупесни и нечто вроде Sprechgesang[2]. Наконец, идет громадная сфера лирической бытовой песни, с ее ответвлениями: игровой и танцевальной песнью и протяжной песнью. Последняя, в сущности, и представляет собою наиболее развитые и длительные мелодические образования. Они отличаются свободным внетактовым ритмом, старинной ладовой основой и напевами исключительной красоты: их мелодические линии рельефны и упруги, пластичны и глубоко экспрессивны. Когда такие песни приходится слышать в народном исполнении, то кажется, что ощущаешь процесс роста: так интенсивно органично растет мелодия.

Христианство оставило двоякий след в народной музыкальной лирике: в виде так называемых духовных стихов — мелодические образования различных стилей, от архаических ладовых до тональных напевов, образовавшихся не без западных польских и иных влияний; в виде культовых, весьма богатых по своей мелодической культуре, напевов, проникших в народную песню и, в свою очередь, не оставшихся без ее влияния. Происхождение напевов русского культового пения не поддается еще научно-обоснованной разгадке. Они могли быть и греческими и южнославянскими. Но в течение своего многовекового «прохождения» сквозь великорусскую культуру они не могли не войти в народное сознание и не стать равноправными мелодическими элементами этой культуры с местными особенностями («роспевы» — о них дальше).

Первый концерт вкратце обнимает своей программой колоссальную сферу художественно обработанной песни народов СССР. Обработки выбраны с таким расчетом, чтобы показать самобытность напевов и оригинальность их и, вместе с тем, чтобы проявились характер и манера разработки данного композитора. В основу программы положена великорусская песня в самых важных ее ответвлениях. Три великолепных в отношении мастерства стиля и пластичности всех элементов, составляющих звучащую ткань, пьесы Римского-Корсакова (1844—1908) написаны им в 1876—1878 гг. Все три основаны

на подлинных народных мелодиях. Песня «Во славном во городе во Риме» — образец духовного стиха распевавшегося нищими-слепцами. Хороводная «Ай, во поле липенька» — вариации одной из прелестных по своему архаическому колориту народных мелодий (Weise) в миксолидийском ладу. Напев «Не шум шумит» предание относит ко временам татарского ига.

Суровая и привольная песня Мусоргского «Ты взойди, солнце красное» относится к циклу песен «вольницы» — всех тех, кому было тесно в жестоких руках государства и которые уходили в леса, на реки и в степи жить по своей воле, промышляя набегами и разбоем. Песни этого склада — широкие и мощные — выражают чувства удалых и непокорных, сильных сознанием своей свободы людей. К этим песням принадлежит и популярная мелодия «Вниз по матушке, по Волге», искусно разработанная ленинградским композитором Андреем Пащенко. На основе народного напева он построил хоровую симфонию, или симфоническую поэму, для хора a cappella — в привычном ему стиле, где смешаны чисто вокальные и заимствованные от инструментальной техники приемы обработки материала.

Не менее популярна и сурово-характерна песня «Эй, ухнем», переложенная Балакиревым. Ее ритм — ритм движений бурлаков, людей, тянувших за собой на бичеве речные суда, идя по берегу. Существует замечательная картина Репина — одна из первых работ его, изображающая бурлаков. Мотив песни передает мерный шаг и ощущение мускульного напряжения. Это песня исключительной ценности.

Хор Бородина: «Ох, не буйный ветер завывал» из его оперы «Князь Игорь» представляет собою едва ли не единственный по своей стилистической чистоте и неподдельности музыки пример так чутко «сочиненной» композитором народной песни. Бородин не заимствовал напева. Он с поразительной проникновенностью и мастерством создал хор, в котором все: мелодия, полифоническая ткань, колорит, настроение, характер движения — спаяно в стройный и цельный органический ансамбль. Протяжная, как река, привольная, как степь, эта песня звенит и стонет, отражая глубокую и безмерную тоску человека, затерянного в безграничных пространствах русских далей. Созерцательные протяжные песни являются и в русской народной лирике лучшими образцами развитой и напряженной, как тетива лука, мелодики. Бородин интуитивно схватил ее особенности. Его хор — не искусственная стилизация, а подлинное перевоплощение.

Образцами не великорусских протяжных песен в данной программе являются украинская «Из-за горы снижок летить» Леонтовича[3] и армянская «Ночь хороша» (Комитас Вартапет)[4]. К лирическим песням медленного склада можно отнести красивую украинскую колыбельную «Котику серенький» (Верикивский)[5], и тут же надо сказать, что вообще мелодии на-

родных колыбельных, как украинских, так и великорусских песен отличаются выразительным и мягким рисунком. Напоминаю о прелестной колыбельной в оркестровой сюите А. Лядова «Восемь русских народных песен».

Остальные хоровые пьесы программы — хороводы и плясовые песни. Хоровод — круговая песня — один из древнейших видов народной хоровой лирики. Мотивов хороводов много сохранилось. Обычно это мелодически упругие и сочные плавно извивающиеся напевы. Отлично звучит в разработке композитора Гречанинова[6] хороводная песня «Посеяли девки лен». Гречанинов (род. в 1864 г. в Москве [ум. в 1956 г. в Нью-Йорке.— *Ред.*]) один из чутких стилистов в отношении хоровой песни и мастер в области песенной детской лирики.

Эффектно варьирована Пащенко[7] одна из простейших и популярнейших хороводных мелодий «В темном лесе» (образец бесконечно вращающегося напева). Свежи и простодушны украинские хороводные «Ой, у поли криниченька» и «Час до дому, час» в обработке Лысенко (род. в 1842 г., ум. в 1912 г. в Киеве), одного из ярких национально-украинских музыкантов, всю жизнь посвятившего народной песне. Ею проникнута вся его музыка. Две хороводные Палиашвили — «Мурман» и «О, если б нам, моя красотка» — примеры красивого грузинского мелоса.

Оставшиеся неупомянутые еще песни все принадлежат к ритмически различным видам народной плясовой — подвижной и лихой песни. Хоровод — любовная игра, его движение мерное и неторопливое. Плясовые песни тоже бывают плавные, если они сопровождают женский танец, но чаще всего — если они сопровождают мужской танец — отличаются четкостью ритма, бойкостью напева (обычно короткого) и энергичным движением музыки. Одна из таких бойких плясовых представлена песнью «Полянка моя» в обработке Орлова[8]. Другая — «Посажу ль я калинушку» в обработке Пащенко. Наконец, еще две плясовые («Я у ног твоих» — армянская и «Цангала гогона» — грузинская) открывают собою иной, отличный от великорусских песен мир интонаций.

Что же касается сюиты Давидовского[9] «Бандура»[10], то не будучи особенно ценной в стилистическом отношении и в смысле богатства приемов (как, например, обработки Пащенко) пьесой, она, все-таки, вводит в дух и характер украинской народной песни.

В общем вся программа охватывает виды и приемы художественной обработки народно-песенного материала от 70-х годов прошлого столетия до наших дней. Это лишь капля в море мелодики, все еще звучащей в нашей стране и далеко еще не записанной, не обследованной и не систематизированной *.

* Записи начались с конца XVIII века.

В этой мелодике поражает ее звуковая пластичность и рельефность рисунка, а также разнообразие слоев и пластов, начиная от примитивных и архаических культовых ангемитонных песен и кончая современной бойкой частушкой.

[ХОРЫ ЧАЙКОВСКОГО, ТАНЕЕВА, ПАЩЕНКО И ЯКОВЛЕВА]

Программа четвертого концерта охватывает хоровые произведения русских авторов двух периодов: Чайковского (1840—1893) и его ученика Сергея Ивановича Танеева (1856—1915) в одной половине и современных авторов Андрея Филипповича Пащенко и Николая Ивановича Яковлева[1]. Программа дает возможность вкратце обозреть эволюцию самостоятельного (то есть не обработок народных тем) русского светского хорового пения, так как вещи Чайковского относятся к середине 80-х годов, Танеева — к 1909 (кроме хора «Из края в край», соч. в 1899), Пащенко — к 1922—1925 и Яковлева — к последним годам.

Хотя Чайковский и не является композитором хоровой музыки, но обе вещи его характерны своей лиричностью как для него, так и для эпохи. Хоры написаны в мягких романсно-песенных тонах и принадлежат к ставшей уже классической эпохе русской музыки. Наоборот, искусство Танеева — мужественное и суровое — указывает на большое, близкое к современности обогащение техники и приемов хорового письма, на бодрствующую мысль, на новый строй и силу музыкального содержания и на исключительное мастерство в распоряжении голосоведением и динамикой хора.

Сочинение Яковлева — простое по фактуре, но эффектное и яркое по звучности — примыкает по своему строю к традициям петербургской школы Римского-Корсакова с ее ясностью тонального плана и пластичностью гармоний. Это тип хора концертно-кантатного характера без поползновений к новизне и оригинальности, но с хорошей и уверенной техникой и знанием дела.

Наоборот, хоры Андрея Пащенко[2] представляют собою самое любопытное и оригинальное явление среди всей новейшей русской хоровой литературы. Пащенко стремится к внесению в хоровую звучность новых колористических оттенков. Его гармонии необычайно утонченны, тембры магически волнуют, ритмы сложны и контрастны. Пащенко переносит в хор инструментально-симфонические приемы развития тем. Он в широкой мере раздвигает формы хоровых произведений и изощряет их фактуру. Звучность его хоров поражает своей новизной, богатством узоров, красочностью нюансов и живостью настроений. Ему равно доступны: сочное и грубое музыкально-фресковое письмо большого размаха, как древний народный эпос, как

ширь русских беспредельных долин, и утонченно зыбкая ткань «лунных», мечтательных и завораживающих, импрессионистских пейзажей. В его «Лунной сонате» чарует лирика, в «хороводах» и «Виринее» — развернуты великолепные жанровые сцены. Мужественная энергия и динамически яркое и богатое содержание его хоров свидетельствуют о проснувшейся в стране стихийной воле к жизни. Это сочная и темпераментная музыка.

С. И. ТАНЕЕВ. КАНТАТА «ПО ПРОЧТЕНИИ ПСАЛМА»

Цикл симфонических концертов Кусевицкого[1] завершился исполнением кантаты С. И. Танеева «По прочтении псалма» для солистов, хора и оркестра (восьмой концерт 11 марта 1915 г.). Затруднительно при условии единичного слушания разобраться в сложной фактуре этого грандиозного произведения, не имея в руках ни клавира, ни партитуры. Приходится довольствоваться лишь тем, что дало впечатление — очень сильное — от концертного исполнения, не вдаваясь в тщательный разбор «формальных» (если можно так выразиться) средств, путем которых композитор достигает выявления своих творческих замыслов. Тем не менее и сейчас можно без колебаний заявить, что произведение это — безусловно ценное и значительное. Стиль, в котором оно выдержано и который придает кантате красоту, что излучают художественные произведения, не отмеченные печатью скоропреходящего и мимолетного интереса, никогда не применялся в русской музыке с столь широким размахом. Да и по идейному своему значению кантата — единичное явление. Мысль создать на фоне глубоко-религиозного, вдохновенного стихотворения Хомякова[2] музыкальное произведение, в котором раскрылось бы в стройных классических формах, преимущественно основанных на полифоническом сцеплении (то есть связи отдельных элементов сочинения средствами контрапункта), все богатое эмоциональное содержание, что заключено в тексте,— мысль эта свидетельствует о наличии в творчестве С. И. Танеева устремлений к монументальному заданию, в сторону от исканий, к определенному, осознанному созиданию ценностей на прочной основе.

Стихи Хомякова мощные, рельефно отчеканенные. <. . .> Идея выражена поэтом с непоколебимой, не допускающей возражений и колебаний силой воли. Передать, вернее, раскрыть ее в музыке можно было лишь через применение устойчивых симфонических форм, могучих разработкой и развитием музыкальных мыслей, без всякого уклонения в сторону случайного, мелкого, сентиментального или чувственного. Поэтический текст при таком самодовлеющем значении музыки совершенно в ней растворяется и с формальной точки зрения даже искажается благодаря совершенно свободному отношению к форме

стихотворения (повторение и перестановка слов вне всяких условий, требуемых декламацией). Музыка берет у текста идеи, им высказываемые, и воплощает их сообразно своим собственным законам, не иллюстрируя значение отдельных слов и фраз, а заставляя слова служить вехами, намечающими только направление, но не обусловливающими форму, в какую выльется развитие музыкальных мыслей. Такая внешняя независимость от требований текста (точнее от данного размера) ведет к тому, что ярче выявляется все таящееся в нем эмоциональное и шире раскрывается все подсознательное, не поддающееся ясному словесному определению. Музыка разряжает, расплескивает то, что впитало в себя слово. Музыка раздвигает то, что слово по самим свойствам своим (отвлечение, обобщение) суживает, ограничивает, сливает. В произведениях религиозных, где слово как средство выявления эмоций верующей души безусловно уступает музыке, свобода последней от уз декламации и самодовлеющее, из своих собственных законов исходящее развитие способствуют, как нельзя сильнее, интенсивному воплощению религиозных переживаний. И конечно, С. И. Танееву, чтобы ярче выразить свой замысел при создании русской религиозной кантаты, пришлось исходить от форм, что создавались упорными достижениями ряда поколений, идеальное завершение которых обозначилось в религиозном творчестве Баха. Если бы композитор при этом выбрал текст из песнопений православной церкви, то могло бы создаться томительное противоречие между привычным стилем русских духовно-музыкальных произведений и средствами выражения, но текст Хомякова освобождал его от подчинения канону православного церковного пения и, кроме того, избавлял от необходимости приноровлять характер своих музыкальных мыслей к чуждому им облику. Источник танеевского тематизма — преимущественно в Чайковском. Но так как творчество Танеева нашло свое живое выражение в классическом полифоническом стиле, ему удается удалить из того, что в нем есть от Чайковского, присущие этому композитору резкости субъективизма. В таковом претворении элементы, ведущие свое начало из лиризма Чайковского, растворяются, кристаллизуются. От них отметается все случайное, специфически личное и в результате является произведение, проникнутое стремлением к постижению того, что для всех людей важно и нужно. От мимолетного и крайне-индивидуального к вечному и общезначимому с помощью средств выражения, заключенных в великом полифоническом стиле, сквозь выработанные этим стилем формы — таково значение творческого пути С. И. Танеева. При этом задушевные отклики субъективизма Чайковского в пределах сдержанного и благородного лиризма Танеева производят очаровательное впечатление. Ни тени, ни намека на то слабосильное нытье, что свойственно эпигонам Чайковского и что так томительно тяготит в наиболее неудач-

ных произведениях его самого. Что же касается контрапунктического развития (именно развития, а не сухой разработки) тематического материала, то в этом отношении, конечно, нет равного Танееву среди русских композиторов: только у него контрапункт (то есть вообще полифонический стиль) — живое слово, а не мертвый язык, не способный к новым образованиям. Танеев открыл в полифонии широкие безбрежные дали творческих возможностей и стремлений в тот момент, когда могучая чаровница — гармония в упоении своими великими завоеваниями и достижениями изнемогала от сладостного томления в утонченном творчестве Дебюсси и Скрябина... Кантата «По прочтении псалма», являясь последним произведением Танеева, является в то же время самым сильным его созданием. Кантата состоит из трех частей. В первой части интересно начало и вступительный хор (allegro tempestoso на текст: «Земля трепещет; по эфиру катится гром из края в край...»), и изумительная фуга a 3 soggetti («Я создал землю, создал воды...») как по мастерству, по звучности, так особенно по пронизывающей ее одухотворенности. Впрочем, одухотворенна и религиозна, в высшем, а не внешнем смысле этого понятия, вся кантата... Средняя часть, пожалуй, самая вдохновенная и глубокая... По раскрытию содержания строф текста:
(Хор. Allegro moderato, Fuga):

...В глубь земную
В утробу вековечных скал
Я влил, как воду дождевую,
Огнем расплавленный металл:
Он там кипит и рвется сжатый... —

по силе и напряженности выражения мрачной и суровой звучности, как бы характеризующей порывы плененного в недрах земли хаоса, можно считать этот хор высшим достижением всей музыки Танеева. Квартет, следующий за ним, интересен не столько темами, в общем малохарактерными, сколько сплошь увлекающим и, даже можно сказать, возбуждающим ходом развития музыкальной мысли, как в голосах солистов, так и потом у присоединяющего к ним хора. Изящны и нежномягки колоритные плетения оркестрового сопровождения. Как контраст первой половине средней части, мрачной и суровой, квартет этот дышит лаской и очарованием, что дарует при созерцании и углублении в ее тайны вечно-прекрасная природа. В третьей части благородно выразительна ария «Есть дар бесценный»... Ария приводит к величавому и грандиозному заключительному хору, возвещающему завет, при выполнении которого возможно примирение бога с человечеством:

Мне нужно сердце чище злата
И воля крепкая в труде;
Мне нужен брат, любящий брата,
Нужна Мне правда на суде! .

Значение кантаты для русской музыки огромно. Сейчас не поддается точному выяснению все звуковое богатство, все мастерство, вложенное в нее, но сила эмоционального содержания музыки ощущается с первого же знакомства с нею по степени произведенного впечатления. Впечатление осталось столь сильное, какое только и может остаться после исполнения подлинно правдивых, живых произведений музыкального искусства, где слышится за каждым изгибом музыкальной мысли творческая воля и одухотворенное чувство композитора. <. . .>

ПАМЯТИ С. И. ТАНЕЕВА

Концертный сезон в Ленинграде начался с исполнения в Госуд[арственной] академической капелле под управлением М. Г. Климова величественной кантаты С. И. Танеева «По прочтении псалма». Свыше десяти лет прошло со времени первого исполнения этого произведения, и как тогда, так и теперь я остаюсь при своем убеждении, что здесь перед нами достижение глубокое, что русская музыкальная культура выдвинула в лице Танеева мыслителя и художника, преломившего в своем творчестве все живое и ценное из наследия великого полифонического стиля. Путь от Палестрины, Лассо, Баха, Генделя и Моцарт[а] разветвляется и идет на северо-восток к Танееву. Мы живем в эпоху ренессанса мелодического начала и культуры полифонии и полиритмии. Динамика нашей жизни привела нас к живому ощущению движения в музыке и напряженности развертывания звуковой энергии. Различны способы выражения этого, но сущность одна. Наша страна — страна подголосочной песни, впитавшей в себя «эмоции веков», не минует расцвета мелоса, но, конечно, материал, который дает народное искусство не будет только *объектом* разработки (результат народнических тенденций), а станет преобразованной и дифференцировавшейся органической тканью, само собой разумеющимся элементом музыкальной речи. Исторические наблюдения показывают, что эпохи «националистичности» в музыке * — эпохи сознательной стилизации и технической обработки музыкального народного материала с противопоставлением искусства художественного народному. Это вредное противопоставление либо результат индивидуалистических тенденций, либо узко шовинистических. Они резко обосабливают музыку одной народности от другой, а внутри наций — музыку образованного класса от музыки остальных слоев населения.

---

* «Национальный» и «националистичный» — две большие разницы. Язык Баха органически народный и потому национальный, а не наоборот. К тому же не надо забывать, что немецкая музыка давно уже была бюргерской по существу. За это говорит и происхождение ее и происхождение композиторов

Танееву не удалось в своей музыке органически переработать материал и в этом ее основной недостаток, но он не соблазнился стилизацией. Язык его сочинений — смесь архаизмов, затем рациональных звукоформул Баха и Моцарта на фоне типичных для композиторов русской интеллигенции звукообразований 80-х и 90-х годов. У Чайковского мы имеем органический синтез диалектов народных и западноевропейских (особенно ассимилированы «шуманизмы»!). Это в полном смысле музыкальный язык тогдашней русской интеллигенции, с сильным налетом провинциализмов, в котором сплелись в тесном единении «диалекты» городской лирики, инкрустированные чисто народными напевами, с влияниями Запада (ведь таким же являлся у некоторых писателей той эпохи и литературный язык). Танеев стоял в течение яркого периода своего творчества в иных условиях — в эпоху перелома, когда и литературный и музыкальный языки образованных классов потеряли ту тесную связь с языком народным, которым владело поколение 60-х и 70-х годов.

Конец 90-х годов и начало XX века в русской музыке дает любопытную картину. Тогда как и Мусоргский и Бородин в свое время не занимались стилизаторством, Римский-Корсаков уже целиком, до крайней степени, стилизатор-народник [1]. Бородин и Мусоргский являлись народниками органически, Римский-Корсаков позднего периода делает из национальных и народнических стремлений поколений его юности объект художественной обработки. В его эпоху противопоставление художественной и народной музыки достигло крайней степени резкости, как это ни кажется странным для обычной оценки его как ярко национального композитора. Эпоха стилизации наступает, когда «народ» и «интеллигенция» резко разошлись друг с другом и когда последняя хочет убедить сама себя в своей народности, а вместо этого становится националистичной. В данном аспекте становятся понятными и «Китеж», и «опрощенчество» Толстого (особенно чутко ощутившего раздвоение), и военный национализм 1914—1916 гг.

В конце первого десятилетия и начале второго десятилетия XX века в русской музыке стояли два антипода: Скрябин и Танеев [2]. Язык Скрябина — опять-таки столь же органичный музыкально эмоциональный язык русской интеллигенции, как и язык Чайковского, но интеллигенции иной эпохи. Танеев по этому пути крайнего индивидуалистического эмоционализма не мог пойти и остановился почти на полном синтезе языка Чайковского с «диалектами» западноевропейской полифонии. Поэтому для скрябинистов он оказался отсталым, а для стилизаторов корсаковской школы — абстрактным композитором.

В кантате «По прочтении псалма» Танеев приблизился к органическому синтезу в полной мере. Лишь несколько лирических страниц не вполне организованного материала выдают

эмоциональную подоснову, стилистически иную, чем требовало содержание стиха. Но надо всем властвует суровый рационализм и быстро испепеляет также уклоны в сторону «сентиментов». В сущности своей язык кантаты опережает свою эпоху на десятки лет вперед, потому что выковывает упругий, героико-выразительный, фресковый стиль большого охвата; это язык музыкально-интернациональной культуры на основе культуры мелоса и полифонии. Поэтому-то и близок Танеев нашей современности, потому-то и стоят на очереди проблемы, выдвинутые им как мыслителем. Каждая эпоха ищет своих средств выражения. Сильный язык Танеева и его принципы овладения материалом, выработанные в наблюдении и на изучении музыки неиндивидуалистических эпох, указывают надежный и постоянный путь будущему нашей музыки.

[РАХМАНИНОВ. КАНТАТА «ВЕСНА»]

<. . .> В кантате «Весна» раскрывается одно из ценных качеств музыки Рахманинова: светлый, ясный лиризм, тихий свет которого ровно и приветливо льется в оркестровом введении с его мотивами, извивающимися подобно шелестящим струям весенней воды, и в оркестровых промежуточных (между пением хора и соло) звучаниях. Основная мысль кантаты — настроение тепла в природе и чувства жалости, любви и восторга в суровом сердце человека — проведена композитором ярко и искренне [1].

Начало кантаты — впечатление от первых весенних приветствий природы: словно теплом согреваемые весенние проталинки только-только обнажились и ждут ласки подснежников. Красиво найден оркестровый рисунок: вокруг выдержанных в глубине звуков (словно в тени еще застылые поляны) струятся, плещутся и извиваются ласковые струйки, окутывая слух теплом и приветом. Растет жизнь, но яркого солнца еще нет. Это период таяния, а не распускания. Мгла спускается и холод. Вторая часть (середина) кантаты рисует мрачную борьбу ярости и мщения с чувством жалости: это веяния лютой зимы и холода. Подкравшаяся весна смягчает настроение. В музыке вновь начинает струиться тепло и свет, словно все распускается и расцветает. Полнее и полнее, радостнее и сердечнее веют созвучия, захватывая все большее и большее пространство.

И в голосе человека затеплилась теплом окутанная мелодия любви и сострадания; она сливается с весенним гулом природы. В тихом, кротком и светлом истаивании исчезают вызванные юным воображением композитора нежные образы, словно легкие весенние облака в лазурной глубине неба. <. . .>

РАХМАНИНОВ. «ВСЕНОЩНАЯ ДРЕВНИХ РОСПЕВОВ»

Всенощная[1] <...> основана на старинных культовых мелодиях — «роспевах» (роспев — цикл песнопений какой-либо данной местности, объединенный некоторыми общими признаками: объем ладов, тонов, их господствующие звуки и пр.), главным образом, на мелодиях большого «знаменного роспева» древней Москвы. Суровая красота, ширь и величие этого роспева делают его особенно привлекательным для композиторов русского культового пения. Рахманинов в своей разработке старинных напевов испытал влияние самого глубокого и проницательного мастера этой области Кастальского (1856—1926), но превзошел его в отношении блеска изложения, богатства фактуры и размаха музыки. Всенощная — великолепная, полнозвучная, насыщенная оригинальными ритмами и звучностями сюита для хора a cappella. Она состоит из 15 отдельных песнопений различного характера и склада.

Первый цикл — песнопения вечерни:

1. Призывный вступительный гимн «Приидите, поклонимся», вроде древнего introitusa[2]. Основной строй: мелодический a-moll. Звучный торжественный, но в мягких тонах написанный гимн служит как бы прелюдией к псалму.

2. Это разработка обиходной мелодии греческого роспева, основанная на суровом контрасте мужских и детских голосов, причем альт ведет напев, выгодно выделяясь своим звучным тембром. В противоположность первому гимну фактура этого хора ясная и прозрачная.

3. Псалом в d-moll; антифонное чередование малого хора (тенора и альта) с припевами всего хора при постепенном, все более и более напряженном нарастании звуковых волн и уплотнением звучности. Музыка полна серьезной сосредоточенности и душевной теплоты.

4. Поэтичнейший вечерний гимн успокаивающейся природы. В основу музыкальной ткани положена прекрасная архаическая мелодия киевского роспева, перемещающаяся из одного голоса в другой.

5. Также «вечерняя песнь» — хоровой ноктюрн (b-moll) «Ныне отпущаещи». Мелодия того же южного киевского роспева, пожалуй, наиболее лирически утонченного из русских роспевов. Тенор соло ведет основной напев в сопровождении мягко колышащихся гармоний альтов и теноров хора. Колыхания эти по ритмам напоминают колыбельные песни с их нежным покачиванием. Звучность начала и конца пьесы ласковая и даже томная, но в середине, для контраста, она достигает сильного напряжения и полноты.

6. Гимн деве Марии построен на мелодии знаменного роспева. В первой своей части это гимн простого гармонического

склада, а во второй со слов «благословенна ты в женах» начинается красивое полифоническое движение (тема у альтов терциями окружена октавами свободной нежной мелодии из дискантов и теноров). Музыка держится все время тональности F-dur и полна наивного благоговения и тихого сдержанного восторга.

Этим гимном кончаются песнопения первого цикла (вечерни).

Второй цикл — песнопения утрени:

7. Шестопсалмие, или «малое славословие». Гимническая музыка основана на повторяющейся торжественной мелодии знаменного роспева, вокруг которой разрастается «перезвон» — имитация колокольного звона в голосах. Это придает всей пьесе картинность и радостное настроение. Конец славословия — тихая, благоговейно сосредоточенная музыка — цепь мягких аккордовых последований, искусно подобранных.

8. Светлый ликующий гимн наступающему дню. Бодрая и суровая мелодия знаменного роспева гулко звенит в октаву у басов и альтов на фоне пышных переливов остальных голосов. Композитор добился крепкой и как сталь упругой звучности. Ритм энергичный и чеканный. Это величественный и блестящий хор. Звучность его плотная и яркая. Но не менее интересна по своему размаху и следующая часть.

9. Она представляет собою широко развитое рондо, состоящее из постоянно возвращающегося припева и ряда эпизодов, развивающих основную мелодию знаменного роспева, напряжение достигается проведением этой мелодии в каждом эпизоде все выше и выше тоном и передачей ее различным голосам на изменяющемся фоне. Напев этот звучит как мерный звонкий колокол, и развитие всей пьесы основано на контрастах между суровой простотой запева и припева (низкий регистр) и сильными нарастаниями музыки в промежуточных эпизодах. Они передают колокольный звон, не имитируя его в смысле внешнего звукоподражания, а воспроизводя его динамику и ритмы. По своему музыкальному и поэтическому содержанию эта часть является «поэмой воскресения и победой над смертью».

10. Суровая и мужественная мелодия знаменного роспева составляет основу следующего песнопения тоже гимнического склада. Начинается оно антифонными чередованиями звучностей двух половин хора и дважды приходит к мощному и величественному подъему всего хора — с тем чтобы завершиться почти внезапным замиранием на полном pianissimo.

11. Сила, решительность, суровость и твердость, свойственные предыдущему гимну, передаются в следующем гимне богоматери. Поступь его более сдержанная и тягучая в сравнении с предшествовавшим гимном. Основная тема поручена басу. За каждым ее проведением следует припев с мягкой лириче-

ской концовкой или мелодическим рельефным кадансом, смягчающим суровость и даже жесткость основных «тезисов» своей изящной выразительной напевностью. В целом, это динамически богатый и изобретательно варьированный гимн.

12. «Славословие великое» знаменного роспева вырастает из того же напева, как «славословие малое» (№7), но превосходит его, да и все остальные части «Всенощной», богатством и пышностью фактуры, блеском и силой звучности, пластичностью музыкально-поэтических образов и сочетанием разнообразия приемов выражения с единством проведения основной мысли.

По своей форме «славословие большое» состоит из экспозиции главной темы, широкого развития ее в симфоническом плане и заключительного, синтезирующего проведения темы с богатыми наслоениями звучностей и новыми красками, Прием постепенного усиления и наполнения звуковых волн, ритм и динамика «прилива и отлива» образуют и в этой части главный и существенный элемент всего движения и развития. Техника мотивной разработки доведена до исключительного совершенства и изощренности.

Колорит хора становится могучим средством выразительности в руках композитора и отличается разнообразием красок и их нюансов при таких, казалось бы, скромных средствах, как хор. Эффективность и напряженность «славословия великого» невыгодны для остальных трех хоров «Всенощной», текст которых уже не допускал больше столь яркого развития.

13. Тропарь (песнь, содержащая в себе сжатое изложение религиозного праздничного события или явления) «Днесь спасение». Мелодия знаменного роспева показана в суровом и проникнутом мужественным характером облике.

14. Второй воскресный тропарь — тоже знаменного роспева — носит также отпечаток суровости и сдержанности. Энергия и твердая воля чувствуется повсюду, несмотря на мягкость тона в некоторых моментах. Мелодические линии сплетены с большим и проникновенным в стиль и характер напевов умением.

15. Заключительный гимн «Взбранной воеводе» на мелодию древнегреческого роспева написан полнозвучно, с ярким ритмом и энергичной поступью, в характере бодрого и светлого ликования. Гимн достойно завершает весь воскресно-радостный строй песнопений второго цикла «Всенощной».

Это произведение заключает в себе неисчерпаемые красоты. Рахманинов, которого обычно упрекают в эмоциональной расплывчатости и рапсодичности, предстает здесь как суровый, мужественно-сдержанный композитор. Музыка полна силы и энергии. Нарастания насыщены твердой и решительной духовной силой, а созерцательные моменты — теплотой чувства и глубокой искренней человечностью.

Значение «Всенощной» Рахманинова никоим образом не ограничивается прикладной ролью быть музыкой культа. Она слишком сложна по своим средствам для этого и слишком самостоятельно музыкальна. Поэтическое содержание текста передано здесь в музыкально-симфоническом плане с размахом, уверенностью и мастерством, предсказанными Кастальским в его лучших вещах, но здесь еще более развитыми и расцветшими. Как вокально-симфоническую поэму, глубокую и цельную, и следует рассматривать это выдающееся сочинение Рахманинова.

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ. «СВАДЕБКА»

Два действа на основе песенной народной лирики

«Всенощная» Рахманинова — действо духовное, религиозно-просветленное, знаменующее победу духа над смертью.

Свадебка Стравинского — действо культовое, языческое, пронизанное эротическим экстазом. Это отражение славянской земледельческой религии рода и плодородия с наросшими пластами христианских верований (призывы матери бога и святых) дано в остросовременной оболочке, на контрасте между архаизированными интонациями хора и ультраутонченной динамикой и колоритом ударных инструментов (рояль толкуется тоже как ударный инструмент в сопровождении).

Стравинский проработал свадебный народный обряд не в узко этнографическом, а в оригинальном симфоническом плане. Это свадебное действо вообще, а не свадебный обряд какой-либо губернии. Действо, в котором вскрыта глубокая жизненная тенденция: поклонение Эросу и забота о продолжении рода. Содержание всего действа распадается на естественных четыре картины. В первой невеста прощается с девичеством (она жертва); во второй выступает мужская сила: заклинание богов придти и помочь свадьбе и благословение жениха; в третьей — проводы невесты из родного дома; в четвертой — свадебный пир («Красный стол»). Эта последняя картина является вместе с тем второй частью всего действа, по своему объему и значению. Потому что если в первых трех картинах дело идет о предварительной стадии свадьбы, то здесь — после обряда венчания — мы стоим перед главным и самым важным для рода актом соединения молодых. Эта четвертая картина по своей развернутости равна трем предшествующим и по музыкальной динамике своей их превосходит, увенчивая все предшествовавшее течение действия.

Итак, по характеру музыки в первой картине преобладает девичий причет (lamento), скорбный и почти похоронный.

Во второй — бодрое и мужественное заклинание. Сообразно

этому в музыке здесь меняется колорит, захватываются низкие регистры, появляются густые и плотные звучания, а в конце картины развивается нарастание колоссальной силы напряжения и энергии.

В третьей картине опять в виде контраста предшествующей музыке преобладает женский элемент: звучат заботливые и жалостливые причитания — невесту приготовляют как жертву на заклание.

Во второй части (четвертой картине), самой развитой и богатой по своей форме и динамике, выступают все действующие силы и принимают участие в дружном величании молодых. После передачи молодой жены молодому молодых уводят спать, и тогда наступает в музыке один из замечательных по настроению моментов всего действа: ансамбль (кончающийся соло), в котором воспевается в суровом лирическом тоне любовное милование и соединение молодых. Это не обычный сентиментальный оперный дуэт, а глубоко серьезная и сосредоточенная на величайшем жизненном акте созерцательная музыка.

В деталях своих четвертая картина обнаруживает множество любопытнейших красочных и динамических подробностей. По форме это чередование tutti, ярких и сочных (круговые величальные песни), и малых ансамблей, а среди них соло-запевки с подхватывающим хором. В общем, антифонные и респонзориальные приемы изложения. Острые и четко ритмованные напевы танцевального пошиба чередуются с плавными и текучими мелодиями причитаний и лирических песен. Полифония народного склада — ветвистая и суровая — преобладает в «Свадебке». В сочетании с ритмически богатым рисунком оркестра эта вокальная полифония образует звучащую ткань исключительной свежести и необычности, но вместе с тем организованную в высшей степени последовательно и логично. Стравинский с поразительной чуткостью усвоил все, что есть ценного в великорусском песенном свадебном мелосе, и, исходя из приемов народного многоголосия, создал новую богатую возможностями фактуру.

«Свадебка» написана Стравинским после окончания «Байки про лису» в 1917. Инструментовано в 1923. Искусство вариаций (мотивов, ритмов, тембров) и динамическое мастерство доведены в «Свадебке» до пределов утонченности и изобретательности. Звучности поражают сочетанием остроты с архаической свежестью. Мелодические линии вырисованы с четкостью гравюры. В стилистическом отношении не встретить ни одного промаха: каждая интонация обоснована и составляет существенный конструктивный элемент. В трактовке хора Стравинский показал себя не меньшим мастером, чем в области инструментальной, в которой он уже давно пользуется заслуженной славой.

«СВАДЕБКА»

Русские хореографические сцены с пением и музыкой

Стравинский работал над «Свадебкой», по-видимому, в два приема[1]. Пометка в конце партитуры говорит о том, что инструментовка была закончена в Монако в апреле 1923 года, тогда как в заголовке партитуры помечен 1917 год, то есть год окончания «Байки»[2].

«Свадебка» — произведение мало сказать оригинальное, оно — редкостное: и по звучности и динамике (соединение вокальной массы и солистов с оркестром из четырех фортепиано и нескольких партий ударных) [3], и по конструкции своей и формам (соединение музыкально-архаических элементов с идеями оформления, свойственными Ренессансу, и с современными факторами музыкального формообразования), и по интонационной энергетике, иначе говоря, по степени напряжения и развития звучащего материала. Все это вызывает в нас живой отклик на концепцию автора. Что же это за концепция и в чем ее своеобразие? В сущности своей «Свадебка» — кантата, потому что то, что поется, доминирует в ней над тканью инструментальной (колористически и ритмически — «ударно-дифференцированной»[4], но отнюдь не пытающейся подчинить себе вокальную стихию). Но, как кантата, «Свадебка» недостаточно, если можно так выразиться, вокально-абстрактна и лирична: пение в ней не довлеет себе, красоты звука ради, а тесно связано и даже стимулировано жестом, телодвижениями, плясовыми ритмами и обрядовым ритуалом. «Игра» звуковая воплощает игру сценическую — пантомиму и танец, как это происходило в свое время в мадригальных комедиях (к чему мы еще вернемся).

Будучи, с одной стороны, художественным претворением статики обряда, а с другой — в полном смысле слова *интонацией тела*, то есть музыкальным претворением жеста и танца свадебного действа, музыка «Свадебки» не является эмоционально-симфоничной: это не еврипидовская трагедия. Присутствие в ней комедийных персонажей (сваты и дружки) и одновременно воздействие суровой непреклонности культовых традиций превращают ее в синтетически стройное произведение, в котором театрально (в «зримом жесте»), во взаимном общении отображают жизнь два начала: эпически властное и эсхиловски суровое (человек перед лицом инстинкта размножения) и иронически плутовское, ускользающее от неумолимой судьбы в сферу смеха и насмешки (скомороший элемент). Власть древнего быта говорит женщине: жизнь тяжела, хочешь не хочешь, а подчиняйся инстинкту, хорони девичество и с ним волю свою. Скоморох говорит: жизнь — мим, культ рода — театральный фарс. Хор «Свадебки», как хор античной трагедии[5], созерцает действо, эротически любопытствует и сам вовлекается в «игру»,

либо сочувствуя главным персонажам, либо примыкая к веселым комедиантам. Последние иронизируют над серьезностью, с какой люди почитают ими же созданные устои и вымышленные предписания о сохранении рода, тогда как дело обстоит просто: зачни и рожай.

Три стилистических пласта поэтому можно вскрыть в ткани и в развитии действа «Свадебки»: трены (threnoi) — плачи, причитания, все, что связано с похоронами девичества, ибо русский свадебный обряд в сущности своей — похоронный обряд; вызывание, заклинание и возбуждение мужской оплодотворяющей силы — самая *игра,* энергия действа и шутовской скомороший элемент, то иронизирующий, то искренне преданный забаве. Этот элемент смехом своим сочувственно смягчает скорбь женственного начала и дикое проявление мужественной силы, но в то же время, лукаво любопытствуя, не без похоти, разжигает страстное влечение и тем усиливает оргиастические тенденции.

Все это сомкнуто Стравинским в четыре, сжато и коротко развивающие обряд, картины[6]. Музыка суровая, терпкая и жестко ясная. Инструментальный колорит всецело подчинен смыслу действа. И если в конце заключительной картины, когда все участвующие в «игре» после ухода новобрачных в клеть застывают в ожидании зачатия новой жизни, Стравинский заставляет звучать колокольный звон, то этим он лишь подчеркивает, углубляет и усиливает смысл всего обряда: его, как я уже сказал, похоронный оттенок! Трагическое начало все-таки берет верх, и рядом с ним ирония. Иностранцам «Свадебка» может даже всецело представляться гротеском. Конечно, поскольку ирония пронизывает действо, поскольку оно разыгрывается, а не переживается, постольку на всем лежит отпечаток преувеличения и шутовства «масок». Но с другой стороны, именно в проявлениях печали и сетования столько глубины, а в проявлениях торжествующего эротического инстинкта столько здоровой мужественной силы, что склониться к мнению о сплошной гротескности «Свадебки» немыслимо без серьезных оговорок: если угодно, это гротеск Ренессанса и гротеск Шекспира, а не гротеск «Кривого зеркала». А это большая разница.

Анализ «Свадебки», предлагаемый мною далее, всего-навсего только эскиз. Цель его — служить стимулом дальнейших работ над творчеством Стравинского. Всегда бывает очень трудно разъять, трудно разложить и потом синтетически охватить живое текучее творчество композитора-современника.

Музыка «Свадебки», помимо родства своего с хронологически окружающими ее концепциями композитора («Байка про лису», «Четыре русские песни», «Три истории для детей») и несколько более ранними («Прибаутки» 1914 года, «Кошачьи колыбельные», 1915—1916), развивает принципы, намеченные

Стравинским — быть может инстинктивно — в «Весне Священной» (1912—1913). Есть общие ритмы, приемы разработки материала и схожие интонации. Но композиция «Свадебки» много сложнее и цельнее в стилистическом отношении. В «Весне», в ее завораживающей и ошеломляющей новизне и смелости, еще нет полного овладения игрой своего собственного воображения, нет подлинного мастерства как итога большого опыта. Через край переливающая сила юной творческой фантазии, свежесть и сочность материала, завораживающий колорит и интенсивность течения музыкального потока, вдохновенные симфонические моменты, как вступление — «Весеннее произрастание», «Хождения девушек», «Жертвенный плясс»,— захватывают слушателя до глубины и делают то, что «Весну» невозможно воспринимать с оговорками и анализировать ее холодно и сурово. Это диковинная находка. Лозунг музыкальной современности. Ее сырость — ее свежесть. Ее угловатость и дерзкая прямолинейность — ее сила. Между «Весной» и «Свадебкой» такая же разница, как между инстинктивным непреодолимым влечением и осознанным мотивированным поступком при одинаковой степени талантливости и в том и в другом случае. Но «мотив» действа один и тот же: власть идеи рода. В «Весне» Стравинский держит нас у истоков жизни и ведет к ее произрастанию, в «Свадебке» он направляет стихию музыки через ряд ее этапов обряда к «пиру», к «брачному полету» среди ликования и под строгой «заветной» охраной общины. Наивысший и глубокий симфонический момент в «Свадебке» перенесен на самый конец ее. В «Весне» он в самом начале действа («весенний рост»). Через воплощение «пира» во славу эроса Стравинский связывает свое творчество с гениальным прологом «Руслана и Людмилы», через комедийные элементы «Свадебки» с гениальной «Камаринской» Глинки.

Часть первая, картина первая
«КОСА»

Стремясь к безусловной ритмической точности, Стравинский крайне механизирует свое письмо. С этим необходимо считаться, так как отсюда ключ ко всему формальному порядку музыки.

За единицу меры надлежит принять здесь одну восьмую при метрономе=160, но, порой, движение замедляется вдвое, и на каждую долю падают две стошестидесятые восьмые, иначе говоря восьмая=80, когда, не изменяя вида нот, Стравинский меняет характер поступи музыки и оставляет движение строго размеренным и объединенным, без всяких особых пометок об ускорении или замедлении. В середине картины ритмической мерой становится четверть=120, движение резко ломается, начинает преобладать двудольность. Эта «вспышка», сопровождае-

мая и интонационными и динамическими изменениями, приводит к заключительной стадии картины вновь к четверть= 80 или восьмая=160. Всего в этой картине 235 вертикалей (или тактов, но сплошь не равных). Распределяются они следующим образом:

Вводный причет или ангемитонная заплачка невесты[7] — 10 неодномерных вертикалей *.

То же продолжается при вдвое ускоренном движении и с концовкой хора подруг=11×2=22 (знак умножения показывает, что эти такты повторяются).

Невеста вторит хору, расширяя концовку на два такта (вертикали), а подружки, опираясь на *е*, «псалмодируют» mezzo voce: «чесу, почесу Настасьину косу».

Этот *припев* их является основным организующим все причитания звеном (rondo). Он равняется 15 тактам хора с каденсовым перебоем (попевкой соло) внутри его на словах: «а и косу заплету» («Алу ленту уплету»,— механически вторит им невеста).

Эта попевка разрушает монотонность ритуальной хоровой псалмодии; последняя, продолжаясь, приводит к несколько расширенному повторению заплачки невесты и припева подруг, однако с изменением в конце: попевку соло («алу ленту уплету») подхватывает, *расширяя* ее, хор («голубою перевью»). Невеста опять перебивает их своим медленным причетом, но подружки, как бы не внимая ей и не желая продолжать псалмодировать, меняют и характер, и темп, и ритм интонаций и запевают четкую «утешную» игровую песню: «Не кличь, не кличь, лебедушка» (четверть=120, размер $\frac{2}{4}$ с перебоями в $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{8}$ по мере развития хора).

Весь повторенный эпизод до вторичного вступления хора с новым материалом занимает 52 такта (52-й такт совпадает со вступлением «утешного» хора и солистов). Хор этот крайне любопытен в интонационно-динамическом отношении, о чем будет идти речь дальше. Конструкция его основана на чередовании метрически разнородных схем при устойчивой единице времени (четверть=120) и на применении любимого Стравинским чисто народного приема столкновения акцентов — сильной доли с сильной же или деления пятидольного такта на 1+4 (конец одной фразы и вступление нового голоса).

К женским присоединяются мужские голоса, и ансамбль развивается до оргиастических восклицаний, переходя на плясовой лад. Форма его вытекает из вариационной вокальной проработки основной попевки — в примере даны ее разновидности и развитие.

---

* Примеры, ради сокращения места, даются в извлечении из цельного комплекса лишь вокального рисунка.



Разработка происходит в мелодико-гетерофоническом плане на основе следующих приемов: разветвление линии, включение новых напевов в еще не замкнувшийся напев, присоединение подголосков, укорочение или срезывание долей, расширение, смена метров сообразно тексту и, обратно, ломка акцентов в тексте ради выпрямления музыкальной линии, смыкание окончания одного голоса с началом другого и т. д. Сопровождение (четыре фортепиано и ударные) окутывает хор инструментальной гетерофонией, но гармония, колорит, «ударность», динамика — все факторы подчинены, однако, руководящей линии в голосах, ибо «Свадебка», как уже было сказано,— прежде всего кантата. В сущности своей такими кантатами являлись и старинные мадригальные комедии XVII века вроде «Amfiparnasso» Ораццио Векки[8]. Но кантата у Стравинского сплошь предполагает в своей основе жест-пантомиму и, моментами, танцевальное действо: отсюда частое внедрение ритмически четких линий, свойственных игровым вокально-инструментальным песням (русские airs!).

Указанный ансамбль (хор и солисты) — динамический центр первой картины — занимает 93 такта, переходя непосредственно в заключительное причитание тенора («пречистая матерь, ходи к нам ухать») с новым напевом, над которым ведут свою заплачку невеста и ее мать (23 такта), причем темп замедляется (четверть=80). Заключительный припев, повторяемая псалмодия подружек («чесу, почесу Настасьину косу») с вторящей им невестой (мелодический причет в дорийском ладу — от *la* с *фа-диезом*) завершают в течение 19 тактов первую картину.

Интонационное ее содержание чрезвычайно любопытно. Оно включает ряд характерных проявлений народного свадебного *причета* (мелодический, псалмодийный и плач с восклицаниями и всхлипываниями).

Причет в его различных проявлениях организован здесь с поразительным мастерством и суровой лапидарностью. Оттенки его: от драматизированного стона до механически-равнодушного отчеканивания говорком «чесу, почесу» — сползая с одной ноты вниз на тон, со вздрагивающим акцентом, словно кто-то, засыпая, бормочет установленную молитву. Отметим характерное для причета или заплачки «стояние» ff на высокой тесситуре с падением голоса на кадансе (концовка) и с переходом этой концовки в истошный вопль, который, в свою очередь, переходит в припев-бормотание (прим. б, в).



Скачок в увеличенную октаву суживается в скольжение по секундам: подкрепляющая причет концовка переходит в скорбные восклицания, а последние — в «псалмодию» — словно читают псалтырь над покойником. Яркий контраст причитаниям — вышеупомянутая «утешная» величальная песня в центре картины. Насколько для причета характерен интервал секунды с «бросками» от него, настолько для основной попевки этой песни характерна большая терция (чаще всего с синкопой, см. прим. на с. 68). В сопровождении здесь появляется характерный ритм и тембр частого и мелкого трезвона. Гармонизован хор в начале с перемежающимися секундами у сопрано и альтов (прим. а на с. 68).

Звучность хора постепенно растет. План такой: женский хор прерывают двое запевал (тенор и бас):



хор подхватывает («по громком соловье»), опять вступают солисты: сопрано и бас причитывают на основной попевке канон в септиму (собственно, в квартдецимy), их сменяет ансамбль (женский хор и солисты: сопрано и меццо-сопрано) — звонкий и голосистый. Солисты тенор и бас «прорезают» своими попевками бабий и девичий плясовой гомон, доходящий до взвизгов и топота на дионисийском вопле «рай, рай» (здесь присоединяется мужской хор — тенора и басы, см. прим. в, г на с. 68).

Пляс вот-вот готов перейти в дикое раденье[9], но, доведя его до высшей точки, Стравинский опускает нарастание и переводит музыку в четкий причет — перекличку солистов на дорийской попевке:



Таким образом, здесь только чуть вспыхивает оргиастическое возбуждение, которое мощно разольется в последней картине — на свадебном пиру.

Картина вторая первой части
«У ЖЕНИХА»

В конструктивном отношении у этой картины есть кое-что общее с первой: псалмодия хора, как припев, который возвращается время от времени и объединяет собою процесс звучания и самое действо. Налицо интонационное нарастание и динамический подъем посредством все большего голосового наполнения. Но подъем здесь грандиознее и напряженнее, к тому же он сдвинут к концу картины и расширяется до колоссального crescendo, словно могучий праздничный колокольный звон. Колорит этой сцены мужественный, ясный, суровый и густой. Здесь не голосят, а либо гудят в низких регистрах, либо зали-

ваются высоко, как торговцы на базаре или в былое время разносчики в дачных местностях.

Таким образом, в диапазоне, и характер, и динамика интонаций в сцене у жениха в сильной степени контрастируют с первой сценой заплетания косы невесты перед венцом. Проанализируем вторую сцену в конструктивном отношении: ритмической мерой ее является четверть=120, то есть тот предел скорости движения, который был достигнут в средине первой картины. Так устанавливается связь, и вместе с тем вторая картина сразу же получает бодрую поступь. Отправная точка ее — «дьячковская молебная попевка», или псалмодия (полупричет-полубормотание, тяжелое и веское, теноров и басов):



На концовках хор поддержан солистами (тенор, бас и альт). Имя матери христианского бога упоминается здесь в языческом, весьма кощунственном преломлении, как это обычно в православии русского крестьянина: «ходи к нам ухáть, свахе помогать кудри расчесать». Солисты, дружки, тенор и бас, прерывая «псалмодию» скоморошьими базарными кличками, запевками, пытаются внедрить четкий и звонкий ритм, поддерживая друг друга имитационно:

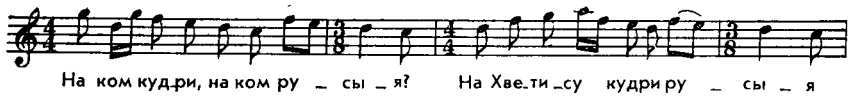




Движение ломается разом с момента родительских причитаний (сперва диалог в имитационном стиле, потом, с внедрением новых солирующих голосов,— квартет): колорит меркнет, темп замедляется (четверть=104). Основной варьируемый напев:



Причитание стариков постепенно расслабляется скоморошьими «попевками» (тенор и бас), возвращающими движение к Tempo I (четверть=120) на залихватской попевке-наигрыше (сопрано соло):



Эта попевка-наигрыш ловко сопровождается в «оркестре» своим собственным удвоением (fff), затем хроматическими скользящими параллельными квинтами и бойкой диатонической фигурацией с «остинатным» бубном. Как и в первой картине, плясовой напев покрывает причет и растет, разветвляясь и расширяясь, с помощью горизонтальных перемещений, передвижений, ритмических и мелодических вариантов, перестановок и т. д. Стравинский, как в «Байке», так и особенно здесь, с одной стороны, освободил русский песенный мелос от хоралоподобных фигураций и «вариаций на русские темы», с другой же стороны, в самом народном творчестве, в подголосочном голосоведении и орнаменте, в подчинении голосов центральной руководящей мелодической линии он нашел богатые средства к тому, чтобы получить подвижную и сочную полифоническую ткань.

