

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА
КОНСЕРВАТОРИЯ имени П. И. ЧАЙКОВСКОГО

**Вопросы драматургии и стиля
в русской и советской музыке**

СБОРНИК ТРУДОВ

Москва — 1980

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

ВОПРОСЫ ДРАМАТУРГИИ И СТИЛЯ
В РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ

СБОРНИК ТРУДОВ

Москва - 1980

ОТ РЕДАКТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

Предлагаемый очередной сборник научных трудов Московской Государственной консерватории - "Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке" - целиком посвящен отечественной музыкальной культуре: дореволюционной русской и советской музыке, народному музыкальному творчеству. Представленные в сборнике статьи образуют, в основном, три группы, каждая из которых связана со своей проблематикой. Проблема русского романтизма поставлена в статье о Верстовском, творческая личность которого дана на широком историко-художественном фоне, в контексте русской культуры первой половины XIX века. Наиболее обширная группа статей посвящена проблеме эстетики и музыкальной стилистики советской музыки, в основном, симфонической. Здесь читатель находит статьи, раскрывающие значение национального начала в творчестве крупнейшего русского советского композитора Мясковского, а также в произведениях советских молдавских композиторов. Вопросы эпики, симфонической драматургии в закавказской симфонической музыке последних десятилетий рассматриваются в четырех статьях. Три статьи находятся в русле музыкально-фольклористической науки, в них затрагиваются вопросы жанра, ритмики стиха и напева, художественного бытования народной песни.

Большинство статей принадлежит молодым музыковедам и отражает результаты научных изысканий, предпринятых в ходе работы над темами кандидатских диссертаций.

Профессор А.И.Кандинский

М. Н. Астахова

А. Н. Верстовский и русское романтическое искусство
начала XIX века

В историю русской музыки А. Н. Верстовский вошел как крупный и самобытный композитор доглинкинской эпохи. Особенно значительны его достижения были в области русского музыкального театра. С именем Верстовского связан определенный — романтический этап в процессе становления национальной оперы. Сложившись как музыкант в 20-е годы XIX столетия — в период недолгого цветения русского романтизма, в своем творчестве он во многом отразил определенные потребности той эпохи — устремление русских художников к самобытному искусству. Поэтому музыкально-сценические произведения Верстовского 20-х — 30-х годов с их яркой национальной образностью и музыкальным языком получили полное признание его современников.

Однако уже в 40-е — 50-е годы XIX столетия значение музыкальной деятельности Верстовского отходит на второй план. Его романтическое творчество, лишь в ограниченной степени связанное с передовыми устремлениями русского общества, утратило то прогрессивное значение, которое имело в 20-е — 30-е годы. Музыкально-сценические произведения Верстовского, выдержанные в духе развлекательных спектаклей самого начала прошлого столетия, не обладающие высоким профессиональным мастерством (конечно, в сравнении с композиторами-классиками), постепенно уступили место на оперной сцене произведениям Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова. В настоящее же время Верстовский относится к числу "полузабытых" музыкантов. Однако это не означает, что творчество композитора не представляет собой никакого интереса. Его лучшие произведения сохраняют свою художественную ценность. Недаром "Аскольдова могила" оставалась в репертуаре

ре оперных театров до начала XX века, выдерживая сравнение с сочинениями композиторов-классиков¹. Не вызывает сомнений и музыкально-историческое значение его творчества, так как оперы Верстовского явились определенным этапом формирования русской оперной школы с ее типичной образностью и музыкальным языком.

Характеризуя значение деятельности Верстовского, Б.Асафьев сравнивал ее с "фундаментом", на котором гении музыки воздвигали свои прочные и "надвременные" великие художественные обобщения"². В статье "Композитор из плеяды славяно-русских бардов - А.Н.Верстовский" и в книге "Русская музыка XIX - начала XX века" исследователь особенно подчеркивал историческую характерность творчества Верстовского, музыка которого соответствовала общественным вкусам и литературным идеям того времени. Поэтому кратко остановимся на характеристике русской художественной жизни начала XIX века, на эстетических требованиях того времени, особенно специфично проявивших себя в области театрально-драматического и музыкального искусства.