Доведя и здесь ансамбль до грани, за которой должен начаться дикий пляс, Стравинский прерывает его начальной дьячковской псалмодией pp («ходи, ходи к нам ухать»). Но на этот раз развивает музыку до сильного и повелительного *заклинания*. Сперва «богине», а потом «божуньке» *приказывают* с упорством и долблением: «подь на свадьбу». В якобы пра-

вославном обряде Стравинский вскрыл его древние языческие корни и первобытный заклинательный смысл (культ плодородия и размножения рода). Тяжелые восклицания низких басов



чередуются с воплями хора и солистов. Гармония — архаически ладовая. В голосах все время строгий диатонизм. Хроматизм, как красочное преломление и как орнамент, используется только в сопровождении. В данной картине мы имеем уже второй подъем. Он также обрывается на ff, чтобы уступить место сцене благословения и новому колоссально напряженному, заключительно стихийному нарастанию. Для этого Стравинский воспользовался динамическими факторами, имеющимися во всяком торжественном культовом служении, и перевел их в обрядовое действо. Он применяет формы респонзория — «ответного пения» (глашатай и хор), антифона — хоры контрастного характера (мужской и женский), гимна или концерта — ликующего характера пения всеми участвующими (ансамбль — хор и солисты). Ритмы и интонации «молений» — тяжелое раскачивание басов-запевал:



При постепенном подъеме им в ответ звучит суховатый дробный, четкий и «деловой» стрекот «причетниц»; он, в свою очередь, переходит в «базарно» залихватские кличи дружек (сперва бас, потом тенор) в дорийском ладу на теме:



(в оркестре: тремоло фп., трель ксилофона, удар большого барабана и мерный бой литавр). «Причетницы» с хором своими молебными концовками перебивают дружек:



Общий крик «ой» останавливает движение (фермато). Тогда начинается действо благословения под пение хора («лебединое перо упадало») и солистов, причем последние поддерживают хор на конечных возгласах. Стих поется p, а концовки ff так:



Таким образом дорийский лад от B-dur переходит в дорийский же лад от G-dur. Суровый диатонизм выдержан все время. Линии четкие, рельефные, строгие, ритмы — также. Это русский «строгий стиль» характера древней новгородской иконописи [10]. В данном случае хор и солисты изображают в песне происходящее действо, как это обычно в культе и согласно древним традициям (роль хора в античной трагедии!). Развитие приводит опять к кличу дружек с «подхватом»: бас продолжает и опускает линию тенора на октаву вниз (горизонтальное продвижение и перестановка). Получается так:



Ансамбль, не теряя напряжения, дробится на диалог солистов и женского хора. Опять общий крик «ой» — как замыкающая и одновременно отправная точка нового, еще более сильного и восторженного гимнического подъема (благословение и заклинание). Вводится вариант молебной попевки (фригийский лад от F-dur):



Развитие основано главным образом на горизонтальном продвижении и передвижении всех основных попевок данной картины (мольба, приказание, величание). Приглашаются в экстатическом восторге все «знакомые святые»: Микита-попутчик,

Лука, Демьян и т. д. (вспомним некрасовского свата). Звучание растет, разветвляется и ширится. Образуется мощный органный пункт: раскачивающиеся как тяжелый могучий колокол низкие октавы двух фортепиано, литавры и большой барабан служат опорой и сдерживают расходившуюся вокальную стихию. Я считаю, что после финала первой оперы Глинки ничего подобного по силе хоровой динамики не было еще достигнуто в русской музыке. С XVII века много было создано величальных концертов, в которых искала разряда суровая и мощная энергия песенного ансамбля. Только композитору XX века удалось, сжав ее в тиски суровых ритмов и интонаций, при минимуме инструментально красочных средств, добиться максимума силы и полноты выражения.

Конструкция второй картины, если исходить от количественного распределения материала по вертикалям-тактам (их всего 245), представляется в таком виде: от первой отправной точки (молебная «дьячковская» попевка, зов пречистой матери на свадьбу) до причета родителей 39 тактов. Попевка содержит 10 тактов (сопровождают ее два фортепиано и малый барабан), скоморошьи «зазывы» дружек — 7 тактов (в сопровождении мелкий дробный «трезвон»: фортепиано, бубен, малый барабан), опять дьячковская «попевка» — четыре такта, зов дружек (канон) — 12 тактов, «попевка» и ее подхват ff тенором соло (дружка) — 6 тактов. Здесь движение меняется. Таков первый эпизод — зерно дальнейшего развития. Восьмитактов нет и в помине!

Дальше: от родительского причета (meno mosso) до возвращения основной «дьячковской» попевки после первого подъема, достигаемого посредством использования залихватских скоморошных попевок-наигрышей,— 77 тактов. Замечательно, что в интонационном отношении родительский причет (меццо-сопрано и тенор, потом квартет) служит переходом от глухого тяжелого бормотания басов и теноров к последующему расширению и заполнению регистров вверх: к *звончатой ясности.*

Причет занимает $45^1/_2$ тактов и идет на монотонной «остинатной» фигурации фп., разрезаемой резким перезвоном (аккорды sff в низком регистре фортепиано, литавры, большой и малый барабаны, тарелки). $11^1/_2$ тактов служат связующим звеном (прослойка причета скоморошинами), после чего начинается первый взлет звонкопесенной стихии, первый подъем — Tempo I (см. попевку на с. 72) = 20 тактов. На двадцатом такте подъем прерывается основной моленной псалмодией (на основной попевке), причем к тенорам и басам теперь присоединились альты. Получается своего рода монастырский хор-гротеск. Развитие этой попевки — второй подъем (приглашение бога на свадьбу) занимает 27 тактов. Движение опять ломается и переходит в степенное meno mosso — обращение жениха к родителям. В интонационном отношении здесь тоже перелом — возвращение в низкие тяжелые регистры: солирующие басы идут антифонно с солирующим сопрано и меццо-сопрано с хором (своего рода гротескная «служба»). Этот замечательный по звучности эпизод ведет к сцене благословения и к заключительному могучему подъему, занимая 21 такт, и сменяется звонкими кличами дружек (см. второй прим. на с. 74) и финальным ансамблем, в котором весь материал картины собран и показан в ярчайшем свете.

Ансамбль включает в себя 80 тактов и может быть разбит на отделы: клич дружек — 12 тактов, замыкаемый общим криком «ой»; отсюда ансамбль до второго клича дружек — 20 тактов и клич дружек с новыми вариантами — 9 тактов (причем последний такт ансамбля и первый такт клича совпадают — обычный для Стравинского прием связывания эпизодов и ритмического перелома); второй оргиастический крик «ой» опять обрывает призывный клич, и тогда начинается последнее гигантское ликующее нарастание на органном пункте $C_1A_1Cis_1A$, гудящем как массивные, с трудом раскачиваемые колокола (40 тактов). Звучность достигает максимального напряжения и прекращается сразу и неожиданно, как бы повисая в воздухе *.

Третья картина первой части

«ПРОВОДЫ НЕВЕСТЫ»

Это самая короткая, сжатая и самая простая в конструктивном и интонационном отношении картина. Всего в ней 147 тактов. Действо развивается почти параллельно действу второй картины (благословение, заклинание богов и святых: «подь на свадьбу», проводы), но в интонациях преобладает женский элемент (частый дробный причет, напряженность воя и стона), а, кроме того, после яркого подъема — проводы — картина завершается монотонно-статической кодой. Это плач-причитание матерей жениха и невесты на материале из второй картины только в ином регистре и с более аскетичным инструментальным сопровождением. Кода эта подчеркивает вновь похоронный характер свадебного действа **, как это было в первой картине и как несколько рассеялось во второй, в которой преобладает мужское солнечное яристое начало. В третьей картине Стравинский пользуется материалом первых двух картин, особенно песенной попевкой из девичьего хора (подружки утешают невесту: «не кличь, не кличь, лебедушка»,— см. прим. на с. 68) первой картины. Ею и начинается эта третья картина (см. прим. б на с. 68).

Эта попевка, повторившись у женского хора несколько раз, расслаивается теноровым причетом ***, а затем разветвляется

* Пример б на с. 68 составляет отрывок из этого нарастания.

** Похороны девичества весны жизни. Напоминаю об египетских и греческих античных мифах.

*** Тоже материал из первой картины (см. первый прим. на с. 70).

на ряд имитаций в сольном квартете. Квартет переходит в ансамбль с хором. К «частой» попевке присоединяется еще одна с медлительной поступью также из причитаний первой картины (см. второй прим. на с. 70). Соединение «частой» и медлительной попевок получает такой вид (один из вариантов):



Напомню здесь также о характерном проведении этой попевки в первой картине в трио солистов (бас и тенор квартами, а у сопрано — синкопированный органный пункт) на «шумовом» инструментальном фоне (Fis, Dis, перемежающиеся d и dis, затем a и gis):



Чтобы привести все многочисленные находчивые приемы горизонтально-подвижной разработки на основе комбинирования и перемещения данных попевок, пришлось бы переписать клавир! Предельная точка этого ансамбля третьей картины достигается с появлением бойкой вьющейся попевки *:



Задорно завершается ансамбль на диких восклицаниях хора («у, у») и звонком «бубенчатом» инструментальном сопровождении (фп. в высоких регистрах, ксилофон, бубен, мал. барабан). Вся линия развития занимает 102 такта и движется не прерываясь до заключительного причета матерей жениха и невесты (45 тактов). Поступь всей картины живая и даже дробная. Начальный причет стучит словно частый дождик, а от

* И эта попевка вытекает из предпосылок, имевшихся в ансамбле первой картины.

него рождается импульс к остальному движению, причем на всем протяжении его восьмая остается себе равной (=160) и является здесь основной мерой времени, как и в первой картине*.

Прежде чем перейти ко второй части «Свадебки» (самая обширная и богаче всего развитая четвертая картина и составляет эту часть), я остановлюсь еще ради нескольких замечаний на ансамбле третьей картины. Он всецело вытекает из напевных предпосылок и динамики первой картины, а потому естественно является продолжением ее и развитием. Расставание невесты с девичьей волей и девичеством приводит к преобладанию плачей и скорбных причетов (даже сочный ансамбль проводов кончается на завывании) и к проявлению женственной пассивности и грустной покорности судьбе. Железный устойчивый ритм, однако, не позволяет музыке расплыться. Как контраст первой и третьей картинам, вторая и четвертая картины утверждают власть рода и мужского начала в «ярости» — в волевом, сильном и неудержном, даже в диком, и при всей своей привлекательной свежести жестком эротическом влечении. Моментами интонации переходят в исступленные вопли, а пантомима — в языческий культовый пляс над обреченной жертвой, в своего рода тризну. Таким образом, действо «Свадебки» и в конструктивном, и в эмоциональном отношении движется перекрестно от первой к третьей и от второй к четвертой картине, независимо от связи картин друг с другом. Мы увидим, что в четвертой картине, как в фокусе, сольются все лучи и что заключение ее явится внешне несколько неожиданным, но внутренне полным глубокого смысла и содержания.

Часть вторая, картина четвертая

«КРАСНЫЙ СТОЛ»[11]

Эта часть по количеству музыки составляет немногим больше трети всего действа, а по качеству является самой напряженной, сочной и рьяной. Вместо подробного конструктивного анализа здесь придется в связи с развитием действия обозреть основной материал.

Число тактов второй части 334. Конструкция в основе своей цепная, то есть эпизод (и звенья внутри) цепляется за эпизод либо непосредственно чередуясь, либо так, что конец одного совпадает с началом другого. Этот вид конструирования во-

* Во второй картине, в ее первой половине, четверть=120, во второй же половине четверть=80. Четверть и была там мерой времени, как будет и в четвертой, последней, картине, начало которой идет также при четверти= =120, а кончается она при четверти=80. Так устанавливается ритмическое единство всей композиции. В зависимости от того, является ли мерой времени восьмая или четверть, меняется характер движения и поступь музыки в пределах от четверти=80 (восьмая=160) до четверти=120.

обще характерен для «Свадебки», а для четвертой картины особенно. Композиция — сплошь песенно-линеарная, полиритмическая и полимелодическая. Аккорды, как колоритные (красочно-тембровые) комплексы, применяются в сопровождении. Разработка (игра) попевок доведена здесь Стравинским до виртуозности. Динамика и колорит звучания обязаны своим богатством и разнообразием простым, издавна известным, но в данном случае умно и изобретательно применяемым приемам: контрасты голосов мужских и женских и контрасты регистров, передача и имитация материала в разных группах. Другой прием — чисто динамическое (без всяких эмоциональных ускорений и замедлений, crescendo и decrescendo) возрастание и убывание звучностей путем увеличивающегося числа интонационных линий или в зависимости от степени их наполнения. Несмотря на процесс «цепного» построения и на непрерывность развития музыки, можно в конструкции четвертой картины в связи с перипетиями действия усмотреть следы схемы сонатного allegro или сложного рондо с несколькими интермедиями или эпизодами внутри. Наряду с разработкой по принципу сопоставлений ритмов и интонаций, характерных для тех или иных моментов и лиц, имеются следы чисто тематического развития. Первые сорок тактов являются своего рода экспозицией. Центральная, или основная, попевка про «ягодку» (a) с прилегающими к ней мотивами, затем «побочная», или вторичная, попевка «про гусыню» — вот тематическая база. После этого следует первая интермедия, или эпизод с передачей невесты («вот тебе жена») и обращением хора к теще. С появлением варианта попевки «про гусыню» начинается развитие, которое потом разветвляется, а вначале имеет характер рондо (68 тактов), потому что попевка о «гусыне» (пример дальше — на с. 81) служит объединяющим рефреном. Из нее вырастает новая попевка о «лебедушке» (пример дальше — на с. 83) и получает большое мелодическое развитие (ряд вариантов): построенная на ней песня о лебедушке (28 тактов) в повествовательно балладном тоне является характерным светлым центральным лирическим «эпизодом» в развитии. Начиная с нее внимание переводится на новобрачных и на невесту в особенности. У ней появляется своя четырехтактовая попевка (пример на с. 83), которая дает новое направление развитию, а в репризе по своему тематическому значению становится в ряд с основными попевками и ритмами. Диалог сватов и поезжан и зовы дружек (27 тактов) служат связующей нитью перед второй интермедией («обогревание постели»). Она длится 105 тактов и образует сложную цепь, включая в себя — наряду с развитием диалога сватов, поезжан и дружек и с использованием попевки невесты — существенные элементы репризы (возвращение в усложненном и измененном виде первой плясовой песни-хоровода с основными попевками и ритмами). Кодой служит протяжная песня («величание

постелюшки») *на попевке невесты*. Вместе с инструментальным заключением она составляет 62 такта.

Таким образом, действие свадебного пира или «красного стола» протекает по следующей схеме (соответственно выступлению главных персонажей):

Ликующий хор (попевка a) — обращение к молодым; обращение к отцу невесты («юныв, юныв ходит») с двумя характерными попевками (примеры e и f).

Повторение первого хора, причем в него уже *внедряется* попевка «про гусыню» (обращение к матери невесты).

Первый эпизод (передача невесты); продолжение развития попевки «про гусыню» (g) и песня про лебедушку; кличи сватов и дружек — обращение к жениху и невесте — как переход ко второй стадии развития. Эта стадия основана на новой попевке невесты (b) и мотиве колыбельной «обогревание постели» (d).

В это сплетение внедряется основная попевка (a) с сопровождающими ее характерными попевками (e и f) — реприза.

К ней примыкает кода на новом материале — протяжная песня (n).

Таким образом, в экспозиции важнейшими элементами являются попевки a, e, f, g. На последней основан первый отдел разработки с песней про лебедушку. Песня эта своего рода водораздел: отсюда разработка связывается, главным образом, с попевкой невесты (b), становящейся столь же важной как основная попевка (a). Эта последняя, внедряясь в развитие невестиной попевки, вносит элемент репризы (опять проходят a, e, f). Все продвижение, будучи «цепным» с вклиненными друг в друга эпизодами, усложнено вариантами, привходящими мотивами, скороговоркой (ритмованные речевые интонации), причитаниями, песнями на новом материале и т. д.

Картина начинается хороводной эротической песнью с улюлюканьем и гиканьем: «ягода с ягодой сокатилися»[12]. Хор в октаву ведет основной мотив, припев передается солистам, хор подхватывает, но уступает место новой запевке — другим голосам, опять появляется основной напев в еще более сочном и мощном ансамбле, запевало ломает движение и вносит в него совсем иное интонационное содержание, из которого развивается новый ансамбль и т. д., звено за звеном связуются в последовательную цепь ярких эпизодов и сцен. Вот мотив начальной песни (основная попевка — a):



Вся масса хора, четыре фортепиано, ударные обрушиваются своей яркой и ритмически четкой звучностью на слушателя, сра-

зу вводя его в сферу опьяняющего актуально-жизненного экстатического состояния. Припев:



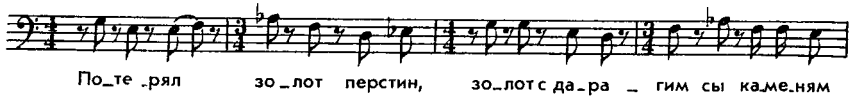
исполняют солисты. Запевало (тенор) развивает далее основную мысль:



Другой запевало (бас фальцетом) заводит новую попевку (e):



Ему отвечают женские голоса (хор и солисты): «Пелагей Спанович». Вступает характерный в ритмическом отношении «запинающийся» и «качающийся» мотив, как бы разлагающий движение (попевка f):



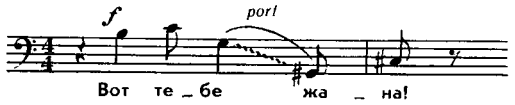
Этот контрастирующий основной попевке мотив играет важную роль в ритмомелодическом развитии. Его сопровождает «топот» в низких регистрах фортепиано и большого барабана. Хор подхватывает брошеную мысль и развертывает ее в том же ритме, но басы «вставляют» под синкопы запинающегося мотива основную попевку про «ягоду». Сопрано овладевают ею, а квартет солистов одновременно вносит новый подголосочный материал (тогда как в оркестре интонируется синкопированный мотив) — попевку «про гусыню» (g):



Образуется сложное сочетание попевок и ритмов — своего рода «хоровод звучаний». Он срывается на диком улюлюканьи всего хора и непосредственно переходит в новую стадию *игры*, в новые песни и пляски. Тенор «заводит» попевку «про гусыню» (g, h) в ином варианте, прерываемом экстатическими воплями («ой») хора и солистов:



Отец жениха передает новобрачную сыну:



Начинается обряд «вручения», сопровождаемый хоровым диалогом (мужской и женский хор антифонно), причетом матери невесты («зятик мой любезный, вручаю тебе дочерю любезную») и советами новобрачному, как обращаться с женой (причеты и восклицания дружка, матери жениха, свата и свахи), вроде: «люби как душу, тряси как грушу». Все фразы сурово и жестко рельефны. Эта интермедия непосредственно сменяется дальнейшим развитием попевки о «гусыне» (ее варианты, прим. на с. 81, 82): текст указывает на церемонию пропивания невесты родителями («бояре вставали, в чарки наливали, гостей обходили, Марье подносили»). Диалог дружка (бас) и матери жениха (сопрано) образует новую интермедию. Хор продолжает развивать «гусыню». Мать жениха в «балладном повествовательно-песенном тоне» поет про сине-море и лебедь белую. Женский хор подхватывает концовки и припевает. Мотив «гусыни» дает несколько вариантных ходов голоса вверх на септиму и октаву: des^1: ces^2: des^2: dis^1: h^1: cis^2: dis^1: gis^1: cis^2: (см. также попевку во втором прим. на с. 81), из которых «вылупляется» балладная попевка в дорийском ладу от F-dur:



Из нее же вытекают и рефрены хора («люли, люли, на мори, на'зере»).

Так в разнообразии ритмов и интонаций ткется путеводная мотивная нить. К сопрано присоединяются остальные солисты, к женскому хору присоединяются мужчины с криками «ой»,



подстегивающими движение (плавное и готовое распластаться). Получается сложный лирико-повествовательный диалог. Несмотря на усложнение, ткань, однако, остается ясной и прозрачной, линии — округлыми и гибкими.

Отмечу еще два варианта основной «лебединой» попевки: а) у меццо-сопрано:



б) у баса, со скоморошьим оттенком.

Весь этот эпизод — выдающийся по мастерству и чуткости к народной полифонии и вместе с тем единственный светлый и задушевный при всей своей архаичности лирический момент во всем суровом, глубокой иронией проникнутом действе.

Следующая стадия «вручения невесты жениху» и пропивания невесты — диалог дружек и сватов. Отметим здесь красивую лирическую фразу — попевку невесты (b):



Интермедия кончается веселым базарно-звонким кличем дружка-тенора («красные девицы, пирожные мастерицы... пойте песни»). В сопровождении звенит бубен и звонкие фортепианные наигрыши-фигурации. Здесь необходимо обратить внимание на крайне важное обстоятельство: все действующие «маски»* (невеста, подружки, родители, дружки, сваты) от начала до конца имеют характерные для каждой маски, но варьируемые интонации и ритмы (жесты, движения), и эти свойства их объединяют действие лучше всякой последовательной системы лейтмотивов, мертвящих ткань. В данном случае Стравинский следует традициям Баха, Моцарта и Глинки.

Следующая интермедия — согревание («обоспание») постели молодых. Она идет под пение (*диалог*) женского хора и солистов — вроде колыбельной, но без изменения основного движения (четверть = 120). Хор интонирует одну и ту же попевку (d):

*Мне кажется, что «Свадебка» — действо разыгрываемое, а ни в коем случае не «всамделишное». Никаких этнографических поползновений здесь нет. Здесь одна правда: музыкально-песенная стихия действа.



Из этого материала складываются 11 тактов с перестановкой попевок на третью и на вторую долю такта. Так как в сопровождении главная попевка интонируется непрерывно только в пределах такта (органный пункт), то получаются мягкие ритмические «перечения». Диалог-колыбельная переходит в величальную песнь молодым (женский хор, тоже 11 тактов)*. Ее сменяет обращение свата с поезжанами к отцу жениха («сряжай свадебку Хветисаву»): опять интонации из попевки о «гусыне» (катающийся или грузно перевертываемый мотив) и вновь появляющаяся попевка первой хороводной («круговой») песни «про ягодку» в новом варианте (av):



Этот мотив перебивают «говорком» (речитатив secco в качестве концовки) тенора: «за столом бояре, они мед, вино пили, речи говорили». Трудно описать подробно и отчетливо капризную и причудливую игру мотивов и ритмов в данной стадии действа: они перебивают друг друга и вместе с тем по какой-то несомненно ощутимой внутренней закономерности вытекают друг из друга. Момент возвращения попевки о «ягодке» можно все-таки считать поворотным пунктом к концу действа. Сват и поезжане (басы) продолжают развивать — теперь уже от имени отца жениха — разговоры о великолепном снаряжении свадьбы. Попевка невесты (b) получает такой вид:



Обращаю внимание на остроумный канон у басов.

В данной стадии действа большую роль играют контрасты голосов и регистров. Так, густой и суровый колорит мужских

* Мотив ее — вариант основной попевки «про ягодку».

голосов сменяется колыханием мотива колыбельной женского хора (прим. на с. 84) на текст: «ведут Настасьюшку на чужу сторону». Оформление получает стреттный характер: отдельные «начала», «продолжения», «концы», как клинья, вбиваются друг в друга. Если продолжить, как я уже делал, обозначение этих напевов и тем буквами: b — попевка невесты, b_v — «речи» сватов, ибо в них входит попевка невесты, c — различные зовы и восклицания дружек, d — колыбельная женского хора, a_v — величальная и a — основная попевка «про ягоду», то получится приблизительно следующая схема мотивных перебоев, начиная с появления попевки невесты, которая и окажется главным связующим звеном наравне с попевкой «про ягодку»:

$$\left(b+\frac{b_v}{c}+d+a_v+b_v+\frac{a_v}{c}\right)+\left(b+\frac{b_v}{c}+d+a+b+\frac{b_v+a_v}{c}\right)$$

С момента возвращения этой попевки в основном ее облике реприза вступает целиком в свои права:



Вслед за повторением попевки невесты тенором (отец) начинаются опять возгласы дружек (c), причем уже интонация становится речевой (с указанием высотности). Вариант попевки «про ягодку» проскальзывает среди «говора» $\left(\frac{a_v}{c}\right)$ и опять в нем теряется, пока вариант одной из начальных попевок свата или дружка (первый вид — третий прим. на с. 81) не восстанавливает снова музыкальной интонации. Тогда вновь всплывает спотыкающийся или запинающийся ритмический мотив (первый вид его — третий прим. на стр. 83) вроде «побочной партии» к основной попевке «про ягодку».

В течение столь запутанного и сложного процесса музыкального развития происходит угощение родителей молодых, одарение молодых и поцелуй новобрачных (после возгласов: «ох, горько! ох, нельзя пить»). Спотыкающийся «пьяный» ритм попевки f (прим. на с. 81), поддерживаемый «вытаптыванием» звучаний фортепиано и ударами барабанов, становится преобладающим. Сплетаясь с ним, дружки и женщины «заводят» основную «ягодную» попевку на новые слова: «Волга-река разливается» с припевом («ах, тешша моя». Действо приближается к цели: обогревающие постель вылезают из нее и молодых ведут в клеть под песню, развиваемую на попевке невесты, своего рода «заклинание Эроса»:



в оркестре перезвон (фп., колокол и crotales [13]). Перед этим моментом музыка достигает острой точки напряжения и возбуждения простым в сущности приемом: соединением музыкальной интонации (синкопированная попевка) с речевой (задорные возгласы сватов и дружек размерным говорком) и подбором ритмов, вот-вот готовых разомкнуть цепь интонаций и разорвать звучащую ткань. Не надо забывать, что в «Свадебке» воплощен древний культ рода и размножения. Получить представление о нем можно еще только в крестьянстве, ибо мещанско-похотливое любопытство городских свадебных вечеринок ничего общего не имеет с могучим и страшным проявлением полового инстинкта в условиях первобытной культуры и языческого быта, где центральным моментом свадебного действа, конечно, не было обручение, а первое соединение новобрачных, к которому и направлялось все развитие действа, все его оргиастическое возбуждение и все плясовые ритмы. Стравинский впервые в кантатно-симфоническом оформлении вскрыл эту силу. До сих пор свадебный обряд в операх был не чем иным, как чисто описательным историко-этнографическим эпизодом или же упражнением в стилизаторстве. В «Свадебке» и помину нет о таком подходе. Импрессионистскую стилизацию сменил и с корнем вырвал ее из музыки современной конструктивизм, целью которого является стремление к четким и дисциплинированным мыслью комбинациям ритмов и интонаций (линий и комплексов), то сковывающим энергию звучаний до предельной степени сжатости и напряженности, то расковывающим ее. Чем крепче и продолжительнее скованность, тем ярче, сильнее и глубже воздействие на слушателя энергии музыки расковываемой и освобождаемой.

В «Свадебке», в «пире», в предпоследний момент действа, накануне взрыва эротического хотения, кажется, что нить интонации оборвется под натиском чувственности. Но так кажется и чувствуется только потому, что здесь-то как раз наиболее сильный в конструктивном отношении момент, когда неустойчивые ритмы сопряжены с полною безопасностью для их неразрывности в упругие и выносливые звенья интонаций. Их окончательно смыкает вышеуказанная протяжная песня «пастелья моя, караватушка» (в дорийском ладу от A-dur), становящаяся в данной ситуации и благодаря своей архаической диатонике «молением Эросу» — античным гимном хора трагедии. Моление это статично. Оно передает эротическое созерцание хора-общины, приветствующее под медленно уходящий перезвон зачатие новой жизни. Шум, гомон, пляс, жесты и интонации, возбуждающие половое чувство, прошли. Люди стоят лицом к лицу перед актом зарождения, как стоят они лицом к лицу с могучим весенним обновлением природы или с процессами посева, созревания и жатвы. «Свадебка» в наше время могла быть создана только композитором великой страны, в которой еще ощуща-

ется стихийная власть общения с природой и неизмельченного мещанством, все еще не угасшего инстинкта рода.

В чисто музыкальном отношении «Свадебка» раскрывает мастерство великого художника звука, выдающегося композитора современности. Наша эпоха музыки — эпоха Стравинского. Так есть и так останется во всех будущих историях, как бы ни старались люди злобствующие и завистливые умалить его значение. Они сами себя лишают великой радости. Молодое же поколение найдет в партитуре «Свадебки» неиссякаемый источник музыки и новых приемов музыкального оформления: школу высшего мастерства*.

О КАСТАЛЬСКОМ

17 декабря 1926 года умер в Москве Александр Дмитриевич Кастальский. До конца жизни он жил мечтой о великом будущем русского народного мелоса, глубоким знатоком которого он являлся.

С юношеским восторгом Кастальский всегда утверждал, что в народном музыкальном творчестве даны принципы художественного строительства на целые века вперед и что в интонациях русской песни звучит неиссякаемый родник оригинальнейшего и, вместе с тем, здорового искусства. Он считал возможным выявить из предпосылок, данных в крестьянской музыке, основы русской, а быть может, и общеславянской мелодики, гармонии, полифонии и ритмики.

В первой части своей теоретической работы «Особенности народно-русской музыкальной системы» он попытался вкратце обосновать и наметить свои основные, давно взлелеянные мысли **. В интереснейших же жанровых полутеатральных произведениях, объединенных им в цикл «Народные празднества»[2], покойный Александр Дмитриевич на практике хотел показать, как своеобразно и велико богатство крестьянского музыкального искусства, если возможно сквозь призму песенности отразить весь ход народной жизни и народного быта в годовом праздничном круговороте ***.

Кастальский, отстаивая глубокую самобытность народного мелоса, не был, конечно, слепым реакционером славянофильского толка и ненавистником европейской культуры. Ничего подобного. Наоборот, он любил передовое европейское искусство. В эпоху расцвета и начала проникновения к нам французского импрессионизма он был в Москве одним из самых пылких поклонников как импрессионистской музыки, так и живописи. В борьбе за новые течения в русской музыке еще в предвоенные годы он выступил за Стравинского, а в годы войны (1914—1918) сумел оценить восходящее дарование Прокофьева. Но Кастальский всегда боролся против схоластического, сухого приложения к русской музыке школьных правил и схем голосоведения, заимствованных от немецких теоретиков, а главное — он восставал против стилизаторского отношения к народной песне как к материалу, лишь годному для обработки и прически, как искусству старому, застывшему в исконных формах и не способному к эволюции.

Он глубоко убежден был в постоянной эволюции музыки устной традиции (применяю мой термин, ставший теперь у нас довольно общеупотребительным) и утверждал, что без знаний законов этой эволюции и приемов оформления нет настоящего национального искусства, ибо музыка должна уходить своими корнями в питающую ее землю. Не прилагать к песне чуждые схемы, а наблюдать за органическим ростом и цветением ее и усваивать присущие ей свойства — вот в чем задача композитора, если он хочет быть не стилизатором, а желает работать на основе крестьянской музыки. Так можно суммировать взгляды и все дело жизни, все творчество Кастальского, вызывавшее много недоумений со стороны композиторов академического толка.

Кастальский велик в произведениях для хора a cappella. В оркестре он разбирался плохо. Чуткий знаток вокального мелоса, он терялся в инструментальном мелосе, и никогда не удавалось ему овладеть в полной мере красочной палитрой современного оркестра. Для народных же инструментов он писал недурно. Но в сфере хора, особенно в родной ему стихии знаменного роспева, Кастальский создавал непререкаемо ценные вещи, все богатство и смысл которых познают будущие поколения русских музыкантов, если только хоровой культуре суждено еще развиваться и не заглохнуть. В этом отношении значение творчества Кастальского для русской музыки равно значению Палестрины для музыки итальянской XVI века, особенно в смысле противопоставления чистоты и органичности стиля a cappella Палестрины франко-фламандским, или, как принято говорить, нидерландским, воздействиям и принципам оформления *.

Стиль a cappella Кастальского базируется не на правилах абстрактного голосоведения, а на необычайно чутком понимании органической природы и динамики хора как ансамбля жи-

* В своем анализе я не коснулся еще одной замечательной стороны композиции «Свадебки» — соотношения музыкального звука со звуками (звучанием) слов. Ни разу еще ни в одном из произведений русской музыки, связанных с народным мелосом, эта связь не была установлена с такой изумительной чуткостью и осознанием *звукоединства* линии словесной и линии мелоса и их динамической сопряженности. Роль гласных и различных оттенков полногласия в «Свадебке» заслуживает специального анализа.

** Эта часть напечатана Музсектором Госиздата в 1923 году. Вторая часть осталась в рукописи. Но обе они — лишь небольшой отбор среди громадного материала, на котором базировался Кастальский [1]

*** Это сочинение осталось в рукописи, как и любопытная «Сельскохозяйственная симфония» для голосов соло и оркестра.

* Выдающийся современник Кастальского С. И. Танеев — если продолжить аналогию — был русским Орландо Лассо для своей эпохи!

вых человеческих голосов, каждый из которых образует интенсивную, выразительную текучую линию, то возрастающую, то убывающую, то насыщенную, то уступающую первенство другим. Его хоры — комплекс жизненно сочных, в постоянном движении и взаимообмене утверждающих себя интонаций. Их основа — суровый, архаический, веками вспоенный и века переживший ладовый мелос. Залог их жизненности в том, что это не стилизационное упражнение, а органически выросшее искусство. Ортодоксы культового пения даже бранили Кастальского за свободное обращение с традиционными напевами, как, в свою очередь, полные горделивого величия музыканты академического толка корили его за презрение к догмам школьного голосоведения и искусственно строгого стиля.

Хоровая звучность, которой достигает Кастальский, поражает разнообразием светотеней и богатством красок, сочной гармонией и свежестью тембров. Динамика отличается и гибкостью нюансов, и множеством переходов — от сильной и напряженной, мужественной звучности к нежным или бархатно-мягким тонам. Кастальский, как никто, чувствовал характерные свойства древних роспевов и умел передавать их, соответственно меняя стиль мелодического рисунка и колорит гармонии. Мастер строгого и сурового знаменного роспева, он тем не менее постигал женственную прелесть и ласковость сербских мелодий и развивал их в иной манере, нежели все остальные.

Можно сказать, что Кастальскому были ведомы приемы оформления мелоса различных стилей и школ, все равно, как если бы мастеру иконописи были равно доступны фресковый стиль Новгорода, красочность Андрея Рублева, мягкость и нежность оттенков греко-италийской школы и утонченное искусство миниатюр строгановского письма.

Творчество Кастальского, пожалуй, легче всего поддается распознаванию путем аналогий от живописно-иконописных «манер». Но все-таки надо помнить, что оно — не стилизация, а всегда новообразование, кроме некоторых отдельных специфически реставрационных заданий, как-то: «Пещное действо» или же редакция произведений московских дьяков XVII века. Формы Кастальского базируются на принципах напевно-мелодического развития музыкальной ткани. Это, главным образом, применение приемов вариационности и вариантности, особенно последнего. Мелодическая линия конструируется из ряда подвижных и измененных «попевок» (органическое зерно мелодии), гармония же большей частью обусловлена «подголосками» (великорусская гетерофония!), которые вьются вокруг основного напева (своего рода cantus firmus, но не непременно в теноре) и восполняют коренную и руководящую мелодическую идею.

Имитационно-канонический стиль чужд Кастальскому (так же как и фигурационно-орнаментальный). Он исходит от гетерофонии и архаического органума и дисканта, но в народ-

ном русском преломлении. Фактура всех его сочинений, в сущности, всегда песенная. Колорит же — от сурового фрескового письма XII века (Нередица близ Новгорода) до пышного московского государственного барокко XVII века — пользуюсь опять живописными аналогами.

Непревзойденное пока мастерство Кастальского мало отразилось на современной русской хоровой культуре... Из сочинений же недалекого прошлого только «Всенощная» Рахманинова носит на себе несомненный отпечаток воздействия «письма» Кастальского. Воздействие было крайне благотворным, но не дало прочных корней.

Характерным для воззрений и вкусов самого Кастальского является тот факт, что среди хоров русских композиторов он особенно любил и выделял, как проникнутый народной песенной стихией, хор поселян из «Князя Игоря» Бородина. Хоры Римского-Корсакова Кастальский не ценил вовсе; все направление петербургской школы, связанное как-никак в хоровом отношении с итальянскими влияниями и концертным стилем — барокко придворной капеллы,— было ему чуждо.

Заканчивая свою памятку о Кастальском, я должен сказать, что изучение его хоровых произведений дает богатый материал для понимания русских песенных интонаций и динамики русского мелоса. Мало того, рукописное наследие Кастальского — собранные им многообразные образцы народной музыки— также представляют собою обширное поле для интереснейших наблюдений.

[О ХОРОВОМ СТИЛЕ КАСТАЛЬСКОГО]

Смерть Кастальского прошла совсем незамеченной. А между тем в нем русская музыкальная современность потеряла крепкую здоровую творческую силу. В этом измученном склерозом сердце старика таились и при первой же подходящей возможности проявлялись замыслы юношеского размаха. Кастальский не все мог и умел выразить. Он не был сильным идеологом и дисциплинированным исследователем. Но он много знал и наблюдал. В хоровой музыке своей он шел от этих наблюдений за народным творчеством во всем его колоссальном объеме. И в изумительных по своей свежести и сочности своих хорах Кастальский *на практике* показывал как нужно писать русскую музыку, исходя от навыков и приемов, свойственных народному голосоведению, а не подчиняя это голосоведение правилам школьных учебников, заимствованным, в свою очередь, от чуждой техники.

В теоретических же своих работах* он мог только классифицировать свои же наблюдения, а не внушать силой слова и

* Издана пока только первая часть его большого труда «Особенности народно-русской музыкальной системы» (Москва, Музсектор Госиздата, 1923) [1].

логикой мыслителя свои принципы и выводы, как это делал Сергей Танеев в области изыскания законов полифонического стиля. Но и классифицировать то, что хранила его неисчерпаемая память и что имелось в его личных записях, Кастальский не успел. Записи эти, конечно, останутся как ценнейшие материалы[2], но немыслимо их одухотворить так, как это делал покойный мастер при его проницательности, чуткости его к народному мелосу и его способности провидеть в прошлом современное — связывать археологическую песню и инструментальную импровизацию с народной музыкальной практикой настоящего времени. Все дело в том, что Кастальский постигал и чувствовал русскую песенную стихию синкретически — вместе с бытом и всем строем народной жизни, как проявление animae populi[3]; стилизаторства он не выносил. Обезьянства в музыке не терпел. Ко всякому художественному явлению, выросшему в деревне, он не подходил как эстет-горожанин, пресыщенный и любопытствующий. Он требовал, чтобы творчество города было тесно спаяно с музыкой земли и чтобы оно, органически вырастая из предпосылок народного мелоса, искало базу для своего развития в вековой народной практике, изымая оттуда принципы композиторства и мастерства. Таково было credo Кастальского. Оно оказалось не по плечу эпохе, в которую ему пришлось жить и писать свои лучшие вещи. С одной стороны, тогда все русское общество было увлечено великолепными стилизациями Римского-Корсакова, с другой — чувственно волнующими «паденьями» Скрябина. Суровый и мужественный стиль песнопений Кастальского, их необычный терпкий деревенский язык и совсем уже своеобразная практика голосоведения, вовсе непохожая на привычные штампованные правила о соединении аккордов,— все это вместе не отвечало господствующим вкусам — как изнеженным и причудливым вкусам верхов интеллигенции, так и мещанским вкусам посетителей тех немногих духовных концертов, в которых изредка исполнялись сочинения Кастальского. Положение его как композитора было ужасно. Инструментальный стиль был ему чужд. Все его творчество вытекало из песенной великорусской стихии. А хоровой светской культуры почти не было в тогдашней России. Кастальскому приходилось писать — ради единственно возможного заработка — для потребностей культового пения. Но церковные хоры тоже обычно были и малочисленны, и технически не сильны, чтобы преодолевать сложные и своеобразные партитуры Кастальского. Богомольцы тоже были склонны послушать что-либо сладенькое и чувствительное. Священство в большей своей части не понимало стремлений Кастальского. Ведь его стиль не был правоверно и узко церковным стилем. Он обнимал народный мелос в целом, то есть с его древнеязыческими и мирскими наслоениями. Это не могло нравиться, особенно в казенном придворном Петербурге.

Сочинения Кастальского, в общем, пелись мало. Двору его сочинения не нравились, и потому придворная капелла их избегала. Только образцовый синодальный хор в Москве, хранивший былые традиции московских певчих — дьяков, постоянно и замечательно исполнял всегда все, что писал Кастальский. Естественно, что и влияние стиля и мастерства Кастальского на современных ему композиторов почти не сказалось. Только уже в годы войны с ним стали больше считаться, и прекрасная «Всенощная» Рахманинова не была бы такой, какой мы ее знаем, по ее свежести и размаху, если бы не знакомство композитора с принципами, приемами и манерой письма для хора, присущими Кастальскому.

Нет ничего удивительного в том, что с момента революции Кастальский был увлечен идеей создавания художественной, доступной массам и тесно связанной с бытовыми условиями и потребностями. Он глубоко страдал, видя, что город отдает деревне отбросы своей музыки — бульварно-уличную песню и танцы. Он понимал, что засорение корней ведет к гибели музыкальной культуры, но в то же время знал, что сложно идти в деревню с музыкой, ей чуждой. За революционные годы Кастальский, уйдя целиком в область светской бытовой музыки, написал ряд ценных хоров a cappella и с сопровождением на народных инструментах. Интересен и его опыт «деревенской симфонии» для сольных голосов и оркестра, где песня является не в качестве темы для обработки, а служит импульсом и истоком для всего «действия» и развития симфонии. До конца жизни своей работал Кастальский и над давним своим заданием — над циклом народных русских языческих праздников. Богатейший как чисто песенный, так и плясовой и инструментальный материал заключается в музыке этих своеобразных кантат — симфоний, не чуждых и театральности. Издание их было бы достойным Кастальского делом.

В чем же значение жизни и работы неоцененного своей эпохой великого мастера? Кастальский — русский Палестрина. Совершенно аналогично положению римского мастера второй половины XVI века он устанавливает незыблемые вехи пения a cappella на основе архаических принципов среди взрыва творческих устремлений в области музыки театра и концерта, среди полного господства инструментального стиля. Этому пышному и богатому средствами выражения стилю он противопоставляет область, казалось бы, узкую и тесную. Но в ней он открывает, углубляя ее, все новые и новые возможности. Это великое дело в искусстве, когда интенсивность и динамика развиваются не путем увеличения средств, а, наоборот, путем сосредоточения на малом, но зато — мощным усилением распора со стороны уже испытанных и надежных конструктивных элементов и оформляющих принципов, а также открытием еще неиспользованных соотношений между организующими ком-

позицию элементами. Вот первая большая заслуга Кастальского. Вторая естественно следует отсюда: Кастальский в своем творчестве объединил ряд направлений и течений, по которым шло развитие русской мелодики с давних пор. Ценно то, что он, как я уже говорил, искал в своей композиторской практике органического развития и преломления практики народной. Он наблюдал и изучал движение мелодических линий, их ритмический строй, орнамент и подголоски (гетерофонию), как это все дано в песенной и инструментальной музыке деревни. Его гармония в сущности своей линеарна. Тем самым он предвидел современное динамическое понимание музыкальных форм: мелос, мелодическое движение и обусловленное им сцепление линий организуют звучащую ткань. Но эта ткань никогда не является у Кастальского абстрактным внестильным материалом. Большой знаток роспевов и иных местных особенностей народной, культовой и светской мелодики, чуткий до орнаментов — мелодических узоров и до ритмических затейливых образований, он умеет придавать форме живые одухотворяющие ее свойства тем, что организует связь и отношение звукоэлементов, базируясь на конкретных стилистических качествах того или иного комплекса. Его стиль — всегда строгий диатонический стиль a cappella, но при этом гармоническая структура пьесы, в основании которой лежит, скажем, сербский роспев, будет отличной от той, где господствуют великорусские напевы. Напомню еще раз, что у Кастальского все это — не искусственная стилизация, а органическое претворение культуры мелоса в данных особенных условиях (различия племенные, национальные, местно-бытовые или же различия манер и школ). Эта сторона работы Кастальского — творчество на основе народного мелоса, а не творчество *с помощью* мелоса и с подчинением мелодической стихии мертвящим ее схемам — является глубоко плодотворной и важной для будущего развития русской музыки. Узкая область, в которой работал Кастальский, в данном отношении роли не играет. Ведь и Палестрина не светскими своими мадригалами оказал главное и существенное влияние на века вперед! Исследователям еще много придется повозиться над определением и обобщением присущих мелодическо-подголосочному (линеарно-гетерофонному) мышлению Кастальского приемов и манер. Его мышление дано в конкретных проявлениях в его творчестве и только в очень незначительной доле откристаллизовалось в ряде наблюдений и в некоторых обобщениях, имеющихся в вышеупомянутой мною книге его «Особенности народно-русской музыкальной системы». Но интерес к его делу и серьезное и с открытой душой совершаемое вникание в его музыку всегда доставляют большую радость. Поэтому исследование творчества Кастальского обещает в дальнейшем дать безусловно хорошие и ценные результаты и не только в чисто теоретическом,

но и в историческом плане. Ведь Кастальский шел по течению, быть может, незаметного с птичьего полета, но питающего долину кристально-чистого источника. Он усвоил и развил все то активно-хоровое своеобразно ценное и богатое возможностями в русском быту, использование музыки, которое *с давних пор* проявлялось в народе в неизбывном стремлении к пению вместе — семьей, артельно, массой — и служило выражением отклика на жизнь и приветом жизни. Он предвидел расцвет хоровой культуры.

[ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСКУССТВА КАСТАЛЬСКОГО]

Творчество Кастальского, как и каждого большого мастера, эволюционировало в сторону проявления самобытности и освобождения от влияний и наслоений. В данном случае этот процесс заключался в отхождении от стилизаторских приемов обработки и гармонизации в пользу характерных особенностей гетерофонного многоголосия крестьянского искусства, вытекающего из характерных же свойств движения песенной мелодической линии и ее разветвлений. Иначе говоря, Кастальский шел от обычной гармонизации напевов к композициям, в которых вся полифоническая ткань органически образуется из руководящей мелодической линии и в которых уже нет подчинения всех голосов одному верхнему. Он инстинктивно стремился к суровой простоте, ритмической дисциплине и сочной красочности древней русской иконописи.

Изучение хоровых партитур Кастальского не как абстрактных образований, а непременно *интонационно* — через непосредственное восприятие многоголосной движущейся изменчивой ткани — позволяет вскрыть шаг за шагом упорную работу Кастальского над тем, чтобы соткать хоровую ткань из основных мелодических предпосылок, а не путем механического приписывания «гармоний». Указанное стремление от гармонизации как таковой к органическому произрастанию ткани и к возмужалости характера музыки идет отнюдь не прямым путем. Иногда в более поздних сочинениях Кастальского еще встречаются возвращения к аккордовой гомофонии, и наоборот, в ранних слышатся смелые предвидения дальнейших опытов; это происходило оттого, что Кастальский не всегда строил свои сочинения на древнекультовом мелосе и порой, уступая духу времени, сочинял «свободные» (в отношении материала) лирические хоровые пьесы, в которых двигался по линии наименьшего сопротивления.

Особенно удобно наблюдать за процессом кристаллизации стиля и своеобразного формообразования у Кастальского при рассмотрении его техники кадансов (или концовок и промежуточных переходов или переводов). Можно обобщить различные

этапы этого процесса, указав на главное в нем: на стремление освободиться от классической каденсовой доминанты с вводным тоном и, далее, от аккордового гармонического каданса в пользу линеарно-мелодического и на все большую и большую стилистическую строгость в отношении ладовой диатоники. От изучения и наблюдения каденсов легче всего можно перейти к осознанию хорового мастерства Кастальского в отношении образования текучей и непрерывно длящейся, интонационно заполненной вокальной ткани. Здесь необходимо подчеркнуть, что в проработке основных тематических элементов («попевки») Кастальский довольно решительно пренебрегает всеми условно-формальными механизированными приемами изменений этих элементов (начальная имитация и всевозможные канонические вступления и сплетения, а также обращения, увеличения, уменьшения). Он не столько механически обрабатывает основные элементы, сколько *претворяет* их один в другой. Вариантные подголоски, варьированные ходы и обороты, передача отрезков линий из голоса в голос и из регистра в регистр, применение новых тембров и тому подобные приемы указывают на постоянную заботу не столько о поддержании внешнего разнообразия, сколько о непременном «взращивании» песенной ткани из органически ей присущего стремления к видоизменению и разветвлению.

Область хорового колорита является особенно выдающейся стороной искусства Кастальского. В ней композитор достигает вершин художественного мастерства и становится равным великим колористам оркестра. Но так как искусство Кастальского прежде всего характерно-экспрессивное, то самодовлеющих красочных моментов в нем не так уж много. Импрессионистские тенденции были для него средством, а не целью.

По принципам формообразования хоры Кастальского примыкают к сфере мотета. Не схемой определяются их формы, а принципами осуществления хорового движения каждый раз в новом аспекте в зависимости от характера задания. Протяжное, непрерывное, медленно развертывающееся *движение* — объект особенной заботливости Кастальского[1]. Здесь им созданы вещи непреходящего значения. Обычный же «средний» тип композиций Кастальского — лаконичные хоровые «сплетения», движение которых протекает мерно и бодро, поступью неторопливой, но энергичной и живой. Сложность полифонической ткани в сильной мере зависит от степени скорости движения, потому что тем самым определяется *длительность* и протяженность мелодических оборотов (в свою очередь обусловленных запасом дыхания и динамикой звучания) и характер мелодического рисунка. Словом, мерой звукового движения обусловливается и объясняется метод оформления, фактура и конструкция пьесы. Оттого-то в каждом хоре Кастальского, как в произведениях нидерландцев, а затем и у мадригалистов Ренессанса, особенное значение получает *первоначальный толчок* — отправная мелодическая «формула движения». Время от времени появляясь вновь уже внутри композиции, она возбуждает и поддерживает движение голосов, как только в этом ощущается необходимость. С такой точки зрения музыка Кастальского кинетична по существу своему, несмотря на лирико-эпический тон. Имея корни свои и истоки во внеличном народном искусстве, она абсолютно лишена нервозности, чувствительности, изнеженности и тому подобных эмоциональных крайностей эгоцентризма. Тем самым она тяготеет к великим образцам «безыменного» творчества тех эпох, в которых художник, как индивидуальный изобретатель, не знал личных целей, а рассматривал свой труд в смысле наилучшего выполнения общего дела, а не в смысле максимально оригинального выражения сущности своего *я*.

ОТ «ОПЫТОВ» К НОВЫМ ДОСТИЖЕНИЯМ

По поводу музыкальных «реставраций» Кастальского *

«Опыты»[1] Кастальского пленяют свежестью, искренностью и вдумчивым проникновением в глубь народной души. «Реставрируется» в музыке путем творческого воссоздания, а не механического прилаживания все то, что являлось в исторической жизни данного народа не исключительным событием, а обычно присущим народу свойством, то есть быт в его наиболее ярких и типичных, но в то же время привычных проявлениях. Надо заметить, что Кастальский воссоздает народный облик и характер в пределах самой строгой объективности, какой только можно добиться, пользуясь средствами минувших веков и делая как бы выводы из обломков музыкального материала, почерпнутого им из более или менее известных источников (Науман[2], Фетис[3], Геварт[4], Фаминцын[5], Петр[6] и др.). Но если тематический материал, использованный Кастальским, не претендует на «новизну» (исключение: напев грузинских христиан, церковные напевы абиссинцев), то тем выпуклее выделяется его дарование: отыскать наиболее характерное и развить сокрытое в том или ином отрывке музыкальное содержание. Развить, а не просто технически разработать, пользуясь чисто внешним образом заключенными в самом строении данной мелодии гармоническими, контрапунктическими и колористическими возможностями. Только путем творческого воссоздания народной музыки и народного быта на основе сохранившихся материалов, анализируя их свойства и потом уже исходя из них, можно так органично развивать и расширять, присовокуплять и соподчинять драгоценные обломки старинной музыки, чтобы в конце концов создать

* *А. Кастальский.* «Из минувших веков». Опыт музыкальных реставраций.

целый ряд художественно правдивых образов или, вернее, сцен, где музыка не иллюстрирует, не описывает только, а сама является одним из существенных элементов «действа», сросшимся и неотделимым. Я бы даже сказал, что в таких реставрациях, как «Египет», «Иудея», «Христиане», музыка и не допускает никаких сценических добавлений. Здесь она — все, то есть воплощенный в звуках быт или религиозный культ. Вот такие моменты, где музыка «реставраций», переставая играть роль только вспомогательную и описательную, углубляется до самоценности, до образной выразительности, не превращаясь в то же время в бесхарактерные вариации на данную тему, такие моменты и являются показателем композиторской творческой проникновенности и возвышают «опыты» до значения «достижений».

Но помимо исключительно музыкального интереса «опыты» Кастальского возбуждают самим своим образным содержанием, своей программностью, насыщенной бытом, желание приспособить их для сцены, чтобы выявить все реальное содержание их в зрительно-осязаемом воплощении. Сам автор, видимо, не сразу пришел к этой мысли: по крайней мере, только со второй тетради он говорит о возможности сценического воспроизведения, предлагает сценарии и распределяет роли по голосам; и лишь последний выпуск («Русь») определенно носит на заглавном листе пометку: «Для вокального исполнения на сцене или для фортепиано». Этот последний выпуск, являясь завершением труда, оказывается более всех остальных развитым и подробнее, детальнее других приноровленным для сцены. Если оставить в стороне неоспоримое образовательное значение «опытов» при сценическом исполнении их в учебных заведениях, каковое даст живое наглядное представление о быте или религии народа, то возникает иная мысль: не намекают ли «опыты» на возможность создания новой сценической формы «действа», уходящей корнями в старинные народные зрелища, игры и обряды?