II

Первая треть XIX века в России - время постепенного формирования новых путей, по которым пошло развитие искусства. "Это целый вихрь идей, направлений, мечтаний литературных и общественных. Это клубок, который разматывался в течение всего XIX столетия и отдельные нити которого размотались в целые направления - литературные и общественные"³. Период одновременного рождения русской критики, эстетики, философии был в то же время эпохой взлета русской художественной культуры. В области литературы появляется целое созвездие поэтов и писателей: В.Жуковский и А.Пушкин, М.Лермонтов и Н.Гоголь, К.Рылеев и А.Бестужев-Марлинский; менее крупные, но своеобразные художники М.Загоскин

В.Даль, Н.Полевой. Крупнейшие достижения свойственны мастерам живописи того времени: художникам старшего поколения - Д.Левитскому, В.Боровиковскому, более молодым живописцам - О.Кипренскому, К.Брюллову, В.Тропинину. В области музыки выделяются имена О.Козловского, С.Давыдова, С.Дегтярева, позднее - А.Алябьева, А.Верстовского. Вершиной в русской музыке этого периода является "Иван Сусанин" М.И.Глинки.

Расцвет русской культуры того времени был тесно связан с общим подъемом духовной жизни русского общества, вызванным общественно-исторической обстановкой: эпопеей антинаполеоновских войн - 1805, 1807 и особенно 1812 годов - и "следствием этого - движением декабристов, завершившимся восстанием 14 декабря 1825 года"⁴. Русское искусство той эпохи представляло собой сложную и многообразную картину. Его развитие отмечалось необыкновенной интенсивностью и стремительностью: на протяжении только трех десятилетий процесс эволюции затронул такие противоположные стилистические течения, как изживающие себя классицизм и сентиментализм, как романтизм и постепенно формирующийся классический реализм. Наиболее ярко этот процесс проявился в литературе, жизнь которой была насыщена конфликтами, ожесточенной борьбой старого с новым, традиции и новаторства.

При всем многообразии тенденций основополагающее значение в ней приобретали романтические устремления. Как целостное литературное направление, романтизм утвердился в переломное для России время - в 20-е годы прошлого столетия. Рожденный в общей атмосфере национального подъема, романтизм 20-х - начала 30-х годов в целом являлся передовым художественным течением. В нем во многом выразились общественные идеи и настроения декабристской эпохи: борьба за национально-самобытное, героико-патриотическое искусство, отрицание современного общества, грубой

действительности, волюнтаристские мечты и воспевание свободомыслящей человеческой личности. Не все эти мотивы были новыми для русской литературы. Сформировавшись на почве предромантических тенденций русского искусства, романтическая литература впитала и некоторые его характерные черты: внимание к человеческой личности и ее внутреннему миру, культ чувства, интерес к отечественной истории, к древней русской культуре, поэтическому творчеству народа. Однако у романтиков эта тематика приобрела другую идейную направленность. Им свойственно более глубокое понимание национально-самобытного, более глубокое проникновение в духовную жизнь народа. С другой стороны, трагическая неудовлетворенность жизнью, неприятие действительности обусловили новое содержание лирико-субъективной тематики романтиков. Порыв к идеальному и невозможность его достижения пронизывают всю романтическую литературу, определяют собой своеобразие ее образного строя. Уже для ранних романтиков (Жуковский) характерны поэтические мотивы томления, мечтательности, тоски о несбыточных желаниях (стихотворения "Мечта", "Тоска", "Желание" Жуковского). В 20-е годы конфликт мечты и реальности получает новое выражение. В романтической литературе господствуют настроения одиночества, внутреннего разлада и разочарованности в жизни. Излюбленными мотивами поэзии Пушкина, Баратынского, Лермонтова становятся мотивы "потерянных надежд", "погубленной молодости", "увядшего сердца". (Например, "Кавказский пленник", "Цыганы" Пушкина). Контраст идеального и обывательского, ощущение раздвоенности внешнего мира и внутреннего состояния героя приводят к особому психологизму (который можно назвать романтическим), глубоко личной окраске произведений поэтов 20-х годов. В то же время поиски идеального нередко приводили романтиков к миру необычного. Отсюда покров таинст-

венности, загадочности, недосказанности, лежащий на их произведениях. Отсюда и интерес к экзотической природе, жизни других народов, к далекой старине, которые представлялись им в опозитизированном, идеализированном виде.