Сущность «действа», как оно намечается в современном представлении, сводится к отрицанию обычных элементов драмы: завязки, нарастания борьбы и ее разрешения, словом, всякого развития действия, обусловленного придуманным сюжетом. То же, что было в драме или комедии фоном или рамкой (быт), становится теперь самодовлеющей ценностью при условии выявления сокрытой во внешних формах быта и обряда их религиозной основы, их первобытной сущности. Личные переживания устраняются или возможны не как противопоставление единому действующему лицу — народу, а как отдельные выражения всем знакомых и всеми ощущаемых привычных радостей и горестей. Причот (причитанье) невесты или вдовы — выражение личного, но в то же время ведомого каждой женщине горя, и высказывать его можно лишь в общепринятой форме при условии заранее предустановленного, как бы прирожденного повиновения и покорства. Малейшее неповиновение, ропот свободной личности или проявления субъективного начала нарушат прелесть «действа». Оно мыслимо как некое художественное гармоничное целое, в котором все инертно, подчинено определенному жизненному укладу, так что в точном исполнении велений оного ощущается жизнь, а не в проявлении личных начинаний. Всякое отдельное лицо характеризуется как член зафиксированного на данный момент общественного распорядка; личность скрыта под маской «корпораций» (скоморох, торговец, гусляр, нищий), или, если выступает самостоятельно (певец Митуся, например), выражает только всем понятные общие чаяния. Движения драматического нет, то есть нет движения вглубь и вдаль, нет жизненного роста! Связь между участниками «действа» создается не творческой волей композитора или писателя, подчинившей их характеры законам развития того или иного драматического замысла: собравшиеся соединены, сцеплены общностью миросозерцания, которому они подчиняются. Таким образом, кажущееся в «действе» внешним, случайным совместное нахождение лиц на каком-либо празднестве, базаре, на свадьбе или за работой — обусловлено внутренней необходимостью и причинностью. Власть религии, власть быта и должен выразить в музыке композитор, так как лишь через музыку можно сильнее ощутить эту власть и, как результат ее, связь отдельных личностей друг с другом. И, конечно, такая связь может быть глубже или слабее в зависимости от внутреннего содержания события (тогда углубляется и музыка), вызвавшего совместное пребывание людей. «Действо» в катакомбах (богослужение, церемония во время агап[7], — см. тетрадь III «Христиане»), проникнутое общностью религиозного созерцания и овеянное духом религиозного экстаза, благодаря интимности, душевности связи между участниками, даже не поддается сценическому воспроизведению: всякое актерство, лицедейство грубо разрушит обаяние совместного религиозного творчества. В данном случае мыслимо только неразделимое слияние актера и зрителя, то есть то, о чем можно лишь мечтать и что осуществить вряд ли удастся, ибо тут — предел, за который современный театр, не упразднив себя, перейти не может.

Другое дело сценическое воспроизведение игр, обрядов (того, во что сокрылось язычество) и, наконец, просто изображение быта (того, как люди в старину проводили время). Такое «действо» выполнимо в современном театре и явится конечным достижением так называемой «стилизации», достижением наиболее объективным, какое только возможно в искусстве. При малейшей попытке создать драматическое движение, борьбу, характеры всякая объективность исчезает: как верно и точно ни использовать материалы эпохи, автору не удастся избежать

современности, и никогда египтяне, например, в представлении разных поколений не явятся в одинаковом воплощении. Если же ограничиться только воспроизведением быта, а не характеров, достигается желанная объективность*, благодаря же старинной музыке оживают чувства, волновавшие людей, и «действо» перестает быть только оживленной исторической картиной. Суждено ли будущее такой интересной форме театрального зрелища? И можно ли совместить ее с нарождающимся стремлением к трагическому пафосу, к мифотворчеству?

Ведь «действо» — реакция, направленная против гомона, суеты и кинематографического мелькания современности, но реакция, если можно сказать, пассивная. Смысл ее — в отрицании всякого действия и движения, в созерцании красивых форм, в какие выливалось старинное цельное миросозерцание; именно в созерцании форм, а не сущности, идеальной неподвижности, а не вечно текущей, обновляющейся и изменчивой действительности.

Стремление к трагедии и к мифотворчеству вытекает из чувства неудовлетворенности современной бессодержательностью, рассыпчивостью. Это тоже реакция, но активная, действенная, не от усталости, а от жажды действия в высшем смысле, то есть творчества: сотворения нового мира идей, цельного мировоззрения, ярких идеалов, к которым стоит стремиться и за которые стоит бороться. Веры и героя — вот чего хочет современность!

«Действо» этого не дает — оно только восстановляет и воспроизводит былое, взятое в застылости (идеальной, конечно, ибо всегда была борьба) красивых форм и, уже как вывод отсюда, выявляет религиозную основу быта и обряда, а также красоту утраченного единства и цельности миросозерцания, основанного на инстинктивном сознании ценности религиозных идеалов, на вере в совершенство, а не на бесстыдном признании бесцельности такового, за что так цепляется современная общественность. Разрешить вопрос о сценической жизни «действа» может постановка «Свадебки» Стравинского[8] (к сожалению, это состоится не в России) или наиболее яркого и по музыке и в смысле приспособления к театру опыта Кастальского «Торжище в старину на Руси»[9].

В этой области, то есть в художественном воссоздании русского народного творчества в его подлинной непосредственности и чистоте, Кастальский несомненно первенствует, и первенствует потому, что исходит от интуитивного постижения русского народного творчества, а не подступает к нему с готовыми, выработанными на западе формами с их «можно» и «нельзя». Отсюда свойственная Кастальскому своеобразность, а с академической точки зрения и смелость голосоведения и гармонизации,

* Увы, и тут ограниченная современным состоянием исторических знаний.

всегда оправданная его чутким художественным вкусом. «Торжище в старину на Руси» — лучший синтез наших современных представлений о русском быте, русской народной музыке, притом синтез не музыканта-ученого, а композитора-созидателя, всей душой ощущающего глубину и силу русской одухотворенной культуры*, и в то же время идеалиста-мечтателя, творящего из разрозненных материалов силой музыки картину старинного быта во всей его наивной непосредственности. И как хорошо, что Кастальский не боится и не смягчает жесткости, суровости, даже грубости или, если взять более подходящее выражение, неотесанности, неуклюжести: в этом вся прелесть и характерность. Как своды ростовского Кремля уходят в землю, музыка «Торжища» вспоена подземными струями родников народного песнетворчества. Прекрасно начало: церковный звон, на фоне которого слышится старинный суровый церковный напев; в него вливается причитанье нищих (как свежо звучит их *ми-бемоль* среди квартсекстаккордов дорийского лада от до мажора), зубоскальство скоморохов, а когда служба в церкви кончилась, начинается характерная базарная суетня, сопровождаемая треньканьем и гуденьем народных инструментов, выкриками торговцев, прибаутками и проделками гуляющих веселых людей, причем оживление все растет и растет. Лучшие моменты, на мой взгляд,— сцена перед палаткой с невольницами (перезвон гуслей и скоморошье поддразниванье варяга), пение молодого певца Митуси (стих о Голубиной книге[10] в очень свежо, по-народному сделанной обработке), былина про Вольгу Святославича, наконец, все отдельные выкрики и зазывы торговцев, особенно гостя земли греческой, варяга, еврея, моравов, армянина и венецианки. Хорошо задуман заключительный эпизод: звон к вечерне, сперва робко вторгающийся в суету, своим монотонным упорством как бы настаивает на том, что пора сменить мирские толки на заботу о душе; только скоморохи долго ему не уступают, да невольницы жалобно и тоскливо стонут и их вопль словно вступает в борьбу с благовестом, как отзвук иного, чуждого быта и миросозерцания. Но и голоса невольниц тонут в раздавшемся победоносном трезвоне...

Этот иной, «неправославный» быт воспроизведен Кастальским очень колоритно в «реставрации», наименованной «На родине Ислама» и тоже непременно требующей сценического воплощения. Это — также «действо», также изображается кусок жизни, словно зафиксированной, также царит во всем его цепком постоянстве, подчиняющем себе людей. Рисуется «базарная площадь восточного города под вечер», причем хорошо выражено ощущение томления, усталости, лени, охватившей население после трудового дня. Красиво сплетен характерный призыв муэдзина с напевом старинной персидской песни (пение слеп-

* Об этом особенно свидетельствуют духовно-музыкальные произведения Кастальского.

цов); эпос сменяется лирикой — страстной мелодией уличной певицы, затем плясками дервишей и алмей. В заключение по площади проходит глашатай, воспевая дивную страну, где вечно «блестит» весна, цветет «анемон и тюльпан», «роза в садах распускается»... Среди воцарившегося безмолвия и темноты поэтично звучит его капризный меланхоличный напев на фоне сухих коротких ударов маленького барабана, своей точной ритмикой характерно подчеркивающих прелесть разлитого в воздухе томления и как бы призывающих население скинуть чары ночи, ибо близок рассвет... В этой картине почти нет тематического развития, но удачно выбранные и колоритно сопоставленные старинные восточные мелодии навевают аромат красивой мечты о Востоке. И тут вместо скромного опыта — большое достижение, ибо ясно, что только музыка, если она искренна, является почти единственным «действенным» началом в «действе»: она все одухотворяет, оживляет и связывает.<...>

А. Д. КАСТАЛЬСКИЙ

Трех прекрасных стариков — людей прошлых эпох, но никогда не терявших связь с молодой жизнью,— пришлось мне близко знать и с грустью сожалеть об их уходе. Это В. В. Стасов, Н. Д. Кашкин и теперь А. Д. Кастальский. Результат общения с ними трудно передать в краткой заметке. Ни от кого я не научился так любить жизнь и творчество человека, как от них троих — разных, но каждого по-своему глубоко опытного и мудрого, «века видевшего». И когда сознаешь с болью, что больше не услышишь голоса этого человека, то кажется самым досадным, что мало успел взять от общения, мало встречался, мало спрашивал. Дело, сделанное Кастальским, еще скажется. Оценка его придет. Сейчас хочется чувством охватить его значение, как и он чувством охватывал стихию народного творчества (и не только музыкальную) во всем его объеме: во всей красоте.

Проницательность Кастальского в этой области и его знания (знания особенные, не отвлеченные, а больше на ощупь, покоившиеся как бы на осязании конкретного и прочного материала) были исключительные. Двумя-тремя меткими замечаниями, словно вскользь брошенными и притом с чисто русской хитровато-добродушной и лукавой усмешкой произнесенными, он определял глубоко современные проблемы мелоса и основы песенной композиции. Материалы у него были всегда готовы; на всякий вопрос и всякое сомнение он, не возражая резко, «вытаскивал» из своей памяти напевы, наигрыши, попевки и спокойно говорил: «Как же так — нет? Ведь народ-то давно поет вот таким образом». Слух на детальнейшие оттенки и изгибы мелодической речи был у него исключительный. Мастерство голосове-

дения, опять же не отвлеченно-правоверного, а конкретным звучанием мотивированного, достигло у него высокого непревзойденного совершенства; на его приемах и на его способах «рассвечивания» и «расцвечивания» хоровой ткани музыкантам надо учиться так же, как это делают художники, изучая непосредственно на картинах великих мастеров «жизнь композиции».

Его «письмо» — сочное, красочное, звучное, но оно вместе с тем канонически строгое в своем стиле: так писали великие мастера нашей иконописи. Подбивая однажды меня на работу о ритмах и красочных гармониях древней русской живописи с точки зрения музыкальной [1], Кастальский упорно указывал на удивительные касания и аналогии. Звучность краски он так же чувствовал, как и звучность хоровых сплетений. А владел он этой звучностью как никто. Владел, как суровый скульптор и как чуткий колорист, нежно «осязавший» звукокраски. Каждое хоровое произведение Кастальского — это новая гамма звукосвета и звукотени, новый «тон» — мягкий или мужественно сильный, полный нежных переходов или четких, жестких очертаний, однокрасочный или роскошно-переливчатый, палестриновски сдержанный и величественный или в характере испанской школы: страстно-порывистый, густой и сочный, но никогда — истомленный.

Искусство Кастальского не знает томлений и нервных изломов. Оно насквозь оптимистично, бодро. В скорби — суровосдержанное, в радости — светлое и полноцветное, яркое. Мне всегда было досадно, когда серьезные музыканты презрительно отворачивались от этого искусства как прикладного и лишенного развитых крупных форм. Мне кажется, что прикладным и «церковным» искусство Кастальского никогда не было и что его хоры не на светские сюжеты и тексты давно следует исполнять в плане академическом, как исполняют Палестрину и других. Не в сравнении тут дело, а в простом и честном отношении к своим ценным достижениям. «Католицизм» в лучших вещах Палестрины «нейтрализовался», так же как и «православие» в лучших произведениях Кастальского. Что же касается крупных форм, то, конечно, их нет у него. Но, право же, то, что есть, искупает то, чего не могло быть. Внутри же небольших форм — хоров — развитие мотивов и жизнь гармонических комплексов представляет громадный интерес, и здесь Кастальский действительно показывает, сколько еще новых возможностей таится в столь скромном, казалось бы, «инструменте», как хор a cappella, и сколько неисчерпаемых свежих приемов заключается в мелодических перестановках, соединениях, дроблениях, в умелом пользовании подголосками, а главное, в исключительном богатстве хоровой динамики.

У Кастальского хоровая ткань дышит, сокращается, наполняется, растет, вянет, вновь возрождается, вновь цветет — всегда живет и волнуется и никогда не каменеет. Все оттенки

человеческого чувства переданы в этой музыке с полнотой и силой языческого жизнеощущения или деревенского православного язычества, никогда не знавшего аскетизма. Та же сила чувствуется и в светских народно-революционных хорах Кастальского, ибо, став певцом революции, он ни в чем не изменил себе. Помню, как хотелось ему написать языческую пасху, то есть песнопения пасхальной недели, и связать их с песнопениями «страстей» так, чтобы чувствовалось, как плачи Изиды переходят в радостное весеннее ликование: солнце вернулось на землю. Этот исконно человеческий «мотив» в мифах Кастальский глубоко чувствовал, и все радостные песни его — а их немало, ими пронизано его искусство — звучат как вера в союз земли и солнца, посева и жатвы. Свою единственную симфонию [2] — свой смелый опыт прийти к симфонизму через мелос деревенской работы и игры — он посвятил этому союзу. Занимавшая его музыка народных празднеств полна тех же настроений [3].

[О «РЕКВИЕМЕ» А. Ф. ПАЩЕНКО]

Реквием для хора и оркестра памяти героических бойцов, жизнь свою на полях битв положивших в Великую освободительную Отечественную войну, А. Пащенко (соч. 61):

Все произведение (четыре части) производит очень сильное впечатление: отлично всюду трактован хор — выразительно кантатно и с драматической убедительностью. Как мастер и оркестра, Пащенко нашел и здесь интересные колористические и пластические инструментальные приемы, выпукло и сочно выявленные уверенной рукой опытного композитора. Партитура читается с неослабным интересом. И лирические, и драматические моменты музыки звучат содержательно, равно волнуя и привлекая. Все это обусловлено, конечно, пламенным эмоционально правдивым тонусом музыки, идущей от сердца.

Произведение это столь крупного замысла и вдумчиво найденных форм выражения заслуживает пристального внимания. Пащенко, всегда отзывчивый на советскую тематику, нашел здесь в трудной форме возможность выразить свое и глубокое и страстное чувство в отношении к переживаемым нашей великой страной событиям. И пафос острой скорби, и убежденность в конечном торжестве, и лирические страницы сочувствия, и печали взволнованного сердца высказаны просто, ясно и естественно. Все профессионально интересно в партитуре, не «выпирает» нарочитым показом. Все рождено романтически-высоким волнением искреннего художника и нашло вполне доступное, убедительное образно-пластическое выражение.

ЗАРУБЕЖНАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА

ГРИГОРИАНСКИЙ ХОРАЛ

Богатейший свод культовых напевов римско-католической церкви в основе своей восточного происхождения.

Напевы эти были накоплены частью синагогальной практикой пения псалмов, частью в пении мистических сект и христианских общин и систематизированы при папе Григории I или, вероятнее, при Григории II или III [1]. Когда возвышавшаяся римская церковь впервые суммировала культовые напевы в планомерно распределенный цикл, или свод, песнопений (к началу VII века) и стала вводить этот цикл повсеместно, она встретилась с оппозицией местных церквей в Галлии, Испании и Британии и даже в самой Италии (Милан). Ибо к тому времени образовались местные «диалекты» культового пения, не без влияния народной, вернее, местной массовой песенной культуры и «языческого» культового пения.

Значение григорианских мелодий как повсеместно на Западе распространенного тематического материала еще в средние века постепенно стало выходить за пределы только культовой практики. Композиторы-певцы-импровизаторы на первых стадиях многоголосия неизбежно должны были экспериментировать на основе мелодий григорианского хорала. Строить многоголосную фактуру в условиях тогдашней, главным образом, устной музыкальной практики только и возможно было на твердой базе знакомых, издавна усвоенных напевов. Отсюда громадная роль григорианского хорала во всей эволюции западноевропейского многоголосия. Но и в светской сольной музыкальной лирике с конца XI века — у трубадуров и труверов [2] — сказываются следы воздействия григорианского мелоса, элементы которого и в дальнейшем проникали в ткань самых разнообразных произведений. Многие западноевропейские композиторы пользовались григорианскими культовыми напевами (особенно в программной музыке) как пластичными темами для симфонической обработки. Очень часто в такой роли выступала, например, мелодия Dies irae [3]. Такого рода «секуляризация» и ассимиляция культовых напевов симфонической музыкой делает из них своего рода цемент, связывающий западноевропейскую музыку с древними восточными мелодическими культурами, в чем и приходится искать социально значимый смысл распространения григорианских мелодий вне их узко прикладного культового применения.

[ОТ ГРИГОРИАНСКОГО ХОРАЛА ДО ОПЕРЫ]

В период рассеяния античной культуры и соприкосновения с Востоком поздней античности шло синтетическое новообразование музыкальных интонационных культур в центрах образо-

ванности тогдашнего мира. Первый — и последний — кодекс конкретных музыкальных напевов, являющихся, несомненно, органическим отбором мелоса Средиземноморья, мы имеем уже в организованной дисциплине христианского культа, в так называемом *григорианском хорале* [1]. Есть полные основания предполагать, что с первых веков существования христианских общин происходил сложный процесс переосмысления музыкальных интонаций всего присредиземноморского мира. Практика христианской пропаганды требовала, не дожидаясь закрепления новых напевов песнопений, пользоваться знакомыми бытующими попевками, прилагая к ним поэтическую лирику первохристианства и культовые тексты *. Христианство было и «реформацией психики». А потому естественно, что в эмоционально-экстатических кругах верующих, особенно в группах экзальтированных искателей божества, связанных с философскими течениями гностицизма [2], имело место новотворчество в области поэтической лирики; несомненно, оно было связано — и очень тесно — с импровизацией напевов в разнообразнейших «ладовых наклонениях» и с влиянием многообразных национальных культур.

Кризис интонаций лирики Средиземноморья в условиях и свойствах «музыки устной традиции» — так можно определить происходивший процесс переоценки и переплавки в новый эмоциональный строй наиболее для этого приспособленных и доступных сознанию христианской массы лирических напевов параллельно новому мелодическому творчеству. С официальным признанием христианства государством в IV веке, вероятно, и начался для служебных потребностей центров нового культа дальнейший период развития песнетворчества, а главное — отбор и кодификация уже зафиксировавшейся в сознании верующих *напетой лирики*. Не удивительно, что в Риме, где лучше, чем в софистически-философствующем Константинополе, понимали практику эмоционального лирического воздействия церкви, был вызван в VI веке к жизни великолепно сконструированный кодекс богослужебной *интонационной лирики* — григорианский хорал, тоже, конечно, не сразу сложившийся [3]. Этот кодекс если и не остановил совсем потока внецерковной экзальтированной лирики (в целях ликвидации ересей ее не очень стали поощрять), то все же направил его по определенному руслу интонаций.

Стадии эволюции кризисной поры в культурах поэзии и пес-

* Практика переосмысления напевов, перевода их в новый эмоциональный строй, широко применялась и в эпоху французской буржуазной революции и всегда применяется в периоды «кризисов интонаций». Эти кризисы нельзя рассматривать как решительный отказ от «старой музыкальной практики» — это борьба за новый смысл музыки, а значит и доказательство признания за музыкой ее идейного значения.

нопевческой * лирики Средиземноморья проследить невозможно — ведь это едва ли не шесть веков. Масштабы и пространства неодолимые, а музыкально-интонационный материал приходится восстанавливать назад по аналогиям с последующими явлениями. Кроме того, неведом музыкальный фольклор, то есть интонационная опора для исследователя слуховых навыков и культуры слышания. И еще «прорыв» — «сфера туманностей»: инструментальные интонации тех далеких веков! Что касается различного рода движущих сил в этой длительной интонационной революции, то позволю себе высказать одно предположение: сочетание словозвука, *ритмоинтонация,* откуда и произошло потом многообразие вокальных жанров, является самостоятельным искусством. И следы этой самостоятельности, но только в обогащенном мелодико-гармоническом наряде, до сих пор сохраняют формы камерного вокального стиля: романс, Lied и т. п., если их рассматривать с точки зрения интонационной **. Борьба, которая шла в ритмоинтонационной мелопее, в отношении психологическом, вероятно, была борьбой за свободную мелодическую импровизацию, конечно, в пределах возможностей тогдашней практики. Так как импровизационно-мелодическое пение, выступая как личное творчество, связано было с экстатическими состояниями и с индивидуальными отклонениями (особенно в гностических кружках) от ортодоксального вероучения, эту лирику церковь не очень поощряла, особенно с момента, когда христианство вступило в союз с государственной властью. Следовательно, то брали верх ритмоинтонационные силлабические (по долготе или длительности тонов) напевы, то акцентно-тонические с большим мелодическим простором. При неустойчивости интонационно-интервальной системы в тех культурах данная борьба, тесно спаянная с выразительностью, с содержанием песнопевчества, была не «малым фактором», а существенным, выковывающим мелос явлением. Григорианский хорал содержит «отложения» самых различных этапов интонационной борьбы. В нем можно рассмотреть, различить пласты различных «интонационных культур». Этот кодекс — ценнейший памятник интереснейшей, сильной интеллектуализмом эпохи. Влияние его «в века вперед» было исключительным по глубине и силе интонационно-эмоционального воздействия, да-

* Я потому пользуюсь термином «песнопение» (мелопея) и эпитетом «певческий» вместо «мелодия», «мелодический», что сущность этой лирики — *ритмоинтонация.* Обнаружить раскрытие чисто музыкальных закономерностей мелоса пока невозможно. Даже о том, как элементы григорианского хорала становились самостоятельными музыкальными темами в их исторической эволюции, рассказать трудно.

** В противном случае позиции формы как схемы — это какие-то «междуформы», в которых поэзия и музыка рассматриваются отдельно как две враждующие стороны, тогда как главное здесь — это *единство интонации* из взаимодействия двух вытекающих из нее родственных искусств. «Неравновесие» тут закономерно, как органическое противоречие.

вавшего все новое и новое художественное качество в индивидуальном искусстве великих музыкантов XIX века.

До первого взрыва своеобразного поэтико-музыкального романтизма — «культуры чувства» в гранях феодализма, то есть до решительных выступлений трубадуров и труверов и уже достаточно различимой самостоятельности светской культуры «музыки средневекового города» — длится эпоха напряженных усилий и опытов в области обоснования теории и практики многоголосия: это очень яркие проблески европейского музыкального сознания с заметным преобладанием философско-спекулятивной теоретической мысли. Несомненно, за теоретическими трактатами и певческой практикой многоголосия в тогдашних центрах — очагах культуры происходил интенсивный рост бытовой городской (с безусловным влиянием народной) музыки с обменом областными напевами различных углов Европы (странствующее по путям и перепутьям музыкальное, певческое и инструментальное мастерство вагантов, школяров, жонглеров, мимов, менестрелей и т. п.). К сожалению, с достаточной ясностью не восстановить интонационную эволюцию средневекового фольклора (не хронологической истории фактов, что, пожалуй, утопично для «музыки устной традиции», а развития практики интонирования). Усиленный период «накопления» музыкально-интонационных богатств «вне стен культовопевческого интеллектуализма», а скорее в кругу «странствующего и за просвещением, и за пропитанием, и по авантюрным делам люда» — так можно определить всю эту светскую бытовую практику музицирования. В песнях ли, или в песнях-танцах, или в инструментальных импровизациях по разным поводам начал раньше всего вырисовываться из ритмоинтонационной культуры характерный облик европейской мелодии с ее четкой периодичностью и ясной логикой интонаций мажорного лада и чувством вводного тона — решать рано. Несомненно, что это был бы постепенно подготовленный хороший контрудар по воздействиям «хоральной мелопеи» из центров ее культивирования, но так просто это не произошло: процесс оказался более длительным. «Накопление» мелоса шло извилистыми путями, и в каждой крупной области и стране по-своему, да еще, как я уже говорил, в связи с изменениями в области языка *. Например, не только в Испании наблюдается интонационное воздействие мусульманского мира и, конечно, арабской культуры, как это было в философии

* В нашей великой стране «звучат музыки» далеких архаических ритмоинтонационных и мелодических культур. На Кавказе и в Закавказье интонационные пласты сплелись в сложный клубок. То, что сделал в области языкознания в части, касающейся Кавказа, Марр [4], настоятельно и возможно скорее надо делать в области музыкально-интонационной. Нельзя тут ограничиться узкой фольклористикой или акустикой. Мысль, как бурав, должна проникнуть в истоки и разветвления музыкально-интонационного развития. Данные, полученные здесь, могут помочь распутать много неясностей в эволюции интонаций Средиземноморья и Европы.

и в науке. И ткань музыки европейских центров музицирования сплеталась из множества многообразных интонационных нитей. Но при большой склонности феодализма к децентрализации европейскому средневековому интеллектуализму едва ли не всегда были свойственны концепции универсальные с тенденциями к обобщению. В период усиленного строительства всех областей культуры и параллельно указанным процессам «интонационного накопления» в Европе определились централизованные «очаги музицирования», чаще всего при солидных культовых учреждениях: соборы, аббатства, монастыри, потому что культ обладал самой прочной общественной организацией и служебной дисциплиной, в которых с IX века приблизительно начала пробиваться в области музыки несомненно объединительная, склонная к универсализму творческая мысль. Париж с его интеллектуализмом, конечно, и тогда оказался передовым в данной области городом, а движение по созданию практики и теории музыкального многоголосия стало господствующей совместной работой теоретиков и практиков музыки. Здесь, в сущности, и рождалась европейская музыка в своих основах, в предчувствованиях и предпосылках монументальности и в новом качестве сознания «интервальности» как явления раскрывающей себя в музыке мысли.

Процесс от интонационно-выразительного к конструктивному осознанию интервалов — эта стадия *слышания* взаимосвязи тонов сделала возможным европейское многоголосие, не гетерофонно-комплексное, а с отчетливо дифференцированным голосоведением по слуховой горизонтали и вертикали, в единстве (или совмещении) последовательности и одновременности, что, по-видимому, и поражало воображение и интеллект как абсолютно новое качество.

Первые опыты полифонии шли ощупью. В первоначальном развитии европейского многоголосия существуют «жанры», в которых обнаруживается преобладание параллелизмов [5]. Не показывает ли это, что найденное умозрительным интеллектуализированным слухом единство последовательности и одновременности тонов и — отсюда — новая стадия осознания интервалов не сразу ощущались (в особенности в певческой практике, пусть даже и «знатоков дела») как *голосоведение,* как интонационно осознанное самостоятельное продвижение каждого голоса? Параллелизм создавал иллюзорное движение, а не голосоведение. Наоборот, были опыты, в которых поражает крайняя — до жесткости — независимость голосов, как будто вовсе не обязанных быть связанными друг с другом, даже как будто «без оглядки» на cantus firmus'ный, стержневой напев. Не указывает ли такая независимость на музыкальные права голоса, на новое ощущение интервала как экспрессии смыслово-музыкальной, себе довлеющей, вне интонационной связи со словом? А тогда — это путь к преодолению *непременного сочетания слова-тона,* искусства

очень древнего, как мы это только что видели, и прочно кодифицированного в григорианском хорале. Тут, еще находясь в ars antiqua[6], в XII веке, ничем, казалось бы, самым малым, но качественно новым, в интонации нельзя пренебрегать. Мы теперь привыкли «глотать» музыку обобщенно, громадными комплексами, минуя интонационные подробности. Чем дальше от нас, тем строже надо помнить: в искусстве музыки каждый миг проверяется через общезначимость или через необычайность выражения-произношения (впрочем, в народной музыке — «музыке устной традиции» — дело так обстоит и сейчас и так обстояло всегда). Следовательно и эта вторая экспрессивная сфера опытов полифонии — тоже еще не голосоведение в полной своей выразительной интонационной независимости и в единстве последовательности и одновременности, а еще путь к нему, через преодоление: «опеванием» и колорированием cantus firmus при сохранении его. Вот где *интонационный* — закономерный и последовательный — стимул к опытам многоголосия. Искусство неразрывности слова-тона, дисциплинированное ритмом силлабических стоп, сперва уступает ритму тоническому и смысловому выразительному акценту (вероятно, под натиском эмоциональной лирики христианства): тут уже путь к мелодии. К XI веку, а вероятно и раньше, выразительность этого искусства если не исчерпывается, то «тупеет». Человеческая мысль начинает возрождаться, интеллектуализм (даже на подступах к расцвету схоластики[7]) заостряет работу мысли; слух, слышание индивидуализируется — в интонации начинается процесс освобождения музыкального начала от связывающих его «посторонних» сил и борьба за выразительность собственно музыкальных элементов. Таков новый «кризис интонации», и, как всегда, в конце его — яркое творческое явление, обобщающее завоевание. В данном случае не единственный творческий факт, а стадия рождения европейского многоголосия.

Повторяю еще раз вкратце, ибо здесь поворотная страница истории европейской музыки, а в сущности, первая ее страница: 1) многоголосие стало возможным лишь с осознанием интервала не как перехода или расстояния от тона к тону в ритмоинтонационном искусстве единства слова-тона, а как одного из элементов музыкально-выразительной связи и взаимодействия тонов в их последовательности и одновременности; 2) первые опыты многоголосия — это творческое освоение нового понимания интервалов и нового ощущения их качества — возможность одновременного движения голосов: параллельно, косвенно и навстречу; 3) экспрессия первых опытов полифонии возникает не из осознанных норм голосоведения, а из преодоления *окаменелости* в музыкально-интонационном отношении и искусства ритмо-мелопеи (ритмоинтонационного): хоральный напев (cantus firmus) не снижается в своем значении, но его «опевает, или колорирует», верхний голос, и тем самым выдвигается почти

на первый план самостоятельность мелодического принципа движения.

Таким образом, европейское многоголосие родилось из преодоления ритмоинтонации унисонного или сольного пения; и не как искусство независимого ведения голосов, и не из теории полифонии, а как окружение культового напева музыкально свободными интонациями. Был найден путь и осознано единство последовательности и одновременности движения голосов; остальные свойства завоевывались постепенно. Первенство выразительности шло впереди. И современники-парижане удивлялись мастерам Леонину и Перотину[8], капельмейстерам церкви Beatae Mariae Virginis, и недаром присвоили второму из них звание *великого;* не за искусственные выдумки, а за выразительность, за новое качество интонации. Они слышали и знакомый хоральный напев, и одновременно с ним сверху звучащие с не меньшей выразительностью новые голоса. Искусство это возникало не из принципов независимого движения нескольких голосов, не из голосоведения в нашем понимании. Наоборот, эти принципы постепенно выяснялись для теоретиков из живой практики «колорирования», постепенно выдвигавшей право на самостоятельность музыкальной интонации. Данная гипотеза исчерпывающе объясняет все, непривычные с позиции контрапункта, особенности ars antiqua, особенности, вполне естественные с точки зрения интонационного развития европейской музыки. И не только «манера» ars antiqua, но и последующая практика ars nova также ничем незакономерным, нарочитым, изысканно ухищренным не удивляет, если не покидать почвы: борьба за самостоятельную выразительность музыкальной интонации на путях к органической полноценной полифонии последующих веков.

Когда музыковеды (особенно немецкие) подчеркивают конструктивное значение ритмики в готическом мастерстве ars nova и в первой вспышке итальянского и французского музыкального ренессанса, в полифонической лирике ars nova (с указанием, что тут уже больше себя проявляет мелодия), получается впечатление, что ритм входит извне и живет сам по себе, а элементы музыки сами по себе, но ритм иногда даже мешает их развитию.

Ритм, конечно, всегда — конструирующий и организующий, но тесно слитый с элементами музыки принцип «дыхания» и закономерности движения. Он всегда конструирует и организует что-то, а не вообще схематизирует. «Что-то» — это интонация, но конкретная: вокальная, инструментальная мелодия, последование аккордов. В танцевальной музыке и вообще в музыке, связанной с движением человека, требуется от мелодии четкость; и вот организация ритмическая этой музыки другая, чем, скажем, в широкой вокальной кантилене, где «размах дыхания» совсем иной. Но интонация бывает речевая или музыкальная, если не подчеркнута слиянность словозвука до полного растворения и слова и музыкального тона в интонации единства. Тогда

кажется, что довлеет ритм. На самом же деле *неинтонируемого ритма в музыке нет и быть не может*. Музыка как ритмическая схема или конструкция есть *зримость*, если не абстракция. Но ритм может тормозить развитие интонации, если изъятые из речевой и музыкальной интонации слогочислительные или слогоизмерительные метрические схемы начинают управлять музыкальной интонацией: тогда музыка либо мертвеет, либо становится «прикладной», либо движется поверх метрических схем, управляемая ритмом-дыханием, но это — естественная мелодия. Все сказанное необходимо для понимания, что и практика ars antiqua и ars nova не управлялась отвлеченным ритмом, но что обе практики были очень постепенным, веками исчисляемым высвобождением музыкальной интонации из слиянности ее со словом (с поэтической интонацией) в единстве, очень органическом, — в давнем, имевшем за собой «вековые дали», искусстве ритмоинтонации; и что это искусство — далеко еще не музыка, ибо не самодовлеющим развитием музыкально-интонационных факторов определяется его выразительность (в наше время, несмотря на качественно иной смысл и средства выражения, речитатив, куплет и даже некоторые романсы находятся в таком же соотношении к симфонии). Ars nova XII—XIV веков являлось по отношению к ars antiqua прогрессивным «светским» движением, но вместе с ars antiqua эта практика еще не была полным освобождением от ритмоинтонационных традиций, т. е. и ars nova — еще не совсем музыка. Кроме того, манера воздвигать многоголосие посредством «колорирования» культового напева здесь превращается в остроумное, почти непрерывное «колорирование» или «опевание» голоса голосом! Все цветет, и среди цветения — ростки уже несомненной мелодии. Но ритм — не абстрактность: он — *интонационный* стержень.

<...>В развитии музыки XV—XVI веков всецело завладевает вниманием современников образование великого *стилевого* обобщения вековых работ над многоголосием — это так называемые франко-фламандские, или нидерландские, школы полифонии[9]. Интонационная «компромиссность» этого движения бесспорна: прикованное главным образом к *мессе* как музыкальной монументальной циклической форме, прочно организовавшейся, искусство контрапункта этих школ было обреченным искусством, при всем ослепляющем своим «умозренческим» блеском мастерстве. Обреченность его понятна, несмотря на внедрение в полифоническую ткань популярных напевов «плебейской, вульгарной музыки» в качестве стержневого голоса (cantus firmus), чем, конечно, достигалось интонационное освежение: знакомый уличный напев вовлекал за собой в сознание слушателей и сложные рационалистические сплетения многоголосия. Но эта практика не могла свою *сложность* обосновать эмоциональной потребностью: наивные верующие предпочитали, как и всегда, им с детства знакомые «обиходные песнопения»

в их скромном интонировании, а слушатели-меценаты (клирики высоких санов, владетельные князья, зажиточные бюргеры), привлекаемые эстетической возвышенностью мастерства, сами уже были «обмирщены», «секуляризованы» настолько, что идейными ревностными поборниками данного стиля быть не могли.

Главное же, «светская стихия музыки» с ее волнующим — пусть еще простодушным — чувством мелодийности, наконец, растущее в массах осознание эмоциональной ценности инструментализма, уже становившегося для всех живой, естественной «музыкально-интонационной средой» (прогресс органной игры как искусства глубокого пафоса ораторской речи, чем и завладел — и гениально завладел — протестантизм, закрывая музыкой свое рационалистическое морализирование), — вот эти «пути и предчувствования» близкого расцвета музыки как языка «помыслов и движений человеческого сердца», не связанного культом, обрекли интеллектуализм, эстетический интеллектуализм франко-фламандцев на «фейерверочное становление»: европейское общественное сознание влекло действующие силы музыки в другом направлении.

Там, где франко-фламандское мастерство переходило к «светской тематике», оно порой сдавалось перед натиском конкретного чувства жизни и само одухотворялось (например, у Орландо Лассо, великого чуткого музыканта *, в позднеренессансном искусстве мадригала и в культуре содружеских застольных песен-ансамблей, особенно во Франции). Гибкая техника контрапункта создавала здесь «слуховые яства» поразительной обаятельности, но жизнь вскоре пошла мимо них к еще большей правдивости музыкального искусства, что всегда означало: к музыке как живой человеческой интонации.

С этой стороны величавые мудрствования франко-фламандцев в области культовой музыки столкнулись со все более и более разраставшимся антицерковническим религиозным движением, требовавшим возвращения к первоосновам христианства как религии, чуждой богатству и «князьям мира». В отношении музыки это, по природе своей очень эмоциональное, с мистической окраской, движение вызвало к жизни, как и в первые века христианства, но в мелодической оправе, новые гимнические интонации, то простодушно-наивные, то сурово-мужественные. В Италии еще францисканство сильно посодействовало своим «оправданием» радости жизни и оживлением чувства природы рождению музыкально-естественных интонаций в формах, доступных не только для профессионального исполнения и привлекающих своим лиризмом, — Laudi[11] и им подобные лирические гимны. Они пелись на народном (итальянском) языке, и уж этим

*** Вообще надо сказать, что стиль франко-фламандцев имел своими выразителями плеяду выдающихся музыкантов, но он же, обострив их профессионализм, во многом затормозил проявление «пламенности» их индивидуального таланта.**

важным новообразованием — слиянием музыкального напева с родной речью — повышали интонационную впечатлительность. Движение это в различных странах проявлялось со своими национальными «нюансами», всюду противополагая себя «искусственности» в религиозной музыке. Совершенно ясно, что когда франко-фламандцы «инкрустировали» в свою полифонную ткань популярные мотивы как стержни, мотивы эти, вынутые из своей интонационной сферы, теряли свою природную интонацию и в новом своем качестве вряд ли могли спорить с «безыскусственностью» Laudi, Noël [12] и им подобных проявлений народно-религиозного чувства в музыке.

Реформация в Германии и бурные вспышки религиозных войн в Европе внушили этому почти трехвековому массовому прорастанию эмоционально-возвышенной лирики суровую драматическую напряженность и мужественную убежденность. Впереди — по пламенности и стилевой выкованности мелоса, по новому качеству ритмо-словесно-музыкального единства — оказался хорал лютеранских протестантских общин в Германии [13]. Новое качество заключалось в исключительно властной, обобществляющей силе воздействия его мелоса: напевы — словно формулы интонационного обобщения — несли в себе богатые возможности музыкального развития, как это и показал после крестьянских войн бурный рост немецкой органной и вокальной полифонии, базировавшейся на интонациях хорала. Словом, это было явлением мощного стиля, полного жизнедеятельности и не отрывавшегося от «соков земли». Победа хорального стиля лютеровского протестантизма быстро вышла за пределы только культа мощностью своего звуко-эмоционального содержания, и если музыка, создавшаяся из недр хоральности, и обслуживала культ, то в нем-то она заняла место и значение, подавлявшее узкие музыкальные потребности только церкви. В музыке, порожденной хоралом, всегда сохранялось пламенное дыхание интонаций, рожденных в борьбе народа за право мыслить и чувствовать национально, по-своему, против Рима и папства как угнетателей воли и психики, как «торговцев человеческими душами». Энгельс лаконично и метко определил политическое значение Реформации и религиозных войн XVI века — повторять всем известные и часто цитируемые слова его нет надобности. Но надо добавить, что в истории музыки эта эпоха была самым плодотворным, творческим из всех «кризисов интонаций», предшествовавших французской буржуазной революции. Ей человечество обязано подъемом гения Бетховена на вершины человечества, эпохе же Реформации, глубоко перестроившей психику,— великим этическим искусством Иоганна Себастьяна Баха и многих других ярких звезд музыки, заслоняемых его «внемерным творчеством».

Мелодика протестантского хорала — сложное интонационное обобщение, сложившееся не без григорианских напевов и впитавшее в себя народно-песенные интонации. Но количественно— сколько чего — вычислить невозможно. Вообще все вышеизложенное в самых сжатых словах движение—возрастание гимнической лирики от францисканства (а возможно, и от более далеких реформаторских религиозных течений) до Лютера — вовсе не непрерывная линия. Сходные причины порождали сходные проявления народного музыкально-религиозного лиризма в разных областях Европы. Поэтому германский протестантский хорал — обобщение, выросшее из народно-идейно-эмоционального подъема как результат векового накопления единых интонационных тенденций. Хоральный мелос — это прежде всего интонирование возвышенного этического строя мыслей и чувств общины — «коллективной души» — в напевах строгих и четких*; но для музыки это уже *темы*, то есть интонации, вызывающие *развитие* и становящиеся его стимулом и обобщением. Отсюда и неслыханный до того рост музыкальной полифонии в Германии XVII и XVIII веков. Напевы хоралов и элементов их — не только формальные стержни и «балки» полифонической конструкции, — это мысли, образы-идеи, ставшие интонацией. Из этой интонационной сущности хорального стиля развивается едва ли не всюду в Европе мелодика сосредоточенных размышлений, серьезных и глубоких созерцаний и дум; *не из подражания,* а — повторяю — из сущности, из этической субстанции как стимул рождается этот мелос нового качества. Арии — вокальные и инструментальные (они особенно волнуют!) Баха, Генделя, Глюка, мощные своими интонационными наплывами пассакальи, токкаты, ричеркары великих органистов; величавые хоровые «симфонии народных масс» в пассионах и ораториях— словом, все неоценимые сокровища человеческих эмоций перенес в музыкальные интонации народный духовный подъем, проявивший себя в формах религиозной борьбы, но по содержанию своему жаждавший переустройства всех сторон жизни. Бах умер в 1750 году, с ним ушла «душа полифонии»; в 1759 году не стало Генделя, великого драматурга народных движений в образах библейского эпоса, а в 1770 году родился Бетховен, который в иных интонациях и формах музыки стал воплощать величие народного духа и эпос революции. На смену инструментальным ариям-раздумьям Баха и Генделя возникли вдумчивые бетховенские Adagio как вечные «вопросы-задумки» человека обо всем величаво-волнующем в жизни. Выше и глубже этого западноевропейская музыка ничего не создала.

---

* Только в северно-русских *протяжных* песнях русских крестьян, в их «устной», коллективно-хоровой, «на слуху у всех» вырастающей лирике величие духа, глубина и серьезность отношения к жизни, возвышенность чувства и спокойствие не уступают этосу интонаций хорала и даже превосходят его своей мудрой сосредоточенностью и сдержанной, сознающей свое достоинство, суровой силой.

В течение XVII и XVIII веков шло в самых разнообразных проявлениях воздействие народной крестьянской песенной и танцевальной музыки на городскую. Но западноевропейский город в своем интенсивном культурном росте сильно нивелировал областные «песенные диалекты» (из тех, какие он вбирал в себя) и обобщал их: в форштадтах городов, в предместьях и близлежащих селениях почти стиралась грань между песенно-лирическим и песенно-танцевальным фольклором и песенность близких народу слоев города. Возникает *песня Парижа,* эволюция сложного комплекса интонаций в различных песенных жанрах; народная музыка Вены — тоже сложный (еще по своим национальным оттенкам) строй интонаций, характерный для этого культурно-музыкального центра, впитавшего в себя благодаря своему положению многообразные народные влияния и очень их обобщившего. Можно даже говорить о «венском фольклоре». Музыкально-интонационная устремленность всех этих процессов, как и в Италии, и в Англии, и на севере Западной Европы, в музыке едва ли не всех слоев населения была в основном одна: *к мелодии,* естественной, как всякое здоровое чувство, управляемой человеческим *дыханием* (ритм!) и легко схватываемой сознанием благодаря ясности своих интонаций и конструктивной уравновешенности. Она должна быть вполне «довлеющей» без сопровождения, но допускать и сопровождение, не насилующее естественность ее ритмоинтонационной формы. Рождался гомофонный стиль, о чем уже шла речь выше.

Но в эти процессы, шедшие параллельно расцвету полифонии и сюитности, развитию сонатности, концертных стилей и симфонизировавшемуся инструментализму, *вклинилось* на пороге XVI и XVII веков новое явление, внесшее во все последующее развертывание западноевропейской музыки как системы интонаций свое веское слово. Это — опера. Возникновение ее в Италии — совсем не как оперы в нашем представлении — было закономерным; но тот круг людей, среди которого возникла театрализованная монодия с инструментальным сопровождением, вовсе не предполагал и не мог предчувствовать, какая судьба ожидала их детище, сколько композиторов отдадут ей лучшие свои идеи и силы, как она повлияет на вокальное и инструментальное искусство и т. д., и т. д. Словом, счастливое изобретение группы флорентийцев [14], ценителей поэзии и музыки, грубо говоря, «попало в точку ожиданий» эпохи и стало в конце концов тем, чего требовал культурно-исторический ход событий в европейском театре, поэзии и музыке. К этому времени, в Италии особенно, обнажился «кризис интонаций», на севере Европы выявленный и преодоленный реформацией и религиозными войнами, здесь же задержанный и обостренный католической реакцией. Ренессанс вызвал культуру индивидуализма и культ человека как сильной, страстной и интеллектуально развитой личности. В музыке все ярче и ярче

появлялось «светское музицирование» (в дружеском общении, в беседах, в домашних развлечениях и в общественном быту: песни карнавалов, празднеств, чествований и т. п.), и все чаще и чаще всплывали имена композиторов, уже носителей художественно-индивидуального музыкального творчества. Областью приложения всех этих действующих сил оказался *мадригал* — скорее жанр, чем форма, и скорее лирическая сфера светской полифонии, эмоционально гибкой и чуткой, чем *стиль;* разнообразны были *точки приложения* мадригальности (от изысканно-интеллектуальной — наследие Петрарки — любовной лирики до своеобразных музыкальных комедий с их жизнерадостными отражениями быта и «уличной заостренностью»); но не менее «разнолики» были и мадригалисты-композиторы от Вилларта [15] и Палестрины до Орацио Векки [16], Монтеверди (великого музыкального драматурга), Маренцио [17] и субъективных дерзаний Джезуальдо [18]. Мадригал тесно связан с поэтической лирикой, но в нем же растут элементы музыкальной драматургии, возникает *музыкальная образность* со стремлениями к характерности, к звукоживописи, к народности.

Многообразие мадригала — и стилевое, и жанровое, и музыкально-формальное — объяснимо только с исторически конкретных реальных предпосылок: от настойчивых требований общественного сознания к музыкальному искусству. Перестройка умственной и эмоциональной «культуры человека» бурной эпохой Возрождения привела к новому качеству и строю *интонаций,* насытила их силой и яркостью небывалых жизнеощущений. Именно в Италии, где музыкальность народа и его художественная чуткость привели к прогрессивнейшей вокальной культуре, к bel canto, к пению естественному, всецело обусловленному дыханием, — культуре, раскрывшей обаятельность, тепло, все сокровища психической жизни человека в его голосе, «поставленном на дыхании»,— совершился окончательный поворот к естественной мелодии [19]. Не следствием исканий внутри самой музыки, в ее технике и стиле, а следствием *революции интонаций,* ставшей в *пении — дыхании* независимым искусством-отражением обогащенной психики, было рождение вскоре завоевавшей весь мир итальянской *новой музыкальной практики,* душой которой была *мелодия.* Можно сказать, что до этого музыка была ритмоинтонацией, высказыванием, произношением; теперь она стала *петь,* дыхание стало ее первоосновой. Вот тогда-то и возникла опера. < . . . >

[ДЕРЕВЕНСКАЯ КАНТАТА]

Неотразимо убедительный и поражающий ответ на все попытки выяснить, каким должно быть искусство, чтобы его можно было принимать и ощущать как народное, дает все целост-

ное творчество Баха — творчество величайшего композитора, родившегося в среде великого народа, после того как народ этот создал свое религиозное credo и осознал себя в религиозном делании. Этнографический инстинкт, инстинкт племенного родства преобразился в душевное слияние на основе устремления к осуществлению, к реализации мира идей, и только лишь вслед за реформацией и вслед за романтическими порывами к водворению царства справедливости на земле (эпоха крестьянских войн) стал вырабатываться трезвый рассудочный идеал государственного строительства, приведший к бытию железной Германии недавнего прошлого.

На всем дивном протяженном периоде *примитива* в немецкой добаховской музыке можно наблюдать тесное соприкосновение творчества культурно-бытового с непосредственно-народным, будет ли то стезя чистой музыки, или эпические отражения деревенско-помещичьего быта, или юмор бюргерского благополучия, или лихой задор друзей Бахуса и Венеры — студентов и клириков. За всем этим, вернее, внутри всего этого, звучит упорная, неодолимая привязанность к родной природе — лесам, полям, долинам, к родному быту — словом, простая, здоровая, органическая, притом глубоко человечная жизненная сила. Глубоко и остро постигаемая правда о жизни — вот о чем поет народная песнь. И когда она пронизывает собою все — все пронизывается теплом животворящей энергии солнечных лучей. И когда мысль народа доверчиво вслед за духовными вождями его направлена к поискам религиозной правды и к устроению религиозных чаяний — тогда и песня вошла, как связующий и спаивающий элемент, в мир звуком одержимых религиозных образов и привнесла за собою силу жизненной напевности и власть тех жизненных ощущений, что даны в словах-понятиях: дыхание и душа. Творчество Баха в своем религиозном озарении все овеяно народным звуковым, в звуке рожденном *приятием* жизни. Неистощимость и бесконечная заполненность его обусловлена наличием постоянного привольного ощущения жизненной текучести, непрерывности, наличием «дышания» или, в переводе в сферу звуковых ощущений: наличием песенности или напевности.

Религиозный подъем равно поет и в специфически церковных, и в светских произведениях Баха, так как приятие мира как непрерывно творящей силы не может не быть религиозным везде и повсюду. Но среди «светских», большей частью инструментальных сочинений его, особняком стоит на редкость целостное и дыханием жизни обвеянное вокально-инструментальное (но сплошь пронизанное песенным напевным складом) произведение, именуемое «Деревенская кантата». Здесь явлен и раскрыт в образах, несказанно светлых и ясных по звучанию, окрепший, отвердевший, освященный земной быт во всей своей могучей коренастости и целине. Конечно, быт этот ни тени

общего не имеет ни с сентиментами городской лирики, ни с пошлостью улицы, ни с аристократической замкнутостью салона. Живой остротрепещущий ритм светится в каждом мгновении звукового тяготения. Смена ритмов — перемещение из одной плоскости ритмического бывания в другую — происходит с непостижимой уму непреклонной необходимостью и безусловной логичностью построения, в связи с приятно радующей и освежающей неожиданностью. Вступление к кантате — яркий пример такой свежести и вольным воздухом напоенной звучащей среды: чувствуется, что тайна такого обаяния коренится только в простоте, жизненности и цепляемости за землю и солнце. А дальше, эпизод за эпизодом, цветет, растет и зреет звуковое чародейное действо. Обаятельно вьющаяся ария с флейтой ошеломляет современный слух ласковой и наивной прелестью, увы, утерянного нами колористического узора. Множество щедрой рукой рассыпанных ритмических и гармонических зерен-образов намекают на богатую жатву впереди: наследие это будут разрабатывать и Моцарт, и Бетховен. Необычайно просто и в то же время затейливо (находчиво) течет развитие диалога, на основе столь своеобразного как прием, но столь привычного и характерного для немецкой народности, в сказаниях подчеркнутого обычая: Wettsingen — то есть песенного состязания, причем неистощимость и неиссякаемость народного источника бьет живой струей. И нигде-нигде не смущает своим шелестом засохший или увялый лист — все звенит — в радостном солнечном уповании на нескончаемость жизненного порыва — как неумолчное гудение жизни в поле в летний день.

Этим хорошо и с большой любовью, вниманием и старанием исполненным прекрасным вновь открытым произведением достойно заключен первый цикл камерных концертов консерватории (Бах и его предшественники). < . . . >

МОЦАРТ. РЕКВИЕМ

Реквием создавался Моцартом в последние месяцы, предшествовавшие его смерти. Заказ был получен в мае 1791 года по поручению таинственного незнакомца, посланного от графа Франца фон Вальсега. Граф намеревался выдать это произведение за свое, так как в обычае было, чтобы богатые дилетанты покупали у нуждавшихся композиторов сочинения и причисляли их к своим опусам. Итак, лишь случаю мир обязан величайшим произведением европейской музыки, произведением удивительным еще и потому, что в творчестве Моцарта Реквием выступает как совсем иная, необычная и притом завершительная стадия эволюции творческого сознания мастера.

Музыка Моцарта неразрывно связана с представлением о гармонически-ясном и кристаллически чистом строе душев-

ном: солнце, светлое сияние, лучистость, радость — в порядке стихийном, изящество, грация, ласковость, нежность, томность, изысканность и фривольность — в сфере интимной — таковы впечатления, связанные со всем тем, что выражал Моцарт в звуке, *осязаемом* им как материал глубочайшей художественной ценности. Но Реквием связан не со светлой стороной жизневосприятия и жизневыражения в творческом процессе Моцарта.

Он — тень, им вызванная.

Луч солнца, скользя, встречает на пути непрозрачную, отражающую среду. Луч за лучом отражаются, не проникая в глубь, как радость не проникает в сердце, тяжко исстрадавшееся. В жизни Моцарта наступил такой момент, когда вдруг его силы оказались истощены и стали бесповоротно исчезать, истаивать. Реквием — тень его жизни, ее отражение.