Расцветая на почве острой неудовлетворенности передовой части русского общества существующей действительностью, русский романтизм был глубоко национальным явлением. В то же время, романтическая литература испытала и сильное влияние западноевропейского искусства: Байрона (молодой Пушкин, Баратынский), Гюго и Виньи (Н.Полевой, Бестужев-Марлинский); увлечение историческим романтизмом Вальтер Скотта сказалось на творчестве Загоскина, немецких романтиков - у поэтов-"любомудров". Но увлечение творчеством западных романтиков не порождало у передовых русских литераторов простого подражательства. Утвердившийся раньше, чем в России, западный романтизм являлся "свободным" образцом для русских художников, в котором они нашли созвучные их интересам, мыслям, настроениям художественные идеалы. Прекрасно об этом сказал в письме к Гоголю Жуковский: "У меня почти все чужое, или по поводу чужого - и все, однако, мое"⁵.

В творчестве разных художников романтическое мироощущение проявлялось очень многопланово⁶: и как выражение цельного мировоззрения (Пушкин начала 20-х годов, Бестужев-Марлинский), и как одна из его сторон, сочетающаяся с классицистскими и сентименталистскими тенденциями. Романтическое стремление к идеальному, меланхолические настроения часто окрашиваются у Жуковского в чувствительные тона и приобретают сентиментальный оттенок "сладкой" тоски, грусти. Это позволяет ряду исследователей относить его творчество к элегическому, мечтательному романтизму⁷. У него же, как и у Батюшкова, молодых Языкова, Вя-

земского, Давыдова, Пушкина конца 10-х годов можно отметить проявление классицистских традиций. Они особенно сильны в романтической поэзии декабристов, которые, как известно, в своих произведениях стремились выразить передовые общественные идеи, гражданские идеалы, дух просветительства. Однако, обращаясь к традиционным "высоким" жанрам (ода, эпическая поэма, трагедия), "сознавая свои идеалы в отвлеченных категориях рационалистической философии, декабристы переживали их романтически остро: не как холодные веления разума, а как... потребность сердца, как необходимое условие личного счастья и защиты человеческого достоинства"⁸. Глубоко личное, лирическое начало, господствующее в темах социально-общественного звучания, и придает особые черты творчеству декабристов, которое представляет собой в русской литературе 20-х годов особую линию гражданского романтизма (термин Гуковского).

Столь же сложным и противоречивым является романтизм 30-х - 40-х годов. Разочарование в просветительских, социально-политических идеалах эпохи декабризма вызвало к жизни резко противоположные художественные явления: усиление романтической разочарованности, раздвоенности, мотивов романтического "бунтарства" в творчестве 30-х годов М.Лермонтова, А.Бестужева-Марлинского, В.Кюхельбекера; или уход в опозитизированную, сказочную историю (М.Загоскин, Н.Полевой, А.Вельтман), в художественно-философские проблемы (поэты-"любомудры"). Появляется в 30-е годы и реакционное крыло, представители которого (Ф.Булгарин, Н.Кукольник) стояли на монархических позициях. В 40-е годы в русской литературе выделяется столь своеобразное явление, как творчество поэтов-славянофилов (К.Аксаков, А.Хомяков), которые через романтическую идеализацию русской старины раскрывали свои социально-философские взгляды (убеждение в на-

циональной исключительности русского народа, его мессианскую роль в истории человечества).

Как и в первые десятилетия XIX века, в 30-е – 40-е годы романтизм не являлся единственным художественным мировоззрением русских писателей. Одновременно с его эволюцией в русской литературе родилось направление – реалистическое. Представленный в 20-е – 30-е годы творчеством отдельных писателей – Пушкиным ("Борис Годунов", "Евгений Онегин"), Гоголем ("Мертвые души"), – реализм как господствующий метод развивался в последующее десятилетие у литераторов так называемой "натуральной школы". Их эстетическими принципами становится не романтический уход от действительности в мир фантазии, мечты, некоего идеала, а жизненно-правдивое изображение современной действительности. Глубокое звучание этой социальной темы можно найти в "Физиологии Петербурга" Гоголя, в "Петербургском шарманщике" Григоровича, "Бедных людях" Достоевского, "Сороке-воровке" Герцена и других произведениях литературы 40-х годов.

Параллельное существование и развитие романтических и реалистических тенденций придавало своеобразный оттенок русской литературе второй четверти XIX века, приводило к тесному взаимопереплетению романтических и реалистических черт даже в творчестве одного художника (Пушкин, Лермонтов, Гоголь). Это свидетельствует о многом. Не только о том, что во второй четверти XIX века не было "непроходимой" грани между реализмом и романтизмом, но и о силе романтических тенденций, несмотря на то, что в целом искусство развивалось в сторону реализма.

III

Русский литературный романтизм стремился к теоретическому обоснованию своей художественной практики. Это можно видеть

в критической, эстетической литературе того времени, которая с научно-философских (в основном идеалистических) позиций в борьбе с классицистской эстетикой отстаивала новое направление русского искусства. Оживленная литературно-эстетическая полемика, развернувшаяся вокруг романтизма, в основном велась во второй половине 20-х годов - начале 30-х годов, когда Пушкин уже прошел романтический этап и утвердился на позициях реализма.

Теоретиками романтизма оказались писатели и поэты, представлявшие не передовое крыло русской литературы. Но их воззрения представляют для нас тот интерес, что как раз с некоторыми из этих литераторов оказался связан Верстовский: их произведения он брал как источники сюжетов для своих опер, сотрудничал с ними как своими либреттистами.

Русская эстетика 20-х - начала 30-х годов отличалась разнообразием воззрений на сущность романтического искусства, что было вызвано сложностью литературной жизни того времени, многообразием проявлений в ней романтических тенденций. Поэтому ожесточенная полемика по вопросам современного искусства велась не только с представителями старого классицистского направления, но и внутри нового романтического лагеря. Декабристы, а также "любомудры", Н.Полевой, А.Бестужев-Марлинский, литературно-эстетическая концепция которых опиралась либо на достижения идеалистической немецкой натурфилософии, эстетики, либо на французский литературный романтизм, выдвигали различные эстетические программы, различное понимание романтического, национального и народного. Несколько в стороне от основного направления романтической мысли того времени стоял Пушкин, который, провозгласив теорию "истинного романтизма", соответствовавшую его новым реалистическим взглядам, отмежевался от эстетики

своих современников.

При всем разнообразии взглядов и их оттенков, в русской критической литературе 20-х - 30-х годов можно выделить несколько наиболее важных и типичных эстетико-теоретических положений, в которых выразилось распространенное в то время понимание сущности романтического искусства.

1. Искусство должно освободиться от рассудочности и нормативности отжившего классицизма, отвергнуть "насилие постановлений условных" (П.Вяземский)⁹. Предмет романтической поэзии - это субъективные переживания художника, "неопределенное, неизъяснимое состояние сердца человеческого" (Н.Полевой)¹⁰; "стремление бесконечного духа человеческого выразиться в конечных формах" (А.Бестужев-Марлинский)¹¹.

Романтизм - это свободное самовыражение художника. Так, О.Сомов в своей статье "О романтической поэзии" подчеркивал, что "неограниченная свобода творческой фантазии - первейшая цель поэзии, которую мы называем романтической"¹².

2. При своей "всеобщности", "всемирности" романтизм стремится стать национальным явлением. "Он облекается в формы по времени, духу, местности народа, в которой явился тот или иной романтик" (Н.Полевой). "Романтизм никогда не примет характера единообразно-общего, но напротив - разнообразие самообытностей доведет до высочайшей степени", - утверждал Н.Полевой. Поэтому одна из самых характерных черт романтического искусства - это "отпечаток народности и местности", который лежит на художественном произведении (П.Вяземский).

3. Широта и глубина целей романтического искусства, свойственная ему свобода творчества вызывают нарушение установленной классицизмом иерархии жанров и их "чистоту", ведет к сближению разных видов искусства. Указывая на стремление романти-

ков охватить все многообразие жизни и достичь этого даже в одном произведении, Н.Полевой констатирует, что "романтизм смешивает драму с романом, трагедию с комедией, историю с поэзией", - и в этом он видит "истину изображения".