К центральному созданию Моцарта, к опере «Дон-Жуан», Реквием имеет то же отношение, какое в новелле Мериме имеют похороны Дон-Жуана, им же самим виденные [1], к минувшим праздникам его жизни, насыщенной страстью. Психологически присутствие Реквиема среди сочинений Моцарта, как величественного финала проблемы дон-жуанства, понятно. Это своего рода искупление. Но мало того, в Реквиеме Моцарта в конце XVIII века зазвучали такие сочетания, которые совершенно выводят композитора из среды его современников и переносят его в индивидуалистическое искусство XIX века, в самое средоточие трагедийности: плач о потерянном рае, о навеки исчезнувших ясности и целостности мировоззрения и охвата жизни единым взором Разума. Реквием Моцарта прежде всего плач: плач по жизни, нещадно растраченной, и плач над начавшимся угасанием духа. Но он таит вместе и предчувствие — предчувствие столь неисчислимых смертей — жертв, после которых Европа долго не будет в состоянии замести следы крови. В плане же личном самый заказ Реквиема для Моцарта уже был предчувствием — предвещанием конца жизни, сжигавшейся с беззаботным рвением в непрестанной работе от сочинения к сочинению.

Трагически суровый, но в то же время ясный и стройный облик и тон Реквиема (Моцарт и в смертной мгле не мог не быть ясным) ставит его высоко над многими произведениями того же рода, утопающими в роскошной неге чувственной прелести звучаний или в сентиментально элегической настроенности. Это Реквием-уникум: единый, неповторимый, рожденный из скорби творца его, смотревшего до сих пор смело и радостно в глаза солнцу. В Реквиеме Моцарта — печаль вне отмщенья, вне злобы, вне проклятий.

С первых глухо и сосредоточенно чередующихся тяжких шагов-звучаний мы входим внутрь величавого готического храма. Мерно и в то же время напряженно на фоне оркестровой ткани прорисовываются голоса хора. Видение за видением, процессия

за процессией то в глубокой скорби, то в ласковой надежде проходят мимо, вызываемые завораживающей силой гениальной музыки:

Requiem aeternam — мольба о даровании покоя истомленной душе и об осиянии ее, темной, вечным светом блага и радости. Эта часть завершается напряженными и даже бурными вскликами «Господи, помилуй».

Dies irae — день гнева, день великого суда, день отмщения и расплаты. Суровый гимн средневековья, когда скопилось среди людей столько горя и слез, обид и ужасов, что воображение человеческое не могло бы тогда примириться с сознанием, что судья не придет и слезы останутся неотмщенными. Стремительно бурный натиск этой музыки сменяется грозным возгласом:

Tuba mirum — «труба Предвечного», как возвещает о том же старец Досифей в «Хованщине» у Мусоргского. У Моцарта— величественное выступление тромбона, за которым на фоне струнных раздаются плач, стенание и тягостные вздохи осужденных: «что скажу я, несчастный, к какому защитнику обращусь?»

Rex tremendae — как стремительно угрожающий жест Христа в «Страшном суде» Микеланджело, внедряется в сознание это грандиозное, генделевское, видение Царя могущества и власти. Трепет и содрогание сменяются на светлое, плавно развертываемое.

Recordare — моление о пощаде. Как бы в ответ звучит мрачный приговор:

Confutatis — «в пламя проклятых!» Но лишь только стихают стенания, опять слышна мольба: «Воззови меня ко праведным!»

Lacrymosa — нежный цвет моцартовской лирики: «упокой твои создания в тот скорбный день слез».

Domine Jesu — «Боже, избавь души умерших от адских мук» — широко развернутое, на драматических противопоставлениях голосовых групп — то в гармонии, то в сплетениях, то в мощном унисоне — основанное всеобщее моление.

Hostias— благоговейное приношение.

Sanctus — блестящая солнечная весть.

Benedictus — мягко струящаяся, волнистая мелодическая линия звучит как благое приветствие: «Благословен, грядый».

И *Sanctus* и *Benedictus* замыкаются радостными кликами «Осанна».

Agnus Dei — «Агнец божий, вземляй грех мира, даруй им вечный покой» — завершительное всеобщее моление, выразительно замыкает весь величаво-трагический замысел.

Моцарт не успел сам закончить свой Реквием. Последние три части и многие детали воплощены его учеником Зюсмайером [2] по эскизам и высказанным намерениям мастера.

[БЕТХОВЕН. ДЕВЯТАЯ СИМФОНИЯ И MISSA SOLEMNIS]

<...>Девятая симфония, ор. 125, в ре миноре с финалом с хором в ре мажоре, на текст оды Шиллера «К радости». Мысль положить на музыку эту оду мелькала у Бетховена еще в 1792 году. О «Чистом дне радости» говорится в гейлигенштадтском завещании[1] (1802 г.). Десять лет спустя возникает идея увертюры на тот же шиллеровский текст. Но все это еще не девятая симфония, а, возможно, один из импульсов или одно из зерен, откуда зародилась мысль о финале с хором. Эскизы к девятой симфонии восходят к 1817 году. Но проработка их происходила гораздо позже. Симфония эта как конструктивное целое выростала в течение 1822—1823 гг. и лишь позднее, осенью 1823 года, достигла полного завершения. Первое исполнение ее состоялось 7 мая 1824 года в Вене, а первое издание вышло в свет в Майнце у Шотта в 1826 году. Даты первых исполнений Девятой симфонии в России следующие: в Петербурге — 7 марта 1836 года, а в Москве — 1 марта 1836 года.

Девятая симфония — одно из величественных и монументальных созданий мирового искусства. В ней развертывается исторический путь человечества и раскрывается идея солидарности и братства, вытекающая из предпосылок века просвещения (XVIII) и из идеалов французской революции. Колоссальный заряд энергии, который содержит музыка этой симфонии, вызывает при каждом повторном исполнении вновь и вновь ответную реакцию — эмоциональный отклик у слушателей, вызывает сильнее и властнее, чем другие симфонии Бетховена. Это не удивительно, так как обобществляющая сила бетховенской музыки нигде не достигает такого напряженного подъема, как в финале Девятой,— и это даже независимо от качественного уровня материала (простые и легко запоминаемые контуры мелодий), а всецело от динамической насыщенности музыки и гигантского охвата жизни воображением композитора. Девятая симфония — антииндивидуалистическое произведение. Оно идет навстречу родной для всех людей идее объединения человечества в творчески-производительной работе. Естественно, что эта симфония не может не быть созвучной XX веку, и ей суждена еще долгая жизнь. Не в закругленности и пластичности тут дело, а в мужественной экспрессии и здоровом, бодром оптимизме, в колоссальном и бурном, неслыханном до Бетховена напряжении творческих сил и энергии, в мощном утверждении жизни, которое насквозь проникает всю симфонию, несмотря на трагический пафос первой части. Терпкость и жесткость языка Девятой симфонии определенно указывают на то, что, где господствуют характер и сила выражения (как в данном случае), там нельзя говорить о гармонической сглаженности и пластичной округлости форм. Как в искусстве Микеланджело, так и в Девятой Бетховена все напряжено до крайности — до надрыва

и распада. Предел энтузиазма — финал симфонии: музыка достигает здесь своего же первоистока — первобытного, непосредственно эмоционального крика гигантской массы людей, охваченной единым порывом.

Оркестр Девятой — обычный бетховенский, но расширенный в финале до размеров чуть больше оркестра Пятой симфонии (введены тромбоны, малая флейта и контрфагот), а кроме того, добавлена к обычным двум валторнам еще пара. Звучность Девятой симфонии синтезирует весь предшествующий колоссальный бетховенский опыт в обращении с оркестром и достигает необычайного величия и силы, особенно в соединении с ансамблем солистов и хором. Вызвать максимальное напряжение сил в массе исполнителей — такова была задача Бетховена, и он достиг этого, как достигали — опять повторяю это имя — Микеланджело, а среди композиторов — Бах и Гендель. По мощности утверждения жизни через конкретно проявленную в музыке стихийную массовую волю человечества никто еще не превзошел Бетховена. Все дело в том, что Бетховен в своем оптимизме провозглашает продолжение жизни, непрерывное движение ее, а вовсе не распад и не уничтожение всего уже достигнутого во имя абсолютно нового мира или идеи вечного возвращения, как это мы слышим в концепциях Вагнера (особенно в финале «Гибели богов»). Пессимизм, разочарование и скепсис чужды Бетховену, и потому вместе с его музыкой современное человечество как бы перескакивает через весь XIX век и впитывает в себя то великое, что жило еще в умах и сердцах лучших людей бетховенской эпохи, как отголосок гигантски развернувшейся жизненной трагедии, разыгранной человечеством на переломе XVIII и XIX столетий. От Бетховена были скрыты продолжение и ход этой трагедии в последующих поколениях, но тем не менее он всем сердцем почувствовал положительный победоносный финал ее и высказал это с колоссальной убежденностью с помощью тех средств выражения, какими он владел как художник — мастер определенной исторической эпохи.

MISSA SOLEMNIS

Missa solemnis — торжественная месса — гигантское по плану и насыщенности художественно и эмоционально богатой, глубокой и изысканно умной музыкой произведение. Ни в коем случае нельзя рассматривать мессу как прикладное церковное произведение. Скорее, это философская, по идее своей, симфония, где мысль становится музыкой и музыка мыслью. Сочинение мессы началось в 1819 году (credo), а закончена она была и начисто переписана только в начале 1823 года. Бетховен считал мессу величайшим из своих сочинений. Он хотел, чтобы эта музыка, вышедшая «из сердца, шла опять к сердцу». Действительно, значение этого гениального произведения покоится главным образом на его лирической проникновенности и искренности. При

всем величии своем торжественная месса должна быть понятна и доступна непосредственному восприятию большинства людей, потому что язык ее — все-таки язык глубокого и сильного чувства, не теряющий эмоциональной выразительности на всем протяжении колоссального по размерам интенсивного роста сочинения. Зато в отношении исполнения месса содержит непомерные трудности. Если они не преодолены, то это обстоятельство тотчас отзовется на восприятии: месса покажется длинной и скучной. Поэтому хорошее ее исполнение — великий художественный искус.

АРНОЛЬД ШЁНБЕРГ И ЕГО "GURRE LIEDER"

Поэтический текст «Песен Гурре» принадлежит датскому поэту Иенсу Петеру Якобсену (1847—1885)[1]. В основу песен положено датское сказание о том, как король Вальдемар IV Аттердаг (1340—1375) тайно любил прекрасную девушку — маленькую Тове и как королева Гедвига из ревности повелела ее убить. Гурре — замок возле одного из озер северной Исландии. В Гурре умер Аттердаг и, по народному преданию, он каждую ночь охотится в окрестностях этого замка. Современные исследователи северного фольклора полагают, что в данном сказании соединены исторические и сказочные мотивы в одну поэтическую легенду, что сага про Вальдемара и Тове бытовала у датчан, шведов и исландцев и что с именем Вальдемара можно связать короля Вальдемара Великого (1157—1182) и героя ютландско-зеландского предания о диком охотнике Вальдемаре.

Шёнберг начал сочинять «Песни Гурре» в марте 1900 года в Вене. В его творчестве это произведение занимает место между двумя ставшими теперь известными и по справедливости оцененными глубоко лирическими созданиями: между струнным секстетом «Ночь просветления» и симфонической поэмой «Пелеас и Мелизанда». О ходе работы Шёнберга над «Песнями Гурре» лучше всего повествует его собственное письмо, помещенное Альбаном Бергом в «Путеводителе», содержащем поэтический анализ «Песен» *. Считаю необходимым привести это письмо целиком.

«В марте 1900 года,— пишет Шёнберг,— я сочинил I и II часть и многое из III части. После этого наступил длительный перерыв, заполненный инструментовкой опереток! (Из нужды Шёнберг брал работу по оркестровке чужой театральной музыки, причем его соавторство не раскрывалось, так что вполне возможно, что хорошим звучанием некоторых опереток даже известных авторов той эпохи публика обязана Шёнбергу. — *И. Г.*). В марте (то есть в начале) 1901 года все сочинение было

* См.: *Berg A.* Analysen „Die Gurre Lieder". Wien, 1913.

закончено! В августе 1901 года я начал инструментовать (опять с перерывами, среди других работ, как это обычно происходило с моим сочинительством). В Берлине в 1902 году — посреди года — инструментовка была продолжена. Затем опять последовал большой перерыв из-за оркестровки опереток. В 1903 году работа возобновилась и инструментовка была доведена до 118 страницы партитуры (что соответствует 105 странице клавираусцуга), после чего я отложил ее в сторону и работа совсем приостановилась! В июле 1910 года (в Вене) последовало возобновление работы. Инструментовка дошла вплоть до заключительного хора; окончание его последовало в Целендорфе (около Берлина) в 1911 году.

Я полагаю, что все сочинение было завершено в апреле или в мае 1901 года. Только заключительный хор оставался тогда в виде эскиза, в котором, однако, важнейшие голоса существовали налицо, и вся форма уже была выяснена. В этом своем первоначальном виде произведение содержало лишь немногие указания на инструментовку. Я не делал их, потому что звучность обычно запоминается. И тем не менее можно заметить, что стиль инструментовки 1910—1911 года совсем иной, чем стиль инструментовки первых двух частей. У меня не было намерения скрывать это. Наоборот — вполне естественно, что по прошествии десяти лет я иначе инструментовал.

При окончательной отделке партитуры я переработал лишь немногие места: частями от 8 до 20 тактов, и особенно в выступлении Юродивого и в заключительном хоре. Все остальное (даже все то, что я охотно сделал бы иначе) осталось в своем первоначальном виде. Я не смог бы найти прежний стиль. Но и без того даже мало опытный знаток различит без труда 4—5 исправленных мест! Эти исправления стоили мне больше труда, чем в свое время все сочинение.»

Последними словами своего письма Шёнберг, по-видимому, хочет сказать, что благодаря непрерывной творческой эволюции ему трудно было закончить десять лет ранее начатое сочинение в том виде, как оно было задумано, но что он, все-таки предпочел добиться этого и добился за очень немногими исключениями. Судьба сыграла с Шёнбергом злую шутку в том отношении, что когда он создавал «Песни Гурре», он был гоним и непризнан, он голодал — и должен был бросить работу. А когда в 1913 году (23 февраля) в Вене состоялось первое исполнение «Песен Гурре» под управлением Франца Шрекера и принесло композитору первый большой успех — он сам уже далеко отошел от этого произведения и не мог уже получить от восприятия тех впечатлений и живых стимулов, какие несомненно получил бы, если бы мог закончить и услышать «Песни Гурре» значительно раньше. Теперь же, ко времени их первого исполнения, Шёнберг уже был автором целого ряда сочинений иного стиля и в числе их таких эпоху делающих произведений, как Камерная симфо-

ния, ор. 9 (1906), «Пять пьес для оркестра», ор. 16 (1909), и две музыкальные драмы «Ожидание» (1909) и «Счастливая рука» (1913). В особенности же музыка к циклу стихотворений «Лунный Пьерро» *, возникшая весной и летом 1912 года, являлась показателем совсем новой эры в творчестве композитора, как в отношении содержания, так и фактуры.

Тем не менее успех «Песен Гурре» был вполне заслуженным, и сочинение это, несмотря на некоторую громоздкость оркестрового аппарата, продолжает вызывать интерес к себе волнующей, глубоко искренней лирикой и напряженностью эмоционального тона. Поэтому знакомство широкой публики с творчеством Шёнберга лучше всего должно начинаться с этой щедрой в мелодическом отношении и пластически ясной, хотя и раскидистой, пьесы. Волны музыки «Песен Гурре» охватывают и ритмически влекут слушателя с первых страниц вступления. В сравнении с только что указанным стройным и лаконичным циклом песен «Лунного Пьерро» Шёнберг отдается здесь эмоциональным внушениям свободно и на длительном протяжении, нисколько не ограничивая своей фантазии и своего чувства стремлением к максимальному «сжатию» музыки.

Музыка Шёнберга до сих пор у нас мало известна. Можно даже сказать, неизвестна, потому что ознакомление с ней шло с большими перерывами. Правда, в 1912 году Шёнберг сам приезжал в Петербург и в одном из концертов Зилоти (8 [21 ст. ст.] декабря) дирижировал своей симфонической поэмой «Пелеас и Мелизанда». В передовых музыкальных кругах его горячо приветствовали, но скорее «вкушали», как пряность, детали его сочинений, чем охватывали в целом его творчество как глубокое и сильное явление. Впрочем, конечно, трудно было тогда почувствовать, что Шёнберг — больше, чем «странный модернист» и что в его музыке старое давало новые свежие ростки, до неузнаваемости изменяясь. Музыка его казалась парадоксальной, бесформенной и не имеющей корней. В последующие годы впечатления от шёнберговского творчества почти совсем заглохли. В первых концертах новой музыки [2] опять были сделаны удачные попытки обратить внимание публики на выдающегося мастера, но, все-таки, эта музыка прозвучала одиноко. Прошлый симфонический сезон дал два блестящих исполнения Шёнберга: вновь появилась в программе поэма «Пелеас и Мелизанда» и в первый раз были сыграны замечательные «Пять пьес для оркестра» — произведение, составляющее эпоху в современном развитии музыки **.

---

* «Лунный Пьерро», ор. 21, для чтеца, фортепиано, флейты (пикколо), кларнета (бас-кларнет), скрипки (альт) и виолончели на тексты А. Жиро в переводе О. Е. Хартлебена.

** «Пять пьес для оркестра» были исполнены оркестром Ленинградской филармонии 30 октября 1926 г. под управлением Фрица Штидри.

Пьесы эти трудны для «первоступенного» проникания в мир музыки Шёнберга, в особенности если недостаточно известны его камерные произведения, что происходит у нас. Кроме того, обстоятельства сложились как-то так, что самое легкое для восприятия крупнейшее симфоническое сочинение Шёнберга, в котором всего слышнее нити, связывающие его музыку с вагнеровской эпохой, также не исполнялось ни разу. Это произведение — «Песни Гурре» — в сущности и должно было бы служить введением в Шёнберга, так как оно всегда вызывает к себе симпатию в широких кругах благодаря своей эмоциональной насыщенности и мелодической щедрости, причем в характере музыки дает себя знать вагнеровский пафос. Незнакомство с «Песнями Гурре» несомненно задержало у нас усвоение других вещей Шёнберга, отпугнув от него всех тех людей, слух которых требует постепенного привыкания к новым музыкальным явлениям — шаг за шагом от знакомых созвучий. В этом отношении «Песни Гурре» — лучший путь к Шёнбергу: в них доминируют страницы захватывающей эмоциональной музыки с могучими приливами звуковых волн, в них нет пугающих слушателя дерзостей (разумею слушателя, поглотившего Вагнера), в них соединяется чуткая песенная лирика с богатейшими оркестровыми красками и колористическими эффектами.

Как показывает само название — «Песни Гурре», произведение это спаяно из ряда песенных звеньев. Каждое звено — отдельный эпический момент, иногда остро субъективный по своему характеру, иногда уходящий от личного эмоционального переживания, что достигается переводом музыки в романтический балладный тон («Ночная охота мертвецов») или растворением любовно страстной лирики в глубоком чувстве природы. Очень показательно в данном отношении и красиво превращение, через которое проходит женственная тема Тове. Сперва она связана с конкретным образом любимой и любящей девушки, а потом, в заключительной части («Предрассветный ветер, утро, восход солнца»), становится волнующим природу и разлитым в ней веянием человечности.

Поскольку жизнеощущение, выраженное в звуковой символике, не заглушено в «Песнях Гурре» рациональным строительством звуковой цитадели, постольку мы имеем здесь дело с ярко романтическим искусством — до полного растворения личного сознания в жизни природы. Испытываемое человеком чувство любви с потерей объекта ее проходит ряд стадий — от мучительной скорби, гнева и бешенства («Проклятие бога») сквозь мрак и фантастические видения ночи к возвращению к жизни под влиянием все растущего света и возрождающейся каждое утро природы. К солнцу — интенсивно стихийно устремляется музыка заключительных страниц «Песен»!

Каждая из отдельных песен, на которые распадается все произведение, является ярким эпизодом, но не случайным и не обрывочным, а тесно спаянным с остальными. Спайка осуществляется общностью тем-мелодий и их многообразными превращениями, в которых раскрывается с необычайной полнотой композиторское воображение Шёнберга. Самый замысел и размах его — грандиозные и смелые. После вагнеровских монументальных драм осмелиться на новое претворение легендарного эпоса было предприятием опасным, так как именно подобные попытки решительно всех вели к эпигонству. Но Шёнберг чутко угадал единственно возможный после Вагнера путь. Он отказался от вагнеровского театра, не отказавшись от лучшего, что было в этом театре,— от симфонической лирики, от буйного потока песенности.

В самом деле, «Зигфрид» Вагнера — героическая песня. «Мейстерзингеры» в лучших своих страницах — песня идеализированного быта. Очистить этот жизненнейший элемент в искусстве Вагнера от посторонних примесей (в особенности от пессимистической философии, от тщеславно индивидуальных националистических и империалистических замашек, от всяких иллюзий проповедничества и пророческих чаяний) выпало на долю трех композиторов, неравных по таланту. Гумпердинк нашел выход в наивной народной сказке и насытил ее народной песенной лирикой. Гуго Вольф растворил вагнеризм в интенсивнейшей эмоционально-сгущенной атмосфере немецкой Lied. Шёнберг пошел отчасти по пути Вольфа, но в своих «Песнях Гурре» поднялся до симфонизации песни, до превращения цикла отдельных песен в монументальную песенную кантату, в стройное, связанное лейтмотивами глубокое цельное произведение. Таким образом, откинув всю пышную мишуру вагнеровского театрализованного эпоса, Шёнберг, не отказываясь от вагнеровских принципов объединения материала, продолжил дело Вагнера в чисто лирической сфере песни.

Что же получилось? Тогда как эпигонствующие оперные композиторы старались подражать Вагнеру буквально, только растворяли его идеи в бесконечных исторических и эпических музыкально-водянистых драмах, быстро вымиравших, живой источник открылся в простой сказке и в непосредственной лирической песне. Гуго Вольф и Шёнберг (Гумпердинка откинем) оказались глубоко проницательными вагнеристами без вагнеризма. Но тогда как Вольф, подобно своим предшественникам — великим мастерам немецкой песни, не пошел дальше объединения песен в циклы на основе единой поэтической идеи и одного поэта, Шёнберг, повторяю, симфонизировал песенный цикл, объединив звенья его не только поэтически, но и музыкально-исчерпывающе и досконально. Ибо, как показывает тематический анализ «Песен Гурре», все построение их отличается строго конструктивной закономерностью, последовательным проведением

тематического материала и симфонически-стройным развитием.

Вся композиция делится на три неравных по своему объему части и благодаря своему «песенному составу» очень походит на некоторые оперные русские композиции, в которых тоже последование песен и романсов обрамляется оркестрово-симфоническими интерлюдиями, более или менее развитыми.

Первая часть «Песен Гурре» состоит из красивого инструментального вступления (Es-dur), сливающейся с ним песни Вальдемара и — далее — из ряда чередующихся песен и лирических монологов Вальдемара и Тове. Заключением служит оркестровый переход и проникновенная траурная песня (lamento, плач, причитание) лесного голубя. Итак:

оркестровое вступление (Es-dur) — «музыка вечера» (так хочется назвать, сообразно моменту действия, завораживающий своей звучностью симфонический «наигрыш» песен);

первая глубоко сосредоточенная песня Вальдемара «Окутал сумрак каждый звук, средь вод и скал» развивает и суммирует только что создавшееся настроение покоя и вечерней тишины;

первая песня Тове «О, в час, когда лучи луны скользнули» передает самоуглубленно те же настроения, но в атмосфере женственной и изысканно нежной лирики. Голос движется на фоне прозрачно сплетенной звуковой ткани. На смену этой песне идет песня Вальдемара «Конь, мой конь, что шаг твой так спит?» романтически балладного характера. В основе ее лежит стремительный и беспокойный ритм скачки, перебиваемый все сильнее нарастающими волнами музыки любовного томления и нетерпеливого ожидания.

Вся песня построена на контрастных сменах настроений и на эмоциональных перебоях. Ее восполняет радостно ликующая, но сдержанно страстная песня Тове «Звездам радость и море блещет». Песня находит свое завершение в оркестровом пламенном взрыве. За этим эмоциональным разрядом следует наивная лирическая мелодия «Рой ангелов в небе не так кружится». Вальдемар высказывает свой восторг и любовное волнение в сдержанных ритмах и в спокойной, в сравнении с предшествующим приливом, музыке. Еще проникновеннее и сдержаннее, несмотря на страстный тон, звучит признание Тове «Вот говорю я в первый раз: „Мой король, я люблю тебя"».

Здесь впервые появляется выразительнейшая напевная тема любви, символизирующая образ Тове. Тема эта играет во всем дальнейшем развитии «Песен» важную объединяющую роль. Она легко запоминается, и следить за ней нетрудно.

Следующий лирический монолог Вальдемара «Час полночный настал» вносит в любовную идиллию мрачный и угрожающий мотив ночи, смерти и тревожного предчувствия конца счастья (этим мотивом откроется оркестровое вступление к третьей части — к дикой охоте призраков). Тове отвечает на это

эмоционально насыщенным признанием, в котором отрицает волю к смерти и смело утверждает власть жизни и любви, как вечно возрождающуюся силу: «Ты шлешь влюбленный свой взгляд ко мне». Этой песнью она вновь воспламеняет и обогащает чувства Вальдемара. Он говорит ей: «Чудесная ты, Тове! Я так богат тобою». Восстанавливается спокойное и примиренное настроение. Таким образом, развитие музыки до этого момента представляет собой песенный диалог, в котором любовные переживания слиты воедино с настроениями природы, как в первой картине «Китежа» в песенном же диалоге Княжича и его невесты, но здесь у Шёнберга в иной, всецело языческо-пантеистической окраске.

За указанным, последним в данной цепи, лирическим монологом Вальдемара следует богато развернутый эмоционально-симфонический эпизод, после чего лесной голубь в своей траурной песне оплакивает смерть и погребение Тове: «Горлицы Гурре, очень трудно сюда было добраться мне». Это изумительное эпическое lamento принадлежит к лучшим проникновеннейшим страницам всей музыки Шёнберга и указывает на глубоко человечные свойства ее. В «Песнях Гурре» по смыслу своему песня лесного голубя занимает то же место, как рассказ Зигфрида и траурный марш в «Гибели богов» Вагнера.

Вторая часть «Песен Гурре» — сжатая и интенсивно выразительная — содержит лишь один лирико-драматический «богоборческий» монолог Вальдемара, обрамленный оркестровой прелюдией и постлюдией: «Боже, знал ты, что ты делал, когда Тове смерть послал?».

Третья часть включает в себя монологи, песни, большие ансамбли (хор) и симфонические эпизоды. Первый отдел ее — дикая охота — начинается оркестровым лаконичным введением с темой ночи и мрачного предчувствия, за которым следует обращение Вальдемара к вассалам на теме призыва или сбора: «Вставай ты, дружина моя, вставай!».

Призывные фанфары (вырастающие из темы обращения) отвечают ему. На фоне музыки сбора вассалов, или «ночного смотра», выступает жанровый реалистический эпизод — песня крестьянина: «Крышки гробов трясутся, трещат».

Неистово стремительное нарастание приводит к ансамблю мужских голосов (три группы вассалов, приветствующих короля) и к музыке дикой охоты. Это грандиозная хоровая баллада, построенная на ритмах стихийно могучей сказки от импульсов, данных еще Вагнером в полетах валькирий и Вотана. Вся давняя немецкая романтическая культура музыкальной баллады нашла здесь у Шёнберга новое преломление и новый синтез. На смену пронесшейся охоте вновь выступает лирически-сосредоточенная музыка. Вальдемар слышит и ощущает всюду присутствие любимой девушки: «Как голос Тове, мне лес шептал». Этот лирический эпизод уступает место новому

элементу — гротеску, песне и монологу Юродивого «Диковинка птица, словно уж, живет она в воде».

Подобного рода прием, не раз испытанный Шекспиром, играет здесь в музыкальном развертывании роль жуткого при всей своей видимой забавности скерцо. Это своего рода тропвставка, разрывающая монолог Вальдемара и своей контрастностью усиливающая его напряженность. Вслед за Юродивым Вальдемар вновь, как во второй части «Песен», угрожающе и дерзко заклинает небо: «Судья суровый в небе, моим шутишь горем».

Здесь предельный момент музыки ночи. Пафос мрака, скорби и неистовых порывов теряет силу. Близится утро. Напряжение дикой охоты слабеет. Вассалы поют: «Петух готовится запеть, он почувствовал утро». Летний утренний предрассветный ветер разгоняет ночные голоса и все призрачное и иллюзорное: в оркестре колоритно звучит восхитительная картинно-симфоническая музыка (сага о летнем ветре). Инструментальное мастерство Шёнберга проявилось здесь, как и в следующей за этим эпизодом мелодраме (музыкально мерная декламация на фоне оркестра), во всем своем чутком, красочном и пластическом великолепии. Утонченный вкус сказывается в выборе инструментальных средств и в распределении красочных оттенков. Образ Тове растворяется в утренней симфонии, в музыке наступающего летнего дня, в природе, устремляющейся навстречу солнцу. Ее тема испытывает сказочные превращения, то звуча ласковой песнью, то растворяясь в воздушном орнаменте. Напряжение музыки растет, как пробуждающаяся жизнь. Голоса инструментов и людей (восьмиголосный смешанный хор) сливаются в динамически ярком и полнозвучном привете солнцу. Этим мощным нарастанием в C-dur на обращенной теме природы из вступления к первой части «Песен» заканчивается все произведение, отличающееся силой, глубиной и полнотой выражения эмоций любви и здорового чувства природы, проникнутое оптимизмом и неискоренимой волей к жизни.

Партитура «Песен Гурре» при всей громадности требуемого ею оркестрового аппарата в своей раскинутости не создает впечатления вязкости, нагроможденности и тяжеловесности. Ее стилистической базой остаются лирическая песня и баллада, а не героический театрализованный эпос. Поэтому, несмотря на элементы вагнеризма, несмотря на чуждые последующему Шёнбергу длинноты и, порой, эмоциональное многословие, партитура «Песен Гурре» возвещает уже новую эру. Как музыкальная «песнь песней», это произведение, ветвистое и раскидистое, долго еще будет привлекать к себе своей задушевной и искренней лирикой и своим оптимизмом.

АРТЮР ОНЕГГЕР. «ЦАРЬ ДАВИД»

Музыка Артюра Онеггера к драме Рене Мора[кса][1] «Царь Давид» сочинена в 1921 году[2] к моменту исполнения этой пьесы в театре на открытом воздухе в Швейцарии[3]. В течение двух месяцев напряженной работы (с 25 февраля по 28 апреля) композитору удалось создать неоспоримо яркое, глубокое и цельное произведение, написанное как бы единым духом, так что музыкальный интерес не ослабевает от начала до конца. Исполнение «Царя Давида» в Париже (в 1924 г.) вызвало бурный энтузиазм и прошло несколько раз с колоссальным успехом. Успех этот был поворотным пунктом в отношении публики и критики к Онеггеру: из «подававшего надежды» он сделался известным композитором, в крупном и серьезном даровании которого перестали сомневаться. До сих пор музыка к «Царю Давиду» среди остальных произведений Онеггера, записанных и до нее и после, продолжает оставаться самым популярным и наиболее захватывающим массы сочинением. Это объясняется, конечно, в первую очередь эмоционально-волнующей искренностью, лирическим подъемом, яркой картинностью и театральным пафосом — свойствами, присущими данной партитуре Онеггера. Нисколько не отрекаясь от современных принципов сочинения музыки, владея гибкой и ловкой техникой, а также ценным даром — умением говорить просто и кратко, Онеггер нашел верный путь непосредственного эмоционального воздействия на слушателя. Француз по воспитанию и музыкальному образованию (Онеггер родился в Гавре 10 марта 1892 года, учился музыке там же, а затем в Парижской консерватории), он владел лучшими качествами романской музыкальной культуры, особенно пластичностью и точностью выражения своих мыслей и блеском изложения их. Но наследственность также оставляет след за собой (родители Онеггера — швейцарцы по происхождению из Цюриха), и в творчестве композитора все больше и сильнее сказываются симпатии и влечения к немецкому романтическому миру идей и к простодушному сентиментально-эмоциональному восприятию жизни и природы. Музыке Онеггера свойственны поэтому совсем не вяжущиеся с ясным французским интеллектуализмом качества: грубость и терпкость непосредственно «сырого» темперамента, и тут же рядом чувствительные страницы наивного преклонения перед божеством, природой и величием подвига; простоватость и обнаженная искренность, и в то же время почтительное уважение к традиционным формам и нежелание расстаться с обусловленными ими схемами ради полной свободы выражения. В этой борьбе двух творческих культур, сказывающейся в творчестве Онеггера, заключается много ценных импульсов: она вызывает в его музыке нервное напряжение и постоянно обостренное стремление к синтезу крайностей. Германская культура окончательно

побеждает там, где Онеггер явно стремится к широким концепциям монументального искусства, наполняя их эмоционально яркой искренней музыкой и стараясь не затемнять блеском изложения и красноречием силу воздействия непосредственно высказываемого чувства. Но и здесь вмешивается романская культура: ее заветы чувствуются в стремлении быть лаконичным, в желании избегать длительных разработок, в отвращении к музыкальным абстракциям. Впрочем, в этом сказывается и деловитый ритм современной жизни с ее боязнью безграничных излияний и туманной созерцательности. Слишком соблазнительное для многих критиков сравнение некоторых уклонов творчества Онеггера с великими завоеваниями Баха и Генделя должно быть принято с большими оговорками в силу только что указанных свойств[4], и Онеггер скорее приближается к Мендельсону (переоценка творчества которого — задача ближайшего времени), чем к мастерам более далеких эпох.

Музыка к «Царю Давиду» отнюдь не оратория в обычном понимании этой формы, и, кроме того, отнюдь не церковная музыка. От культового претворения библейской легенды о Давиде замысел Онеггера стоит далеко. Перед нами лирико-эпическая поэма, театрально претворенная: это цепь пластически ярких картин (марши, шествия, народные сцены, пляски), связанных и прослоенных эмоционально-лирическими моментами, красиво отображающими путь жизни народного героя. Давид-пастух, в наивной песенке раскрывающий свое простодушно цельное мировоззрение, становится Давидом-вождем, спасителем народа от чужеземного ига. Вождь становится царем: народный энтузиазм возносит Давида на вершину славы и могущества. Вся музыка Онеггера естественно распадается на три части: в первой части — беспечная юность Давида, затем его победа над Голиафом, осознание своего призвания, борьба с Саулом; во второй — торжество воцарения и мощный подъем народного ликования (центр всего произведения, наиболее развитая и яркая по музыке массовая сцена); в третьей — предел величия, закат и смерть Давида. Пронизывающие всю музыку лирические монологи, с большим темпераментом, теплотой и искренностью написанные, раскрывают перед нами внутренний душевный мир народного героя и параллельно блестящим описаниям борьбы, побед и славы утверждают другую сторону его существования: чередования сомнений и веры, падений воли и гордой самоуверенности, отчаяния и страха и вновь светлой надежды и дерзких порывов раскрывают характер Давида — человека на всем протяжении его жизненного пути.

Соединение величественного и задушевно-интимного придает музыке «Царя Давида» непрестанное глубоко жизненное очарование, а ее искренность и эмоциональная выразительность привлекают к ней широкие симпатии во всех западноев-

ропейских странах. Это произведение Онеггера нельзя называть всецело самобытным и остро оригинальным (каким, например, является его знаменитый «Pacific 231»)[5], но оно является ярко талантливым современным опытом воссоздания монументально-эпического искусства, с помощью средств и принципов сочинения музыки наших дней, на основе общечеловеческих идей и чувств, присущих народной библейской легенде. Иначе говоря, оно делает так называемую новую музыку всеобщим и всем понятным достоянием, включая ее достижения в цепь музыкально-творческого наследия былых эпох и утверждая верховные права за эмоциональным содержанием, как жизненным тонусом всякой музыки.

Вторая часть музыки «Царя Давида» является, как было сказано, вершиной всего развития. В первой части необходимо отметить: мило наивную пастушескую песнь Давида, оригинально звучащее шествие войска, лирическое соло тенора, свежо и остроумно скомпанованный марш филистимлян (отмечаю еще раз присущую Онеггеру сжатость и меткость характеристик лиц, явлений и ситуаций) и, наконец, выразительную сцену народных причитаний над павшим Саулом. В третьей части выделяются: колоритный хор прислужниц, песни покаяния архаически суровые и терпкие, а также вся заключительная музыка смерти Давида, написанная с большим лирическим подъемом и волнением.

Музыка к «Царю Давиду» была встречена западноевропейской публикой как безусловно выдающееся художественное событие. Для нас оно не может быть всецело таковым, если брать его без оговорок и сравнивать с такими сильными и глубокими завоеваниями современной музыкальной культуры, как «Свадебка» Стравинского или «Воццек» Альбана Берга. Но тем не менее нельзя пройти мимо «Царя Давида» Онеггера, так как произведение это, конечно, имеет исторические корни и, вне указанных сравнений, является крайне интересным уклоном и ярким необыденным этапом в эволюции музыкального сознания Европы. Кроме того, поэтическая искренняя лирика, героический пафос и безусловная свежесть отдельных эпизодов «Царя Давида» в связи с общей талантливостью композитора и его выдающимся солидным мастерством точно также говорят за то, что ознакомление с данной музыкой становится делом обязательным. <...>

Часть II
ХОР И КУЛЬТУРА

ФОЛЬКЛОР И МАССОВАЯ ПЕСЕННОСТЬ

[АРМЕЙСКИЕ ПЕСНИ]*

Вот сборник безусловно нужный и ценный. Это — подлинное отражение народной думы о войне, а не надуманное фальшивое кропание нот «по поводу и по случаю». И как бледнеют все «тыловые» музыкальные выдумки по части «патриотизма» рядом с песнями, от которых веет свежестью родника, то есть народного творчества. В них запечатлелось все передуманное и пережитое среди тягот, страданий и горестей военного времени, но лишенное резкостей, грубостей или сентиментального нытья. В том и ценность народной песни, что она впитала в себя долю духовной энергии множества личностей и что на ней отложились переживания тысячей душ: в ней и возле нее сосредоточены усилия и помыслы воли и мысли громадного числа людей. Правда, сглаживаются следы личного начала, ибо в песне остается лишь то, что прошло сквозь «цензуру» большинства, и осталось лишь важное с народной точки зрения, но благодаря этому песня становится роднее и ближе массе, ибо каждый человек находит в ней нечто понятное, трогающее и дорогое. Чем величественнее, значительнее события или, даже независимо от них, чем острее чувствуется жизнь — тем духовнеее и глубже становится содержание народного творчества и сосредоточеннее взгляд на мир; и тогда нет места пошлости и легкомыслию. Знакомство с записанными военными песнями позволяет выразить надежду, что в них чувствуется поворот к симпатичному, хорошему и музыкально-ценному в сравнении со стилем частушек. Склад песен, конечно, не старинный, то есть гармонический, без сплетения и завитков подголосков. Форма обычно одна и та же: выступает запевало, к нему присоединяется или весь хор, или сперва один голос (обычно в терцию). Размер не богатый и приноровлен к ходьбе, но есть исключения (например, песня 1 «Ай, да ты калинушка»). Но и в пределах ритма и темпа шага бывают очаро-

* Рецензия на сборник «18 песен, записанных в армии в период 1914—15 гг. С. П. Орловым и Ф. Н. Щегловым. Для мужского хора с переложением для ф-но» (М., 1916). — *Прим. сост.*

вательные выпады из двухмерности и четности (например, песня 4 «Вы послушайте, стрелочки»). В песне 6 «Пишет, пишет царь немецкий» любопытно парное чередование, ударение (в одном такте на первой доле, в рядом лежащем — на второй), причем это же подчеркивается расстановкой слогов и лигатурой. Песен, сочиненных специально для текущей войны, немного, больше приспособленных и уже известных, но характерен и самый выбор и манера приспособления. Ценно, что во многих ощущается старинная ладовая основа. Записаны песни хорошо, хотя кое-где заметны спешность и надуманность. Так, в песне «Последний день нам, братцы, миновался» досаден *sol diese* в сопровождении: пустое трезвучие без терции более соответствовало бы диатоническому складу песни. Странно выглядит гармонизация второго такта в песне «Вы послушайте, стрелочки». В общем же дело сделано хорошее. Желательны дальнейшие записи и их издания.

НАРОДНЫЕ ИСТОКИ В МУЗЫКЕ

Наша музыка живет прежде всего напряженнейшим песенным движением. Размах его столь грандиозен, что мы, современники, видим только вспыхивающие повсюду его ростки, побеги, те или иные удачные «попадания» отдельных композиторов. К тому же направляющие стилистические данные, если их систематизировать по различным признакам и группировать,— уже результат единого процесса, лаборатория которого в руках и голосах умельцев из среды одареннейшего музыкального народа.

Сколько раз случалось слышать при остановке ли поезда, где-либо вблизи поселка, при странствованиях на лодке по северным рекам, да и просто на любой прогулке частушку с такими затейливо-одушевленными наигрышами. Но лишь потом, с значительным опозданием, да и то лишь приблизительно, они попадали в музыкальную ткань композиторов. То же с мелодикой, то же с ритмом, кадансами и вообще всеми элементами музыки: народ впереди. Он создает, импровизируя, свой музыкальный язык и стиль, как создавал всегда.

Октябрь дал массам широкое общение с музыкой великих классиков и современной музыкой. Впечатлений необозримо много. Самодеятельность переводит слышимое в живое постигание. Естественно, что в окружающей нас музыке — «устной традиции» — живут и старые деревенские попевочно-подголосные навыки, и перепевы «жестокого» чувствительного городского романса, и — всюду и везде — замечательное завоевание народной музыки: чуткая частушка — барометр нарождающихся интонаций. Во всем этом сплаве много материала, преломляющего музыкальные впечатления настоящего времени.

Тут надо только уметь слушать, как это происходит: слышать народный творческий метод, а не только отбирать, руководствуясь личным вкусом.

В основном ход вещей был таков: в исконной, то есть старинной, крестьянской песне, как пережитке отдельнейших стадий человеческой культуры, композиторы отбирали нравящиеся темы и их обрабатывали. Значит, не вся народная музыка считалась «пригодной», а лишь то, что в ней отошло далеко. Живая народная музыкальная действительность в ее конкретных интонациях звучала «вульгарно». Точнее: в большинстве своем музыканты слушали «свое», а о творческом методе народа с трудом догадывались, да и то чисто аналитически, формально-конструктивно.

Конечно, исключение из исключений — Глинка. Он почти не цитировал. Он усвоил народное творчество, как природный язык. И музыка его стала органическим обобщением народной, широко интеллектуальной художественной культуры. А Бородин! Он гениально умел слышать живую народную интонацию, сквозь нее понимал, как становятся жанры народной музыки. И создавал: плач Ярославны, крестьянский хор в «Игоре». Создавал из элементов народной звукоречи и преломлял в своем воображении передового музыканта современности.

Глинка, Бородин — проницательнейшие индивидуальности. Только после Октября сознание всех советских музыкантов обратилось к народной музыке СССР не как к фольклору, а как к живому творчеству. И если композитор осознает творческий метод этого искусства, то как бы ни оригинальны были особенности его личного дарования, он не заблудится в субъективном обособленном мире «только своих» звучаний. Само собой разумеется, что в СССР живет и должно жить искусство обработки народных мелодий, что борьба за создание массового песенного стиля не означает сочинения одних песен, что потребность в максимально исполнительски «портативной» песне не означает вульгаризации и опрощенчества, а служит стимулом к созданию классического строя и стиля «массового песенничества». Наконец, песня, песенность, песенное — эти понятия объективизируются в некое долженствование: не только песня как некая простая четкая массово-ходкая интонация в оправе «малой формы», но как содержание музыки, противополагающее себя индивидуальному романсному, скажем, стилю или мелодии в ее обычном обобщенном характере либо оперного, либо танцевального, либо романсного типа с тем или иным отпечатком личного «почерка» композитора.

Песня, песенность — это, прежде всего, элемент музыки, основная природа которого предполагает в композиторе и слушателе конкретное ощущение, что тут источник в человеческом голосе (голос в обычном смысле, невокальном) и дыхании. Напев в его развитом виде может быть и инструментальным.

В исконной же своей природе он создался под внушением голоса, и инструмент, его выявляющий, управляется голосом, дышит — не тем ли является для нас тон виолончелиста, туше пианиста, качество ведения смычка скрипачом? Все это от живой интонации человеческого голоса.

Если понятно, в чем заключается в музыке смысл или жизнеспособность песенности и песенного и почему для всех людей в мелодии слышна душа человека, то понятна всеобщая популярность композиторов-мелодистов, которых всегда любят, а прочих, в лучшем случае, только уважают или принимают их ценность на веру, со слов специалистов. Эти композиторы-мелодисты народны, невольно народны, ибо они в своем творчестве близко подходят к народному музыкально-художественному творческому методу: рождению музыки из живой интонации, как «звукопроизнесения чувствуемой мысли».

Октябрьская революция, повернув композиторское внимание к оценке народной музыки во всей ее содержательности и процессуальности, наконец, к ее «настоящему состоянию» и целеустремлениям, намечавшийся раньше разрыв музыки индивидуальной от массовой решительно преодолела и привела к ясной принципиальной установке на единственно верный путь к обратному процессу — к органической связи индивидуального искусства с народным. Не как с фольклором с его экзотически интересным содержанием, а как с безусловно художественно-творческим мировоззренческим явлением. Хлынувшая широким потоком в массы «художественная музыка» должна была вызвать во вкусах и способностях то брожение, которое помогло бы уже намечавшимся массовым стремлениям выйти из ограниченного для них круга музыки. Начавшееся постижение композиторами народного искусства как творчества в многообразной его действительности вело к изучению вкусов и техники массового музицирования, а следовательно — к освоению творческим методом культур всего Союза.

Самое понятие «народная музыка» расширяется, теряя знак равенства, «народная» — значит крестьянская песня, да еще в ее архаическом наследии. Растет интерес к частушке с ее искристой техникой «обыгрывания» наигрышей, к сложному перерастанию былой песенно-распевной ритмики в современную акцентно-техническую и маршевую походную, наконец, и к современно-массовой манере «подхватов» голосом, к своеобразию пауз-цезур и т. д. Надо различать формально-педагогическое понимание песни как малого жанра от песни как области напряженнейшей работы мысли и пламенного чувства, как лаборатории стиля, где преломляются и «перемалываются» традиции сквозь множество диктуемых жизнью музыкальных навыков.

Область песни в этом смысле самая близкая, самая чуткая, дающая возможность наиболее непосредственного «перевода» живой интонации в художественную форму.

Великое движение за массовую песнь — движение за преодоление разрыва между художеством личным и объективно-народным. Одно живет другим. Ни «большие», ни «малые» формы, ни симфонии, ни оперы не отменяются. Но впереди всего познание и усвоение жизнерадостных и жизнеустойчивых живых интонаций, на которых в данную эпоху базируется живая «музыка устной традиции» с ее замечательными мастерами. Результаты такого познавания проникают во все области нашей музыки.

Плодотворнейшее движение музыкальной самодеятельности не только в его торжественных, выступающих ярко на фоне всей советской действительности отчетных концертах, празднествах, съездах, но и в постоянной текущей работе, особенно содействует познаванию музыки широкими массами.

В сущности, что такое музыкальная самодеятельность? Это — прежде всего рождение активного, участвующего в создании музыки по мере сил, умения и способностей массового слушателя. Вникнем: ведь одно дело — пассивно-созерцательное слушание музыки в концертах. И совсем другое дело — уметь в искусстве что-то и самому совершить, выполнить, да еще выполнить не в условиях домашнего, случайного «показа талантов», а в условиях товарищески организованного соревнования при широком общественном внимании.

Основной стимул роста советской музыки — то, что сам советский народ определяет, что он хочет слушать и слышать в родном искусстве. А он не хочет одних только антикварных или современных редкостей. В этом суть, а на ней-то основывается и общественное положение, и принципиальная целеустремленность деятельности композитора в СССР, и подлинно демократические по своей направленности системы музыкально-технического и высшего художественного образования. Ибо в них, в этих системах,— тот же простой по своей государственности ясный лозунг: дело искусства — дело народа; да еще в государстве, где народ на деле — полновластный хозяин и где, естественно, каждому таланту — честь и место. Но, прибавим, если носитель таланта обладает этически художественным чувством-пониманием смысла всякого художества. В отношении музыки это понимание можно выразить образно так: «в пустыне не для кого петь». И не все композиторы живой действительности подобны мифическому Орфею, чтобы заказать себя слушать и горам, и скалам, и растениям, и животным. Советские композиторы предпочитают быть Антеями.

[О ХОРОВОДАХ]

<...> У нас в России сведения о хороводах весьма многочисленны [1]. Материал, касающийся хороводных песен и описаний хороводных игр, мы встречаем у Сахарова [2], у Терещенко [3],

у Шейна[4] в изобилии. Из него видно, что хоровод является драматическим действом, в котором разыгрываются под песню, соответственно ее тексту, сцены, выявляющие наиболее яркие черты из бытового уклада. Конечно, главный интерес сосредоточен на том, что сама жизнь делает наиболее привлекательным и дорогим для людей и через что сохраняется нерушимая связь с природой: на любви, любовных отношениях, браке и семейной жизни. Текст песен обычно создает символическое представление обо всем этом в красивых поэтических образах, в которых отражает себя неисчерпаемо богатое народное воображение. Жест, то есть самая игра, выявляет то, о чем поет текст, в мимике, телодвижениях и пляске.

Перечислю несколько наиболее занимательных из таких действ: алая заря (тоска девушки по воле), веночки или поиски невесты, выбор невест («Подушечка»), высматривание и ловля девушек («При долине соловей», «Со пути города», «Яртынь-трава», «Царев сын королев», «Светлый князь»), сватовство, подарок («приданое невесты»), отношения молодых («Около городу ходила», «Ясное золото»), женина любовь, семейное несчастье («Оленьюшка»), ревность, тяжелая доля женщины («Пряха»), семейное довольство, сходбище (свидание знакомых после долгой разлуки). Хороводы выражают и различные моменты сельскохозяйственной жизни: посев льна, бранье льна, просо сеять, «хрен садить», «мак растить». Есть хороводы, имеющие и чисто эстетический характер веселой забавы, вольной игры. Таковы: «Никольщина», «Байдан», «Гуляй-гуляй». Я удивляюсь, как это до сих пор столь важная и существенная сторона народного творчества, обнимающая собою всю сферу бытовых и житейских отношений русского народа, не дождалась полного и обстоятельного исследования? И как хороводное действо само по себе не привлекло ничьего внимания, а входит лишь как составная часть в различного рода драматические произведения? <...>

КОМПОЗИТОР — ИМЯ ЕМУ НАРОД

За всеми — и яркими и только удачными — музыкальными произведениями отдельных композиторов звучит, созидаясь и расцветая, всегда рождаемая по исконным навыкам и из уст в уста передаваемая музыка народа — музыка устной традиции. Ее немыслимо рассматривать глазом. Она настолько коренится в живой интонации, в «осмысленном воспроизведении», притом постоянно варьируемом от певца к певцу и инструменталиста к инструменталисту (а когда образуется ансамбль, то во взаимном соревновании), что только постоянным, упорным наблюдением слухом можно приучить себя постигать закономерности в происходящем процессе живого интонирования.

На все события исторической жизни народа откликается его музыка, всегда чутко следуя за действительностью и быстро находя соответственные ритмические и мелодические навыки, постепенно образующие стиль эпохи. Чуткий композитор, если только ему свойственно умение (прибавим — и желание) слушать «устную музыку» в ее природе, не сквозь призму личных и усвоенных «норм сочинения», конечно, питается этими живыми впечатлениями и либо стихийно, инстинктивно, либо глубоко вдумываясь в происходящее, преломляет их в своей практике.

Но когда сравниваешь — если удается уловить источник слуховых впечатлений (устный живой источник — народную интонацию, разумеется, а не цитату из сборника, то есть при всей точности записи или расшифровки все же омертвевшую интонацию),— когда сравниваешь звукообраз и его «жизнь» в народных устах с тем, как его «остатки» перелицовываются или переинтонируются композитором, ощущаешь глубокую досаду. Досаду на то, что индивидуальный композиторский слух все еще не обладает методом не случайного, а «логического» постижения народной интонации. Или если слух схватывает чутко, то веками налаженная «машина» мышления в нормах так называемой — в противоположность народной — художественной музыки просто не обладает необходимыми здесь тонкими щупальцами, чтобы помочь индивидуальному слуху обобщать впечатления, не теряя всей жизненной прелести живых интонаций и характера их интонирования в устах народа и в пальцах умельцев — народных музыкантов-мастеров. Слишком длителен был разрыв между художественной (индивидуального изобретения) музыкой и «музыкой массового общения» — народной. Невольно сказывается привычка композиторов при всей любви к родному народному искусству расценивать его по несвойственным его эстетике нормам и притом еще не принимать во внимание качество живого музицирования, не понимая, что вся практика народной музыки соединяет в себе изобретение и показ тут же в общении со слушателями, среди которых есть не просто тонкие судьи, а опытные знатоки, отлично разбирающиеся в том, как это делается. И вот композитор, в сущности, фиксировал в своем сознании лишь прекрасные линии напева, которые он, проинтонировав по-своему, мастерски или механически обрабатывал.

Не буду вдаваться в подробности, как и сколько творческих усилий и вкуса вложили русские композиторы-классики в познавание народной музыки и ее преломление и насколько успели в данном отношении композиторы советской современности. Когда сравниваешь, повторяю, то, что происходит в непосредственной «устной практике» народа, с тем, что и как отражается в музыке композиторской, хочется, чтобы скорее, скорее, больше, дальше, глубже шло постижение этой прак-

тики. Тут мало одного хотения, с одной стороны, и умножения записей — с другой. Надо искать методов и способов воспитания слуха через освоение закономерностей народного интонирования и через соответственное обобщение их в музыкально-педагогическом опыте. Композиторы должны в товарищеском кругу обращать внимание не только на количество «цитат из фольклора», но, в особенности, на интонационный момент: бывает, что в сочиненной музыке больше народно-интонационной правды, чем в обработке цитатного материала, с пиететом, как «кантус фирмус», охраняемого от изменения. Но довольно об этом.

Важно, что среди композиторов процесс интонационного познавания «музыки устной традиции» происходит, и результаты его налицо не только в громадном, широко ветвистом песенном движении. Совершенно естественно, что в данном отношении композиторов можно делить на две особенные категории с оттенком внутри каждой из них. Одни непосредственно на лету подхватывают услышанные напевы и обороты и быстро приспособляют свое мастерство к тому, чтобы вернуть наблюденное в массовую практику под новой оболочкой. Нельзя отрицать ценность этого «метода», сохраняющего тонус, качественность живого интонирования. Другая категория — другой плюс. Здесь живые наблюдения постепенно отстаиваются, отливаются и преломляются в сознании композитора-мастера, пополняясь все новыми и новыми. Мало-помалу они инкрустируются в индивидуальное художественное произведение. То мелькнет сочная обрядовая попевка, рядом возникнет красивый подголосок, одушевляя течение голосов по прекрасному в своем вековом русле классическому голосоведению. Вдруг мерный тактово-конструктивный ритм классического периода сдается перед импульсивной волей ритма тонического, ритма акцентов различной степени и силы или под мощным воздействием народного характера кантилены, широкого плавного дыхания. Композитор стремится ее «распеть — развить», одухотворить ею все дальнейшее движение.

Из инкрустирования народных элементов образуется слой навыков, составляющий своего рода арсенал средств техники народного музицирования, а вместе с тем источник неуловимого словами нового музыкально-художественного воздействия. Над такими произведениями уже веет живое воздействие народной интонации, происходит ее органическое включение в индивидуальный стиль. Не следует преувеличивать. Нельзя еще назвать произведение, в котором из подобного рода навыков уже сложился бы новый монументальный стиль, а давняя трещина между народным художеством и художеством индивидуальным замкнулась бы в осознанном единстве того и другого мастерства еще полнее, чем в гениальной практике классиков. Но мощные предпосылки этого слияния безусловно имеются, и чуткий слух их повсеместно ощущает.

Вполне естественно, что ареной, где сталкиваются и скрещиваются массово-художественные и индивидуально-художественные тенденции и стилевые навыки, является область массовой песни. Конечно, тут лаборатория, тут и борьба, тут и истоки воздействий на творчество в области крупных форм. Разнообразие борющихся направлений и сил тут чрезвычайное. Содержание массивов песенности — от сатирической, публицистически острой и лаконичной летучки-частушки до песен-дум, песен народного гнева, песен о строительстве родины, от лирической взволнованности «песенного романса» (особенно на темах расставания, прощания) до глубокой лирики песен протяжных, песен сосредоточенной мужественной скорби — требует безмерного разнообразия и гибкости напевов и тончайших деталей в оттенках и характере каждого отдельного мотива, все равно, будь то вокальная попевка или инструментальный наигрыш.

В одних этих наигрышах столько непосредственно народного юмора, смеха, лукавой издевки, острой наблюдательности, что из этого содержания составляется в его музыкальном отражении целый громадный короб ритмических (особенно ритмических!), мелизматических, колористических и гармонических «новостей», свидетельствующих о неистощимой изобретательности народной музыкальной творческой практики. А казалось бы, круг основных характерных интонаций, ритмо-формул и пальцевых технических навыков тут должен быть очень ограничен. Я пробовал как-то для себя собрать и обобщить полученное из наблюдений в данной области народных скерцо. Пришлось сознаться себе в ограниченности слухового горизонта. Сравнительно легче поддается уяснению сфера народных протяжных песен, но область скерцо, самая острая, живая, подвижная,— недостижима для словесного описания (разумею: в отношении интонационно-конструктивной техники). В схваченных и подмеченных композиторами особенностях — лишь капля неисчерпаемого юмора и иронии, выявляющихся в живой народной практике.

Не дается в полной мере композиторскому сознанию и хоровая народная техника в ее гибких переходах одного состава голосов в другой (унисон, двух-, трех- и редко четырехголосие), в постоянной «распевности». Даже в количественном отношении число применяемых в композиторской практике приемов народно-хорового голосоведения ничтожно в сравнении с возможностями.

В народной инструментальной гармонии выработались своеобразные колоритно-комплексные звучания, связанные с изощренной мелизматикой. Тут еще играют большую роль акцентный ритм и «стиль неожиданностей» (неожиданных вступлений голоса или целого аккордового комплекса, различного рода «подхватов», смещенных акцентов, очень остроумных перено-

сов), которые разно проявляются в инструментальной и хоровой интонации.

Этот «стиль неожиданностей» в опытном вокальном ансамбле трех-четырех «соревнователей» достигает остроумнейшей «техники стимулирования длительности» напева и оттягивания каданса-концовки. Способ: не только медленное «распевание», но и «подхваты» и «переводы» из регистра в регистр «фраз» и «фрагментов»; голос, как цветок, будто на глазах вырастает, словно из-под земли. Несколько раз в Ленинграде, в поездах пригородной железной дороги удавалось слышать состязавшихся в этой практике краснофлотцев. В одном же из пригородов Москвы можно было целыми вечерами просиживать летом у реки, слушая приближающиеся и удаляющиеся лодки, и долго звучало разнообразное ансамблевое музицирование с постоянным применением «стиля неожиданностей» — стиля соревнующихся умельцев. Понятно, что ритм составляет тут едва ли не главенствующий жизнерадостный стимул данного рода практики, сочетаясь с тончайшей смысловой нюансировкой интонаций в замысловатый звуковой узор. Вот где чувствуется подлинная жизнь искусства, ибо во всей этой практике нельзя не ощущать воздействия вкусовых художественных навыков, художественного чувства меры и стилевого отбора материала в четких целеустремленных формах.

Хотелось бы еще на многое обратить внимание в практике современного народного музицирования, особенно в связи с гигантским ростом самодеятельности и образующимися органическими связями с классическим и современным профессиональным мастерством, да боюсь, что очерк примет слишком теоретический, специальный оттенок и слишком разрастется. Совсем вкратце намекну только на интересный процесс то ли возрождения, то ли преломления замечательной по своей исторической роли — внедрение маршевой ритмики в народное сознание! — области канта. Это не область русско-народная по истокам, но, попав в массы, она восприняла воздействие «распевности». В студенческой, в рабочей песне «кант» испытал тоже своеобразную трансформацию. Так или иначе но он дожил до современной советской массовой маршевой песни и теперь в глубоко преломленном облике вступает, пожалуй, в трехсотлетнюю пору своего существования, став действительно повсеместно популярным явлением массовой музыкальной культуры. Через кант в его преображенном стиле очень непосредственно проявляется объединение индивидуального композиторского творчества в области распевно-маршевой песенности с запросами массового восприятия. Тут действует в русской мелодике пока еще не разгаданное свойство массового воздействия нескольких сочно-диатонических интонаций*. В свое время исключительная длительная популярность «Аскольдовой могилы» Верстовского, многих вокальных произведений Даргомыжского и целого ряда бытовых песен-романсов вовсе невыдающихся авторов была связана с «опеванием» повсеместно любимых мелодических попевок, основанных на двух-трех характерных интонациях. Почему эмоциональное содержание именно этих интонаций обладает таким интенсивным воздействием — не берусь сказать. По моему ощущению, в них есть жизнерадостное чувство душевного приволья, широкий, приветливый жест, полнота дыхания, даль и размах горизонта — привожу образные сравнения, а не даю буквальных переводов, ибо не ведаю таковых, так сильна в этих интонациях их музыкальная суть, на другие искусства не переводимая. Так ведь случается и в лирической поэзии. И факт — как в данном случае — есть факт.

* Обобщающий пример — начало арии «Глянуть с Нижнего» в «Чародейке» Чайковского.

Дело не только в том, чтобы найти такие популярно ходкие интонации. И сколько есть мелких песен и романсов, в которых подобный материал лежит. Дело в том, чтобы почувствовать современность творческой работы над материалом, а главное — так его вычеканить, выковать, чтобы он отвечал современной массовой психике. В музыке такое явление — закономерность переинтонирования из эпохи в эпоху, из стиля в стиль особенно популярных интонаций — явление, постоянно происходящее.

У нас мало занимаются изучением русского канта как обширной области популярного интонирования. Сущность канта в его русском преломлении — сочетание возможности «распевать» напев с четкостью тактовых граней и мерностью метра, то есть со свойствами музыки, которые и стимулируют, и организуют движение, поступь, ходьбу. Это не военный марш и даже не всегда маршевая песня с ее более острыми акцентами. Но зато в песне-канте и существуют возможности: петь ее в восторженно-созерцательном «гимническом» состоянии без движения и петь двигаясь, в массовом шествии и обычной прогулке. Конечно, этот стиль песенности не мог не привиться и, раз привившись, [не] найти многообразные преломления. Сейчас массовая песня находится на какой-то еще не совсем ясной, но неизбежной новой стадии расцвета.

Об этом, о новом содержании и новой нарождающейся стилистике массовой песни говорят письма с фронта, где народное искусство «музыки устной традиции» живет полнокровной жизнью: там настоящий пульс современной песенности, что естественно и понятно. Где наглее смерть, там победоноснее жизнь. И во всех случаях народное музыкальное искусство «устной традиции» окажется впереди в силу присущей ему чуткости и вдохновенности действительностью и благодаря отзывчивым свойствам и навыкам массового мастерства. Поэтому композитор — имя ему народ — воздействует на весь многоликий мир музыки во всей его разносторонности, то ли непосредственно в композиторских наблюдениях и цитатах, то ли

через сеть посредствующих интонаций, то ли в жанрах различного рода обработок, то ли воспитывая в особо одаренных композиторах чувство народности музыкального языка до великих, капитальнейших обобщений народной музыкальной практики в высших формах музыки. Тогда индивидуальный композиторский ум органически преломляет музыкальную интонацию как мысль-думу и душу народа. Так было у нас с Глинкой, в Чехословакии со Сметаной, в Польше с Шопеном, в Норвегии с Григом, а во Франции некогда с Рамо, национально интеллектуальным гением, и Мегюлем — питомцем революции.

Итак, в главном, в существенном в музыке, в ее ритмо-пульсе и ее интонациях всегда слышится то, что поет и о чем поет родина в постоянно расцветающей музыке коллективного художественного опыта — в движимой живыми интонациями музыке и музицировании народа.

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ СОВРЕМЕННОСТИ

Мне много раз и в большом числе приходилось рассматривать революционные песни и хоры, представляемые на конкурсы или просто по собственному почину.

Если такую музыку пишут композиторы-теоретики, они делают это грамотно, и только, не чувствуя, для кого именно они это делают и не понимая настроений эпохи.

Большей частью вместо сурово и четко слаженной песни с мужественно-выразительным ритмом преподносятся романсы, иногда очень милые, уютно-салонные, но никчемные в сравнении с прошлыми достижениями в этой области. Или же сочиняют штампованные четырехголосные хоры, абстрактно-задуманные, вне хоровой динамики, вне обобществляющей эмоциональности.

Упорно чувствуется либо слепая и затаенная боязнь улицы, либо искреннее желание выйти на простор, но скованное личным бессилием и... «солнышками», «птичками», «вербочками», «окошечками», «глазками» — словом, чувствительностью детской и салона. Конечно, все это звучит лишь милыми воспоминаниями и, увы, теряет силу воздействия!...

Как в некоторые моменты жизни хочется быть в лесу и в поле, а не в парке и не на садовом лужку, в толпе на улице, а не в душной комнате, жить активно, а не созерцательно, работать соритмично с большинством, а не отъединенно, так и в музыкальном творчестве в связи с побегами жизни чередуются эпохи — по направлению творческой воли — различного содержания и напряжения.

Я хочу быть понятым до конца. Нисколько не проповедуя насилия над творческой волей композиторов (они могут писать *для себя* прекрасные сонаты и прелюды!), я утверждаю только, что мы живем в такую эпоху, когда в искусстве довлеет

не музейно-созерцательное начало, а начало тождества жизни — искусства, когда все создается, чтобы быть общественно тотчас *поглощаемым*, то есть, во-первых, максимально доступным для восприятия (что отнюдь не значит безграмотным, низменным и примитивным, так как и сложное у большого мастера является доступным!), а во-вторых, отвечающим данным настроениям улицы и площадей.

В великие эпохи улица и площадь не знают того, что связывается с эпитетами «уличный» и «площадный», а если подобное зазвучит, то оно лишь накипь среди водоворота, за которой чуткое ухо слышит настоящее, если не будет прилагать мерок салонного романса к песне улицы. В такие эпохи творчество сливается с исполнением и в нем живет. И если в ритмах города и в его эмоциях личность художественно-одаренная сможет услышать то, что созвучит стремлениям времени, и сумеет воплотить в четких очертаниях — такая музыка несомненно найдет отклик в массах, и художественно-субъективное задание сольется с желаниями большинства людей, которые, исполняя это, конечно, и думать не будут ни о какой художественности!..

В повороте музыки от художественного созерцания к музыкальному быту и его потребностям есть, однако, и опасности, увеличивающиеся с каждым мгновением все сильнее и глубже, чем меньше идут навстречу жизни присяжные композиторы, не желая расставаться, хотя бы на некоторые моменты ни с мечтами о «музыке ни для кого» — в пространство, ни с гордыми убеждениями: «пишу для будущего».

На тех же конкурсах и на тех же просмотрах приходится встречаться с произведениями непрофессионалов или полупрофессионалов, набивших руку на спекуляции, раньше — на религии и патриотизме, теперь — на антирелигиозности и интернационализме.

Приемы письма и ткань музыки их выдают: трафаретная мелодика, ритмы прусского образца, пошлые обороты, применяемые по инерции, наконец, регентские гармонии и «подъемы» церковных концертов, сентиментально-минорные воздыхания и тривиальные чувствительные «плачи» — все это без стеснения в оголенно-мещанском виде переносится из старого быта в новый, переносится с лицемерной и ханжеской услужливостью.

К счастью, в самой жизни наряду с растлевающим происходит и оздоровляющий процесс. Если внимательно следить за отбором, который делает в своих песнях город, за увяданием одних напевов и рождением других, за видоизменениями в их ритмах и мелодии, то оказывается, что инстинкт и потребность в наиболее четкой и, я бы сказал, экономически целесообразной выразительности производят несомненно хорошее влияние: выживает действительно музыкально лучшее и в смысле ритмической, и в смысле мелодической упругости, лаконичности и сконцентрированности, не говоря уже о бодрой экспрессии.

В этом отношении впереди идут пионерские песни. Несомненно, что и старые народные песни, которыми мы так любуемся, испытывали столь же своеобразную, но только более продолжительную чеканку времени и местностей.

Тем необходимее теперь внимательно прислушаться к рождению вольной городской песни и *пойти ей навстречу!*

[ПУТИ СОВЕТСКОЙ МАССОВОЙ ПЕСНИ]

<...>В музыке после Октября<...> с первых же ее шагов началось движение за массовую песню, движение, сопутствовавшее всем фронтам гражданской войны, движение, сопровождавшее восстановительный период страны после ликвидации интервенций и нашествий «белых генералов», движение, одухотворявшее мирный труд пятилеток, строительство колхозов и подъем индустрии и, наконец, с особой мощью проявившее себя в годы Великой Отечественной войны. Это массово-песенное творческое движение, подчинившее себе личную, индивидуальную песенную лирику, становится действенным фоном, на котором живут и влияние которого ощущают на себе все виды и формы музыкального творчества: и советская симфония, и опера особенно, и кантатно-ораториальная и романсовая области испытывают на себе воздействие песенно-массовой атмосферы, как и каждый композитор во всех ответвлениях своей работы. Впрочем, не в обиду отдельным композиторам, ярко выделившимся своим массово-песенным чутьем, надо сказать, что в данном движении не личный талант, как некая ценностная единица, решает дело, а своего рода массовая чеканка нашедшей свой путь песни, то есть ее жизнеспособность всегда зависит от массово-исполнительской пробы и доходчивости напева до души народа. Удачи определяются в значительной степени отгадкой композитором тех массово-эмоционально-ценностных в данный момент ритмо-мелодических элементов, которые привлекают к себе множество сердец. В этом своеобразный путь развития массово-песенного движения, и потому-то художественное качество определяется здесь еще и свойством отзывчивости, и потому же массовая песня всегда злободневна, в лучшем смысле данного понятия, она — искусство настоящего времени, текущего момента. Не удивительно поэтому, что путь советской массовой песни, несмотря на отдельные срывы и «недохватки»,— действительно путь революционной борьбы со всяческим жреческим самодовлением в музыке и со всяким фетишизмом, со всякой попыткой устанавливать непререкаемые ценности вне контроля живого восприятия. Были, конечно, перегибы на данном пути, но перегибы отпадали, получая заслуженную отповедь, а смысл «массового песнетворчества» как союза слушателя — народа и массового исполнительства

с композиторством и исполнительством индивидуальных талантов раскрывался все глубже и яснее.

Сочинение массовой песни приучает композиторов к чуткому обобщению наиболее отзывчивых интонаций, а с другой стороны — к «стилевой экономии», то есть к сугубой четкости высказываний и отсюда — к ясности формы и волевой направленности мелодии, гармонии и ритма: это как в ораторском искусстве — надо уметь вызвать отзывчивость, а тем самым и заставить себя слушать, убедить массы в содержательности свего обращения к ним.

<...>Основной путь массовой песенности — это путь к взрастанию богатой мелодической культуры, как звукоречи к народу и с народом, и путь теснейшего сближения музыкального народного «просторечия» (не простоватости!) с «искусственной музыкой» индивидуальных талантов в едином целеустремлении к свободной и радостной жизни через труд и оборону.

Отдельные этапы пути массовой песенности следующие: от первых лет после Октября до рапмовской попытки «реформаторства» — это чеканка массово-песенной мелодики главным образом в огне гражданской войны с заметным акцентом на переинтонировании уже известных или заимствованных напевов. В эпоху нэпа работа над выковыванием основных элементов песенности (напев и особенно ритмика!) не прекращается, а замедляется и затуманивается наплывом джазовых и вообще иноземно-эстрадных воздействий, но с одновременным пересмотром опыта современной западноевропейской рабочей лирики. Реакцией на отрицательные стороны западного урбанизма, с его приторной чувственностью и игрой в экзотику и, тут же, ставкой на «бездушие» под лозунгом борьбы с романтизмом, является усиление в стиле массовой песенности народнического сентиментализма наряду со стремлением свести все многообразие проявлений музыкального интеллектуализма и созданной им культуры высокого мастерства и примата симфонического «развития» над малыми формами чередующихся «высказываний» к некоему песенно-эмоциональному «натурализму», к «нутру». Но в это время массово-трудовой порыв навстречу пятилетнему плану и подъем строительства страны сметает и правые и левые «загибы» в музыке.<...>

ПРОСВЕЩЕНИЕ

НАРОДНОПЕВЧЕСКОЕ ДЕЛО В ПЕРМСКОЙ ГУБЕРНИИ

(отчет руководителя народных хоров пермского попечительства о народной трезвости за 1913 год)

Знакомство с отчетом лишний раз подтверждает установившуюся хорошую репутацию за постановкой народнопевческого дела в Пермской губ[ернии]. Семнадцатилетняя энергичная

деятельность наблюдателя хоров А. Д. Городцова является по своим результатам столь плодотворной (как это и было отмечено пятым Всероссийским съездом хоровых деятелей в Петрограде в 1914 г.), что, казалось бы, подобные опыты и достижения не могут пройти бесследно и послужат примером для подобных народно-певческих организаций в остальных губерниях необъятной России. «Главную задачу составляет проведение в народ знаний по певческому делу и нотной грамоте, а за ними и доступных народу произведений наших лучших композиторов.» Достигается это: 1) устройством летних краткосрочных курсов (в 1913 г. на приемном испытании уже не оказалось лиц, незнакомых с нотной грамотой, тогда как на первые курсы 1896—1897 года «принято было немало лиц, не знавших нот»: значит музыкальные познания расходятся по губернии путем передачи их в народ теми, кто посещал курсы), 2) наличием постоянных бесплатных певческих классов в Перми и Екатеринбурге, 3) чтениями для народа. Большую поддержку всему делу оказывает существующая в Перми значительная музыкально-педагогическая и нотная библиотека, а также издательская деятельность пермского губернского попечительства о народной трезвости («Народно-певческие хоры» и другие сборники А. Д. Городцова, сцены из оперы «Жизнь за царя» его же, сборник песнопений и т. д.). По всем 12 уездам Пермской губернии рассеяны теперь народные хоры (в 1913 г. были получены отчетные сведения от 290 хоров с 5772 поющими, причем из них 207 хоров — сельские), и наибольшее число их падает на уезды Пермский (46), Осинский (40) и Оханский (39). Хоры поют при богослужениях, устраивают певческие собрания, участвуют в народных чтениях, беседах и спектаклях (так, в 1913 г. в 84 городах, селах, деревнях, станциях и заводах Пермской губернии ставились полностью либо частями сцены из оперы «Жизнь за царя», приспособленные для сельских театров Городцовым). Целый ряд отзывов со стороны духовенства, регентов, учителей и других лиц свидетельствует о благотворном влиянии хорового пения на народные массы и подчеркивает усиленный интерес, пробуждающийся среди народа не только к публичным выступлениям хора, но даже к спевкам. Репертуар народно-певческих хоров, благодаря вкусу и неусыпным наблюдениям А. Д. Городцова, никогда не падает до низин музыкальной пошлости, оставаясь в то же время доступным и понятным. В народ идут хоровые духовные и светские произведения: Балакирева, Бородина, Глинки, Бортнянского, Гречанинова, Кастальского, Римского-Корсакова, Чайковского, Серова, Даргомыжского, Турчанинова, Чеснокова и других, среди которых разве только три-четыре имени (например, Гольтисон[1]) вызывают сомнение: нужно ли их сочинения исполнять и распространять? Но это — лишь незначительное исключение. В целом же вся постановка народно-певческого дела в Пермской

губ[ернии] столь солидно и разумно организована, что ознакомление с ней надо считать необходимым для каждого, кому дорого распространение среди народа одухотворяющего влияния музыки, то есть как раз того искусства, в области которого самим народом создано нечто непреходяще ценное и вечно значимое: русская народная песня.

[ХОР КАК ВОСПИТАТЕЛЬ СЛУШАТЕЛЯ]

<...>Необходимо вызвать в слушателе инстинкт исполнителя. Надо, чтобы возможно большее число людей активно, хоть в самой меньшей мере, но соучаствовало в воспроизведении музыки. Только тогда, когда такой человек ощутит изнутри материал, которым оперирует музыка, явнее почувствует он течение музыки вовне. Безусловно, классы слушания музыки, то есть сознательного ее восприятия, организованные в некоторых школах, делают свое полезное дело и влияние их скажется[1]. Но ведь это лишь капля в море, в то время как организация во всевозможных коллективах хоровых ячеек и небольших оркестров привнесла бы в этом отношении неизмеримо более интенсивное воздействие и скорейшие результаты. В особенности участие в хоре создает возможность весьма быстрого роста музыкального сознания и восприимчивости, к тому же если еще исполняются произведения с развитым, подвижным и самостоятельным движением голосов. Мне думается, что почин в этом отношении особенно должен принадлежать в данный момент Культурно-просветительному отделу военного комиссариата, ибо там под опеку вступают людские массы в высшей степени благодарного и ценного материала: стоит пробудить в них инстинкт песенности, как это поведет к сознательному отношению к исполняемому и к возрождению исполнительского чутья. И только тогда посещение концертов и слушание многих и даже сложных музыкальных произведений не будет скучной обязанностью приобщающегося к культуре гражданина, а живой потребностью. Всякое пояснение извне, как бы совершенно оно ни было, раскрывает значение технических терминов, уясняет смысл той или иной формы, но оно не в силах дать понимание музыки, исходящее не от сухого анализа средств воплощения, а от живого ощущения и непосредственного чувствования. Личное участие в воспроизведении развивает эти свойства, ибо нельзя воспринять всем существом, а не рассудком только творческих достижений, если хоть на миг, на малый момент жизни не почувствовать себя творцом или соучастником-носителем чьих-либо творческих замыслов, то есть исполнителем.

КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНАЯ РАБОТА МУЗО ЛЕНИНГРАДСКОГО ГУБПОЛИТПРОСВЕТА

Руслом, по которому протекает музыкальная работа в рабочих клубах, является быт самодеятельных музыкальных кружков (рабочие хоры, оркестры, кружки сольного пения, рояль и т. п.). Их деятельность охватывает широкие задания: и идеологические, и практические. С одной стороны, как конечная цель, к которой направлены усилия руководителей кружков, предстоит задание художественно-воспитательного порядка: оздоровление и развитие художественного вкуса и понимания подлинно художественной музыки; с другой стороны, постоянно в практической работе осуществляется задание культурно-просветительного порядка: проработка в кружках и затем внедрение в рабочие массы песен (революционных, трудовых и лирических народных в художественном преломлении русских композиторов). Внедрение песен имеет целью возрождение песенного стихийного начала. Всякая хоровая организация в своем деле, в своей работе выступает как могуче спаянный, в ритме дисциплинированный коллектив, который своим участием в рабочих концертах, празднествах, манифестациях и демонстрациях создает и повышает настроение, возбуждает и объединяет чувства в едином порыве. Естественно поэтому, что хоровое пение является важнейшим фактором музыкального просвещения, а расширение сети хоровых кружков и объединение их во все большие группы служит показателем непрерывного роста интересов к хоровым выступлениям.

Объединения происходят в различных видах и степенях — от сочетания нескольких кружковых хоров в массовый хор предприятия до соединения всех хоров в общегородской хор рабочих клубов Ленинграда, численность которого при концертных выступлениях в прошлом сезоне доходила до 3000 человек[1]. Расширение количественное не мешает качественному углублению работы. Со всеми руководителями кружков МУЗО поддерживает постоянную связь и стремится к выработке общих программ и планов. Поэтому впечатление от исполнения массовым трехтысячным хором концертной программы было необычно сильным и волнующим — не только от величественного полнозвучия, но и от гибкости нюансировки и соритмичности групповых движений. Этот грандиозный хор — не инертная косная масса, а объединенный одним дыханием организм, могуче спаянный и в то же время свободно интонирующий. Создание подобного хора — большое художественное дело, особенно если принять во внимание, сколько энергии вложено в работу составляющих групп.

Вокруг каждой из этих групп, на местах, происходит непрерывное усвоение основ музыки и постепенное внедрение в нее членов каждого данного кружка, причем участие заинтересованных в работе выражается не только в пении в хоре, но и в попытках сочинения музыки. <...> Помимо всего этого, в хоровых кружках открываются отделения сольного пения и вводится коллективная постановка голоса.

Мне думается, что хоровые рабочие кружки являются самыми здоровыми художественно-общественными организациями Ленинграда и что укрепление и рост их деятельности — залог просветления музыкального быта, повышения уровня вкуса и понимания музыки. Они могут стать базой начинающегося обновления художественно-музыкальной жизни, которое не по силам ни академическим учреждениям, ни школам, включая консерваторию. Очаги музыкальной культуры — музыкальные самодеятельные кружки, расцветая все более и более, сумеют, при наличии воли к объединению и дисциплины в работе, поднять реформационное музыкальное движение. Быть может, через них мы придем и к композиторам, которые, выйдя из масс и развившись сами, поведут их к русской новой музыке.

Исполнительские достижения ленинградского объединенного рабочего хора и великорусского оркестра (которые «могут в два-три дня собраться и с одной репетиции выступить с довольно обширной программой»*) уже налицо. Остается ждать выступлений участников кружков в области творчества.

В заключение моей краткой заметки я должен сказать несколько слов по поводу еще одной важной области в деятельности МУЗО ленинградского Губполитпросвета — издательской. Это сборники сочинений и аранжировок для хора и великорусского оркестра различных степеней трудности и разнородного состава, приноровленные к практическим потребностям («Песни рабочего хора» и др.). Методически составленные с принятием во внимание технических средств и техники исполнения клубных музыкальных кружков, сборники подобного рода доставляют необходимый для плановой работы и доступный материал, чем, в свою очередь, облегчают выполнение культурно-просветительных художественно-музыкальных заданий.

ОРГАНИЗАЦИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ МУЗЫКИ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ

В своей статье «Музыка в современной общеобразовательной школе» я пытался определить место и значение музыки как школьного, то есть преподаваемого, предмета. Из анализа ее свойств и из установки положений, помогающих уяснить ее «содержание», удалось прийти к выводу, что для правильного приближения к познанию музыки как предмета, обогащающего

---

* Хоровые кружки объединяются в общегородскую организацию с 1919 г., великорусские оркестры — с 1920 г., а духовые оркестры — с 1924 г.

наш жизненный опыт и повышающего чувство жизни, необходимо не столько обучение ей или изучение ее как научной дисциплины, сколько *наблюдение* (разумно организованное) свершающихся в ней изменений и преобразований материала. Что в основе приобщения к музыке должна лежать индукция: как в отношении подготовки восприятия необходимейшей терминологии (термин, как неизбежное обобщение предшествующих наблюдений или опытов), так и в отношении выработки вкуса и художественной оценки (то есть отбора). В связи со всем этим выяснилось также, что важнейшей музыкальной педагогической задачей является развитие звуковых (слуховых) *навыков,* помогающих свободно ориентироваться и в чисто музыкальной природе слуховых образов (ритм, расстояния, динамика, поступь, или темп, колорит, или тембр), и в эмоциональном содержании (насыщенности) их, и в их символике выражения и изображения (звукопись).

Целью данной статьи является попытка краткой разработки методов, применением которых удалось бы так организовать наблюдение за музыкальными явлениями, которое привело бы к сознательному усвоению процесса музыкального движения и происходящих в нем изменений и приемов оформления. Этот результат содействовал бы росту в нашей стране музыкального сознания, так как рационально и систематично организованные опыт и наблюдение создали бы актуальных, а не пассивно воспринимающих музыку слушателей.

Это очень важно, потому что пассивно воспринимаемая музыка гипнотизирует чувство и завораживает волю, актуальное же постижение ее наоборот усиливает интенсивность переживаний и раскрывает перед человеком богатый мир слуховых образов.

Само собой разумеется, что как в естествознании нельзя ограничиться прирожденным каждому человеку чувством природы, так и в музыке нельзя базироваться только на врожденных реакциях. Но здесь, к сожалению, пока приходится сознаться в полном бессилии музыкальной педагогики. Нельзя определить с полной научной добросовестностью, что именно в человеке является врожденным в отношении к той рациональной музыкальной системе, в которой пребывает сейчас музыка, хотя и пытается из нее выйти. Имею в виду темперированный строй из 12 полутонов и связанный с ним комплекс тональных отношений. В конце концов, людей с так называемым абсолютным слухом и людей со слухом, свободно постигающим соотношения мелодические и гармонические, немного.

Обучение же интервалам и гаммам, то есть основным схемам таких соотношений, имеет вид скорее приспособления слуха или обработки его в направлении данных соотношений, чем простого и вполне естественного усвоения того, что, казалось бы, уже врождено.

Конечно, в этом не совсем легком усвоении, быть может, играют значительную роль отсталые способы внедрения в мозг основ музыкальной грамоты. Недаром отдел так называемой элементарной теории, по существу своему вырабатывающей музыкальные инстинкты (сложные акты, составляющиеся из предполагаемых врожденных реакций и усвоенных до степени бессознательного автоматического пользования процессов музыкальной речи), страдает до сих пор отсутствием практически точных и до конца осмысленных методов. Даже для ученика, готовящегося в профессионалы, этот отдел представляет значительные трудности, благодаря некоторой непоследовательности тезисов и спутанности пережитков рудиментарной теории с педагогически ценными приемами, советами и рецептами. Надо заметить, что и во всей-то «теории» музыки дедуктивные предпосылки с их балластом находятся весьма часто в непримиримом противоречии с реальным опытом и действительным состоянием искусства. Но это a parte[1]. Главное же затруднение — в невозможности научно установить, с чего собственно должен начинать музыкальный педагог, имея дело с детьми общеобразовательной школы. Данная невозможность не только касается предполагаемых врожденных рефлексов, но и некоторой суммы приобретенных ребенком в семье или в окружающей среде навыков. Никакой статистики в этом отношении не велось, и потому нельзя определить некоторой равнодействующей музыкальных способностей или процентной нормы среднедаровитых детей, поступающих в школы. Обычная картина такова: педагог, имея перед собой класс, который он должен научить петь, а иногда и играть, начинает со спешной пробы слуха у всех, причем иногда отделяет овец от козлищ, предлагая не имеющим слуха уходить или подпевать, прислушиваясь. Лишь изредка педагог пытается взрастить слух у отсталых и строить работу не на счастливцах, а на «дефективных» слушателях, применяя обычные методы профессионального обучения. На это уходит время и время, а между тем чтобы спеть что-либо мало-мальски сносно к очередному празднику — требуются уроки и уроки. Фактически все занятия ограничиваются постоянной подготовкой к выступлениям. Последние являются самоцелью, а не естественным следствием методической планомерной работы. Конечно, это большое зло. Но нельзя ждать, пока научные исследования установят некий средний комплекс врожденных музыкальных реакций, пока статистика определит «среднюю равнодействующую» развития слуха у детей, вступающих в школьный возраст. И безусловно, в данном случае нельзя идти по линии наименьшего сопротивления и полагаться во всем на школьные рецепты «первоначальной музыкальной грамоты» (обычно та же «элементарная теория») и на исключительно целебное средство — пребывание в школьном хоре, так как последнее далеко не часто представляется ученикам столь

привлекательным, как казалось бы, если считать совместное пение естественной потребностью, а не дисциплиной, требующей известной доли сознания и подготовки.

Не вводить музыку в общеобразовательную школу немыслимо, но столь же немыслимо отделываться простым механическим заучиванием интервалов, натягиванием детей на приблизительное воспроизведение песен или, что хуже всего, искалечиванием слуха игрой на плохом, ненастроенном инструменте*. Надо категорически решить: или следует начинать с планомерного и «не вредного для слуха» воспитания музыкальных инстинктов и идти в этом направлении по линии наибольшего сопротивления, не сдаваясь на компромиссы (как будто бы дело шло о сложных химических опытах, где никто не может переменить без опасного риска ни одного элемента), или — если нет методического выхода и если организация музыкального преподавания стоит дороже каких-либо привилегированных предметов — лучше отказаться от столь дорогой затеи.

В чем же ее дороговизна? Только ли в хорошо настроенном рояле или в квалифицированном педагоге? Конечно, нет. Дело здесь осложняется особым положением музыки в школе (ею обычно не дорожат как предметом) и особенными свойствами ее как предмета, повторяю, наблюдения, а не заучивания. Наблюдение предполагает преобладание индуктивного метода и требует экскурсий и опытов. Откинув пока вопрос об экскурсиях (концерты, театры, музеи, музыка в народном быту), остановимся на организации музыкального наблюдения и опытов, и, чтобы определить их своеобразный характер, поставим вопрос о музыкальной лаборатории или музыкальном классе, без наличия которого немыслимо вести наблюдения над музыкальными явлениями и приохочивать детей к музыке.

Можно даже примириться с одной лабораторией на несколько школ и с соответствующей группировкой занятий, но не с полным ее отсутствием. Оборудование лаборатории в общем может идти по принципам дальтонского плана, с тем только ограничением, что в музыке, как искусстве «производящем шум», надо считаться с необходимой изоляцией помещения и, кроме того, с такими условиями распределения работы как единоличной, так и групповой, чтобы не сталкивались интересы поющих, играющих, аранжирующих, переписывающих ноты, сочиняющих или просто читающих музыку или о музыке. Впрочем, это

* Я не могу здесь не сделать примечания о том, что если бы люди могли бы представить себе на момент, как извращается наш слух при всяком подобном случае, все бы пришли в ужас Если над нормальным зреннем проделать то, что сплошь и рядом проделывается над слухом, потерялась бы естественная аккомодация. В особенности страдают детские дома: иногда на протяжении нескольких часов ежедневно можно слышать, как на фальшиво звучащем «общедоступном» (ибо его никогда не запирают) рояле упражняются дети в подыскивании знакомого мотива, упорно «долбя клавиши».

детали. Необходимо только в самой лаборатории собрать самые насущные материалы, которые позволяли бы ученикам ориентироваться в важнейших отделах музыки. Нужен справочный словарь, несколько теоретических и историко-биографических книжных пособий, нужны стенные наглядные таблицы по теории и истории музыки, чтобы избавлять от труда заучивания и зазубривания важнейших терминов и дат, нужны снимки с орудий музыкального производства и памятников музыкально-материальной культуры, а если будут рефераты или доклады, то важно завести обычай составлять для каждой такой работы библиографию и тем самым постепенно организовывать картотеку или маленький библиографический кабинет. Наконец, необходима хотя бы самая скромная, но планомерно составленная нотная библиотечка. Что касается инструментов, то, конечно, в данном случае набор не ограничен непременно роялем: лаборатория в крайних случаях может работать и с народными инструментами!

Как же организовать наблюдения и опыты? Но прежде скажу, что при таком лабораторном подходе не может быть речи о музыкальных «предметах», то есть о сухом *обучении* теории, истории, игре, пению и т. д. как отдельным дисциплинам вне общей связи. Музыка сама и есть единый предмет, а вернее, объект наблюдения, а если дело разовьется, то разрастется и объект исследования. Поэтому всякое воспроизведение музыки и вообще продукции ее суть по существу *опыты,* характер и размеры которых могут видоизменяться сообразно времени, месту, условиям, способностям, склонностям, потребностям, средствам и т. д. Самый дешевый, практичный и естественный вид продукции музыки — хор. Но если бы случилось так, что организовать его почему-либо трудно, что ученики с крайней неохотой пойдут на этот опыт воспроизведения музыки и овладения ее материалом, то нет надобности упорно насиловать их волю и лучше попытаться сперва наладить маленький инструментальный ансамбль или оркестр великорусских инструментов и т. п.* Беды нет и в том, если не все участники *сразу* втягиваются в практическую работу над музыкальным материалом, а предпочитают сперва пассивное восприятие. Важно только, чтобы наряду с этим всегда имело место практическое усвоение музыки или актуальное преодоление ее материала, хотя бы сначала и в небольшом масштабе.

Что же касается преимущественно пассивного восприятия

* Делаю такое предложение лишь на случай маловероятный, ибо в принципе я лично склонен считать существование хора обязательным и участие в нем рассматривать как своеобразную повинность Но, конечно, можно предположить такой состав учащихся, симпатии которого будут всецело на стороне инструментального ансамбля, то есть, по существу, также «хорового» коллектива. В таком случае меняется только *вид* объединения, а не организационный принцип.

(«слушания») музыки, то внимание руководителя должно быть направлено на рациональный подбор демонстрируемого материала — это раз, затем на преодоление гипнотического (магического) воздействия музыки на погружающихся безвольно в возбужденные ею состояния слушателей. Необходимо во что бы то ни стало стремиться вызывать тот или иной вид участия в исполняемом сочинении, то есть переводить статическое поглощение музыки в сознательное усвоение (отнюдь не в смысле профессионально-технического анализа).

Из этого краткого описания возможного характера опытов уже видны очертания тех целей, которые должны быть положены в основу музыкальных занятий. Путь их от пассивного слушания к осознанному восприятию и к активному участию в работе над музыкальным материалом. *Это путь от самоуслаждения к самодеятельности.* Таким образом, к организованному наблюдению музыкальных явлений придется идти посредством «слушания музыки» и осознания воспринятого. Слушания не в узком смысле «прослушивания» исполняемого в классе, а планомерного восприятия самой музыки и сведений о музыке — всего, что можно почерпнуть в театрах, концертах, лекциях, экскурсиях и даже среди уличных впечатлений*. В сфере же опыта придется идти через возбуждение самодеятельности мало-помалу, по мере того как будут накапливаться наблюдения и будет расти интерес к продукции музыки и связанным с нею изучением приемов *творчества* или исполнения.

Я подчеркиваю слово творчество, потому что считаю, что «композиторство» не должно ограничиваться специализацией и замкнутым кругом людей, особенно одаренных. Это злейшая ошибка старой музыкальной педагогики. Надо смотреть трезво на дело. Разве певец, ведущий подголосок в народном хоре и вызвавший одобрение слушателей ловким «вывертом» голоса или изобретенным им тут же новым вариантом подголоска,— не «инстинктивный» композитор? Вполне естественно предположить, что у большинства людей имеются в потенции задатки композиторского дара. И так как этот вид преодоления звучащего материала является с педагогической точки зрения наиболее трудным и требующим maximum подъема жизненной энергии, находчивости, самодеятельности, художественно-организаторского дара и критического сознания, то вызывание творческих навыков и творческая продукция музыки должна, как опыт, непременно сопровождать музыкально-лабораторную работу или увенчивать ее, как наиболее значительное достижение. Повторяю, как и в отношении остальных отраслей музыки, что сочинение ее в школе не должно быть «предметом» —

* Например, впечатления, произведенные празднеством с участием музыки или просто военным маршем, песнями солдат и пионеров и даже уличным концертом — все это может стать предметом сообщения в лаборатории и оценки.

«теорией композиции». Ученик может вовсе не знать правил соединения трезвучий и разрешения септаккордов. Руководитель же может вызывать и поддерживать охоту к сочинению, направляя и регулируя приемы и вкус, но лишь в очень редких случаях обобщая их в правило. Такое обобщение не должно иметь привкуса навязывания личного вкуса преподавателя или деспотического требования, что так, мол, единственно только и можно вести или соединять голоса. Вернее будет указать на относительный характер любого правила, приема или рецепта и на его историческое происхождение, но при этом добавить, что такой-то прием при всей своей относительности имеет значение «экономического» порядка, то есть что позволяет выразить мысль с наибольшей ясностью и выразительностью при минимальной затрате времени средств выражения.

Попытаемся теперь наметить «поступенный» ход занятий в музыкально-школьной лаборатории. Группы или «ансамбли», работающие в ней, отнюдь не соответствуют классам, ибо в данном случае часто играет роль не возраст, а степень музыкальной подготовки (сумма врожденных реакций и навыков) и заинтересованность, энтузиазм и большее или меньшее проявление самодеятельности. Добавлю еще, что работа лаборатории отнюдь не должна быть оторвана от окружающей музыкальной жизни. Каждый будущий слушатель и любитель-музыкант должен возможно раньше развивать в себе критическое отношение к музыкальным явлениям и обладать даром оценки: это вовсе не есть абсолютная принадлежность профессионалов и спецов. Поэтому лаборатория расширяет круг своих наблюдений за пределы школы и возможно детально организует обсуждение и оценку происходящих вокруг музыкально-общественных дел и проявлений музыкального творчества и исполнительства. Эта связь с жизнью, порой не существующая и в профессионально-музыкальных школах, должна быть обязательно налажена в музыкальных лабораториях общеобразовательных школ, потому что они воспитывают тех, кто — выйдя в жизнь — составит *кадры актуально воздействующих на музыкальную действительность слушателей, а не праздную пассивную публику*: вот где раскрывается цель всего общего музыкального воспитания и образования.

Занятия должны начинаться только с того момента, когда руководитель сумеет отдать себе ясный отчет, в какой мере каждый из его слушателей обладает музыкальным инстинктом и какого рода приобретенные музыкальные навыки преобладают в его психической организации. Это, конечно, далеко отстоит от обычной пробы слуха путем воспроизведения учеником первопопавшихся интервалов, взятых педагогом на рояле.

Определение типа и характера музыкального инстинкта и степени подвинутости музыкального восприятия требует времени и внимания. Но зато полученный результат крайне облег-

чает дальнейшую работу: перед инструктором встает не случайный «набор» учеников, отношения к музыке которых он не знает, да часто и не считает нужным знать. Перед ним окажутся различные группы детей, в большей или меньшей мере обладающих слуховыми навыками, в сильной или совсем малой степени склонных к музыке, знакомых с ней и незнакомых, реагирующих нервно или вовсе не взволнованных музыкой, способных только чувствовать или же инстинктивно влекомых к анализу. Познакомившись с такого рода разнообразным «материалом» подробно и во всех классах, руководитель сумеет объединить наиболее близких друг к другу по слуховым качествам учеников совместной работой и по типичной для каждой группы склонности или характерной черте.

Как произвести такой отбор — дело тактики и наблюдения инструктора. Не следует только ограничиваться быстрыми заключениями по немногим данным. У одного музыкальность скажется в способности запоминать спетые или сыгранные фразы, у другого в чутком разговоре по поводу испытанного впечатления музыкального порядка. Ребенок с абсолютным слухом, поразивший преподавателя, может оказаться туповатым при восприятии сложных музыкальных отношений или лишенным задатков хорошего вкуса. Наоборот, ученик, не обнаруживший слуха при мимолетной пробе, может со временем выказать глубокий и серьезный интерес к музыке и осознать ее, между тем как другой, по-видимому более одаренный, ограничится игрой на память «по слуху» и не пойдет дальше воспроизведения «банальщины». Поэтому раскрывать музыкальные инстинкты надлежит с осторожностью и с применением максимума различных способов «улавливания музыкальности» и выяснения степени интереса к музыке.

На этой первой стадии руководителю самому придется много играть и много беседовать, нащупывая различные пути приближения к музыке и освещая ее тем или иным лучом. Его личный педагогический талант и чуткость играют тут главную роль, потому что, повторяю, еще нет в полной мере научно достоверных выводов о пределах и объеме прирожденных музыкальных реакций. Имеется ли у современного городского ребенка прирожденное тяготение к мышлению гармоническому, то есть к различию созвучий, а не только методических расстояний; есть ли у ряда поколений «память» на темперированный строй (о чем как будто бы свидетельствует абсолютный слух) или слух приспособляется к этому строю? Когда? Как? На все эти вопросы точных ответов еще нет.

И потому стадия определения навыков и инстинктов — трудный для инструктора период, особенно если сам он психологически не чуткий человек и не разносторонний музыкант, а полагает свое дело только в механически стереотипном обучении пению и игре.

Следующей стадией будет выработка слуховых навыков, то есть постепенное внедрение в сознание учеников-слушателей основных соотношений звучащих элементов, организующих музыкальное движение. Это внедрение не должно быть насильственным. Путем соответствующего подбора демонстрируемых сочинений или музыкальных бесед — методом наведения — можно незаметно для слушателей ввести их в среду действия факторов, на которые желательно обратить внимание. И только убедившись, что наблюдение правильно пошло по намеченному направлению, можно зафиксировать результаты его соответствующим обобщением. Таким образом следует проработать важнейшие виды соотношений: ритмических, ладовых, тональных, динамических, темповых, тембровых и т. д., сперва направляя восприятие по выбранной линии, а потом помогая наблюдать замеченное или схваченное слухом свойство. Добиваться этого надлежит разными путями в зависимости от способностей тех, с кем приходится иметь дело. Здесь педагога подстерегают обычно две наиболее зловредные опасности: излишний музыкальный пуризм и соблазнительная привычка подтасовывать под музыку литературные, живописные и прочие аналогии, чтобы облегчить ее усвоение (а на самом деле облегчить работу самому себе).

Пуризм иногда препятствует педагогу заметить ценные проявления глубоко заложенного музыкального инстинкта в том, что обычно называют «скверным вкусом». Часто мы видим, что попытка резко навязать ученику или группе учащихся музыку хотя и серьезную, но им чуждую и непонятную ведет к отвращению и к досаде, связанным со скукой. Руководитель должен быть очень осторожен в смысле выбора материала для наблюдения: среда, из которой вышли слушатели, играет важную роль в образовании тех или иных слуховых навыков. И может случиться, что то, что для руководителя представляется высокохудожественным, просто не будет волновать. Это далеко не значит, что надо пользоваться для неподготовленной группы дешевенькими «общедоступными» сентиментальными пьесками. Можно выбирать очень сложные сочинения (нередко бывает, что технически сложное легко воспринимается психикой и наоборот), но следует примечать, какая музыка влечет слушателей и почему. В том-то и задача воспитания слуховых навыков, чтобы, не перенося слух сразу в абсолютно чужую среду и уступая кое в чем приобретенным привычкам, умело направить работу к разумной цели.

Особенно осторожно надлежит обращаться с так называемой народной песнью, несмотря на ее общепризнанную и неоспоримую художественную ценность*. Во-первых, для интеллигента-горожанина, пришедшего к ней сложным путем, песня

* См. мою статью «Русская народная песня и ее место в школьном музыкальном воспитании и образовании» [см. с. 167 наст. изд — *Прим. сост.*].

составляет иную (уже не бытовую) прелесть; во-вторых, для мещан, рабочих и для крестьян, перешедших в стадию урбанизма, она теряет привлекательность, ибо для них она — пережиток быта, от которого они ушли или стремятся уйти. Понятно поэтому, что может подобраться такой социальный состав слушателей, где народная песня не встретит ожидаемого приветливого отношения. И это не только в отношении народной песни. Можно считать почти за правило, что вкус, начавший совершенствоваться или изменивший прежнее привычное направление, очень часто начинает относиться с неприязнью к впечатлениям, неотделимым от быта, потому что они связаны с чисто житейскими обыденными представлениями. В них еще не выделился и не выкристаллизовался элемент художественности.

Вторая из названных выше опасностей — это подтасовка под музыку внемузыкальных ассоциаций, особенно под видом «программных» истолкований. Некоторые педагоги идут в этом направлении так далеко, что просто не считают возможным подносить музыку без этикеток («шум моря» или «шум леса», «птички», «ручейки», «снег идет», «капли дождя», «сон в бурю», «детская ссора» и т. д. без конца). Музыка — живое, самобытно выразительное искусство — представляется им горьким лекарством, которое никак нельзя проглотить, если нет подсахаренной оболочки*.

<...>Что касается... опыта исполнительского, то не так уже трудно более или менее точно наметить его характер и пределы. В центре всего дела должна стоять организация хора как социально-ценного организма**. Хор, по своему существу, есть уже лаборатория. Но не всегда можно начинать работу с хора, даже считая его обязательной повинностью. Надо, чтобы вступление в хор было разумно подготовленным. В идеале в хоре должны участвовать все. Но с другой стороны, хор, в котором налицо лишь небольшой процент «сознательных» сотрудников, а остальные в него «загнаны» или участвуют как прислушивающиеся,— уже не хор, если его понимать как стройный, дисциплинированный коллектив, в таком случае это слишком «свободная мастерская» при maximum потери времени. Старый способ механического отбора в хор учащихся, обладающих мало-мальским слухом, и «полуотставки» «тупых на ухо» абсолютно

[1] Увы, как раз теперь житейская необходимость во что бы то ни стало заполнять «комплекс» соответствующими каждому отделу сочинениями вызвала такого рода «продукцию», которая грозит чреватыми для детского музыкального воображения последствиями. В этом отношении поучителен сборник 120 детских песен московского Музсектора с его «песнями с этикетками», во множестве не созвучными и не соритмичными изображаемым явлениям, сюжетам и объектам. Ответить на требования «комплекса» хорошей музыкой — серьезное и насущно необходимое дело, но «подгонять» музыку — опасно и вредно.

** См мою статью «Хоровое пение в школе» [см с. 162 наст. изд — *Прим. сост.*].

неприменим. Преподаватель сперва должен произвести точный учет инстинктивно проявляемым способностям. Далее, чтобы хор стал действительно центральной школьной организацией, руководитель должен внедрить в сознание слушателей, в него вступающих, великое значение хорового начала в эволюции музыки и общую историко-социальную роль хоровых организаций*. Иначе все будет лишь жалкой попыткой или только «предметом», занимающим определенное место в школьном расписании («хоровое пение»), каких и без него достаточно. В этом смысле я уже говорил выше и позволю себе вновь сказать, что где невозможно организовать хор как безусловно осознавшее свои силы школьное музыкальное объединение, там лучше предпочесть до поры до времени инструментальные ансамбли (нисколько при этом не распространяя музыкально-профессиональных предубеждений на народные инструменты, если только есть возможность действительно музыкально-разумного использования их). Но, конечно, они не заменят в лабораторной работе лучшего по своей естественности инструмента, каким является хор. <...>.

Идеальным «вспомогательным учреждением» при всякой школьной музыкальной лаборатории мог бы стать струнный ансамбль, о чем пока и мечтать нельзя, потому что даже в профессиональных школах — они-то в данном случае и должны были бы приходить на помощь — это дело никак не налаживается. Единственной надеждой все-таки остаются хоры, на организацию которых и должна быть повсюду обращена основная доля забот. Только не следует ставить хор в условия «отдельного предмета». Хор — центр школы и центр лаборатории музыкальной. Он тесно связан со всей опытно-музыкальной образовательной работой и окружающей ее художественной атмосферой. Помню, каким общественно-художественным праздником было в нашей гимназии каждое (увы, редкое) совместное выступление гимназического хора и оркестра![2] А ведь тогда (на переломе к XX веку) и мечтать нельзя было о подлинно коллективных организациях и общественных выступлениях в широком масштабе.