Утверждение широты, свободы, "истины изображения", культура индивидуального и самобытного имело большое значение для литературы 20-х - 30-х годов. Особенно важен здесь был принцип национального своеобразия русского искусства. Борьба за самобытность русских произведений, протест против подражательности творчеству западноевропейских художников пронизывает всю критическую литературу тех лет. "Было время, когда мы не-впопад вздыхали по-стерновски, потом любезничали по-французски, теперь залетели в тридесятую даль по-немецки. Когда же попадем мы в свою колею!?", - писал А.Бестужев. Уничтожить "дух рабского подражания" призывал и К.Рылеев, а В.Кюхельбекер в своей статье "О направленности нашей поэзии" восклицал: "Да создается для славы России поэзия истинно русская!". Но национальную самобытность русские эстетики понимали как воспроизведение "местного" русского колорита, что выражалось в национальной стилистике их произведений, в обращении к образам отечественной истории. Национальное через историческое - было одним из характерных требований русских эстетиков того времени. "Мы живем в веке романтическом сказал я: это во-первых. Мы живем в веке историческом... Вот ключ действительного направления современной словесности: романтически-историческое", - писал в программной для русского романтизма статье "О романах и романтизме" А.Бестужев-Марлинский¹³.

Требование национальной самобытности русского искусства для литераторов 20-х - 30-х годов было неразрывно с требованием его народности. Поэтому борьба за романтическую националь-

ную литературу для молодых эстетиков органично сливалась с борьбой за ее народность. Но как и на проблему романтического, у русских эстетиков не было единого взгляда на сущность понятия народного. Оставляя в стороне все многообразие воззрений на этот вопрос, выделим лишь два из них, которые связаны с эстетическими взглядами Верстовского.

Для одних "народное" представлялось с "внешней" стороны как картины простонародного быта. "Народность... точнее заменяется словом: народный обычай или нрав" (В.Одоевский)¹⁴. Для других же народность - это воплощение собственно "духа народа", его "особой физиономии", его "образ мысли и чувствований" (Пушкин)¹⁵, которыми проникается художник. "Народность - в чувствах поэта, напитанного духом одного народа и живущего, так сказать, в развитии, успехах и отдельности его характера" (Д. Веневитинов)¹⁶.

В утверждении национальных народных основ отечественной культуры видели литераторы - эстетики дальнейший путь развития русского искусства.

1У

Подобно русской литературе первой трети XIX века, драматургия того времени представлена творчеством художников различных направлений, а на театральной сцене вместе с классицистскими трагедиями, сентименталистическими "мещанскими" драмами и "слезными" комедиями соседствуют новые жанры романтической исторической драмы, мелодрамы.

Утвердившаяся в 20-е годы романтическая драматургия достигла своего расцвета только в последующее десятилетие, когда в театральной литературе получила зрелое и глубоко психологическое воплощение романтическая тема личности, в полный рост поднялась проблема национально-народного. Творчество же русских дра-

матургов 20-х годов - эпохи формирования романтического театра - отразило, но с других идейных позиций, общую устремленность русского искусства к историзму и народности.

Напомним, что русская драматургия этого времени была представлена творчеством столь различных писателей, как П.Катенин, В.Кюхельбекер, П.Пушкин - с одной стороны; а с другой - произведениями Р.Зотова, А.Шаховского, М.Загоскина, А.Писарева и многих других анонимных авторов. Не представляя собой единой художественной школы даже внутри одного направления, они с различных эстетических позиций разрешали главнейшие идейно-художественные проблемы эпохи. В исторических трагедиях П. Катенина ("Андромаха" - 1819), В.Кюхельбекера ("Аргиевляне" - 1821-22) в духе декабристской эстетики воспевались темы патриотизма, свободолюбия, гражданского подвига. Высокий гражданский пафос, возможность внести в традиционное содержание современный политический смысл были особенно привлекательны для писателей-декабристов в жанре классицистской трагедии. Другой путь, отличный от писателей-декабристов, избирает в 20-е годы Пушкин и написанная в 1825 году "романтическая трагедия" "Борис Годунов" (жанровое определение автора) по существу явилась уже одной из вершин пушкинского реализма.

Но в 20-е годы эти высокоидейные произведения Пушкина, декабристов не увидели сцены (исключение составляет не имевшее успеха представление "Андромахи"). В театральной практике господствовало направление Зотова - Шаховского. Отражая в своих произведениях настроения эпохи, они также обращались к жанрам романтической исторической драмы, мелодрамы ("Христофор Колумб, или Открытие Нового Света" Р.Зотова, "Сокол князя Ярослава, или Суженый на белом коне" А.Шаховского), стремились внести в свои произведения элементы национального, народного (народно-

романтическая драма Шаховского "Двумужница"). Привлекала драматургов этого крыла и "чисто" романтическая тематика, что обусловило культивирование в их творчестве особого жанра - "романтического представления", к которому они относили инсценировки произведений и западноевропейских, и русских романтиков (Байрона, Вальтер Скотта, Оссиана, Жуковского, Пушкина, а также Шекспира, считавшегося в 20-е годы романтическим писателем). Так, особой популярностью пользовались волшебноромантические представления А.Шаховского: "Буря, волшебноромантическое зрелище в 3-х действиях, из Шекспира", "Таинственный Карло, или Долина Черного камня" по Вальтеру Скотту; инсценировки "Кавказского пленника", "Руслана и Людмилы" А.Пушкина ("Керим-Гирей - крымский хан", "Финн"), романтических баллад В.Жуковского - "Вадим, или Двенадцать спящих дев", "Светланы", "Людмилы" - и многие другие произведения.

Эти исторические, народные и просто "романтические" представления Зотова - Шаховского имели свои особые черты. Они определялись специфическим пониманием природы театрального жанра, когда в духе театральной эстетики самого начала XIX века, драматический спектакль рассматривался как зрелищно-занимательное представление. Его обязательными компонентами были развлекательные балетные и песенные дивертисменты, сценически эффектные моменты (бури, катастрофы, битвы), широкое применение театральной машинерии, с помощью которой раскрывалась романтика таинственного и чудесного. "Для заманчивости... он (Шаховской. - А.М.) прибегал к помощи музыки, танцев, декораций и даже превращений", - вспоминал о представлениях Шаховского С.Т.Аксаков¹⁷.

Усиленное внимание к зрелищному моменту в произведениях этих драматургов, естественно, приводило к снижению идейной стороны спектаклей: к поверхностной трактовке исторической темы,

к наивному пониманию народности, как включению развлекательных сценок-диверτισментов из народной жизни. Философская, социально-политическая, историческая проблематика того времени просто не интересовала авторов этого направления. На основе историко-романтического содержания они лишь стремились создать сюжетно-занимательный, сценически-великолепный спектакль. Характеризуя эту ветвь романтической драматургии, исследователь русского театра 20-х годов XIX века Т.Родина отмечает, что "театральная драматургия и идейно, и художественно оказалась на неизмеримо более низком уровне, чем современная ей литература. Не только Пушкин, но и Загоскин кажутся ушедшими на десятилетия вперед, в другую эпоху"¹⁸.

Но современники воспринимали это искусство по-другому. В воспоминаниях С.Жихарева, С.Аксакова, Ф.Вигеля Шаховской, например, рисуется как властелин русской сцены, как крупный театральный мастер, обладающий прекрасным драматическим чутьем. Эти отзывы говорят о господстве в театральной эстетике того времени принципа развлекательности. Он и определял собой особенности драматургии спектаклей 20-х годов. Именно стиль театральных постановок Шаховского - Зотова, впитавший в себя и традиции музыкально-театрального искусства самого начала XIX века (музыкального диверτισмента и "волшебной" оперы) оказал наибольшее влияние на всю театральную практику 20-х годов, и не только драматическую, но и музыкальную.

У

Романтические тенденции во многом определили и пути развития русского музыкального театра первой трети XIX века, в исторической эволюции которого столь важную роль, как уже говорилось, сыграл А.Н.Верстовский. Здесь так же как в литературно-драматическом искусстве проявилось стремление к национальному ко-

лориту, увлечение необычным таинственным миром чудесного, интерес к народной жизни, народным легендам, сказаниям.

Новые тенденции своеобразно отразились уже в произведениях 1800-х - 1810-х годов: в появлении былинно-эпических опер, в которых впервые на русской сцене возникают образы древнерусского прошлого, Киевской Руси (А.Н.Титов "Мужество киевлянина, или Вот каковы русские", Д.Н.Кашин "Боян - песнопевец древних славян"), в ряде историко-бытовых опер ("Наталья - боярская дочь", "Ольга Прекрасная" Д.Н.Кашина), в исторических, с ярко выраженной романтической окраской балетах Дидло ("Венгерская хижина", "Рауль де Креки") в дивертисментах или оперных эпизодах, воспроизводящих старинные народные праздники, игры, обычаи. (Например, обряд святочного гадания из оперы "Старинные святки" Ф.К.Блимы, который представляет собой своеобразную параллель литературным балладам В.Жуковского, П.Катенина).