ХОРОВОЕ ПЕНИЕ В ШКОЛЕ

Казалось бы, нет никакой необходимости доказывать, что вопрос о положении хорового пения в трудовой школе — насущный вопрос музыкально-бытовой действительности. Однако это приходится делать, ибо постановка данного вопроса все еще не заострена до безусловной очевидности общественно важного задания, с разрешением которого надо спешить. Поэтому всякая

* Такого рода хор, но в профессиональном музыкально-учебном заведении имеется в Первом московском музыкальном техникуме. Эта поразительная по художественной дисциплине и исполнительскому мастерству организация выросла под руководством Б. Л. Яворского и С. В. Протопопова — энергичнейших и опытнейших педагогов.

попытка что-либо предпринять в плане анализа ближайших задач, стоящих перед школьным хором как музыкально организованным коллективом должна направляться не только по линии разработки чисто педагогических приемов и программ, но прежде всего по линии социального обоснования этих задач, тесно связанных с современным положением и ролью музыки в революционном быту.

Безвозвратно отошла пора, когда задачей школьного учителя пения было обучение хоровому пению кое-как, полуслучайно собиравшихся учеников. Никакой общественной ответственности за этим не стояло. Никаких вопросов о культурно-социальной роли музыки не возникало. Сейчас к школьному хору, к хоровым выступлениям школы направлены серьезные жизненные требования. Они возникли вследствие естественного процесса: возросло значение музыки в быту, и в быту новом, ритм которого пульсирует не в интимном уюте комнат, а на широком пространстве улиц и площадей в дни празднеств или демонстраций. Школа, выходя на улицу, должна выражать себя как организованное целое в озвученном ритме и в музыкальном интонировании одушевляющих ее лозунгов: это может выполнить только хор, ибо немая маршировка ничего, кроме подчинения механическому началу, не выражает. Минуя здесь организационно-воспитательную роль хора внутри, то есть в школьном помещении, попробуем вывести основной принцип его организации из только что указанной общественной роли.

Школьный хор должен быть организован с таким расчетом, чтобы в нем соединялись функции музыкально-социальные с функциями художественно-воспитательными. И те и другие немыслимы без дисциплинированной работы над созиданием хорового ансамбля и удержанием его на соответственной потребностям художественной высоте. Но такой работе предшествует стадия подготовительная — стадия вызывания и закрепления музыкальных навыков в среде учащихся. Учащиеся все должны пройти эту стадию, составляя, таким образом, сырой исполнительский материал, из которого и вырабатывается центральная, основная ячейка хора, всегда пополняемая вновь поступающими, прошедшими предварительную подготовку. Те из учащихся, которые проработали в центральной исполнительской ячейке определенный срок и которые, вследствие занятости общественной работой или учебной, не в состоянии отдавать хору много времени, составляют как бы кадры запасных, которые в необходимый момент могут быть мобилизованы в случае общественно-ответственных или художественно-значительных выступлений хора.

Таким образом, вся система хоровой организации базируется на очень простой схеме, в которой имеется своего рода допризывная подготовка (стадия предварительного обучения), активная служба (работа в центральной ячейке) и пребывание

в запасе. Принципиально все учащиеся составляют хор. Но, конечно, смотря по общей музыкальной одаренности, по степени усвоения музыкальной грамоты и по голосовым данным, они всегда будут разбиваться на более и на менее поющих. Поэтому естественно, что центральная хоровая организация будет в основе своей поддерживаться природно музыкально способными людьми и эта «обязательная служба» для них будет являться более длительной и более интенсивной. Это неизбежно. Но вместе с тем такого рода «ставка» на даровитость никоим образом не должна сводить на нет принцип общеобязательной хоровой повинности. Наоборот, она должна сугубо поддерживаться, потому что целевая установка школьного хора иная, чем хора профессионального, и потому что твердая база не исключает, а обусловливает возможности прикрепления к ней и вокруг нее учащихся менее сильных в музыкальном отношении.

Центростремительная организация школьного хора делает его гибким и сплоченным исполнительским аппаратом, способным к быстрой мобилизации и к переброске, готовым к любому общественному выступлению при минимуме репетиций и даже без них, в случае, если требуется исполнить несколько песен или маршей основного репертуара, который должен быть известен всем — как работающим в центральной ячейке, так и состоящим в запасе. Мало этого. Можно в основном репертуаре иметь ряд простейших хоровых переложений, в исполнении которых могут участвовать и те из учащихся, кто еще не вышли из стадии подготовки, но в достаточной мере обладают слухом и ритмическим чутьем, чтобы справиться с интонированием легких напевов.

Такое соединение сил обусловливает время от времени общественные выступления школы почти in corpore[1], то есть в полном составе, и еще больше спаивает три слоя, составляющие хоровой коллектив, из работы в котором даже минимально чувствующий музыку человек должен почерпнуть ритмические и интонационные навыки, с одной стороны, и осознать глубоко жизненный смысл процесса солидарного исполнения — с другой. Каждый, кто пел в хоре или играл в ученическом оркестре, тем самым уже испытал радость соритмичной коллективной работы и свободного сознательного подчинения организующей, направляющей и оформляющей воле музыки в образе двух основных начал ее: ритма и интонации. Задача педагога сводится к тому, чтобы эту радость почувствовали бы не одни одаренные, а все, кто участвовали в хоровом действии и внесли в это действие минимум умения. Ведь минимум умения может сочетаться с максимумом энтузиазма и подъема, когда тот, кто дает немного, дает свободно и с желанием участвовать в общем деле — в деле организованного выражения единой коллективной воли и воспламеняющих ее эмоций, чем и должен быть школьный хор.

Мыслимо ли так планомерно организовать музыкальные занятия и так дисциплинировать учащихся, чтобы создать школьный хор, способный к самопроявлению в только что указанном смысле? Думается, что да, хотя и трудно. Трудно педагогу-профессионалу, привыкшему к механической передаче мертвых правил, но не легко и педагогу с широким культурным размахом и понимающем цели. Основная трудность в разрешении уравнения с двумя неизвестными: как внушить и заставить усвоить простейшие элементы музыкальной грамоты и как заинтересовать процессом коллективного исполнения тех, кто еще не может вследствие недостаточной подготовки участвовать в исполнении и ощутить на деле радость сотворчества в пении? Как избежать даже намека на принуждение и насилие?

Надо сказать откровенно: надежных методов преподавания общеобразовательной музыкальной грамоты еще нет. Старая элементарная теория поросла мхом: наросты его заглушили все в ней важное, существенное и незыблемое. Догматизм «определений неопределимого» убил живое восприятие простейших, практически необходимых соотношений их. «Как обойтись без зубрежки? И в то же время попробуйте-ка объяснить нетерпеливой и не терпящей отвлеченных построений аудитории „архитектоническую“ прелесть и рациональную обоснованность конструкции гамм и квинтового круга!» — так думают многие педагоги, находясь в мрачном смущении и боясь разрушить привычную дисциплину. А жизнь настойчиво требует пения и песен, совершенно не считаясь с опасениями и не желая ждать, пока придут новые методы обучения интервалам.

Во все переходные эпохи, когда в музыкальной педагогике из-под ног ускользают традиционные устои и правила, стимул в работе и искания путей вытекают только из той или иной степени убеждения в ценности дела, которому педагог предан. В прежнее время, задавая учить или долбить те или иные нормы, педагог мог оставаться спокойным: в норме — смысл, а кто этого не усвоил, тот сам виноват. Теперь положение изменилось к лучшему, ибо виноваты стали нормы, а не люди. И вот потому-то всякая паника в деле преподавания музыки оказывается необоснованной. Ведь нормы-то музыкально-теоретические всегда считались условными? Значит — прочь все те, которые на практике не нужны! Поставить голос и направить дыхание — это важно. Научить различать ноты и счет — тоже важно. Но разрешать интервалы безотносительно к конкретному материалу — уже не важно. Чутье и наличие той или иной степени внимания должны подсказать педагогу, где мера и предел внушению музыкально-азбучных истин. Гораздо важнее вопрос: как приохотить к участию в хоре? Но здесь, к счастью, музыка обладает драгоценным свойством: заразительностью. Чем выше уровень исполнения хора и чем больше одобрения встречает оно в окружающей среде, тем привлекательнее

и заманчивее становится участие в хоровом ансамбле, особенно если его выступления в играх и демонстрациях на празднествах окутаны долей внимания и уважения, как насущное и необходимое дело. Конечно, в этом направлении — в поднятии общественного авторитета хора — музыкальный педагог не должен оставаться одиноким: его должны поддерживать все педагоги школы, а не снижать, как это нередко бывает, занятия музыкой и пением до степени пустой забавы. Пока не будет внимания со стороны окружающих сработников к его делу, музыкальный педагог не в силах будет внушить учащимся должного уважения к своей работе. И особенно тем из учащихся, которые не сознают ответственной общественной роли хора, не говоря уже о понимании смысла участия в нем как в организованном коллективе, дисциплина которого зиждется на свободном подчинении законам ритма и гармонии ради наибольшей спаянности выражения эмоциональных состояний.

В данном отношении, безусловно, никакие системы и улучшенные методы преподавания хорового пения не помогут (это не значит, что их не надо искать). Нужна настойчивая и упорная, энергичная и убежденная пропаганда и в печати, и на всевозможных педагогических собраниях, съездах, заседаниях, конференциях и т. д. Мало этого, сами преподаватели хорового пения должны, наконец, объединиться и спаяться, но не на узкой профессиональной основе, а на музыкально-идеологической базе. Несомненно, что прочное объединение лучше всего поможет не только наметить, но и протолкнуть в жизнь все мероприятия, необходимые для поднятия деятельности и укрепления значения школьных хоровых организаций. Лучше совсем изъять хоровое дело из школ, чем смотреть на него полуснисходительно. Музыка требует при занятиях ею серьезной и настойчивой дисциплины. При малейшем «кое-как» она мстит расхлябанностью и неустойчивостью исполнения. Революционный быт — и вдруг рядом с ним, то есть даже в нем самом, приблизительно интонируемые песни и еле-еле ритмованное пение! Как это может совмещаться? И, однако, это случается сплошь да рядом, случается потому, что внутри школ далеко еще не существует твердого убеждения в необходимости создания благоприятной музыке атмосферы и мало-мальски сносных, способствующих процветанию хорового дела, условий.

Мы живем в стране песни. Как бы не загрязнили отбросы городской музыкальной культуры живой родник крестьянского песнетворчества, песня и потребность в пении все еще составляют неотъемлемую принадлежность быта, цепко с ним спаянную. Хоровые школьные организации, поддержанные и поставленные в условия, благоприятные их развитию, внесут здоровое художественно-дисциплинирующее начало во все отрасли бытовой музыки и укрепят значение и положение музыки в быту.

РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ И ЕЕ МЕСТО В ШКОЛЬНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ВОСПИТАНИИ И ОБРАЗОВАНИИ

К этой работе меня побуждает одно простое и, вместе с тем, существенное соображение: не все, что кажется нам, музыкантам, традиционно ясным, бесспорным и не подлежащим сомнению в отношении своей ценности, представляется таким же тем, кого мы хотим воспитать в музыке и кому мы стремимся дать художественно-музыкальное образование. Так ли уж безусловно важно в педагогическом отношении предоставлять народному *песенному* творчеству (о нем пока и может идти речь) играть существенную роль в деле общего музыкального образования и в строительстве музыкальной культуры? И если предположить: да, оно должно в нем занимать если не первенствующее, то все же значительное место,— то нельзя ли обосновать подобное предположение более положительными и устойчивыми суждениями, чем обычно делается? Не сентиментальными ссылками на народность, на красоту напевов, не одной эстетической предпосылкой о художественности, а соображениями о педагогической необходимости воздействия на слух и воображение именно этой сферы музыкального творчества, в котором имеются реально ощутимые импульсы к развитию у воспринимающих его людей художественно-музыкального сознания.

В первой стадии задание, естественно, сводится к посильному ответу на вопрос, что такое народно-песенное творчество по своим формам, по раскрывающемуся в них эмоциональному содержанию и по своему социальному фундаменту? Ответ стоит в связи с простой установкой факта: каким материалом из области народного песнетворчества мы обладаем и что сделано в плане систематического его изучения?

Как ни будут разочаровывать ответы — их нельзя смягчать, потому что лучше не иметь ничего и начать учиться с азбуки, чем в ослеплении полагать, что сделано много и опираться на жалкие подмостки вместо реальной твердой почвы.

Мы мало имеем документально (фонографически) точных воспроизведений народных напевов. Строго говоря, одни только известные сборники Линевой в издании Академии наук и ряд записей в трудах московского «Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии» являются таковыми документами. Все же остальные работы собирателей, включая последнее добросовестное и вызывающее удивление собрание Александра Затаевича «1000 песен киргизского народа (напевы и мелодии)»*, несмотря на их исключительную количественную ценность, в большей части своей носят субъективный привкус, ибо являются записями на слух. Таким образом, систематической, научно организованной записи напевов у нас нет.

* Киргизское государственное издательство Оренбург, 1925.

Еще хуже то, что у нас нет ничего похожего на систематическое исследование даже имеющегося материала, между тем как исследование такого рода, подобное ведущимся в Германии работам в области сравнительного музыкознания (одной из самых сильных своей точностью дисциплин общего музыкознания), является буквально насущной потребностью. Пока народная песня была повсюду, и пока ее живо чувствовали, даже приблизительная запись «на слух» могла удовлетворять как эмоциональной стороне дела (то есть любви к песне), так и художественной (то есть целям обработки песни и ее использованию как материала русскими композиторами). Теперь песня уходит. Ее интонация теряется. И вот через несколько поколений придут люди, которым всякая приблизительная запись скажет мало, и в особенности запись, насилующая не только натурально-интонационную, но и извилисто-ритмическую фактуру песен. Исчезает окутывавшая народное песнетворчество бытовая сфера. Вымирают носители исконных песенных традиций. Тем желательнее было бы средствами современной техники записи зафиксировать безвозвратно исчезающее художественное наследие. Но это — пожелания. Если же вернуться к тому, чем мы обладаем, то окажется, что процентов пятьдесят народной песни мы знаем по опытам ее художественной обработки русскими композиторами (и в сборниках, и в операх, и в других разных сочинениях), а среди оставшейся половины лишь процентов десять приходится на долю абсолютно точной записи, процентов двадцать приблизительной записи, но которой можно доверять и в интонационном и в ритмическом отношении (в последнем больше), и наконец остальных двадцать процентов безусловно искаженной записи. Обработки же песен интересны, главным образом, как отражения отношений музыкантов и общества той или иной эпохи к народной песне как «неискусственному» творчеству. Те поправки и изменения, которые вносила эпоха, свидетельствуют об ее вкусах и степени оторванности от народного музыкального сознания и быта.

Таким образом, в плане научного исследования русской народной песни мы должны проявить величайшую осторожность в оценке подлинности памятников и снятия исторических наслоений. Но в плане музыкально-педагогическом отношение к наличному сохранившемуся материалу — если только иметь в виду указанные предупреждения — может быть менее суровым. И точные записи, и приблизительные, и художественные обработки песен — все же сохраняют отпечаток народного творчества. Даже в некоторых искаженных записях, искаженных по наивному представлению о благодетельном рецепте «исправлений», согласно дедуктивным теоретическим предпосылкам, ощутимо порой веяние народного вкуса. Следовательно, в общем, материал — не бедный, если считаться не с документальной подлинностью, а с верностью песенному смыслу и

с сохранностью настроений и душевных состояний. В данном случае наше время еще не так далеко ушло от песни, чтобы не ощущать с достаточным чутьем и проницательностью, где правда и где ложь, то есть где песенная запись или обработка песни целиком потеряла связь с первоистоком. В конечном итоге, однако, надо признать, что субъективное суждение о народном песенном творчестве и субъективное отношение к нему преобладает у нас над объективно-исследовательским. Исходя из этих, скорее пессимистических, чем оптимистических, предпосылок о материале, можно с большим основанием ответить на вопросы о том, что такое народно-песенное творчество, нам известное в записях и обработках, по своим формам, эмоциональному строю и социальному фундаменту. Сперва о последнем.

В работах о народной песне была сделана однажды робкая попытка поставить строй песни (искусство подголосков и основанное на нем хоровое голосоведение) и характер ее исполнения в связь с общинным началом русской деревни*. Попытка несколько наивная и устарелая, но она заключала дельные наблюдения и верные мысли. Суть их в том, что, по мнению автора, исследования общинного землевладения и юридических обычаев раскрыли сущность общинной жизни, в которой всякое простое обстоятельство в отношениях одного человека к другому непременно и всегда осложняется и приходит в связи с жизнью всей общественной организации. Так, например, разлад семьи влияет на жизнь деревенского общества. Автор видит здесь *«ключ к уразумению поражающего разнообразия, глубины и высокого поэтического чувства русских народных песен»*. Позволю себе углубить эту мысль. Социальная солидарность, общность работы и игр, интересов и переживаний отражается на ритмах и интонации песен в том смысле, что напев, связанный с импульсом, внешним или внутренним, его вызвавшим, становится эмоционально понятным каждому сочлену данной социальной группы. Напевы становятся символами различных жизненных явлений и чувствований. И то, что они проходят сквозь душевный строй ряда поколений и что они испытывают столь длительное испытание прочности и несомненности их воздействия, превращает их в необычно стойкие окристаллизовавшиеся звуковые отложения. В их ритмах люди ощущают свои жесты, позы и движения во время знакомой им всем работы и игры; в мелодической сопряженности тонов, содержащей исконные попевки и не менее исконные комбинации их, социально сроднившиеся группы лиц испытывают, вследствие одинакового раздражения, одинаковые чувства. Благодаря такого рода

* Имею в виду статью С. Капустина «Законы строя русской народной песни в связи со строем общинной жизни русского народа» (Известия Русск. географ общ., т. XX, вып 2, 1884).

естественному отбору в мелосе и ритме песен не остается ничего субъективно личного и, следовательно, излишнего. Их строй становится своего рода уставом. И поэтому в хоровое исполнение песен каждый певец вносит свою долю участия лишь талантливым приспособлением к обычному строю и внесением ловких вариантов в пределах обусловленных и возможных комбинаций. Отсюда вполне понятны перечисляемые многими, а в том числе и автором упомянутой статьи, свойства песни: касание «глубоких изгибов человеческой души», деликатность, нежность, всепрощение, «тонкий и едкий юмор», стальная воля, «могучий и широкий взмах мышления». Способность крестьян *«творить вариации мотива, разнообразить их и прилаживать одну к другой в хоре»* проистекает из усвоения песни с детства, вплоть до того, что ее звуки становятся «нераздельной частью внутреннего *я*» и — прибавлю — совпадают с *я* социальным. Углубление эмоционального содержания, по-видимому, связано со способностью певцов выражать то интенсивнее, то сдержаннее динамику чувствований, выражать так, что один подголосок выразит более *ему* подходящее настроение существа песни, другой другое. Понятие солидарной «согласности» в изобретении напевов и согласованности впечатлений от них связано, как мне кажется, с приблизительно одинаковым темпом жизни и даже внешней поступи у людей одной и той же социальной группы. Возможно даже, что пульсация крови, протяженность вдоха и выдоха и сходный ритм дыхания оказывают воздействие на длительность фраз и периодов, на расстановку цезур, характер орнаментов и на диапазон напевов. По крайней мере, если следить за трансформациями какого-либо напева в разных местностях, то можно наблюдать весьма и весьма заметные перемены во всех указанных отношениях. В народной песне нет индивидуального произвола, а если он и есть, то все же общая воля или отталкивает, или узаконивает новое изобретение. Поэтому такие изобретения не могут быть случайными. Точно так же не случайно, что в напевах на разные сюжеты и в песнях различного характера, но употребительных в одной и той же местности мы наблюдаем сходство попевок, общность оборотов, мелодических и ритмических, а также стремление приноровить к своему ладу и строю всякий вновь залетевший чужой мотив. Любопытную картину и в том и другом отношении раскрывают сборники Пальчикова и Лопатина — Прокунина*.

Как же происходит видоизменение строя песни? Можно предполагать, что оно связано с резкими потрясениями в бытовом

* *Пальчиков Н.* Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губ. СПб., 1890; *Лопатин Н.* и *Прокунин В.* Сборник русских народных лирических песен. Часть II, 2-е издание под ред. В. Федорова. М., 1922 (1-е издание, части I и II, вышло в 1889 г.).

укладе, с просачиванием индивидуалистических тенденций и, конечно, под воздействием городской цивилизации — вместе с ней — с переменами ритма и темпа жизни. Пока бытовой деревенский уклад стоял твердо и пока в городе господствовали те же социальные тенденции, держались и песенные традиции и формулы, трансформируясь с большой постепенностью. Процесс пролетаризации деревни, солдатчина, выселение на хутора, новые слуховые навыки, вывезенные из города, наконец, роль механических инструментов — словом, самые разнообразные причины могли разъедать социально-песенный строй и единство стиля. Мало-помалу дело дошло до того, что горожане, ценители музыки, использовав имевшийся запас звуковых комбинаций, открыли в народной песне свежий неисчерпаемый источник — к тому же эмоционально близкий — новых сочетаний и новых впечатлений. Молодое же деревенское поколение, не будучи в состоянии принять старую песню как наследие угнетавшего быта и не стремясь ценить в ней художественный элемент, предоставило блюсти песнетворчество былых эпох старикам и старухам. Только немногие, более «интеллигентные» слои молодежи (и то преимущественно, как сам я убедился, на севере) склонны поддерживать традицию. Перед музыкальным инструктором-педагогом поэтому встает вопрос: имеет ли право старая народная песня занимать место в школьном быту современной общеобразовательной трудовой школы, где теперь воспитывается и учится как раз тот трудовой элемент, который в лице своих предков создал эту песню и который в данное время под влиянием сложных социально-экономических причин живет в сфере иных слуховых навыков и к прежней песне относится в лучшем случае равнодушно, в худшем — с презрением? С художественно-эстетической точки зрения ответ чрезвычайно прост: конечно, да, потому что народная русская песня — ценнейшее художественное наследие и т. д. С научной (обще- и музыкально-этнографической, этнологической и социально-исторической и бытовой) точки зрения, понятно, последует точно также утвердительный ответ: песня подлинный живой свидетель народного быта, трудового уклада и культа, обрядов и игр. Песня отражает душевный строй и мир эмоций, и горе и радость, и печаль и веселье, и раздумье, и юмор. И с этим нельзя не согласиться. Но все же в ответ на все неоспоримые ценные эстетические достоинства народной песни можно отвести ей подобающее место в профессиональных музыкальных школах. А в ответ на полезность познания песни в общеобразовательном масштабе можно сделать существенные возражения сразу в нескольких планах. Сперва в эстетическом: принцип художественности недоказуем объективно, и потому внедрение в живое музыкальное сознание элементов отжившей музыкальной культуры и ее форм с привкусом музейности, художественность которых пришлось бы выяснять, или, скорее всего, убеждать в том, что по

существу своему недоказуемо,— такое внедрение представляется делом излишним, потому что имеются гораздо более ценные формы высококультурной музыки: они-то и ждут внимания к себе. Далее, все безусловно справедливые указания о необходимости изучения форм народной музыки, хотя и чуждых современному сознанию, могут быть отведены простым замечанием: предоставьте этому место в вузах, потому что такого рода изучение песнетворчества тесно спаяно с научными проблемами этнологии, этнографии, социологии, исторической поэтики и т. д. Средняя общеобразовательная трудовая школа тут ни при чем, и к тому же самая трудность задания окажется не по плечу многим руководителям и инструкторам. Но еще более основательное возражение выдвигается в плане психологическом. Как, во-первых, насильственно внедрить в сознание слушателей — если они в силу новых условий отвращаются от своей же «народной» песни, напоминающей им томивший их быт,— непринятный им элемент, который вовсе не вызывает в них ни душевного, ни эстетического волнения? Во-вторых же, если предположить сочувствующую группу слушателей, то как довести до их слуха песни в их несомненной подлинности и *что* даст им это — допустим — точное воспроизведение? Не любование ли архаическими напевами и примитивной продукцией? Но так как таковая с трудом воспринимается, то не будет ли это все излишней для трудовой школы стилизаторской роскошью? И не придется ли показывать народную песню в художественной обработке городских композиторов или претворенные элементы ее в их оперных и симфонических произведениях? Но ведь эти обработки и эти элементы естественно входят как материал, с которым необходимо знакомиться, в план «слушания музыки» и в систематические программы хоровых выступлений, и, таким образом, вопрос об особенном изучении подлинного народного творчества тем самым, как будто бы, упрощается: просто его не ухватить. И мне лично кажется, что большинство лиц, ратующих за непременное использование народной песни и за ознакомление с народным песнетворчеством в трудовой школе так себе дело и представляют: ознакомление с художественными обработками и переработками песни через исполнение. Если же они полагают, что думают иначе и хотят *бóльшего*, то хотят обычно не конкретно, не отдавая себе отчета во всех трудностях воспроизведения и вообще всякой работы над подлинной народной песнью. Преодолимы ли они? Действительно ли нельзя никуда двинуться дальше обработок? И нет ли чего-либо столь значительного в песне, ради чего следует поискать к ней пути и преодолеть все вышеуказанные возражения? Вот теперь уместно поговорить о формах песнетворчества.

Основные виды всего крестьянского музыкального творчества (музыка инструментальная и музыка вокальная) заключают в себе яркое многообразие проявлений на основе несколь-

ких коренных форм-схем, допускающих постоянное варьирование. Рядом с этими формами, постоянно им сопутствуя, сосуществует *импровизация*, особенно инструментальная, пределы которой да и самый характер обусловлены свойствами инструмента. Импровизация в песнетворчестве сводится, главным образом, к варьированию попевок или изобретению подголосков на основе имеющегося мелодического рисунка. Обычно чем древнее песни (остатки языческого культа), тем они архаичнее по ладу и тем проще по фактуре (подголосочной) и по вариантам. Основные формы обусловлены ритмическим каркасом, очень расплывчатым в чисто инструментальных импровизациях, крайне сложным и упругим (обусловленным ладовыми тяготениями и связью с ритмикой слова) в протяжных лирических напевах и весьма четким, устойчивым и деспотичным в песнях-танцах. Танец, как и всюду, дает наиболее пластически ясное распределение музыкальной (напевной) ткани. Интонационная система песенных форм, их объем или диапазон, длина периодов, расстановка цезур, характер рисунка и виды интервалов тесно связаны с теми или иными психо-физиологическими сторонами, бытовыми и климатическими условиями*. Эмоциональная насыщенность протяжной лирической песни совсем иная, чем песни игровой. Звуковая динамика хоровой танцевальной песни резко отличается от динамики плачей, причитаний, сказов, стихов и т. д. Связанность песенных форм с социальной средой и бытовым укладом несомненна. Отсюда проистекает очень заметное в истории развития песни различие между песенным строем и эмоциональным содержанием песнетворчества далеких друг от друга областей, все более углубляющееся на протяжении эволюции. Замечается стилистическое различие между песнями русского юга (украинскими), восточной полосы (влияние инородческого населения), севера (великорусские песни) и северо-запада (белорусское песнетворчество).

Таким образом, ритмико-интонационный строй народного музыкального творчества, несомненно, представляет глубокий интерес для специалистов-музыкантов как многообразное *выражение и отображение человеческой энергии* в испытанных целым рядом поколений мелодических формулах и формах, тесно спаянных с жизнью, и как комплекс богатейших материалов, напевов и тем для переработки, своеобразных по звукосоотношениям и удобных для экспериментов над ними вследствие своей упругости. Для исследователей же в области этнографии, социологии, исторической поэтики и т. д., о чем уже было упомянуто, песня также представляет не менее ценное явление для соответствующих научных целей, особенно если организовать

* Например, песни восточных степей поражают *охватом пространства:* кажется, что и мотив бесконечен, и дыхание певца безмерно, и полнота звука неиссякаема.

рационально ее изучение с помощью фонограмм архивов. Последние могут служить и для трудовых школ прекрасным подспорьем при изучении быта народов и их искусства. Но, конечно, трудно ожидать, чтобы каждый музыкальный класс или лаборатория школы могла заняться реставрационной работой по народно-музыкальному творчеству и его воспроизведению, не ограничившись только рядом наблюдений во время слушания фонографических записей. Повторяю, это надо предоставить специальным музыкальным школам, и они должны об этом позаботиться. Все данные как будто бы указывают, что ввиду профессионально-музыкальной ценности напевов, ввиду их архаичности и налета музейности, ввиду строго научного интереса к ним, наконец, ввиду того, что современный быт всецело от них удален, а новые поколения переходят в сферу иного музыкального сознания и, сверх всего, ввиду крайне сложного воспроизведения народной музыки в ее подлинном облике и строе — древнерусскому песнетворчеству нет места в общем музыкальном воспитании и образовании. Только образцы *претворения* и обработки народной песни в так называемой художественной музыке вполне доступны, и ими волей-неволей приходится удовлетвориться, присоединив краткое ознакомление с записями по изданным сборникам и описание места и значения старой песни в былом быту. Я сознательно уже подчеркнул, что обычно даже ярые защитники и фанатики народной песни, по существу, этим и ограничиваются, и что такое усвоение далеко отстоит от изучения песни, какой она *окристаллизовалась в окаменевшем быту*. Здесь надо бы поставить точку. Но ее ставить не следует, потому что есть еще иная сторона обсуждаемой проблемы. Сторона важная, но обычно остающаяся в тени, даже в специально-музыкальных учебных заведениях. Дело в том, что музыка может быть рассматриваема и рассматривается с полным правом некоторыми исследователями как эмоциональный язык, то есть чрезвычайно социально-развитый способ общения людей друг с другом. Процесс ее развития как языка сильно удаляет нас от прежнего понимания истории музыки как истории музыкальных сочинений и композиторов, их писавших. И сочинения и композиторы в отношении к музыкальному языку — это литература и писатели в отношении к словесному языку, ибо творчество последних обусловлено эволюцией словесного языка и речи и само воздействует на эту эволюцию, как творчество первых обусловлено эволюцией «музыкальной речи», понимая под ней колоссальную сферу сопряженно-звуковой интонации от ауканья в лесу и перекличек в горах и полях до сложнейших симфоний. История развития музыкального языка показывает, что процесс его изменений непрерывен и что происходит постоянное перемещение элементов из одних условий и соотношений в другие. Здесь надо отличать сознательное заимствование от органического преобразования музыкальной ткани

от эпохи к эпохе, от быта к быту, от композитора к композитору.

В этом непрерывном процессе можно подметить два основных течения: творчество в сфере бытовых интонаций, большей частью импровизированное, не фиксирующее себя в нотной записи, но все-таки накопляющее схемы и формулы, на традиционной основе которых рождаются новые варианты и т. д. Это — творчество устной традиции. Другое течение вырастает с развитием культуры укрепленных центров и городской. Оно всегда стремится к самосохранению в нотной записи. Связанное тоже с бытом, оно, однако, обнаруживает тенденции к идеологическому содержанию (оно — надстройка над «житейским» бытом) и к индивидуалистической самостоятельности отдельных творцов. Это творчество письменной традиции, при высоком уровне своем требующее сложной «цеховой» организации специалистов (композиторов, исполнителей и идеологов).

Творчество устной традиции — всегда ближе к примитивным истокам звуковой интонации. Оно чувствует себя привольно и в лесу, и в поле, и в избе. Творчество письменной традиции нуждается в концертных залах и салонах. Я не имею здесь в виду так называемой «художественно-эстетической» ценности отдельных произведений, а говорю о музыке как о своеобразном интонационно-эмоциональном языке. Древность этого языка и разнообразие его оттенков, строя, склада и форм у многообразных культур человечества, как первобытных, так и утонченных, указывает на безусловную *потребность* в нем, потребность в некоторых отношениях более насущную, чем чувство красоты или художественная идеология. Потребность эта коренится в непосредственно ярком, сильном и конденсированном в звучаниях выражении ощущений и чувствований, испытываемых и переживаемых,— выражении с целью передачи другим людям своих душевных состояний и ради того, чтобы вызвать сочувствие в беде, согласовать усилие в работе, укрепить общее настроение, вместе порадоваться, вместе оплакать потерю. Народное песнетворчество и есть этот язык.

Поскольку у рождающейся и прогрессирующей городской культуры не теряется эмоциональная связь с окружающим ее крестьянством, городская музыка питается элементами устной музыкальной традиции, переводя их в новые бытовые условия и организуя их на новый лад, то деспотично разрушая старый строй, то поддаваясь его воздействию. Все европейские высокие музыкальные культуры пережили эту стадию обмена. Несомненно, обмен этот происходит и теперь, с той только разницей, что город отбросами своей музыкальной цивилизации, насыщенной индивидуалистическими разнообразнейшими *пошибами*, задавил стройное здание бытового деревенского творчества или крестьянского музыкального искусства. Процессы эволюции крестьянского и городского музыкального языка и их взаимо-

действия довольно сложны. О них я намерен рассказать в подготовляемой мною книге «Крестьянское музыкальное искусство». Здесь мне важно отметить лишь существенные принципы. Первый: процесс взаимодействия между деревенской и городской музыкальной сферой интонации устанавливает общность материала. Второй: насыщенность городской музыкальной продукции этим материалом свидетельствует о наличии взаимопонимания культур, то есть о присутствии общей эмоциональной подосновы и сходных «языковых корней» (хотя средства выражения и воспроизведения могут сильно отличаться друг от друга). Третий: при существовании общей базы для взаимодействия и обмена нет никакого основания рассматривать все, созданное городом на почве народного музыкального языка (включая приблизительные записи, обработки и переработки песенного материала), как некую отмежеванную от жизни этого языка область. Наоборот, чем сильнее пронизана «крестьянскими» элементами интонация города, тем больше данных рассматривать ее как дальнейшее развитие музыкального языка данной страны. В этом смысле все так называемые художественные обработки и весь процесс трансформации народного музыкального творчества в условиях городской музыкальной культуры выступает как одно из существенных разветвлений (иногда даже как единственное основное течение) общей эволюции первоосновных звуковых соотношений, коренившихся в первобытном быту данного народа и осложненных влияниями соседних культур.

Тогда, по существу, нет окаменелой старинной песни: музыкальное языкознание свидетельствует, что народное творчество — непрерывная эволюция, но эволюция медленная, консервативная (как и всякая устная традиция), цепляющаяся за привычные формулы выражения. Песня живет в постоянном претворении, как живет язык народа в его литературе. И если для музыканта-профессионала, для археолога, для ученого этнолога и этнографа, для исследователя исторического взаимодействия форм быта с его искусством важно обязательное знакомство с подлинными образцами народной музыки и подлинным характером ее звучания, то для учащихся общеобразовательных школ важно усвоение песни в ином плане: как эмоционального языка данной группы людей (деревня, город, община, класс), как социального явления, обобществляющего чувства. Здесь не должно быть места двум крайностям: ни археологии, ни эстетству. Поэтому не обязательно никакое стилизаторство. Даже важнее в плане современности показать в подлинном виде частушку как поэтическо-музыкальное отображение текущей жизни, чем стилизованное «под народное исполнение» искусственное воспроизведение песни, которое может вызвать просто недоумение или даже отвращение, ибо для восприятия этого нужна безусловная подготовка и умение пере-

нести себя в иную плоскость музыкального сознания. Конечно, если вдруг окажется в данной среде или наездом исполнитель-крестьянин, сказитель или певец, в устах которого оживет в непосредственной передаче целый пласт народно-бытового умирающего искусства — такое выступление будет праздником и в общеобразовательной школе. Но ведь это крайне редкое счастливое исключение!

Какое же место может занимать в практике музыкальных лабораторий общеобразовательных школ* народное песенное творчество, если принимать его не как мертвое наследие эстетически завершенных форм музыкального искусства, и не как отражение когда-то живого быта, а как продукт эволюции музыкального языка, элементы которого живы до сих пор? В данном отношении надо отметить две возможности: более широкую и более ограниченную.

Если в школе хорошо организовано преподавание социологии искусства и если в проработке этого предмета затрагиваются вопросы этнологии и рассматривается эволюция бытового крестьянского искусства, то музыкальная лаборатория обязана принять участие в этих работах путем опытных демонстраций (обработок песни и ее записей) и путем попыток установить аналогии, например, между музыкальным орнаментом и декоративным крестьянским искусством и т. д.** Разумеется, установка эта не должна идти в плане научных изысканий, а лишь в плане наблюдений и бесед о синкретическом искусстве.

Вторая возможность, более тесная, имеет в виду узкий круг музыкальных наблюдений и опытов (например, хоровое исполнение обработок песен или оперных отрывков со ссылкой на источник — на первоначальную запись заимствованной песни). Здесь вполне достаточно материалов, имеющихся в изданных сборниках и в сочинениях русских композиторов. Задачей руководителя будет не столько выяснить, что из себя представляет старинная русская народная песня в ее ладовой сущности, в ее ритмике и в ее бытовой организованности, сколько определить место и значение песенности в русской музыке (оперной и симфонической) и показать, что элементы ее, как элементы живого языка, оплодотворяют и насыщают новый вид творчества, городского, пришедшего на смену песне. При этом необходимо отмечать, где композитор стоит близко к первоисточнику и где он искажает его или удаляется в иные области музыкального материала, где городская музыка с жадностью поглощает песенное воздействие и где, наоборот, песенный язык испытывает чужеземное влияние или произвольное оформление. Этим

* См. мою статью «Организация преподавания музыки в общеобразовательной школе» [см с. 152 наст. изд.— *Прим. сост.*].

** Конечно, тут необходим фонограф и, конечно, такой план — слишком роскошен. Но, с другой стороны, как можно строить социологию искусства без музыки, да еще народной?

путем, идя от переработанных элементов со ссылками на первоисточники, вернее всего удается вызвать интерес к подлинным образцам песни, сперва как они даны в сборниках, а потом и в более точной записи. О том, что немыслимо наблюдать эволюцию русской музыки без различения в ней пластов народного творчества, говорить не приходится. Тем самым уже намечается внедрение образцов этого творчества в общеобразовательную школу. Но надо помнить одно: нельзя рассчитывать в современной трудовой школе ни на инстинктивную любовь к народной песне (в ее «неприкрашенной» сущности), ни на интеллектуальное постижение ее эстетико-художественных красот. Проверка всего наблюдаемого музыкального материала в общеобразовательной школе должна покоиться на живом восприятии и непосредственной оценке: что принято — хорошо, то и можно пустить в дальнейшую работу; что не принято — оставить, отложить в сторону, но не пытаться ссылками, что, мол, это — высокохудожественная музыка или что ее написал такой-то великий мастер, а также натянутыми или банальными объяснениями внедрить в сознание учащихся *насильно* уважение к тому, что не воспринято непроизвольно и свободно. В отношении народной песни в этом смысле нужна особенная осторожность. Как эмоционально ценный и динамически звучный, богатый и не изнеженный сентиментально материал, она должна войти в общее музыкальное сознание, но войти как непосредственно живое, волнующее и свободным чувством охватываемое явление, а не как романтическое наследие, перед которым все должны беспрекословно преклоняться. Если окажется, что народная песня туго прививается в школах — тем хуже для нее. Что же делать: это значит, что эволюция русской музыки современного города пойдет по новому руслу, пользуясь иным материалом, окончательно преобразуя прежний язык. Если же окажется наоборот — это значит, что исконные устои народного музыкального языка так глубоко вкоренились, что даже современное поколение, быть может, против воли, инстинктивно пойдет по пути их дальнейшей плодотворной эволюции. Лично я склонен всецело к последнему предположению и верю в мощную потенциальную энергию крестьянского песенного языка, еще далеко не исчерпанную и не развившуюся до полноты возможностей. Мне кажется, что пышный расцвет интеллигентской русской музыки XIX века, покоившийся на *основе* народной песенности, сменится новым, еще более пышным периодом зрелости уже не *на основе* только, а в полном единении с народным мелосом — в безусловной неоторванности от музыкального сознания всего трудового населения. Вот почему необходимо стремиться так или иначе поддерживать в общеобразовательной школе восприятие народно-песенных ритмов и мелодики, но только не в виде окаменевших пластов, все равно — этнографо-бытовых или эстетически отвлеченных. Конечно, не надо бояться

художественных обработок: ведь если наступающая эра русской музыки и будет эрой нового музыкального единого сознания, не оторванного от былой народной музыки, то такого рода неразрывность эволюции не означает же возвращения к примитиву, то есть к унисонности, к подголосочной первобытной технике и к отказу от всех завоеваний современной музыки. Значение выдающихся произведений русской музыки XIX века как раз покоится на органическом претворении элементов народного музыкального языка то в сильной, то в слабой мере. Теперь следует ожидать уже не органического претворения, а их органического роста в творчестве самого народа.

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

НАРОДНЫЙ ХОРОВОЙ КОНЦЕРТ

С радостью отмечаю интересный и с успехом прошедший концерт хора Народной хоровой академии [1] под управлением Климова [2] в минувший вторник. Программа посвящена была русской песне, представленной, главным образом, в переработках и переложениях, сделанных Римским-Корсаковым, Лядовым, Орловым и Никольским [3]. Несмотря на преобладание стилизаторского и даже академически-холодного подхода к песне в большей части этих переложений и на несколько резкую, отточенную и подчеркнуто-отмеренную манеру дирижирования Климова, впечатление от исполненного и от исполнения осталось светлое и отрадное: так жизненно, свежо и живительно бьющее ключом неиссякаемо-вдохновенное народное песенное творчество, что немыслимо пребыть равнодушным, сторонним наблюдателем и не быть охваченным преображающим душу веянием песенной стихии! Побольше и почаще давались бы такие концерты, и тогда мало-помалу все сильнее и сильнее врезались бы в сознание массы подлинная оценка и постижение народной песни как музыкального сокровища, которое питает и насыщает русскую музыку и является коренной ее основой. Возможности развития, таящиеся в песне,— неисчислимы, ибо формы ее воплощения — преизобильно щедры, а ритмика — неуемно затейлива и остроумна.

И зато какое оживление царило в концертном зале, какое взаимодействие и взаимопонимание создалось между эстрадой и слушателями! Родное и дорогое, всем близкое, оживотворяющее и возрождающее нашу волю народно-песенное *миросозерцание* входит в скудный обиход музыкальной действительности, словно луч солнца, пробиваясь сквозь тщательно занавешенные окна в наши концертные залы, освещая и обнаруживая слой пыли, издавна там осевшей. <...>

Публики собралось очень много. Все, что среди исполненного было особенно яркого, бодрого и остроумно-веселого, вызывало в слушателях восторг и шумные требования повторить. Такой живой отклик воодушевлял хористов и поддерживал напряженное, неослабное внимание к тщательному воспроизведению и выделению всех своеобразных ритмических и колористических деталей в исполняемых произведениях.

ТРЕТИЙ АБОНЕМЕНТНЫЙ КОНЦЕРТ А. ЗИЛОТИ

Трудная и непосильная задача предстала пред исполнителями, приглашенными Зилоти соучаствовать во взаимном преодолении технических, особенно вокальных, трудностей, заключенных в партитурах двух значительных произведений духовной западноевропейской музыки XVIII века: Magnificat и «Траурная ода» Баха. Чтобы раскрыть заключенный в этих сочинениях живой творческий полет религиозной мысли, чтобы дать ощутить наличие в них вдохновенного религиозного экстаза и через то внушить современным слушателям, вовсе не причастным к протестантской церковности, почтительный трепет, исполнителям необходимо прежде всего овладеть условностями баховского языка и выработать свободный, гибкий, независимый ни от каких трудностей, выразительный ритм. Если нет налицо преемственной художественной традиции, если исполнять Баха не привыкли и не умеют, словом, если кроме любви и уважения нет никаких ощутительных точек соприкосновения с его музыкой, то как же можно ожидать чудесного проникновения в мир звуковых образов великого композитора? Пусть исполнение будет нестильное, то есть не соответствует характеру исполнения, создавшемуся на родине Баха. Этот недостаток извинителен, ибо он — естественный: национальный колорит являет собою настолько сильный призвук даже в произведениях, именуемых общечеловеческими, что оторванные от почвы, их вскормившей, они теряют долю характерности. Быть может, со временем выработается русский стиль исполнения Баха, в котором выявятся наиболее нам близкие и дорогие особенности его музыки? Пока этого нет, и каждый исполнитель, желая играть Баха, является пионером и свободным от традиций истолкователем. Особенно туго приходится дирижерам. Надо обладать громадной специфической дирижерской энергией, надо потратить массу времени и средств, чтобы внушить солистам, хору и оркестру то или иное толкование непривычной им музыки, да еще церковной. Значит, прежде всего требуется выучка, затем надо осилить то, что есть в музыке специфично-церковного, затем или стилизовать исполнение по образцу традиций, или найти свой собственный подход, а для этого надо

обладать силой убеждения, чтобы захватить исполнителей. И только при соблюдении этих условий до слушателей дойдет живое религиозное творчество Баха, а не скучное церковное, условное и манерное исполнительство...

И Magnificat и «Траурная ода» (перевод сделан О. Г. Каратыгиной) не могли быть в короткий срок выучены, и потому в передаче не чувствовалось ни свободы, ни гибкости; особенно это относится к солисткам и солистам. Они с терпеливой покорностью преодолевали несвойственный их голосам баховский вокальный стиль и с трудом осиливали его подвижные, инструментального характера, мелодические обороты. Где же тут думать о выразительности, о стиле, <...> когда вот-вот интонация из неустойчивой превратится в сомнительную или вдруг ускользнет ритм! <...> Лучшее впечатление получилось от сольных выступлений, в особенности когда музыка говорила сама за себя и неувядаемая красота ее прорывалась сквозь неубедительное, незахватывающее исполнение. <...> Недурно звучал хор Императорской русской оперы в плавных и текучих моментах (хоралы, в особенности заключительный) «Траурной оды», но зато все быстрые движения (хоры в Magnificat) большей частью не удавались: слышны были только сильно аттакированные вступления отдельных групп, да неприятные тембровые расхождения в трудных подвижных пассажах. <...> Приспособление баховского оркестра к современному тоже не всегда удовлетворяло: пианино везде неприятно выделяется, арфы в «Траурной оде» звучат как чуждый стилю привкус. Но и независимо от приспособлений инструментовка во многом почти неприемлема, вследствие наивной архаичности. Устарела и музыка, в особенности там, где царит церковная форма, но зато как ярко светится красота и влечет эмоциональная глубина лирических моментов! Поэтому не лучше ли было бы исполнить эти произведения не целиком, а лишь отдельные, наиболее сильные их части? Тогда, быть может, удалось бы добиться более стильного, а главное, более стройного, строгого и проникновенного исполнения.

НЕЧТО НЕОЖИДАННОЕ

В понедельник, 13 октября, мне довелось нежданно и негаданно получить большое музыкальное наслаждение и лишний раз убедиться в том, что как часто в нашей стране мы в близорукости своей не замечаем совсем близко сокрытого богатого материала, который так и просится в оправу хорошего художественного начинания. В Малом драматическом театре состоялась проба смешанного хора, составленного из певцов-красноармейцев различных полков. Проба происходила в присутствии представителей художественной части Отдела театра и зрелищ и приглашенных музыкантов. Был А. К. Глазунов. Ряд

исполненных оперных хоров и русских песен свидетельствовал о недурной подготовке хора, хотя качество исполняемых вещей не всегда на высоте художественных требований. Но самый голосовой материал (особенно тенора, гибкие и устойчивомужественные, без теноровой чувствительности, а также мягкие легко интонирующие басы) представляет отлично приспособленный для настоящей художественной работы и для выступлений как в концертах, так и в предстоящих народных празднествах коллектив. Пора бы считать такие богатейшие вокальные ансамбли за народное достояние, ибо не только музеи и то, что они хранят, заслуживают охраны и бережливого обращения, но и тот материал, который таится в дарованиях и в способности людей, должен встречать и поддержку и заботы, чтобы дальнейшее его прорастание и развитие было обеспечено.

ДЕВЯТАЯ СИМФОНИЯ

<...> Вчерашняя программа являла резкий контраст: элегическая, нежно волнующая Симфония g-moll Моцарта и за ней величественно трагическая, поражающая мощью задания [1] и выполнения — Девятая Бетховена. В исполнении Клемперера [2] последняя предстала как путь человечества к всенародной радости, совершаемый в напряжении сил и в охвате всех сторон жизни, путь, совершаемый стойко и упорно, и в тяжелой борьбе и созерцании, в мятеже и победном ликовании, в диком судорожном подъеме и в идиллической игре, назло суровой судьбе, назло смерти — к ослепительному звонкому гимну радости. Этот гимн прозвучал вчера в таком потрясающем стихийном, как пламя гигантского пожара, порыве и с таким могучим восхищающим напряжением исполнительных сил, что, казалось, нет и не может быть предела все вновь и вновь взметаемым в оркестре и человеческих голосах волнам выразительнейшей музыки, насыщенной непобедимой волей к жизни и гордой непреклонностью.

Конечно, надо отдать должную хвалу великолепному сильному хору Государственной академической капеллы и его руководителю Климову. На все намерения Клемперера хор отвечал с поразительным единодушным вниманием и выполнял ритмически чутко, точно, гибко и полнозвучно все его предначертания. Это тем более показательно, что хор в минувшее воскресенье участвовал в образцовом исполнении капеллой классически благородной оратории Листа «Елизавета» [3] и, таким образом, рядом выполнил две ответственнейшие задачи. <...>

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ КАПЕЛЛА

Музыкально-ценная и интенсивно растущая деятельность хора Госуд[арственной] акад[емической] капеллы под управлением М. Г. Климова заслуживает быть отмеченной как одно из подлинно академических достижений нашей современной революционной культуры. Достижений, о которых должны знать на Западе и которые по диапазону своему, выходя из истоков народного творчества, простираются до вершин европейской музыки в исполнении произведений классиков-итальянцев и виднейших романтиков.

Главное впечатление от хора: ритмическая стройность, соединенная с гибкостью.

Исполнение доводится в этом смысле до поразительных результатов, когда никакая неожиданность в развертывании сложнейшей композиции не кажется слушателю трудно выполнимой, нарочно подчеркнутой, или с трудом преодолеваемой.

Все звучит просто, четко, ясно, органично, все вытекает последовательно одно из другого: музыкальные линии и пласты, орнамент и основные мысли, размеренные деления и асимметричные построения, спокойно текущие напевы и нервно-трепетные темы.

Не менее замечательна интонация хора.

В ней наиболее важная сторона: связанность групп и ненарушимость стройности звучащих линий в моменты передачи тока звучаний от группы к группе — по существу, это относится к искусству педализации [1], то есть к постоянству ощущения как бы базы или грунта, на котором воздвигается звуковая постройка, и цемента, то есть сплава или связи, благодаря чему слух не чувствует разрыва в движении ткани.

Не специалист не догадывается, какого труда и какой изумительной технической сноровки требует в хоре удержание чистоты интонации на больших пространствах.

Следующие стадии, заслуживающие внимания — это выдержка темпов и выработка хорового колорита.

Труднейшим достижением в хоре является стройно и выдержанно, протяженно и ровно длящееся adagio — медленное следование аккордов, даже при простейших гармониях. Этот видимый покой, сосредоточение, концентрация и сомкнутость на самом деле требуют максимума энергии: приходится сдерживать и идеально ровно и постепенно расходовать дыхание, не допуская нигде ни на мгновение разряда или разрыва тока.

Кто слышал капеллу в таких медленных движениях, застылых, как стройный ряд колонн в классической архитектуре, тот знает, какой силы впечатление достигается от подобных моментов, в течение которых как бы возводится величественное стройное здание.

Исполнение капеллой хоровых произведений Пащенко, гармонически изощренных и острых, изобилующих применением приёмов современной оркестровки к хоровой технике, привело хор к проблеме колорита или звукоокраски, проблеме, не менее сложной для хора, чем для оркестра.

В этом отношении капелла достигла поразительных эффектов, описывать которые не место в краткой статье.

Отмечу еще красоту чисто хоровой звучности в чередованиях нарастания и ниспадания звука не только при усилении или убавлении его, но и при количественном прибавлении и наслоении групп и отдельных голосов.

Напряженная работа капеллы ценна и в художественно-эстетическом плане и в педагогическом как школа для композиторов, которые отдают себе отчет в значении хоровой культуры в песенной стране, какой является наша.

Но выше всего общекультурное и обобществляющее значение органически стройного исполнения хорового коллектива, в котором могущественное эмоциональное воздействие человеческого голоса сливается с воздействием суровой дисциплины.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ КАПЕЛЛЫ
(с 1918 г.)

Государственная академическая капелла является в своей деятельности тем подлинно художественным учреждением, в котором за все годы революции, при постоянной напряженной и строго дисциплинированной в музыкальном отношении работе, не только сохранились, но получили дальнейшее развитие и углубление высококультурные начала, задания и цели. Это развитие и углубление получилось, прежде всего, вследствие расширения обогащения репертуара капеллы как в сторону исполнения великих циклических произведений западноевропейской и русской религиозной музыки, так и в сторону светского хорового пения, от великолепных образцов русской народной песни в художественной обработке великих русских композиторов до последних современных завоеваний в области хоровой литературы.

Насколько в прежней дореволюционной деятельности капеллы именно репертуар был наиболее уязвимой стороной этой деятельности, вследствие скованности узкими традициями местного церковного пения и предписаниями царского двора, настолько наметившаяся с весны 1918 года реформа привела к результатам, глубоко ценным и в отношении чисто художественно-музыкальном, и в отношении общественном, так как капелла получила возможность расширить свои концертные выступления, прийти в непосредственное соприкосновение с мас-

сами и параллельно с этим обогатить свой опыт и свое мастерство благодаря изучению и исполнению ранее не входивших в репертуар труднейших произведений хоровой литературы. Уже краткое перечисление произведений, исполнявшихся капеллой за протекшие годы, указывает на характер и направление ее художественной работы: «Matthaus Passion» и Messa h-moll Баха, «Самсон» Генделя, Requiem Моцарта, Missa solemnis Бетховена, «Рай и Пери» Шумана, «Песня о колоколе» Бруха [1], «Елизавета» Листа, «Прометей» Гофмана, «По прочтении псалма» Танеева, «Свадебка» Стравинского, а для хора a cappella: произведения классиков итальянского Ренессанса, мотеты Баха, «Всенощная» и «Литургия» Рахманинова, «Литургия» Чайковского, оригинальнейшие и своеобразные, глубоко великорусские произведения Кастальского, мастерские, исключительно богатые по мысли и эмоциональному содержанию композиции для хора С. И. Танеева, прекрасно подобранные образцы народной песни Великороссии, Украины, Армении и Грузии и, наконец, любопытнейшие по новизне и смелости применяемых средств выражения хоровые сочинения современного даровитого ленинградского композитора Пащенко — вот тот колоссальный диапазон репертуара концертов капеллы.

Но размах и содержательность программ, требующие мастерства и гибкости хоровой техники, а главное — свободного владения всеми утонченными приемами воспроизведения столь глубоко различных по характеру и стилю произведений, тесно связаны в исполнении капеллы с содержательностью самого исполнения. Оно отличается стройностью и точностью интонации и, вместе с тем, богатством нюансировки и гибкостью ритмики, соединенными с полнотой и величественной суровостью общей звучности, никогда не доходящей ни до сладкой сентиментальной чувствительности, ни до жесткой механической сухости, ибо чистое хоровое мастерство исполнения капеллы всегда согрето славянской ласковостью и задушевностью. Динамика пения хора богато и утонченно разработана, достигая широко и мощно развернутой силы в моменты, требующие полноты звучания, и свертываясь до нежнейшего pianissimo в моменты, требующие сосредоточения, замкнутости и спокойной сдержанности. Колорит — бесконечно разнообразен оттенками как в сфере прекрасно мужественной и суровой диатоники, так и в сфере острой изощренной хроматики. В последнем отношении замечательно исполнение циклических композиций Пащенко, трудности интонирования которых даже не чувствуется ввиду необычайно виртуозного овладения хора капеллы секретом смешения красок и распределения силы и тембра звучания — от нежнейших переливов до яркой солнечной ясности. При таком овладении техникой тонкостей колорита никогда, однако, не теряется из виду четкость мелодического рисунка, округлость фразы и закономерность конструкции, так что логика развертывания музыкальной формы никогда не приносится в жертву импрессионистским настроениям. В исполнении капеллы всегда ощущается присутствие строгой направляющей воли, оформляющей и дисциплинирующей как весь процесс звучания в целом, так и каждый отдельный данный момент сопряжения звуков. Это влияние исходит от талантливого энергичного руководителя и дирижера хора М. Г. Климова. В его мастерстве и опытности, в осознанности намеченных целей и в умении достигать их лежит залог и текущего и будущего преуспеяния работы капеллы, являющейся в данное время лучшей русской хоровой организацией.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ КАПЕЛЛА

Мне всегда кажется, что мы, ленинградские музыканты, мало ценим работу нашей Академической капеллы. Вероятно, то, к чему привыкаешь, кажется столь естественным, что перестаешь реагировать на это, как следует, и надо, словно издали, приблизиться к делу, чтобы снова получить яркое и неожиданное впечатление. Исполнение «Свадебки» Стравинского, произведения исключительного интереса, проницательного и яркого, но вместе с тем чрезвычайно трудного и ритмически и интонационно, оказалось именно этим ярким новым впечатлением, которое заставляет и обязывает отметить интенсивную, серьезную и стойкую работу капеллы и ее руководителя М. Г. Климова.

Репертуар капеллы обширный и богатый: от великорусских и украинских народных песен до труднейших и капитальнейших вещей Палестрины, Баха, Моцарта, Бетховена, Листа, Шумана, Танеева, Стравинского. В прекрасной передаче капеллы за эти годы прошло так много хоровых сочинений, с такой суровой отделкой, точностью и любовью разученных, что Климов мог бы смело, не боясь никаких обвинений в расхваливании, добиваться того, чтобы показать свою работу всему Союзу. Только полулегкомысленное отношение к хоровому искусству и непонимание, что значит песенность и песня в нашей стране, делают работу капеллы незаметной и местной. Один уже факт, что хоровая организация в течение одной половины сезона исполняет «По прочтении псалма» Танеева и «Свадебку» Стравинского, должен был бы открыть всем глаза на колоссальность заданий капеллы и на широкое европейское значение ее достижений. Исполнение хора всегда первоклассное. Все, что требуется от солидного вокального коллектива, здесь налицо: чистота и стройность интонаций, динамическая выдержка и сила (особенно ценно слышать и ощущать сочность, полноту и силу в местах piano и pianissimo, когда в ти-

хом пении нет недостатка в звучности, также как и в громком пении капеллы нет «пустоты» и «крика»), гибкость и многообразие оттенков в хоровой «инструментовке», ясность и отчетливость ритмического рисунка всегда и всюду.

Концерты капеллы для общественных организаций и для учащихся трудовых школ всегда вызывают интерес и прекрасное к себе отношение. Пение хора, яркое и сочное, естественно не может не вызывать живого и непосредственного отклика в каждом непредвзятом слушателе.

Моя краткая заметка совсем не имеет целью дать исчерпывающий отчет о деятельности капеллы, а только напомнить о ее плодотворной, общественно ценной и непрерывно художественной работе и о крупных результатах этой работы, особенно в текущем сезоне, что сказалось на исполнении двух монументальных произведений, стилистически столь различных.

КОММЕНТАРИИ*

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

БСЭ	— Большая советская энциклопедия
ГЦММК	— Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки в Москве
Диалоги	— *Стравинский Игорь.* Диалоги: воспоминания, размышления, коментарии/Перевод с английского. Послесловие и общая редакция М. С. Друскина. Л., 1971.
ДПИ	— *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. М., 1971.
ИСМПО	— *Асафьев Б.* Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании/Редакция и вступительная статья Е. М. Орловой, 2-е изд. Л., 1973.
Кастальский	— *Кастальский А. Д.* Статьи, воспоминания, материалы/Составитель, редактор, автор примечаний Д. В. Житомирский. М., 1960.
МФКП	— *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс: книги первая и вторая, 2-е изд. Л., 1971.
Об опере	— *Асафьев Б.* Об опере: избранные статьи/Составитель и автор вступительной статьи Л. А. Павлова-Арбенина, автор примечаний А. Б. Павлов-Арбенин. Л., 1976.
ОР ГПБ	— Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде.
О себе	— *Асафьев Б.* О себе.— В кн.: Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л., 1974.
РМ	— *Асафьев Б.* Русская музыка: XIX и начало XX века/Общая редакция и примечания Е. М. Орловой. Л., 1968.
РМГ	— «Русская музыкальная газета»
РМО	— Русское музыкальное общество
СМ	— «Советская музыка» (журнал)
СЭ	— *Асафьев Б.* Симфонические этюды/Общая редакция и вступительная статья Е. М. Орловой. Л., 1970.
Труды	— *Асафьев Б. В.* Избранные труды. Т. I—V. М., 1952—1957. (Т. I—1952, т. II—1954, т. III—1954, т. IV—1955, т. V—1957).
ЦГАЛИ	— Центральный государственный архив литературы и искусства СССР в Москве.

ХОРОВАЯ КУЛЬТУРА

Глава из кн. РМ. Публикуется с сокр. по указ. изд.

1. «...под влиянием унии.» — В данном случае речь идет о так называемой «Брестской унии» 1596 г., согласно которой православная церковь Украины и Белоруссии, испытывавшая влияние феодальной Польши, должна была покориться главенству римского католицизма.

* В комментарии преимущественно вошли сведения, связанные с хоровым искусством.

2. «...польско-униатские канты и псальмы.» — Замечательным мастером польских псалмов являлся Миколай Гомулка (1535—1609) — автор выдающегося памятника польской полифонической музыки «Мелодии польского псалтыря» (1580, изд.— Краков, 1923). В сборник включены 150 положенных М. Гомулкой на музыку псалмов. Заслуга издания сборника принадлежит Юзефу Рейссу. Об этом см.: *Лисса З.* и *Хоминьский Ю.* Музыка польского возрождения. Творчество Миколая Гомулки.— В кн.: Избранные статьи польских музыковедов. Сб. 2. М., 1959; *Бэлза И.* История польской музыкальной культуры. т. I. М., 1954; *Преображенский А.* От униатского канта до православной херувимской.— Музыкальный современник, 1916, № 6; *Финдейзен Н.* Псальмы и канты XVIII в.— В кн.: *Финдейзен Н.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т. II. М.— Л., 1929, с. 186.

3. Дилецкий Николай Павлович (ок. 1630 — ок. 1680) — муз. теоретик, композитор и педагог.

Капитальный труд Н. П. Дилецкого «Мусикийская грамматика» был осуществлен автором в нескольких редакциях: виленская, смоленская, московская. См. об этом: *Гошовский В., Дурнев И.* К спору о Дилецком.— СМ, 1967, № 9; *Келдыш Ю.* Несколько соображений о Дилецком.— СМ, 1968, № 9; *Протопопов Вл.* Николай Дилецкий и его русские современники.— СМ, 1973, № 12. «Заслуга Дилецкого в том, что он теоретически разработал основы концертного стиля применительно к русской традиции a cappell'ного хорового пения и дал подробную систематическую сводку его композиционных правил». (*Келдыш Ю.* Русская музыка XVIII века. М., 1965, с. 64).

4. «...сочинения дьяка Василия Титова» — Василий Поликарпович Титов (ок. 1650—1710?). Известны его произведения: музыка к «Псалтири рифмотворной» (135 псалмов) и «Месяцеслову» Симеона Полоцкого (канты), большое количество концертов для хора. О значении его творчества см.: *Смоленский С.* Обзор исторических концертов Синодального училища церковного пения. М., 1895.

5. Бортнянский Дмитрий Степанович (1751—1825) — классик русской хоровой музыки. О нем см.: *Лебедев Н.* Березовский и Бортнянский как композиторы церковного пения. СПб., 1882; *Преображенский А.* Культовая музыка в России. Л., 1924; *Павловский И.* К биографии композитора Бортнянского.— Русская старина. 1914, дек.; *Келдыш Ю.* Русская музыка XVIII века. М., 1965; *Рыцарева М.* Композитор Д. Бортнянский. Л., 1979.

6. Львов Федор Петрович* (1766—1836) — директор Придворной певческой капеллы (1826—1836), автор работы «О пении в России» (СПб., 1834). См. о нем: *Музалевский В.* Старейший русский хор. Л., 1938.

7. Львов Алексей Федорович (1798—1870) — русский композитор, дирижер, муз. писатель и общественный деятель. Директор Придворной певческой капеллы (1837—1861). В 1850 г. им основано концертное общество в Петербурге. См.: *Львов А. Ф.* Записки.— Русский архив, 1884, вып. 4—5; *его же.* О свободном или несимметричном ритме. СПб., 1858; *его же.* О церковных хорах. СПб., 1853; о нем: *Берс А.* А. Ф. Львов как музыкант и композитор. СПб., 1900 .

8. Смоленский Степан Васильевич (1848—1909) — русский муз. палеограф, хоровой композитор и дирижер. Директор Синодального училища, профессор Московской консерватории, управляющий Придворной певческой капеллой. Стараниями С. В. Смоленского были систематизированы и изучены крюковые рукописи Соловецкой библиотеки (см.: *Смоленский С.* Общий очерк исторического и музыкального значения певчих рукописей Соловецкой библиотеки и «Азбуки певчей Александра Мезенца». Казань, 1887), собрана библиотека певческих рукописей XV—XIX вв. Перу С. В. Смоленского принадлежат исследования: О собрании древне-певческих рукописей в Московском Синодальном училище. СПб., 1899; Краткое описание древнего (XII—XIII века) знаменного ирмолога... Казань, 1911. О нем см. сб.: Памяти С. В. Смоленского. СПб., 1911 (имеется список работ С. В. Смоленского).

* В асафьевском тексте отчество *Алексеевич* указано ошибочно.

9. Галуппи Бальдассарре (1706—1784, по др. данным 1785) — итальянский композитор, автор ораторий, хоровых концертов, отдельных песнопений, часть из которых издана в России. Одним из известных произведений Галуппи является его опера «„Ифигения в Тавриде" на текст Марко Кольтеллини — сильнейшая его композиция, отличающаяся живостью действия и десятью хорами» (*Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935, с. 136).

10. Сарти Джузеппе (1729—1802) — итальянский композитор, органист, автор многочисленных опер, с 1779 — регент капеллы Миланского собора, автор торжественных ораторий, концертов. См. о нем: *Финдейзен Н.* Джузеппе Сарти.— Музыкальная старина, 1903, вып. 1—2; *Иванов-Борецкий М.* Д. Сарти в России.— Музыкальное наследство. М., 1935, вып. 1, (особенно интересно в этом исследовании описание хоров V действия оперы «Алкеста», данное самим Д. Сарти — с. 201. Ср.: *Келдыш Ю.* Русская музыка XVIII века. М., 1965).

11. «В его ораториях участвуют...» — «С легендарными по своей роскоши потемкинскими празднествами связан был ряд парадных композиций Сарти, написанных на канонические религиозные тексты. Эти сочинения производили впечатление на современников своей монументальной мощью, эффектным и смелым сопоставлением колоссальных звуковых масс. Используя огромные составы хора и оркестра в сочетании с различными дополнительными средствами воздействия, вплоть до пушечной канонады, композитор проявляет в них незаурядное мастерство „музыкальной режиссуры".

Особенный успех имела его оратория „Тебе бога хвалим" для двух хоров, симфонического и рогового оркестров со специальной группой ударных, колоколами, пушечной пальбой, написанная по случаю взятия Очакова в декабре 1788 года» (*Келдыш Ю.* Русская музыка XVIII века. М., 1965, с. 95—96).

12. Полторацкий (Полтарацкий) Марк Федорович — русский оперный певец, с 1763 — директор Певческой капеллы. О нем см.: СПб. ведомости от 11 дек. 1750 г.

13. Березовский Максим Созонтович (1745—1777) — русский композитор, автор хоровых произведений, в том числе 12 духовных концертов, из которых выделяется концерт «Не отвержи мене во время старости». О М. Березовском см.: *Аскоченский В.* Киев с древнейшим его училищем Академиею, ч II. Киев, 1856 (дан список сочинений М. Березовского); *Лебедев Н.* Березовский и Бортнянский как композиторы церковного пения. СПб, 1882; *Алексеев М.* М. Березовский.— В сб : Посев. Одесса, 1921.

14. Ведель Артемий Лукьянович [1772 (по другим данным 1776, 1770) — 1808] — композитор и дирижер, ученик Сарти. В 1790 году им был организован хор «из солдатских детей и вольных людей». См.: *Петрушевский В.* О личности и церковном музыкальном творчестве А. Л. Веделя К истории Киево-Академического хора и к характеристике церковного пения в Киеве в конце XVIII века.— Труды Киевской духовной Академии. Киев, 1901, № 7, с. 382

15. Давыдов Степан Иванович (1777—1825) — русский композитор, дирижер и педагог, ученик Д. Сарти, автор оперы «Леста, днепровская русалка». Из хоровых произведений Давыдова изданы: полная четырехголосная литургия, десять четырехголосных концертов, три двухорных концерта, одно трио с хором. См.: *Грачев П.* С. И. Давыдов.— В кн.: Очерки по истории русской музыки. 1790—1825. Л., 1956, с. 264. Интересны хоровые эпизоды в дивертисменте «Первое мая, или Гулянье в Сокольниках» — хор с хороводом и «Ах, по мосту, по мосту», мелодия которого очень близка интонациям песни «Ах, вы сени, мои сени», хоровой финал и т. д. Именно в этом дивертисменте Давыдова прозвучала песня «Среди долины ровныя» (см. об этом в кн : *Федоровская Л.* Композитор Степан Давыдов. Л , 1977, с. 140). Сохранился хор из музыки к трагедии А. Н. Грузинского «Электра и Орест». См.: *Гинзбург С.* История русской музыки в нотных образцах, т. II. М., 1969, с. 74.

16. Дегтярев Степан Аникиевич (1766—1813) — русский композитор, дирижер и певец, руководитель хора П. Б. Шереметева. О нем см.: *Язовиц-*

кая Э. Кантата и оратория. С. А. Дегтярев.— В кн.: Очерки по истории русской музыки 1790—1825. Л., 1956.

17. Гурилев Лев Степанович (1770—1844) — русский композитор, пианист, педагог, дирижер. Автор хоровых концертов, песнопений и др. произведений для хора. См. о нем: *Натансон В.* Прошлое русского пианизма. М., 1960, с. 178.

18. Кашин Даниил Никитич (1770—1841) — русский композитор, пианист, дирижер, педагог, фольклорист. Как композитор Кашин известен своими патриотическими песнями («Авангардная песнь», «Защитники Петрова града», «Гремит ужасный гром») и кантатами. См.: *Кашин Д.* Русские народные песни/Под ред. В. Беляева. Л., 1959.

19. Турчанинов Петр Иванович (1779—1856) — русский композитор и хоровой дирижер. В числе изданных произведений Турчанинова трех- и четырехголосные песнопения, херувимские песни, каноны, догматики и т. п. Представляет интерес автобиография П. И. Турчанинова — см. журнал «Домашняя беседа», 1863, вып. 2—6. См. также: *Турчанинов П.* Полное собрание сочинений и переложений в V тт./Под ред. А. Кастальского. М., 1905—1906.

20. Спонтини Гаспаре Луиджи Пачифико (1774—1851) — итальянский композитор, автор кантат, месс и опер, в т. ч.— «Весталка» (1807) и «Фернанд Кортес» (1809, 2-я ред.— 1817), в которых важную музыкально-драматургическую роль играют развернутые хоровые эпизоды. О нем см.: *Серов А.* Спонтини и его музыка.— В кн.: *Серов А.* Избранные статьи, т. I. М.— Л., 1950; *Ферман В.* История новой западноевропейской музыки, т. I. М., 1940.

21. «Бахметев... своим „Обиходом"...» — Речь идет о бахметевской редакции «Обихода нотного церковного пения» в 2-х частях. (1869—1879 гг.).

22. «...в кругу Одоевского...» — Речь идет о собраниях в доме князя Владимира Федоровича Одоевского [1804 — (по другим данным 1803) — 1869], на которых бывали Глинка, Даргомыжский, Рубинштейн, Серов. Об этих встречах см.: *Преображенский А.* Кружок Одоевского.— В кн.: *Преображенский А.* Культовая музыка в России. Л., 1924.

23. Потулов Николай Михайлович — автор пяти выпусков «Сборника церковных песнопений» и «Руководства к практическому изучению древнего богослужебного пения» (1 изд.— 1872).

24. «...эпохой патриотических ораторий, кантат и песен...» — Об этой эпохе см.: *Рудакова Е.* Д. С. Бортнянский. Исторические концерты — русская музыка конца XVIII и начала XIX века. М., 1947; *Язовицкая Э.* Кантата и оратория. Дегтярев.— В сб.: Очерки по истории русской музыки 1790—1825. Л., 1956.

25. «...Шереметевский, которым руководил Ломакин...» — Приверженность музыкальному искусству и, в частности, хоровому, передавалась в роду Шереметевых из поколения в поколение. Еще в XVIII в. Петр Борисович Шереметев содержал хор певчих. Асафьев говорит о хоре Дмитрия Николаевича Шереметева (1803—1871), которым с 1830 г. руководил Гавриил Иоакимович Ломакин (1812—1885), впоследствии наряду с этим заведовавший хором и классами пения Бесплатной музыкальной школы. Несомненный интерес представляют «Автобиографические записки» Ломакина. См.: Русская старина, 1886. Т. 49, кн. 3, т. 50, кн. 5—6, т. 51, кн. 8 (с предисловием В. В. Стасова).

26. Голицын Юрий Николаевич (1823—1872) — русский хоровой дирижер, композитор. Организовал хоровую капеллу в количестве 132 человек (1842—1857). После вынужденного пребывания за границей вновь организовал хор (1862), с которым гастролировал в России и за рубежом (Франция, Англия, Германия, Америка), систематически пропагандируя русскую народную музыку (исполнение, в основном, a cappella) Голицын является автором множества романсов, фп. пьес, двух фантазий для орк., переложений русских народных песен для хора и оркестра. Известны воспоминания Голицына «Прошедшее и настоящее. Из записок Ю. Н. Голицына» (СПб., 1870). Ю. Н. Голицыну принадлежит перевод на английский язык либретто «Ивана Сусанина». См. о нем: *Серов А.* Письма из-за границы.— Избранные

статьи, т. I. М., 1950; *Штейнпресс Б.* Хоровой дирижер Ю. Н. Голицын.— СМ, 1949, № 2; *Герцен А.* Былое и думы. Л., 1978.

27. Подробный разбор стилистических особенностей хоров «Вавилонского столпотворения» см.: *Баренбойм Л.* Антон Григорьевич Рубинштейн, т. II. Л., 1962, с. 60—66. См. также: *Асафьев Б.* Маккавеи — В кн.: Об опере.

28. Бларамберг Павел Иванович (1841—1907) — русский композитор и публицист. Из хоровых произведений можно упомянуть Фантазию для пения соло, женского хора и оркестра «Стрекозы» (1879); музыкальную картину для мужского хора и оркестра «На Волге» (1880), хоры a cappella, удостоенные премии РМО, хоровые переложения русских народных песен.

29. Афанасьев Николай Яковлевич (1821—1898) — русский скрипач и композитор. Кантата «Пир Петра Великого» на текст А. С. Пушкина (СПб., 1860) удостоена премии на конкурсе РМО.

30. «Волшебный хор насекомых» из предполагавшейся оперы «Мандрагора» Чайковского был исполнен в Москве 18.XII.1870 г. в шестом симфоническом собрании РМО под упр. Н. Г. Рубинштейна; в программе хор был назван «хором эльфов из неоконченной фантастической оперы» (*Чайковский П.*, ПСС, т. V. М., 1959, с. 239). Автор текста — Рачинский Сергей Александрович (1836—1902), профессор ботаники Московского университета, поклонник творчества П. И. Чайковского.

31. Ипполитов-Иванов (наст. фамилия — Иванов) Михаил Михайлович (1859—1935) — советский композитор, дирижер, педагог. Из хоровых циклов М. М. Ипполитова-Иванова наиболее известны: 10 двухголосных хоров для женского хора, ор. 16; пять четырехголосных смешанных хоров a cappella, ор. 17; «Пять характерных картинок» для хора и оркестра, ор. 18; «Новгородская былина о лебеди белой», ор. 24, «Гимн труду».

32. Направник Эдуард Францевич (1839—1916) — русский дирижер, композитор. С 1869 г.—главный дирижер Мариинского театра. Из хоровых циклов Э. Ф. Направника наиболее известны: ор. 41 (три мужских хора), ор. 50 (пять хоров), ор. 55 (четыре хора a cappella), ор. 63 (четыре хора a cappella).

33. Орлов Василий Сергеевич (1857—1907) — русский хоровой дирижер, руководитель музыкальных собраний Русского хорового общества и (по рекомендации П. И. Чайковского) главный дирижер московского Синодального хора (с 1886 г.). См. сб.: Памяти В. С. Орлова. М., 1907.

34. «...возникло Русское хоровое общество.» — О его деятельности см.: [Отчеты Русского хорового общества в Москве за 1878—1915 гг.] М., 1878—1915 гг.; Празднование 25-летия Русского хорового общества 1878—1903. М., 1905.

35. «...организует свой хор Александр Андреевич Архангельский...» — См.: *Локшин Д.* Хор А. А. Архангельского.— В кн.: *Локшин Д.* Замечательные русские хоры и их дирижеры. М., 1963; *Ткачев Д.* Исторические концерты хора А. Архангельского — В кн.: Хоровое искусство. Л., 1971, вып. 2.

36. «...хоровой „странствующей капеллы" Агренева-Славянского...» — Агренев-Славянский Дмитрий Александрович [1838 (по другим данным 1835)—1908]. «Странствующая капелла» — коллектив, им возглавляемый,— побывала во многих городах Северной Америки, России и Западной Европы. Вот что пишет П. И. Чайковский об одном из концертов «русского народного пения Д. А. Славянского с участием его певческой капеллы любителей хорового пения, хора певчих и оркестра под личным управлением Д. А. Славянского 8 марта 1873 г. в зале Московского благородного собрания»: «В четверг состоялся концерт г. Славянского. Есть границы всякому усердию, и моего не хватило на то, чтобы присутствовать на этом блестящем торжестве ловкого эксплуататора московского патриотизма. К тому же концерты, подобные тем, которые столь успешно даются г. Славянским, не имеют ничего общего с музыкой в смысле серьезного искусства. Существует огромное множество сделавшихся популярными пошлых, якобы русских, напевов, для распознаниях коих от действительно народных мелодий потребно и музыкальное тонкое единство, и истинная любовь к русскому песенному творчеству.

Но что за дело до всего этого г. Славянскому! Он уверен в успехе, он знает, что имеет дело с публикой невежественной, далекой от мысли, что этот „русский певец" развращает ее музыкальные инстинкты, заставляя ее слушать или искаженные народные песни, или же балаганные фарсы вроде американского вальса...» (*Чайковский П.* Музыкально-критические статьи. М., 1953, с. 138—139). Об Агреневе и его хоре см. также: *Локшин Д.* Хор Д. А. Агренева-Славянского.— В кн.: *Локшин Д.* Замечательные русские хоры и их дирижеры. М., 1963.

37. «...бесплатные хоровые классы...» — О деятельности одного из них, возглавлявшегося известным солистом русской оперы Иваном Алексеевичем Мельниковым (1832—1906) см.: *Романовский Н.* Из прошлого русской хоровой культуры.— В кн.: Хоровое искусство. Л., 1971, вып. 2, с. 67.

38. Полное название — «курсы певческой грамоты и хорового духовного и светского пения». Интересны некоторые пункты «проспекта» курсов: «Все лица, поступившие на курсы... принимают на себя нравственную обязанность прилагать к делу развития хоров преподанные им на курсах знания... открытие курсов в Екатеринбурге 29 мая, закрытие 1 июня; в Перми открытие 28 июля и закрытие 30 августа 1899 г.» — ОР ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 816, оп. 3, ед. хр. 2589, л. 7. «Занятия в бесплатном классе хорового пения возобновляются 3 октября...».— Там же, л. 9. Городцов регулярно составлял подобные отчеты, о чем свидетельствуют его письма, адресованные Н. Ф. Финдейзену.— Там же, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1300. Вот фрагмент одного из писем: «Глубокоуважаемый Николай Федорович! Позвольте принести Вам глубочайшую благодарность за... статью, посвященную сценам из „Аскольдовой могилы", изданным Пермским попечительством о народной трезвости. Ваша авторитетная статья может содействовать распространению их. Сцены приспособлялись для сельских исполнителей, не привыкших петь с сопровождением музыкального произведения. <...> Но там, где привыкли петь с сопровождением, необходимо взять подлинник и исполнить хотя бы некоторые №№ в этом виде, так как оперы много проигрывают при отсутствии музыкального сопровождения.

Весьма желательно было бы пустить в народ перечисленные Вами оперы. Испытав трудности получения от издателей разрешения включить в сборник „Народно-певческие хоры" переложения для четырехголосного хора „Колыбельной" Балакирева, написанной на два голоса с фортепиано, и „Проводы масленицы" Римского-Корсакова (для одного хора), не смею и подумать обратиться к кому-либо из издателей с просьбой разрешить сделать упрощенное издание. Ближайшей по времени освобождения от издательской собственности является опера „Русалка" Даргомыжского. На съезде деятелей народного театра говорилось об операх для народа. Было сделано много вопросов, почему Пермским попечительством изданы сцены из „Ивана Сусанина", почему не предложено молодым композиторам написать специальные оперы для народа, почему не было объявлено конкурса. Указал, что моя работа — первый опыт и указание путей для последующих трудов, в этой области... Первое издание сцен из „Ивана Сусанина" в качестве тысячи партитур разошлось без остатка...».— Там же, ор. 816, оп. 2, ед хр. 1300, лл. 13, 13 об.

О Городцове см.: *Лебедев В.* А. Д. Городцов — пионер музыкально-народного образования.— РМГ, 1909, № 16, 18—21; *Иванов М.* Народно-певческое дело.— Новое время, 1915, № 14297; Из музыкального прошлого. М., 1960, вып. 1; *Адищев В.* Из истории музыкального воспитания в Перми. Певческие курсы А. Д. Городцова.—В сб.: Музыкальное воспитание в школе. М., 1977, вып. 12.

39. Альбрехт Константин (Карл) Карлович (1836—1893) — хоровой дирижер, композитор, педагог. Преподаватель хорового пения в Музыкальных классах РМО, участвовал в организации Московского отделения РМО, Московской консерватории, учредитель и дирижер Русского хорового общества. В данном случае речь идет о пяти «Сборниках оперных хоров», составленных К. Альбрехтом (М., 1892). Это хоры из опер А. Аренского, Ж. Бизе, А. Бойто, Р. Вагнера, К. Вебера, А. Галеви, Ш. Гуно, М. Ипполитова-Иванова, Д. Верди, П. Масканьи, Д. Мейербера, С. Монюшко, В. Моцарта, Э. Направника, Д. Обера, А. Тома, А. Рубинштейна, П. Чайковского.

40. «Сборник и „Думский кружок любителей хорового пения"...» — Имеется в виду: Думский кружок. Репертуар кружка любителей хорового пения в С.-Петербурге, вып. 1. Издание дирижера кружка М. А. Бермана, 1882. Этому выпуску предпослано краткое вступление (за подписью: М. Берман). «В последнее время... начинает обнаруживаться в обществе любовь к хоровому пению, но одним из существенных препятствий к развитию оного служит почти полное отсутствие изданий пьес, приноровленных для любительских хоров... В пополнение этого пробела я решился внести посильную лепту, предприняв издание пьес, исполняемых в кружке любителей хорового пения, известном в С.-Петербурге под названием „Думского кружка", дирижером которого я имею счастье быть от самого его основания (1874 г.)... В сборнике будут помещены только сочинения, доселе нигде не напечатанные и обязательно представленные авторами в распоряжение кружка... Из сочинений иностранных композиторов будут помещены в сборнике преимущественно малоизвестные или даже вовсе неизвестные в России...»

41. Мельников Иван Александрович (1832—1906) — русский певец. В 1890 г.— организовал любительский смешанный хор. Всего им выпущено для смешанных и однородных голосов восемь сборников переводных хоров и четыре сборника хоров русских композиторов, в общем свыше 250 названий. Многие русские хоры (Чайковского, Направника и др.) он опубликовал впервые. О его деятельности см.: *Романовский. Н.* Из прошлого русской хоровой культуры.— В кн.: Хоровое искусство. Л., 1971, вып. 2.

42. «...на творчестве С. И. Танеева.» — см. об этом: *Ольхов К.* Хоры a cappella С. Танеева.— В сб.: Хоровое искусство. Л., 1971, вып. 2.

Приводим непубликовавшийся ранее очерк Б. В. Асафьева о Танееве (ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. I, ед. хр. 289, л. 1): «Танеев Сергей Иванович (родился 26 ноября 1856 во Владимире, скончался в июле 1915 в Лютькове под Москвой). 10 лет поступил в Московскую консерваторию, где учился теории композиции у Чайковского, а фортепиано у Николая Рубинштейна. Консерваторию кончил в 1875, а в 1878 был приглашен в нее профессором на место ушедшего Чайковского. С 1880 взял на себя профессуру фортепианных классов (до 1888), с 1885 по 1889 был директором консерватории.

Танеев видный и чуткий исследователь в области полифонии. Его работы о подвижном контрапункте строгого письма и о каноне связывают этот стиль с современными течениями. Как композитор С. И. Танеев выделялся в области камерной музыки (6 струнных квартетов, 2 струнных квинтета и ряд других ансамблей), а также своими замечательными кантатами: „Иоанн Дамаскин" и „По прочтении псалма", оперой „Орестея", симфониями (напечатана одна в c-moll) и циклами хоров a cappella, серьезных по характеру музыки и остро мастерских по фактуре. Танеев был высокообразованнейшим и чутким человеком своего времени. Как педагог, он отличался проницательностью и умением давать технические навыки, не связывая личного дарования учеников: его питомцами были и Скрябин, и Рахманинов. Он же обратил внимание на юный талант Прокофьева».

43. Гречанинов Александр Тихонович (1864—1956) — русский композитор. Ученик Н. Д. Кашкина, В. И. Сафонова, Г. А. Ларош, Н. А. Губерта, А. С. Аренского, С. И. Танеева, Н. А. Римского-Корсакова. Работал во многих хоровых коллективах. См.: *Гречанинов А.* Несколько слов о «духе» церковных песнопений.— Московские ведомости, 1900, 23 февр.; *Григорьев А., Урусов Г.* О духе церковного пения. По поводу статьи А. Гречанинова.— Там же, 1900, 29 февр.; *Гречанинов А.* По поводу моей статьи «О духе церковных песнопений».— Там же, 1900, 14 марта; *Гречанинов А.* Биографический очерк.— РМГ, 1911, № 11—12; *Игорь Глебов* [*Асафьев Б. В.*], «Добрыня Никитич» Гречанинова в Народном доме.— Хроника журнала «Музыкальный современник», 1916, № 2; *его же.* Песенное творчество Гречанинова.— Музыкальный современник, 1916, № 3; *Александров Ю.* Страницы жизни.— СМ, 1964, № 10; *Нелидова-Фивейская Л.* Последние годы.— Там же.

44. Ребиков Владимир Иванович (1866—1920) — русский композитор. См.: *Томпакова О.* Забытое имя в русской музыке.— Музыкальная жизнь, 1969, № 14.

45. Соколов Николай Александрович (1859—1922) — русский композитор, преподаватель Певческой капеллы (1886—1921) и СПб. консерватории (1896—1922). Автор исследования «Имитации на cantus firmus. Пособие при изучении контрапункта строгого стиля» (Л., 1928). О нем см.: *Каратыгин В.* Памяти Н. А. Соколова.— В кн.: Орфей, кн. I, Пг., 1922.

46. Золотарев Василий Андреевич (1872—1964) — русский советский композитор и педагог. Из хоровых произведений В. А. Золотарева можно упомянуть: кантаты «Слава» (используется смешанный и детский хоры), «Рай и Пери», «Праздник искусства» (1906), балладу «Жених» (1909), «Шевченковскую сюиту» (1929), обработки народных песен для хора с фортепиано и a cappella, хоры на тексты А. Пушкина, А. Фета, И. Никитина, Ф. Тютчева, М. Лермонтова, А. Толстого, А. Плещеева, хоры для детских, женских и мужских голосов с фп. (Подробнее см.: *Нисневич С.* В. А. Золотарев. М., 1964, с. 158—162.) Следует отметить также монументальный патетический финальный хор из VI симфонии «Пойте победную песню, герои».

47. Копылов Александр Александрович (1854—1911) — русский композитор и педагог. Воспитанник (1862—1872) и преподаватель (1872—1897) Придворной певческой капеллы, ученик А. К. Лядова и Н. А. Римского-Корсакова, автор духовно-музыкальных произведений. См.: *Баскин В.* Копылов А. А.— Исторический вестник, 1911, апрель; *Компанейский М.* Духовно-музыкальные сочинения А. Копылова.— РМГ, 1906, № 7—8.

48. Акименко Федор Степанович (1876—1945) — украинский композитор. О нем см.: *Каратыгин В.* Молодые русские композиторы.— Аполлон, 1910, № 12; *Малков Н.* Ф. С. Акименко. Музыкально-характеристические этюды.— Ежегодник Петроградских государственных академических театров. Сезон 1918—1919, 1920 [на обл. 1922], № 9, 10.

49. Черепнин Николай Николаевич (1873—1945) — русский композитор и дирижер. Автор опер, балетов, произведений для симф. оркестра, хоров, вокальных ансамблей. О нем см.: *Черепнин Н.* Воспоминания музыканта. Л., 1976; *Томпакова О.* Н. Н. Черепнин. К 100-летию со дня рождения.— Музыкальная жизнь, 1974, № 1; *Асафьев Б.* Этюд о Черепнине.— В кн.: *Асафьев Б.* О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л., 1974, с. 20.

50. «...обработки Извекова, Некрасова, А. Петрова, Лядова...» — Имеются в виду: 20 народных песен из собранных членами песенной экспедиции. Положил для смешанного хора Ю. Извеков. М., 1900; сборники народных песен в записи И. В. Некрасова, изданные в 1899, 1901, 1902 и 1903 гг.; 50 русских народных песен, переложенных для трехголосного и четырехголосного смешанного хора для употребления в учебных заведениях Алексеем Петровым. СПб., 1901; *Лядов А.* Песни русского народа. М., 1959.

51. «...Первые его культовые хоры были изданы в 1897 году» — рецензии на их исполнение см.: Московские ведомости, 1896, 18 дек. (на концерт 15 декабря); там же, 1897, 5 марта (на концерт 2 марта); *Кругликов С.* После трех духовных Концертов.— Семья, 1897, № 14, 6 апр.

52. «...два на прозу Гоголя...» — «Помимо опер, гоголевские тексты мало использованы для музыки: два красивых хора Кастальского „Эх, тройка, птица тройка" и „Поля неоглядные" (из XI главы и конца первой части „Мертвых душ") заслуживают здесь не только простого упоминания, но и рекомендации как своеобразный опыт „озвучивания" прозы Гоголя или окружения ее широкой и раздольной песенной стихией...» *Асафьев Б.* Гоголь и музыка.— В кн.: Труды, т. IV, с. 155.

53. «. целый ряд революционных хоров.» — Имеются в виду следующие произведения А. Д. Кастальского: Детский гимн свободе. М., 1917; Интернационал (переложение для хора и оркестра). М., 1918; Пролетариату на 1 мая 1920. Слова И. Филипченко. Для смешанного хора и труб. М., 1920; К зарубежным братьям. М., 1921; Гимн труду. Слова И. Филипченко, 1923; Первомайский гимн (для хора с сопровождением a cappella). М., 1923; В. И. Ленину. У гроба. Слова Вл. Кириллова. Обработка для декламации

и хора с сопровождением фп. М., 1925; то же с сопровождением оркестра. М., 1926. В своем докладе на I Всесоюзном съезде советских композиторов Т. Н. Хренников особо отмечал «революционные хоры Кастальского, отличающиеся органической связью с русской народной песней и высоким мастерством» (I Всесоюзный съезд советских композиторов. Стенографический отчет. М., 1948, с. 28).

54. «...Никоновские реформы...» — Никон (1605—1681) — московский патриарх, реформатор русской церкви. С его деятельностью связаны и реформы русского церковного пения, в частности, переход на линейную нотацию и поворот от ранних типов многоголосия к партесному пению. См.: ДПИ.

55. «...из искусства Кастальского выросли... хоровые композиции Рахманинова...» — В письме от 19 июня 1910 г. С. В. Рахманинов пишет А. Д. Кастальскому: «Многоуважаемый Александр Дмитриевич, простите меня, бога ради, что я Вас решаюсь беспокоить. У меня есть к Вам большая просьба. Дело в следующем: я решил написать литургию. Вас же хочу просить разрешить мне некоторые недоумения, касающиеся текста — это только во-первых, так как мне еще очень хочется просить Вас просмотреть ее, прокритиковать и высказать мне Ваше мнение. Это во-вторых. Решаюсь беспокоить именно Вас, так как от всего сердца Вам верю и буду стараться идти по той же дороге, по которой Вы идете и которая только Вам одному и принадлежит. <...>» (*Рахманинов С.* Письма. М., 1955, с. 389—390). Кроме того, см. письма к А. Д. Кастальскому от 6 июля 1910 г., 30 июля 1910 г., 22 августа 1910 г., содержащие просьбу высказать критическое мнение по поводу Литургии.

56. Чесноков Павел Григорьевич (1877—1944) — русский советский хоровой дирижер. Ученик С. Н. Василенко, С. И. Танеева, М. М. Ипполитова-Иванова, до революции — преподаватель хоровых дисциплин в Синодальном училище и других учебных заведениях Москвы, с 1917 г. возглавлял Московский государственный хор, Московскую академическую капеллу, капеллу Московской филармонии. И сегодня не утратило своей актуальности его исследование «Хор и управление им» (М.— Л., 1940; 2-е изд. М., 1952; 3-е изд. М., 1961). О нем см.: *Дмитревская К.* Павел Григорьевич Чесноков.— В кн.: *Дмитревская К.* Русская советская хоровая музыка. М., 1974, вып. 1.

57. Арайя Франческо (1709—1770) — итальянский композитор. Автор первой оперы («драмы на музыке»), поставленной в России, «Сила любви и ненависти» и оперы «Цефал и Прокрис», написанной на текст первого русского либретто (автор А. П. Сумароков) в 1755 г.

58. «...образец коронационной кантаты.» — По-видимому, Б. В. Асафьев говорит о торжественном прологе «Россия, по печали паки обрадованная», исполненном в честь празднования коронации Елизаветы Петровны. См. об этом: *Гозенпуд А.* Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л., 1959, с. 39.

59. «...кантата Кастальского...» — См.: *Сахновский Ю.* Кантата А. Д. Кастальского к 25-летнему юбилею Московского синодального училища.— Русское слово, 1911, 8 ноября.

60. «Торжество муз» — «...Верстовский, будучи чутким композитором своего „настоящего времени" и даже „данных моментов своего времени", работал во всех почти текущих жанрах и работал чутко и отзывчиво. Эпоха вызывала кантаты, гимны, канты представительно-общественного и национально-оборонного содержания. Верстовский отвечает музыкальной инсценировкой (соло с хором) „Певец во стане русских воинов" (стихотворение Жуковского), кантами и гимнами („Восторг воинов") и т. д. Кантата „Торжество муз" (текст М. Дмитриева) к открытию московского Большого театра (1825); „Большой гимн" (на стихотворение Языкова) для соло, хора и оркестра (более чем 500 артистов), исполненный в 1831 году; Кант с речитативами, ариями, хорами и оркестром для открытия Общества любителей русской словесности; хоровые строфы к празднованию 100-летнего юбилея Московского университета; Торжественная увертюра к открытию Московского Малого театра и т. д...» (*Асафьев Б.* Композитор из плеяды славяно-российских бардов.— В кн.: Труды, т. IV, с. 60).

61. « . „Сказание о граде...“ С Василенко . » — об этой опере-кантате см.: *Липаев И.* Московские письма.— РМГ, 1902, № 12—13.

62. Ср. в кн. Б. В. Асафьева «Рахманинов»: «К своей поэме „Колокола“, созданной в канун первой империалистической войны, Рахманинов подошел вполне последовательно из всего своего круга настороженных зовов и предчувствий тревог родины. Текст Э. По, да к тому же в бальмонтовском переводе, оказался тут лишь канвой — „словесным представителем“ глубоко вкоренившихся в сознании композитора вопросов к действительности... Значительность коренящихся в ней [поэме.— *Ред.*] раздумий обусловлена слиянием тревожных стадий в чувствованиях Рахманинова... с интуитивным постижением им глубоких тревог в недрах русской жизни» (Труды, т. II, с. 300, 301).

63. «Звездоликий» («Радение белых голубей») — кантата для мужского хора и оркестра на слова К. Бальмонта из сб. «Зеленый вертоград». Посвящена Клоду Дебюсси.

64. «Хор у него звенит и льется.» — Об этом «трагически скорбном хоре» Б. В. Асафьев многократно говорит в своих статьях, указывая на практическую необходимость самой широкой популяризации «правдивейшего, небывало прекрасного хора поселян», например, в приводимом ниже фрагменте из статьи «Будничное», где отмечается, что в «Князе Игоре» «среди преизобильно с избытком рассеянных зерен музыкального жемчуга дивно звенит и лучисто искрится гениальнейший по постижению существа песенности и глубины народной русской музыки хор поселян, пстерзанных горем и невзгодами. Этот классический, образцовый хор должен был бы стать краеугольным, основным, отправным пунктом хорового репертуара и, конечно, заслуживал бы нескончаемого распространения во множестве отпечатанных экземпляров» (ИСМПО, с. 28).

65. Пащенко Андрей Филиппович (1883—1972) — советский композитор. Ученик М. О. Штейнберга. Приводим непубликовавшийся ранее очерк Б. Асафьева (ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. I, ед. хр. 289, л. 2—2 об.):

«Пащенко Андрей Филиппович родился 15 августа 1883 года в Ростове-на-Дону в бедной семье и до 17 лет не имел возможности серьезно заняться музыкой, хотя тяготение к сочинительству и почувствовал в 12-летнем возрасте и упражнялся в писании хоровых пьес для церковного хора. 17 лет поступил на музыкальные курсы и впервые стал заниматься на фортепиано (которого дома не было), а также элементарной теорией и сольфеджио. Поездка в Петербург не дала удачи. Пришлось вернуться в Ростов и продолжать сочинять. В 1909 г. Пащенко вновь приехал в Петербург, и, несмотря на голод и лишения, выбился на дорогу. С 1909 по 1911 занимался теорией с композитором Петровым-Бояриновым. С 1914—1916 гг. учился в консерватории. В эти же годы работал в различных журналах. В 1912 году поступил на службу библиотекарем придворного оркестра. В 1913 году впервые выступил перед публикой как композитор: было исполнено его Скерцо и Фантазия для оркестра — „Арлекин и Коломбина“, обратившее на себя внимание красочностью инструментовки и темпераментностью музыки. Среди сочинений Пащенко выделяются: ярко динамичные и сочные вторая (1921—22) и третья (1924—25) симфонии для большого оркестра, симфоническая мистерия для оркестра и радиофона (1923); два струнных квартета; две оперы: „Орлиный бунт“— музыкальная народная драма в пяти действиях с прологом (1925 г., нов. ред. 1927), ставившаяся в Ленинграде, Киеве, Свердловске и Одессе, и „Царь Максимилиан“ — музыкальное скоморошье действо в трех актах с прологом (1926—27); для хора с оркестром: «Песнь солнценосца“ (текст Н. Клюева) — поэма для соло, хора и оркестра в двух частях (1924—25); финал Второй симфонии также имеет заключительный хор на слова Бальмонта „Гимн солнцу“.

Замечательны по своей оригинальности, новизне и творческой силе произведения Пащенко для большого смешанного хора a cappella: „Лунная соната“ Бальмонта в четырех частях (1923), „Хороводы“ — лирико-эпическая хоровая антология на стихотворения Клюева (1924—25), „Виринея“ — сюита на текст С. Городецкого (1922) и две сюиты на темы русских песен, из которых первая написана в 1920 г., а вторая — в 1923 г. Интересны также

2 русские песни для смешанного хора, из которых вторая — „Дубинушка“ — с сопровождением фортепиано в 4 руки, большого барабана и наковальни (1926—27 гг.)».

66. Прач Иван (Ян Богумир) (сер. XVIII в.— 1818) — русский музыкальный фольклорист. Совместно с Н. А. Львовым составил и издал «Собрание народных русских песен с их голосами, положенными на музыку Иваном Прачем» (СПб., 1790).

КАМЕРНЫЙ ВОКАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ

Глава из кн. РМ.

1. Арнольд Юрий Карлович (1811—1898) — муз. теоретик, композитор. Его музыкально-критические статьи (40-е—60-е гг.) печатались в «Библиотеке для чтения», «Пантеоне», «Северной пчеле», «Сыне отечества». Асафьев имеет в виду «Воспоминания» Ю. К. Арнольда в 3-х выпусках: 1, 2 вып.— 1892, 3 вып.— 1893.

2. Соколов Владимир Тимофеевич * (1830—1890) — русский композитор, автор многочисленных романсов, произведений и переложений для хора. Наиболее интересна его работа «Александр Сергеевич Даргомыжский в 1856—1869 гг.» (Русская старина, 1885, № 5); то же в сб. «А. С. Даргомыжский. Автобиография. Письма. Воспоминания современников» (Пг., 1921; изд. 2-е, стереотип.— Пг., 1922). На с. 143 читаем (комм. Н. Ф. Финдейзена): «Владимир Тимофеевич Соколов — композитор-дилетант, автор более сотни романсов и массы хоров; те и другие в свое время пользовались большой популярностью. По пению он ученик Казелла. В 1870-х годах был помощником инспектора СПб. консерватории, а затем переселился в Полтаву, где посвятил себя педагогической деятельности (в качестве преподавателя пения) и написал настоящие воспоминания, напечатанные впервые в „Русской старине“ за 1885 г.».

3. Интересны воспоминания Б. В. Асафьева о вечерах музицирования в салоне Александры Николаевны Молас (урожд. Пургольд): «Роль Александры Николаевны в балакиревском кружке, ее близкое знакомство с Бородиным, Даргомыжским, Мусоргским и то, что она тонкая вдумчивая исполнительница романсов русской школы, все это мне было ведомо. Не знал я только, что встречу одну из культурнейших женщин и глубоко интересную собеседницу в сфере художественно-интеллектуальной. Меня удивил в ней артистизм, по-видимому, прирожденный, и реалистически-психологические качества ее всегда продуманного и обоснованного исполнения, всегда поэтически-образного. Я не расспрашивал о ней ни Стасова, ни кого бы то ни было. С меня достаточно факта существования такого явления... выразительность пения и интеллектуально-психологическая правдивость каждой фразы покоряли и заставляли задумываться над каждым исполненным ею романсом. Живая нить от Даргомыжского, затем Мусоргского к шаляпинскому реализму ощущалась сразу. Значит, пение А. Н. Молас было не обособленной личной манерой. Но о слепой доверчивости традиции тоже не приходилось говорить. Общаясь с Александрой Николаевной, я чувствовал себя у самых истоков школы и великой культуры. Она бережно перенесла свой музыкальный очаг из домашних семейных музицирований и собраний у Даргомыжского в новый век, в эпоху славных начинаний Московского художественного театра, тончайших интонационных узоров Чехова, поэтики „слышания“ действительности у Горького, а затем у Блока, и мирового искусства Шаляпина. Жизнь на широком подъеме создавала то, что тщательно и скромно хранила в маленьком своем салоне А. Н. Молас.

<...> Аккомпанировать такой певице было высшим удовольствием. Я отлично понимал, что получаю русский романс из первоисточников, из первых рук, в жизненной его сущности, в сложившемся при авторах стиле исполнения. <...>

---

* В асафьевском тексте инициалы *В. Г* указаны ошибочно.

Без волнения я не могу вспоминать вечера у А. Н. Молас. Не оттого, что я безмерно многому на всю жизнь научился, что я застал еще живой во всей интонационной свежести эпоху стилевых реалистических изысканий Даргомыжского и утренних зорь Могучей кучки, но и оттого, что в Александре Николаевне я нашел чуткую художественно-артистическую натуру с характерным исполнительским лицом. Борьба за выразительный мелос, за осмысленную мелодию в интонационном единстве поэтического слова и музыкального тона всегда ощущалась в „нерве", в тонусе ее пения. Ясно было, что центр художественных исканий когда-то здесь и лежал. <...> Также понятно, что кружок Даргомыжского и „пяти" друзей мог создать в своей среде исполнительницу, подобную А. Н. Молас: ее страстность, ее пафос, горячность, темпераментность, всегда контролируемые острым, чутким и европейски ясным артистическим интеллектом, отражали всю художественную жизнь, поэтику и эстетику кружка» (О себе, с. 401—405).

[ЗНАМЕННЫЙ РОСПЕВ]

Фрагмент из статьи «Напутствие», открывающей цикл «Музыка моей родины» и впервые опубликованной в кн.: Труды, т. IV. Печатается с сокр. по указ. изд.

1. Шахматов Алексей Александрович (1864—1920) — выдающийся русский языковед, академик.

2. Вероятно, Б. В. Асафьев имеет в виду одну из важнейших работ А. А. Шахматова «Разыскания о древнейших русских летописных сводах» (1908).

3. Названия большого и малого роспевов сложились к середине XVII века, когда особо пространные мелодии стали в исполнительской практике сокращаться, сокращенные варианты образовали малый роспев, а подлинные — большой. См.: ДПИ.

4. Киевский роспев зародился на Украине, в Москве получил распространение начиная с XVII в., различаются большой и малый роспевы. В XVII в. вошел в «Обиход». Отличается ясным ощущением тонической устойчивости, четким различением псалмодии и роспева, повтором отдельных фраз. См.: *Вознесенский И.* Осмогласные роспевы трех последних веков православной русской церкви. Киевский роспев. Киев, 1888, 2-е изд. М., 1898.

5. Греческий роспев известен с XVI в., в практике появился в XVII в. Характерные особенности: живость, радость, теплота чувства, мягкость и плавность голосоведения, лаконизм мелодии, симметрия ритма. В XVII в. вошел в «Обиход». Кроме указанной литературы см.: *Вознесенский И.* Осмогласные роспевы трех последних веков православной русской церкви. Греческий роспев в России. Киев, 1893, вып. 3.

[КАНТ]

Глава из кн. МФКП. Публикуется с сокр. по указ. изд.

1. «...в допетровское время...» — см. об этом: *Смоленский С.* Значение XVII века и его кантов и псалмов в области современного церковного пения так называемого «простого напева».— В сб.: Музыкальная старина. СПб., 1911, вып. 5—6: *Келдыш Ю.* Об исторических корнях.— В сб.: Musica Antiqua, Asta scientifica, t. 2, Bydgoszcz—Warsz., 1969.

2. «...петровское время...» — см об этом: *Финдейзен Н.* Петровские канты.— Известия Академии наук, 1927, № 7—8; *Позднеев А.* Рукописные песенники XVII—XVIII веков. Ученые записки Московского педагогического института, т. I. М., 1958; *его же*, Проблемы изучения поэзии петровского времени.— В кн.: XVIII век, сб. 3. М.— Л., 1958; *Келдыш Ю.* Русская музыка XVIII века. М., 1965.

3. «...концерты Бортнянского...» — см. об этом: *Доброхотов Б.* Д. С. Бортнянский. М—Л., 1950; *Скребков С.* Бортнянский — мастер хорового концерта.— В сб.: Ежегодник Института истории искусства, т. II. М., 1948.

4. «...в музыке Бетховена...» — Следует отметить условность термина «кант» в применении к музыке Бетховена. Асафьев имеет в виду не цитатное использование Бетховеном российского канта XVII в., а определенное сходство этого жанра с маршево-гимнической сферой бетховенской музыки (см. с. 182 наст. изд.).

Ср.: «Безусловно, кант явление не только национально-русское. Его возникновение и развитие связано со многими музыкальными культурами. Так, например, Асафьев убедительно пишет о кантовых чертах стиля Бетховена, указывая, что в его симфониях «„стилевые элементы канта" проявляются то „более, то менее собранно", а тему-мелодию „К радости" он называл „совершеннейшим кантом"» (*Орлова Е.* О традициях канта в русской музыке.— В сб.: Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978, с. 240).

[ХОРОВЫЕ СЦЕНЫ В РУССКИХ ОПЕРАХ]

Фрагменты статьи «Русский народ, русские люди» из цикла «Музыка моей родины» (впервые — СМ, 1948, № 6). Публикуется по изд.: Труды, т. IV.

1. Асафьев, видимо, имеет в виду вступление женского хора со словами: «Ой ты сила, силушка!».

2. Ср.: «Композитор гениально связал в заключительном хоре — отпевании Ольги (у Мея этого нет) судьбу Пскова с судьбой дочери Пскова и царя Ивана!» (СЭ, с. 50).

[ХОРОВЫЕ ОБРАБОТКИ РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН]

Публикуется впервые по рукописи — ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 277, л. 1—3. В описи рукопись значится как «рецензия на концерты Государственной академической капеллы (1926)». Рукопись озаглавлена автором «I концерт».

1. «Былины ... сольные и хоровые...» — см. об этом: *Маслов А.* Былины и их происхождение, ритмический и мелодический склад. М., 1910; *Янчук Н.* О музыке былин.— В сб.: Былины, т. II. М., 1919; *Попова Т.* Русское народное музыкальное творчество. 2-е изд., т. I, М., 1962.

2. Sprechgesang (*нем.*) — пение, приближенное к речевой декламации.

3. Леонтович Николай Дмитриевич (1877—1921) — украинский советский композитор, собиратель музыкального фольклора, автор многочисленных обработок русских, украинских, революционных песен. См. о нем: *Аримович Л., Гордейчук Н.* Творчество Н. Леонтовича.— В кн.: Из истории русско-украинских музыкальных связей. М., 1956, с. 341; *Довженко Д.* М. Д. Леонтович. Сб. статей и материалов. Киев, 1947 (на укр. яз.); *Дяченко В.* М. Д. Леонтович. Киев, 1969; *Гордийчук М.* М. Д. Леонтович. Киев, 1972 (на укр. яз.).

4. Комитас Вартапет (настоящее имя Согомон Геворкович Согомонян) 1869—1935 — армянский композитор, исследователь, дирижер, основоположник армянской научной музыкальной этнографии. См.: *Шавердян А.* Комитас и армянская музыкальная культура. Ереван, 1956; *Комитас.* Собрание сочинений под ред. Р. А. Атаяна, т. I—III. Ереван, 1960—1969; *его же.* Народные песни. Этнографический сборник, т. I. Ереван, 1931; *Глебов И.* Концерт армяно-персидской музыки.— Жизнь искусства, 1928, № 20, с. 10.

5. Вериковский Михаил Иванович (1896—1962) — украинский советский композитор и дирижер.

6. «...в разработке Гречанинова...» — см. об этом: *Ивакин М.* Обработки А. Г. Гречанинова (1864—1956).— В кн: *Ивакин М.* Русская хоровая литература. М., 1965, с. 118.

7. «Эффектно варьирована Пащенко...» — Об обработках Пащенко Асафьев писал: «...Прикосновение... к русской народной песне дало композитору твердую почву. Не будучи с ним согласен в отношении многих деталей в инструментальной трактовке хора, я вижу в его обработках песен новый этап оформления народного мелоса и новое техническое завоевание, не говоря уже о чисто эмоциональном впечатлении от отдельных захватывающих своим вокальным симфонизмом моментов...» (*Асафьев Б.* Вечер из произведений Пащенко — Красная газета [веч. вып.], 1924 г., 29 ноября).

8. Орлов Василий Михайлович (1858—1901) — см. о нем: *Ивакин М.* Обработки В. М. Орлова...— В кн.: *Ивакин М.* Русская хоровая литература. М., 1965, с. 113.

9. Давидовский Григорий Митрофанович (1866—1952) — сов. хоровой дирижер и композитор. Организатор большого количества (свыше 35) хоров, в том числе Украинской хоровой капеллы (1908). См. о нем: *Михайлов Н.* Композитор и хоровой дирижер Г. М. Давидовский. Киев, 1962 (на укр. яз.).

10. «Бандура» написана в 1895 г. имеется ее продолжение — «Кобза» и «Кубань».

[ХОРЫ ЧАЙКОВСКОГО, ТАНЕЕВА, ПАЩЕНКО И ЯКОВЛЕВА]

Публикуется впервые по рукописи — ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. I, ед. хр. 277, л. 9—9 об.

В описи рукопись значится как «рецензия на концерты Государственной академической капеллы [1926]». Рукопись озаглавлена автором «IV концерт».

1. Приводим непубликовавшийся ранее асафьевский очерк о Яковлеве: «Яковлев Николай Иванович родился 24 февраля 1883 года в г. Симбирске (ныне Ульяновске) в семье педагога. После гимназии поступил в петербургский Горный институт, по окончании которого был преподавателем и лектором в ряде учебных заведений. Учиться играть на фортепиано начал в последних классах гимназии, а серьезное влечение к музыке испытал с 1917, когда и стал заниматься теорией у профессора Витоля, после отъезда которого за границу поступил в 1919 г. в консерваторию. Консерваторию Яковлев окончил в 1925 году. В настоящее время преподает в нескольких музыкальных учебных заведениях Ленинграда» (ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. I, ед. хр. 289).

2. «Хоры Андрея Пащенко» — см. об этом: *Мейлих Е.* Хоровое и кантатно-ораториальное творчество [Пащенко].— В кн: *Мейлих Е.* Андрей Филиппович Пащенко. Очерк жизни и творчества. Л., 1960.

С. И. ТАНЕЕВ. КАНТАТА «ПО ПРОЧТЕНИИ ПСАЛМА»

Впервые — Музыка, 1915, № 216. Подписано: Игорь Глебов. Печатается с сокр. по указ. изд.

1. Кусевицкий Сергей Александрович (1874—1951) — русский дирижер, виртуоз-контрабасист и музыкально-общественный деятель. О нем см.: *Кусевицкий И., Шнейдер А.* О Сергее Кусевицком. Штрихи к биографии.— Музыкальная жизнь, 1974, № 15; Сергей Кусевицкий. «...Приобщение человека к вселенским интересам». Материалы к творческой биографии. Вступительная статья, публикация и комментарии В. Юзефовича.— СМ, 1975, № 1.

2. Хомяков Алексей Степанович (1804—1860) — русский писатель, видный теоретик славянофильства. Кантата написана на текст стихотворения А. С. Хомякова «По прочтении псалма» («Земля трепещет, по эфиру катится гром»), соч. в 1832 г., впервые опубликовано в кн.: *Хомяков А.* Стихотворения. М., 1861.

ПАМЯТИ С. И. ТАНЕЕВА

Публикуется впервые по рукописи (1927) — ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. I, ед. хр. 272, л. 1—2. Подписано: Игорь Глебов. В рукописи — подзаголовок: «Концерты в Ленинграде».

1. «...стилизатор-народник.» — Данная характеристика абсолютизирует действительно имеющие место в творчестве Н. А. Римского-Корсакова тенденции к стилизации и является чересчур категоричной и потому безусловно несправедливой. См. в настоящем сборнике статью «От издательства».

2. «...Скрябин и Танеев» — см. об этом: *Луначарский А.* В мире музыки. Статьи и речи. М., 1971.

[РАХМАНИНОВ. КАНТАТА «ВЕСНА»]

Впервые: [Приложение к программе симфонического концерта 15 октября 1919 г.]. Пг. [1919], с. 3. Подписано: Игорь Глебов. Печатается по изд.: Труды, т. II, с. 316.

1. Ср. в асафьевской статье «О русской природе и русской музыке»: «Рахманинов в своей кантате „Весна“ с вешней щедростью даровитейшего лирика передал незабываемые впечатления от русской весны, когда действительно растет и ширится зеленый шум — шум покрывающихся листвой деревьев, птиц, речных потоков и буйных ветров, шум, в котором растворяются тягостные мрачные ссоры, бледнеет страстность гнева, и человек весь пронизывается весенним воздухом жизнерадостности и душевной ясности. Воцаряется власть природы, и музыка сама воспринимается как вешнее цветение и прорастание, впитав в себя соки земли и устремляясь в небесную синеву, освеженная зеленым шумом» (Труды, т. IV, с. 96).

РАХМАНИНОВ. «ВСЕНОЩНАЯ ДРЕВНИХ РОСПЕВОВ»

Публикуется впервые по рукописи — ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. I, ед. хр. 277, лл. 4—6.

В описи рукопись значится как «рецензия на концерты Государственной академической капеллы [1926]». Заглавие в рукописи начинается со слов: «II концерт...»

1. Всенощная (всенощное бдение) — православное богослужение, появившееся в русской церкви в XV в. Свое название получило от обычая совершать его в течение целой ночи накануне праздников. Тексты взяты из «Псалтири», состоящей из 150 псалмов. Многие русские композиторы в своем творчестве обращались к текстам всенощной. Среди них: А. Д. Кастальский, П. Г. Чесноков, П. И. Чайковский, А. А. Архангельский, М. М. Ипполитов-Иванов, А. Г. Гречанинов, С. В. Рахманинов.

2. Introitus (*лат.*— вступление) — в католической литургии антифонная хоровая песнь, предшествующая мессе.

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ «СВАДЕБКА»

Два действа на основе песенной народной лирики

Публикуется впервые по рукописи — ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. I, ед. хр. 277, лл. 7—8.

В описи рукопись значится как «рецензия на концерты Государственной академической капеллы [1926]». Заглавие в рукописи начинается со слов: «III концерт...»

См. примечания к следующей статье.

«СВАДЕБКА»

Русские хореографические сцены с пением и музыкой

Впервые — в кн.: *Игорь Глебов.* Книга о Стравинском. Л., 1929. Публикуется по тексту 2-го изд.: *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. Л., 1977.

1. Сам И. Ф. Стравинский так излагает историю создания «Свадебки»: «Мысль о хоровом сочинении на сюжет русской крестьянской свадьбы пришла мне в голову в начале 1912 г.; название родилось почти одновременно с самой идеей. По мере развития замысла мне становилось ясно, что это не будет драматизацией свадьбы или сопровождением к сценическому спектаклю с описательной музыкой. Вместо того я хотел представить подлинный обряд

путем прямого цитирования народного, то есть не литературного, стиха. Я ждал два года, пока нашел нужный мне источник в антологиях Афанасьева и Киреевского; но мое ожидание было хорошо вознаграждено, поскольку танцевально-кантатную форму сочинения также внушило мне чтение этих двух хранителей русского языка и духа. „Байка про лису“ и „История солдата“ были заимствованы у Афанасьева, „Свадебка“ — почти целиком у Киреевского. <...> в „Свадебке“ только одна из тем народная, хотя, в сущности, это не народная мелодия, а рабочая, фабричная песня» (Диалоги, с. 166, с. 169—170).

2. «Я начал сочинять „Свадебку“ в 1914 г. ... в Кларане. Музыка была написана в виде сокращенной партитуры к 1917 г., но полная партитура была закончена лишь за три месяца до премьеры, то есть шестью годами позже. Ни одно из моих сочинений не претерпевало стольких инструментальных превращений. Я закончил первую картину для оркестра, аналогичного „Весне священной“, а затем решил разделить различные оркестровые компоненты — струнные, деревянные, медные, ударные, клавишные (цимбалы, клавесин, рояль) — на группы и разместить эти группы порознь, на сцене. По другому варианту я пытался скомбинировать пианолы с ансамблями инструментов, включавшими саксгорны и флюгельгорны. Затем... я вдруг понял, что всем моим требованиям отвечает ансамбль из четырех роялей. Он одновременно будет и совершенно однородным, и совершенно безличным, и совершенно механическим» (Диалоги, с. 168). Об авторских оркестровых редакциях «Свадебки» см. также в кн.: *Стравинский И.* Хроника моей жизни. Л., 1963, с. 162.

3. Состав оркестра: четыре фортепиано, литавры, ксилофон, колокол, колокольчики, бубен, треугольник, тарелки, малый барабан, большой барабан.

4. Здесь Б. Асафьев говорит о таком особом качественном признаке музыкально-инструментальной культуры, как «у д а р н о с т ь, то есть очень развитая область акцентных ритмо-звучаний, не обусловленных ни дыханием, ни обязательной точностью интервальности. Это понятно: ударность связана с „языком“ человеческих движений, акцентами ног, игрой и танцами — искусствами внеинтонационными. Но интонационность присуща и ударности: во-первых, через тембровость, во-вторых, все-таки, через наличие тона, тонуса, акцента, значит, напряженности, „весомости“ звука» (МФКП, с. 362).

5. Ср. характеристику, данную Б. В. Асафьевым драматургической роли хора в опере-оратории «Царь Эдип» Стравинского: «Хор в „Эдипе“ — статуарно трактованная масса, чьи патетические стоны и причитания, суровые мольбы, величавые гимнические возгласы, приветствия, высказывания одобрения и неодобрения, веские суждения, чье глубоко человечное сострадание к горю, сочувствие и настороженная заинтересованность в происходящем и чей анализ событий служит опорой и связью действия» (*Асафьев Б.* Книга о Стравинском, 2-е изд. Л., 1977, с. 259).

6. Ср. автохарактеристику: «„Свадебка“ — это последование типичных свадебных эпизодов, воссозданное из обрывков типичных для данного обряда разговоров. Исходит ли речь от невесты, жениха, родителей или гостей, она неизменно ритуальна...» (Диалоги, с. 166).

7. Напомним, что, по словам И. Ф. Стравинского, «в „Свадебке“ нет индивидуальных ролей, есть лишь сольные голоса, которые отождествляются то с одним, то с другим персонажем. Так, сопрано в первой сцене — это не невеста, но попросту голос невесты; тот же голос в последней сцене ассоциируется с гусыней. Подобным же образом слова жениха поются тенором в сцене с дружками и басом в конце; два баса, поющие без сопровождения во второй сцене, не должны отождествляться с двумя священниками, хотя многое в этой музыке может наводить на мысль о церковном обряде. Даже собственные имена в тексте, как-то: Палагей или Савельюшка — ни к кому в частности не относятся. Они были выбраны из-за их звучания, слогового строения и как типично русские». (Диалоги, с. 166).

8. Векки Орацио (1550—1605) — итальянский композитор. «Двуглавый Парнас», комедия в 3-х актах с прологом, о которой говорит Б. В. Асафьев,— первое произведение, приближающееся по своему строению к оперной форме,

но отличительной его чертой является тот факт, что «Векки писал не в монодическом стиле, а поручал разговоры отдельных действующих лиц петь 4—5-голосному хору в стиле мадригалов...» (*Риман Г.* Музыкальный словарь. Пер. с 5-го нем. издания Б. Юргенсона под ред. Ю. Энгеля. М, 1896, с. 218).

9. Радение — религиозный обряд, сопровождающийся самоистязанием в состоянии фанатического исступления.

10. Об этом см.: *Асафьев Б.* Русская живопись. Мысли и думы. Л.—М., 1966.

11. И. Стравинский специально отметил, что «для каждого, кто пытается по достоинству оценить „Свадебку“, необходимо знание не только культовых обрядов, но и ее языка. Например, „красный“ в последней картине означает „прекрасный“: оно не относится только к цвету. „Стол красный“ и „стол красивый“ означают одно и то же. Слово „люшеньки“, далее,— это слово для рифмы, вернее, уменьшительное от него: оно не имеет „смысла“. <...>

Картина свадебного застольного пира составлена в значительной мере из цитат и обрывков разговоров. Нерусский слушатель прежде всего должен понять в этой сцене, что лебедушка и гусыня являются народными персонажами и что голоса соло, олицетворяющие их и поющие от их имени, разыгрывают традиционную народную игру. Как лебеди, так и гуси летают и плавают и потому могут рассказать фантастические истории о небесах и водах, являющиеся, в конечном счете, отражением крестьянских суеверий. Я имею в виду мелодию сопрано в „Свадебке“, которая начинается словами: „И я была на синем на мори...“ Но „лебедушка“ и „гусыня“ относятся также к невесте и жениху. Это народное выражение ласки, вроде „моя голубка“ или „моя мышка“. <...>» (Диалоги, с. 167).

12. «В „Свадебку“ вошел текст одной из песен, записанных Пушкиным в окрестностях села Михайловского — «Ягода с ягодой сокатилися» (Диалоги, с. 364).

13. Crotales — кроталы, в данном случае — античные тарелочки, т. н. cimbales antiques (*франц.*).

О КАСТАЛЬСКОМ

Впервые — Советская музыка, 1956, № 12. Публикуется по кн.: Кастальский.

1. Вторая часть труда А. Кастальского издана посмертно — «Основы народного многоголосия» под ред. В. М. Беляева. М.—Л., 1948. См. также: Краткое содержание и тезисы доклада А. Д. Кастальского «Об особенностях народно-русского многоголосия и голосоведения», читанного на пленуме ГИМНа 24 и 31.VII.1922.— В кн.: *Кастальский.*

2. Речь идет о цикле «Картины русских народных празднований в обрядах и песнях», 1913. См. об этом: *А. Д. Кастальский.* Предисловие к «Картинам народных празднований на Руси».— В кн.: *Кастальский,* с. 171—173; *А. Д. Кастальский.* Картины народных празднований на Руси (отрывки в редакции А. А. Кастальского).— Там же, с. 174—266. Авторская черновая рукопись «Картин» хранится в ГЦММК, ф. 12, ед. хр. 1.

[О ХОРОВОМ СТИЛЕ КАСТАЛЬСКОГО]

Публикуется впервые по рукописи (1927) — ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 278. Подписано: Игорь Глебов.

1. См. примеч. 1 к статье «О Кастальском».

2. «В архиве хранятся рукописи и корректуры работы А. Д. Кастальского „Особенности и самостоятельность народно-русского многоголосия“ (1918); черновые материалы, не вошедшие в издание его труда „Основы народного многоголосия“; записи по вопросу „Полифония в русской народной песне“, а также ряд статей, заметок, тезисов, докладов о народных песнях. <...> Очень ценны и в настоящее время широко используются хранящиеся в архиве

методические работы А. Д. Кастальского по преподаванию хорового пения, как, например: „Методические заметки по музыкальному образованию детей дошкольного и школьного возраста", „Методика преподавания школьного хорового пения"; инструкции и план занятий для музыкальных коллективов Красной Армии (1920); <...> разные материалы по методике преподавания хорового пения, внешкольному воспитанию. Деятельность А. Д. Кастальского как педагога отражена в ряде документов по организации народной хоровой академии 1918—1923 [в тексте изд. опечатка: 1818—1823.— *Ред.*] и хорового подотдела Московской Государственной консерватории (1923—1926)» (см.: *Бортникова Е.* Фонд А. Д. Кастальского в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки.— В кн.: *Кастальский,* с. 280).

3. Animae populi — (*лат.*) душа народа.

[ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСКУССТВА КАСТАЛЬСКОГО]

Впервые — в кн.: *Кастальский.* Публикуется по указ. изд.

1. Именно такой характер композиций Кастальского повлиял на стиль «Кантов» — сочинения для смешанного хора a cappella Б. В. Асафьева (дек. 1941 г.), посвященного памяти А. Д. Кастальского (автограф хранится в ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. I, ед. хр. 171).

ОТ «ОПЫТОВ» К НОВЫМ ДОСТИЖЕНИЯМ

По поводу музыкальных «реставраций» Кастальского

Впервые — Музыка, 1915, № 228, с. 412. Подписано: Игорь Глебов. Публикуется по указ. изд.

1. Полное название этого произведения Кастальского — «Опыт историко-этнографических музыкальных реставраций».

2. Науман Эмиль (1827—1888) — немецкий композитор и музыковед. По-видимому, Б. Асафьев имеет в виду работу Наумана, переведенную на русский язык.— См.: *Науман Э.* Иллюстрированная всеобщая история музыки, СПб., 1896—1902, вып. 1—15.

3. Фетис Франсуа Жозеф (1784—1871) — бельгийский музыковед и композитор. По-видимому, Б. Асафьев имеет в виду работу Фетиса «Biographie universelle des musiciens et bibliographie generall de la musique» (2-e ed. Paris, 1860—1865).

4. Геварт Франсуа Огюст (1828—1908) — бельгийский музыковед и композитор. По-видимому, Б. Асафьев имеет в виду работу Геварта «Histoire et théorie de la musique de l'antiquité», vol. 1—2. Gand, 1875—1881.

5. Фаминцын Александр Сергеевич (1841—1896) — русский музыковед и композитор. По-видимому, Б. Асафьев имеет в виду работу А. Фаминцына «Древняя индо-китайская гамма в Азии и Европе» (СПб., 1889).

6. Петр Вячеслав Иванович (1845 [по других сведениям — 1848]—1923) — чешский и русский композитор и филолог. По-видимому, Б. Асафьев имеет в виду работы В. Петра, посвященные музыкальной культуре древней Греции: *Петр В.* Вновь открытые памятники античной музыки.—Журнал министерства народного образования, 1893, октябрь-декабрь; *он же.* Элементы античной армоники.— РМГ, 1896, № 10; *он же.* О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке. Киев, 1901.

7. Агапы — религиозные вечери в первые времена христианства.

8. Постановка «Свадебки» Стравинского была осуществлена в Париже в 1923 году.

9. «Торжище в старину на Руси» впоследствии названо автором «Картины народных празднований на Руси». Последняя редакция «Картин» была создана Кастальским в 20-е годы и предназначалась для солистов, хоров (женского, мужского, детского, смешанного), артистов-чтецов и фортепиано.

Рукопись хранится в ГЦММК, ф. 12, ед. хр. I; отрывки (в ред А. А. Кастальского), см. в кн.: *Кастальский,* с. 174.

О возможности сценического звучания «Картин» говорил сам А. Д. Кастальский в письме к Г. Н. Тимофееву от 24 ноября 1914 года, фрагмент из которого мы приводим (публикуется впервые):

«Многоуважаемый Григорий Николаевич... на днях мною написаны объяснения к сценической постановке моих картин „Из минувших веков" с подробным обозначением действующих лиц. В каждой картине занято от 2—4 певцов солистов, небольшой (5—8 чел[овек]) хор, танцовщицы и солисты. Каждая картина идет около 8—10 минут, кроме Иудеи (5 минут), где нужен большой унисонный хор. Эти объяснения будут вложены в тетрадь для объяснения. III тетрадь „Христиане" снабжена объяснениями к концертному исполнению (хор, солисты и аккомпанирующая арфа). Этот номер продолж[ается] 8—10 мин[ут]. Сданное Юргенсону „Торжище" идет 20 мин[ут].» <...> Надпись на лицевой стороне «почтовой карточки» (рукой А. Д. Кастальского): «С. Петербург Знаменская 31 Его Высокородию Григорию Николаевичу Тимофееву.» (внизу — карандашная пометка А. Н. Лбовского: «Из минувших век[ов]» Кастальский). Подлинник хранится в ОР ГПБ., ф. 423 (Лбовский А. Н.), ед. хр. 1510. Подробно об авторских пожеланиях при сценической постановке этого произведения см.: *Кастальский А.* Народные празднования на Руси.— Музыка, 1914, № 196.

Тимофеев Григорий Николаевич (1866—1919) — русский музыкальный писатель-критик. Автор статей о творчестве М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, А. А. Алябьева, Ф. Шопена, Ц. А. Кюи, М. И. Глинки, В. В. Стасова, А. С. Даргомыжского, сотрудник газет и журналов, в том числе: «РМГ», «Театр и искусство», «Музыкальный современник», «Вестник Европы» и др.

10. «...стих о Голубиной книге» — см. кн.: *Бессонов П.* Калики перехожие. М., 1861, вып. 1.

А. Д. КАСТАЛЬСКИЙ

Впервые — Музыка и революция, 1927, № 1, с. 9. Публикуется по кн.: *Кастальский,* с. 7—9.

1. «...с точки зрения музыкальной...» — эта мысль нашла свое практическое отражение в исследовании: Асафьев Б. Русская живопись. Мысли и думы. М.—Л., 1966.

2. «...Свою единственную симфонию...» — речь идет о «Деревенской» («Сельскохозяйственной») симфонии; первое исполнение — 1925, Москва.

3. «...тех же настроений.» — По словам самого А. Кастальского, «„Картины народных празднований на Руси" являются попыткой восстановить с возможною полнотою и в живописных образах музыкально-обрядовую сторону русских народных празднований, местами полузабытых, а местами совсем затерянных» (см.: *Кастальский,* с. 171).

[О «РЕКВИЕМЕ» А. Ф. ПАЩЕНКО]

Печатается по изд.: *Мейлих Е.* Андрей Филиппович Пащенко. Очерк жизни и творчества. Л., 1960, с. 52—53. Подписано: «доктор искусствоведческих наук композитор орденоносец Б. Асафьев. 9 июля 1942. Ленинград».

ГРИГОРИАНСКИЙ ХОРАЛ

Впервые — БСЭ, т. 19, 1930, стлб. 344. Подписано: Игорь Глебов. Печатается по указ. изд.

1. «...систематизированы при папе Григории I или, вероятнее, при Григории II или III».— Папе Григорию I, прозванному «Великий» (ок. 540—604) предание приписывает составление антифонария — цикла канонизированных песнопений, получивших спустя 300 лет после смерти Григория I название григорианских хоралов.

2. «...у трубадуров и труверов...» — французские странствующие поэты-певцы. К числу выдающихся трубадуров относятся Бернарт де Вентадорн (1150—1195), Бертран де Борн (1140—1215), труверов — Тибо (1201—1253), Кретьен де Труа (2-я половина 12 в.). О них см.: *Обри П.* Трубадуры и труверы [1909]. М., 1932; *Иванов А.* Трубадуры, труверы и миннезингеры. 2-е изд. Пг., 1915; *Грубер Р.* История музыкальной культуры, т. I. С древнейших времен до конца XVI века, ч. II. М.—Л., 1941.

3. «...мелодия Dies irae» — использована во многих произведениях XIX—XX столетий.

[ОТ ГРИГОРИАНСКОГО ХОРАЛА ДО ОПЕРЫ]

Фрагмент из кн. МФКП. Публикуется с сокр. по указ. изд.

1. См. предыдущую статью и комментарии к ней.

2. Гностицизм — религиозно-философское учение, соединившее в себе пифагорейство (учение о космической «гармонии сфер») и неоплатонизм (проповедование в качестве первоначала мистического экстаза).

3. Об этапах развития григорианского хорала см., например: *Грубер Р.* История музыкальной культуры, т. I, ч. I. М.— Л., 1941, с. 386—417.

4. Марр Николай Яковлевич (1864—1934) — советский ученый, филолог и археолог. Широко известны его исследования в области истории армянской и грузинской литературы. См.: *Марр Н.* Избранные работы, т. I—V. М.— Л., 1933—37 (библиография). О нем см.: *Миханкова В.* Николай Яковлевич Марр. Очерк его жизни и научной деятельности, 3-е изд. М.—Л., 1949; *Абаев В.* Н. Я. Марр (1864—1934). К 25-летию со дня смерти.— Вопросы языкознания, 1960, № I.

5. Речь, по-видимому, идет об о р г а н у м е, первоначальный вид которого так и назывался: параллельный (параллельные движения голосов в кварту или квинту, иногда в октаву).

6. Ars antiqua (*лат.*— старинное искусство) — наименование искусства культовой полифонии XII—XIII вв., в отличие от ars nova (*лат.*— новое искусство) — искусства светской полифонии XIV века. См. главы: Ars nova во Франции; Музыкальная культура Ars nova в Италии; Ars nova и музыка, связанная с культом; Мензуральная нотация Ars antiqua; Нотное письмо Ars nova — В кн.: *Грубер Р.* История музыкальной культуры, т. I, ч. II. М.— Л., 1941.

7. Схоластика (от *лат.* Schola — школа) — философия средних веков (IX—XV вв.). Главные представители: Фома Аквинский, Ансельм Кентерберийский, Бонавентура, Дунс Скот и др.

8. Леонин (франц. композитор и органист XII в.) и Перотин (франц. композитор конца XII — первой трети XIII в.) — представители первой школы европейской хоровой полифонии, основанной при Капелле Собора Парижской богоматери.

9. «...франко-фламандские, или нидерландские, школы полифонии...» — виднейшие представители: Гийом Дюфаи (ок. 1400—1474), Жиль Беннуа (ок. 1400—1460), Иоханнес Окегем (ок. 1420—1495), Якоб Обрехт (1450—1505), Жоскен Депре (ок. 1450—1521), Орландо ди Лассо (ок. 1532—1594).

10. Францисканцы — монахи ордена, основанного в 1208 г. католическим священником Франциском Ассизским (1182—1226).

11. Laudi (от *лат.* laus — хвала, прославление) — итальянские духовные песни гимнического характера, бытовавшие в народе. Содержание лауд тесно связано с «мирским» колоритом. Известны многие печатные сборники лауд: 1485, 1507, 1508, 1565, 1570, 1588, 1591. В XX в. опубликованы следующие издания лауд: *Jepessen Kn., Brandal V.* Die mehrstimmige italienische Laude um 1500. Lpz.— Kph., 1935; *Liuzzi F.* La lauda e i primordi della melodia italiana, V. 1—2, Roma, 1935.

12. Noël (*франц.*) — ноэль, популярная в XII—XVI вв. разновидность французского песенного творчества — святочная песня на евангельский текст.

13. Лютер Мартин (1483—1546) — основатель немецкого протестантизма. Автор текстов многочисленных хоралов. Наиболее известен хорал Лютера «Господь — твердыня наша», названный Фридрихом Энгельсом «Марсельезой 16 века». О возникновении и развитии лютеранского хорала см.: *Швейцер А.* И. С. Бах. М.—Л., 1964, с. 8—32.

14. «...группы флорентийцев» — Б. В. Асафьев имеет в виду деятельность «флорентийской камераты» — содружества поэтов, музыкантов и философов. В этот кружок, основанный в 1580 г. Джованни Барди (1584—1614 или 1615) входили: поэт Оттавио Ринуччини (1563—1621), композиторы Якопо Пери (1561—1633), Джулио Каччини (ок. 1550—1618); Винченцо Галилей (ок. 1520—1591); результатом их деятельности явилось возникновение оперы.

Первыми произведениями оперного жанра были «Дафна» и «Эвридика» Я. Пери, «Эвридика» Дж. Каччини, «Орфей» К. Монтеверди. О новом типе интонирования, возникшем в связи с появлением оперы, Б. Асафьев пишет:

«Великое движение Ренессанса, создавшее искусство „нового человека", провозгласившее право свободного выявления душевности, эмоции вне ярма аскетизма, вызвало к жизни и новое пение, в котором вокализируемый, распеваемый звук стал выражением эмоционального богатства человеческого сердца в безграничных его проявлениях. Этот глубочайший в истории музыки переворот, изменивший качество интонации как искусства произнесения, то есть выявления человеческим голосом и говором внутреннего содержания, душевности, эмоциональной настроенности, только и мог вызвать к жизни оперное искусство» (Об опере, с. 53).

15. Вилларт Адриан (между 1480 и 1490—1562) — фламандский композитор, автор мотетов, мадригалов, канцон, месс, ричеркаров.

16. Орацио Векки — см. прим. 8 к статье «Свадебка».

17. Маренцио Лука (1553 или 1554—1599) — итальянский композитор, автор вилланел, мотетов, более 500 мадригалов.

18. Джезуальдо ди Веноза (ок. 1560—1614) — итальянский композитор, автор многочисленных мадригалов (10 из них написаны на тексты песен Торквато Тассо). См. полное собрание сочинений Джезуальдо в 10 тт. (Hamburg — Leipzig, 1956—1967).

19. Ср. другое высказывание Асафьева: «Возникновение оперности в гораздо более сильной степени, чем принято думать, коренится в сфере интонации как художественного мастерства — недаром опера родилась в классической стране ораторской речи и искусства речитации,— во всяком случае, не менее, чем в области вокализирующего голоса, то есть голоса, распевающего г л а с н ы е в различных степенях их открытости и закрытости, из чего выросло великое итальянское искусство bel canto» (Об опере, с. 53).

[ДЕРЕВЕНСКАЯ КАНТАТА]

Впервые — Жизнь искусства 1919, 8 декабря. Подписано: Игорь Глебов. Печатается по первой публ.

МОЦАРТ. РЕКВИЕМ

Впервые — Приложение к программам хоровых концертов 26.I, 19.II и 30.IV 1922 г. Пг., 1922. Подписано: Игорь Глебов. Печатается по указ. изд.

1. «...в новелле Мериме имеют похороны Дон-Жуана, им же самим виденные...» — речь идет о новелле П. Мериме «Души чистилища». См., напр.: *Мериме П.* Новеллы. М., 1953.

2. Зюсмайр Франц Ксавер (1766—1803) — австрийский композитор и дирижер.

[БЕТХОВЕН. ДЕВЯТАЯ СИМФОНИЯ И MISSA SOLEMNIS]

Впервые — в сб.: Бетховен (1827—1927). Л., 1927. Подписано: Игорь Глебов. Печатается по изд.: Труды, т. IV, с. 393—394.

1. «...в Гейлигенштадтском завещании...» — см. об этом: Письма Бетховена. 1787—1811. М., 1970, с. 159.

АРНОЛЬД ШЁНБЕРГ И ЕГО «GURRE LIEDER»

Впервые — [Приложение к программе симфонического концерта 7.XII.1927 г.] Л., 1927. Подписано: Игорь Глебов. Публикуется с сокращениями по кн.: *Асафьев Б.* (*Игорь Глебов*). Критические статьи, очерки и рецензии. Из наследия конца десятых — начала тридцатых годов. М.— Л., 1967.

1. Якобсен Иенс Петер — датский писатель. См. о нем: *Брандес Г.* Якобсен.— В кн.: *Якобсен И.* Собрание сочинений, т. III. СПб., 1896; *Адмони В.* Роман И. П. Якобсена «Нильс Люне».— В кн.: Скандинавский сборник, Таллин, 1969.

2. Речь идет о концертах из произведений современной музыки, которые по инициативе Асафьева проводились в Ленинграде с 1924 года.

АРТЮР ОНЕГГЕР. «ЦАРЬ ДАВИД»

Впервые — в приложении к программе концерта Государственной академической капеллы (25.IX.1927). Печатается по указ. изд.

1. Моракс Рене (1873—1963) — швейцарский драматург. На сюжет «Библейской драмы» Р. Моракса Онеггер написал оперу «Юдифь» (1-я ред.— 1925, 2-я — 1936). «Хоры в „Юдифи“ занимают значительное место: это, прежде всего, „Жалобы“ в I акте и Погребальный плач, где скорбная колоратура выделяется на фоне силлабического речитатива.» (*Дюмениль Р.* Современные французские композиторы группы «шести». Л., 1964, с. 46).

2. «...сочинена в 1921 году...».— Имеется в виду 1-я редакция произведения (симфонический псалом), 2-я редакция (драматическая оратория) была написана в 1923 г., 3-я редакция (опера-оратория) была написана в 1924 г. Как известно, Онеггер начал работу над этим произведением именно с написания хоров (см. об этом: *Дюмениль Р.* Цит. соч., с. 44).

3. «...в театре на открытом воздухе в Швейцарии» — Речь идет о народном театре «Жорá», основанном Рене Мораксом и его братом в Мезьере. Премьера «Царя Давида» (в 1-й ред.) состоялась 11 июля 1921 г.

4. «...указанных свойств.» — ср., например, следующую оценку «Царя Давида»: «Оратория эта— пышно расцветший музыкальный шедевр, который можно сравнить по силе воздействия лишь с ораториями Генделя и Баха — в прошлом и с „Псалмом XLVII“ Флорана Шмидта — в настоящем» (*Дюмениль Р.*— Цит. соч., с. 45).

5. «Pacific 231» — одночастное симфоническое сочинение, получившее название модели паровоза.

Премьера состоялась 8 мая 1927 года под управлением С. Кусевицкого. По словам самого композитора, «...он не пытался подражать шуму локомотива, а скорее стремился передать средствами музыкального построения зрительный образ мчащегося поезда и физическую радость, возникшую от его движения.» (*Дюмениль Р.* Цит. соч. с. 46—47).

[АРМЕЙСКИЕ ПЕСНИ]

Публикуется по тексту заметки — Музыка, 1916, № 252, с. 221. Подписано: B'as.

НАРОДНЫЕ ИСТОКИ В МУЗЫКЕ

Впервые — Литература и искусство, 1944, 15 апреля. Публикуется по указ. изд.

[О ХОРОВОДАХ]

Фрагмент из статьи «Майская ночь», входящей в СЭ.

1. Из более поздних работ см., например: *Бачинская Н.* Русские хороводы и хороводные песни. М.—Л., 1951.

2. Сахаров Иван Петрович (1807—1863) — русский этнограф-фольклорист, археолог и палеограф. Б. В. Асафьев, вероятно, имеет в виду такое исследование И. П. Сахарова, как «Песни русского народа» (вып. 1—3, СПб., 1838—1839). Особый интерес, на наш взгляд, представляет 2-й вып. этой работы — «Русские народные хороводы», открывающийся предисловием И. П. Сахарова «Русские народные хороводы: происхождение и значение их в народности; хороводники; разделение хороводов; хороводы весенние; хороводы осенние.»; а также «Сказания русского народа о семейной жизни своих предков» (ч. 1—3, 1841—1849) и др. О нем см.: *Азадовский М.* История русской фольклористики, т. I. М., 1958, с. 355.

3. Терещенко Александр Васильевич (1806—1865) — русский этнограф и археолог. Вероятно, Б. В. Асафьев говорит об исследовании А. В. Терещенко «Быт русского народа» («Быт русской жизни»), ч. I—VII (СПб., 1848): ч. I, гл. 6 — Музыка; ч. II. Свадьба; ч. IV. Забавы: 1. Игры, 2. Хороводы, ч. V—VII [Обряды].

4. Шейн Павел Васильевич (1826—1900) — фольклорист и этнограф. Вероятно, Б. В. Асафьев имеет в виду следующую работу: *Шейн П.* Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. Материалы, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном, т. I, СПб., 1898. Раздел «Хороводные» включает в себя: а) Хороводные наборные (приступ к хороводу), б) хороводные игровые, в) хороводные разборные или разводные. О Шейне см.: *Соколов Б.* Собиратели народных песен. [П. В. Киреевский, П. И. Якушин, П. В. Шейн]. М., 1923; *Азадовский М.* История русской фольклористики, т. II. М., 1963, с. 230.

КОМПОЗИТОР — ИМЯ ЕМУ НАРОД

Впервые на чешском языке Hudebni měsicnik, XIX, 2—3, Praga, 1946. Listopad — posinec.

Впервые на русском яз.— СМ, 1949, № 2.

Публикуется по кн.: Труды, т. IV, с. 17.

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ СОВРЕМЕННОСТИ

Впервые — Красная газета (веч. вып.), 1924, 10 декабря. Подписано: Игорь Глебов. Публикуется по указ. изд.

[ПУТИ СОВЕТСКОЙ МАССОВОЙ ПЕСНИ]

Фрагмент из статьи «Пути советской музыки», впервые опубликованный под названием «Пути развития советской музыки» в сб.: Очерки советского музыкального творчества, т. I. М.—Л., 1947, с. 5. Подписано: Академик Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). Печатается по указ. изд.

НАРОДНОПЕВЧЕСКОЕ ДЕЛО В ПЕРМСКОЙ ГУБЕРНИИ
(отчет руководителя народных хоров пермского попечительства о народной трезвости за 1913 год)

Печатается по тексту заметки в еженедельнике Музыка, 1915, № 234, с. 535. Подписано: B'as.

1. Гольтисон Михаил Александрович (1872[4?]—1914) — русский артист и композитор.

[ХОР КАК ВОСПИТАТЕЛЬ СЛУШАТЕЛЯ]

Фрагмент из статьи, впервые опубликованной под названием «Нечто о музыкальном просвещении» — Жизнь искусства, 1919, 4 сент. Подписано: Игорь Глебов Печатается по ИСМПО.

1. «...и влияние их скажется.» — Об этом см, в частности, следующую статью.

КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНАЯ РАБОТА МУЗО ЛЕНИНГРАДСКОГО ГУБПОЛИТПРОСВЕТА

Впервые — Музыкальная культура, 1924, № 2. Публикуется с незначительными сокр. по ИСМПО.

1. «...доходила до 3000 человек» — Очень много для развития массовой деятельности хоров «рабочих клубов Ленинграда» сделал Немцов Иосиф Васильевич (1885—1939). О нем см.: *Ильин В.* Воспитатели народных талантов.— СМ, 1968, № 6, с. 94. *Качалов А.* Рабочий хор Выборгской стороны.— Музыкальная жизнь, 1959, № 3, с. 12. *Музалевский В.* Формирование и развитие музыкальной самодеятельности.— В кн.: В первые годы советского музыкального строительства. Л., 1959, с. 231—268.

ОРГАНИЗАЦИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ МУЗЫКИ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Впервые — в сб.: «Вопросы музыки в школе» (сб. статей под ред. Игоря Глебова. Л., 1926). Подписано: Игорь Глебов. Публикуется по ИСМПО.

Статьи, принадлежащие Б. Асафьеву и помещенные в упомянутом сборнике, были приурочены к первой в России музыкально-педагогической выставке «Музыкальное воспитание детей в Ленинграде», проходившей в мае 1925 года. Кроме Б. Асафьева, в организации и проведении выставки принимали большое участие М. Гнесин, Л. Николаев, М. Чернов, Р. Грубер, Н. Гродзенская, Р. Зарицкая, М. Климов. Об этом подробно см.: *Гродзенская Н.* Выставка «Музыкальное воспитание детей Ленинграда».— В сб.: Вопросы музыки в школе/Под ред. И. Глебова. Л., 1926, с. 253; *Гольденштейн М.* Из истории массового музыкального воспитания детей.— В кн.: В первые годы советского музыкального строительства. Статьи, воспоминания, материалы. Л., 1959, с. 272.

1. A parte (*франц.*) — театр. реплика в сторону, про себя.

2. «...совместное выступление гимназического хора и оркестра!» — Б. Асафьев вспоминает: «Прежде всего, в гимназии был оркестр. Разрешалось, поэтому, каждому желающему выбрать себе любой инструмент и обучаться на нем за казенный счет. При отсутствии в гимназии рояля, мне подобное положение дела очень улыбалось: я стал обучаться игре на деревянных духовых инструментах. <...> Наконец, я окончательно остановился на флейте и довольно скоро освоился с инструментом настолько, что смог вступить в наш гимназический оркестр. <...> Но главное, что мне особенно доставляло радость, приобреталось: чувство ансамбля и навыки оркестровой игры. И потому меня более всего прельщали не выступления оркестра на гимназических вечерах, а репетиции. <...> Слух приучался вникать в оркестровое голосоведение, различать особенности инструментов и их тембры, а также гармонию тембров отдельных групп — и все это тут же, в самом процессе исполнительской работы, а не из наблюдения со стороны. Слух активизировался» (О себе, с. 364—365).

ХОРОВОЕ ПЕНИЕ В ШКОЛЕ

Впервые — Вопросы музыки в школе. Сборник статей под ред. Игоря Глебова. Л., 1926. Подписано: Игорь Глебов. Печатается по указ. изд.

1. In corpore (*лат.*) — в полном составе.

РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ И ЕЕ МЕСТО В ШКОЛЬНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ВОСПИТАНИИ И ОБРАЗОВАНИИ

Впервые — в сб.: Вопросы музыки в школе. Л., 1926. Подписано: Игорь Глебов. Печатается по ИСМПО.

НАРОДНЫЙ ХОРОВОЙ КОНЦЕРТ

Впервые — Жизнь искусства, 1918, 28 ноября. Подписано: И. Г.

1. «...Народной хоровой академии...» — так с 1918 по 1922 гг. называлась бывшая Придворная капелла (в настоящее время Ленинградская академическая капелла им. М. И. Глинки).

2. Климов Михаил Георгиевич (1881—1937) — виднейший советский хормейстер. Ученик Н. А. Римского-Корсакова и Н. Н. Черепнина. 1917—1935 гг.— главный дирижер и директор Ленинградской капеллы, 1925—1926 гг.— директор Ленинградской филармонии. О нем см.: *Музалевский В.* Михаил Георгиевич Климов. Очерк жизни и творчества. Л., 1960; Зарубежная гастроль Ленинградской капеллы в 1928 году. Дневник М. Г. Климова и отзывы прессы.— В сб.: Хоровое искусство. Л., 1971, вып. 2.

3. Об обработках русских народных песен, сделанных Римским-Корсаковым, Лядовым, Орловым и Никольским см., например, в кн.: *Иванов М.* Русская хоровая литература. М., 1965, с. 78, 88, 113, 138 (соответственно).

Никольский Александр Васильевич (1874—1943) — советский хоровой композитор, дирижер, педагог. Ученик С. И. Танеева. См.: *Никольский А.* Образовательно-воспитательное значение музыки. Вестник воспитания, 1908, № 6; *его же.* Голос и слух хорового певца. Методическое руководство по школьно-хоровому пению. Пг., 1916; *его же.* О стилях хорового пения: «церковном» и «светском».— Музыка и революция, 1926, № 9.

ТРЕТИЙ АБОНЕМЕНТНЫЙ КОНЦЕРТ А. ЗИЛОТИ

Впервые — Хроника журнала Музыкальный современник, 1915, № 5—6. Подписано: Игорь Глебов. Рецензируемый концерт состоялся 5 ноября 1916 г.

НЕЧТО НЕОЖИДАННОЕ

Впервые — Жизнь искусства, 1919, 15 октября. Подписано: Игорь Глебов. Публикуется по ИСМПО.

ДЕВЯТАЯ СИМФОНИЯ

Впервые — Красная газета (веч. вып.), 1925, 15 апреля. Подписано: Игорь Глебов. Печатается по указ. публ.

1. «...поражающая мощью задания...» — ср. другое высказывание Асафьева о Бетховене: «Художественные задания во всех его симфониях качественно различны, но линии развития направлены обычно к одному и тому же средоточию: через напряженную борьбу к эмоциональному разряду или к синтезу многообразных сил и объединению в грандиозном порыве» (Труды, т. IV, с. 386).

2. Клемперер Отто (1885—1973) — немецкий дирижер, режиссер, композитор. Наряду с классикой дирижировал такими произведениями, как: «Кардильяк» и «Новости дня» П. Хиндемита, «Царь Эдип» и «Мавра» И. Стравинского, «Счастливая рука» А. Шёнберга и др.; дирижер и режиссер-постановщик опер «Фиделио» и «Волшебная флейта»; автор оперы «Цель», мессы, псалма, симфонии, фп. пьес, романсов. См.: *Клемперер О.* Мои воспоминания.— В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1967, вып. 3; *Рождественский Г.* Победивший всех.— СМ, 1974, № 1.

3. Полное название оратории Ф. Листа: «Легенда о св. Елизавете» (1862).

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ КАПЕЛЛА

Впервые — Красная газета (веч. вып.), 1924, 22 декабря. Подписано: Игорь Глебов. Публикуется по указ. изд.

1. «...Это относится к искусству педализации...» — Об этом см., например: *Дмитриев А.* Хоровая мелодическая педаль.— В кн.: *Дмитриев А.* Полифония как фактор формообразования: теоретическое исследование на материале русской классической и советской музыки. Л., 1962.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ КАПЕЛЛЫ (с 1918 г.).

Публикуется по машинописной копии, хранящейся в ОР ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 1127, ед. хр. 32. Подписано: Игорь Глебов.

1. Брух Макс (1838—1920) — немецкий композитор и дирижер. Автор большого количества произведений для хора (мужского, женского, смешанного), соло и оркестра: ораторий «Фритьоф» (1864), «Одиссей» (1872), «Моисей» (1894), «Густав Адольф» (1898), кантат «Арминий» (1875), «Песнь о колоколе» (1878), «Огненный крест» (1899), «Пасхальная кантата» (1910), «Голос матери-земли» (1916); М. Брухом написано также несколько духовных произведений для хора, органа и оркестра, для двойного хора (Kyrie, Sanctus и Agnus Dei).

«Песнь о колоколе» — кантата, написанная в 1878 г. на текст одноименной баллады Ф. Шиллера.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ КАПЕЛЛА

Впервые — Музыка и революция, 1927, № I, с. 34. Подписано: Игорь Глебов. Публикуется по указ. изд.

СОДЕРЖАНИЕ

От издательства . . . 3
От составителя . . . 9

Часть I
О ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ

РУССКАЯ И СОВЕТСКАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА

Хоровая культура . . . 11
Камерный вокальный ансамбль . . . 31
[Знаменный роспев] . . . 36
[Кант] . . . 39
[Хоровые сцены в русских операх] . . . 42
[Хоровые обработки русских народных песен] . . . 48
[Хоры Чайковского, Танеева, Пащенко и Яковлева] . . . 52
С. И. Танеев. Кантата «По прочтении псалма» . . . 53
Памяти С. И. Танеева . . . 56
[Рахманинов. Кантата «Весна»] . . . 58
Рахманинов. «Всенощная древних роспевов» . . . 59
Игорь Стравинский. «Свадебка» . . . 62
«Свадебка» . . . 64
О Кастальском . . . 87
[О хоровом стиле Кастальского] . . . 90
[Характерные особенности искусства Кастальского] . . . 94
От «опытов» к новым достижениям . . . 96
А. Д. Кастальский . . . 101
[О «Реквиеме» А. Ф. Пащенко] . . . 103

ЗАРУБЕЖНАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА

Григорианский хорал . . . 104
[От григорианского хорала до оперы] . . . 104
[Деревенская кантата] . . . 116
Моцарт. Реквием . . . 118
[Бетховен. Девятая симфония и Missa solemnis] . . . 121
Арнольд Шёнберг и его «Gurre Lieder» . . . 123
Артюр Онеггер. «Царь Давид» . . . 131

Часть II
ХОР И КУЛЬТУРА

ФОЛЬКЛОР И МАССОВАЯ ПЕСЕННОСТЬ

[Армейские песни] . . . 134
Народные истоки в музыке . . . 135
[О хороводах] . . . 138

Композитор — имя ему народ 139
Вопросы музыкальной современности 145
[Пути советской массовой песни] 147

ПРОСВЕЩЕНИЕ

Народнопевческое дело в Пермской губернии 148
[Хор как воспитатель слушателя] 150
Культурно-просветительная работа МУЗО Ленинградского Губполитпросвета 151
Организация преподавания музыки в общеобразовательной школе 152
Хоровое пение в школе . . . . . : 162
Русская народная песня и ее место в школьном музыкальном воспитании и образовании . . . . . : 167

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

Народный хоровой концерт 179
Третий абонементный концерт А. Зилоти . : : 180
Нечто неожиданное 181
Девятая симфония 182
Государственная академическая капелла 183
Деятельность Государственной академической капеллы (с 1918 г.) 184
Ленинградская государственная академическая капелла 186

Комментарии 188

Борис Владимирович Асафьев

О ХОРОВОМ
ИСКУССТВЕ

Редактор *В. С. Буренко*
Художник *Б. Н. Осенчаков*
Худож. редактор *Р. С. Волховер*
Техн. редактор *Г. С. Мичурина*
Корректоры *Н. Е. Киселева, М С. Зимина*
ИБ № 2776

Сдано в набор 21.09.79. Подписано к печати 26.11.79. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 1. Печать высокая. Гарнитура литературная. Печ. л. 13,5 (13,5). Уч.-изд. л. 15,34. Тираж 16170 экз. Изд. № 2499. Заказ № 2019. Цена 1 р. 40 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9

Ленинградская типография № 4 Ленинградского производственного объединения «Техническая книга» Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, Д-126, Социалистическая, 14.

Асафьев Б. В.

А90 О хоровом искусстве: Сб. статей/Сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина.— Л.: Музыка, 1980.— 216 с.

В книгу виднейшего советского музыковеда вошли статьи и заметки о хоровом искусстве, затрагивающие как общие проблемы хоровой культуры, так и специальные вопросы хорового письма. Большое место занимают аналитические этюды хоровых сочинений русских композиторов.

$$\text{А}\,\frac{4905000000\ 90101—620}{026(01)—80}\ 566—80$$

78.072