Наиболее наглядное и очень специфическое выражение романтические веяния получили в сказочно-волшебных операх. "Эпоха раннего романтизма принесла с собой новую трактовку народной сказки как отражение таинственного, непознаваемого волшебного мира, далекого от повседневной действительности. В оперном театре... народная сказка являлась перед зрителями в пышном декоративном наряде", - пишет исследователь русского музыкального театра О.Е.Левашева¹⁹. Первая русская сказочная, волшебноромантическая опера - тетралогия "Леста, днепровская русалка" - намечает новый путь развития музыкального театра тех лет. Именно с "Русалки" С.И.Давыдова на русской сцене утверждается развлекательный, наивно-романтический спектакль, в котором собственно феерическое начало, "любование занятыми и увлекательными техническими трюками"²⁰ начинают играть ведущую роль.

До сценических произведений Верстовского эта линия русско-

го театра нашла свое продолжение в сказочно-волшебных, насыщенных удивительной постановочной машинерией (многочисленными чудесами, превращениями, полетами, бурями) операх К.А.Кавоса - "Князь-невидимка", "Жар-птица" и романтических балетах А. Глушковского ("Руслан и Людмила" по Пушкину, "Три пояса" по Жуковскому).

Эти поиски нового в музыкальном театре самого начала XIX столетия получили продолжение у русских композиторов второй четверти прошлого века. В это время, начиная с "Пана Твардовского" (1828 г.), появляются шесть оперных партитур А.Н.Верстовского, мелодрамы и незавершенные оперы А.А.Алябьева (1829-1847 гг.), "Эсмеральда" А.С.Даргомыжского (1839 г.). Обращаясь к современной русской и зарубежной литературе, раскрывая в своих музыкально-драматических произведениях ее образное содержание, эти композиторы утвердили на русской сцене романтическое направление, его различные идейные устремления.

С именем А.Н.Верстовского, принадлежавшего литературно-театральному кружку С.Т.Аксакова - М.Загоскина, связана легендарно-историческая, сказочно-волшебная линия русского романтизма. Его оперы, созданные на сюжеты Загоскина, Жуковского, резко отличаются в идейном отношении от музыкально-драматических сочинений Даргомыжского и отчасти Алябьева (у которого имеются близкие Верстовскому сказочно-волшебные произведения - например, опера "Буря"). Обращаясь к Пушкину, Бестужеву-Марлинскому (музыка к инсценировке "Кавказского пленника", опера "Аммалат-бек" Алябьева), к социально-окрашенному роману Гюго ("Эсмеральда" Даргомыжского), они были связаны с более прогрессивным крылом литературного романтизма и выразили более передовые идеи того времени.

Обновляя образно-стилистическую сторону оперных произведе-

дений, композиторы второй четверти XIX столетия, с одной стороны - не отказывались от традиций национального театра (от волшебного-феерического спектакля, стилистических принципов песенно-диалогической оперной драматургии), с другой стороны - они впитывали и современное им западноевропейское искусство. Знакомство в 20-е годы с ранне-романтической немецкой школой, творчеством Вебера, а позднее с большой оперой Обера, Меербергера отложило определенный отпечаток на первые романтические произведения русских авторов. Так, влияние Вебера заметно в раннем оперном творчестве Верстовского; в "Эсмеральде" Даргомыжского - воздействие Большой французской романтической оперы.

Но не эти традиции и музыкально-стилистические нормы определили исторически перспективные элементы творчества романтиков. Чуткие к запросам времени, они сумели с собственных эстетических позиций выразить господствующие в то время идейно-художественные интересы: потребность в искусстве, насыщенном национальной образностью, национальной стилистикой. Здесь особенно важной представляется музыкальная деятельность Верстовского, который самым первым из русских романтиков появился на сцене музыкального театра и, используя опыт и достижения западноевропейской музыки, создал самобытное оперное искусство. В этом - главное достижение Верстовского. Правда, его идейно-эстетические позиции, его представление о национальном и народном, как широко развитом народно-бытовом элементе, еще соответствовали художественному мировоззрению музыкантов самого начала прошлого века. В духе своего времени Верстовский всегда стремился создать ярко-театральный спектакль, отвечающий вкусам и "потребностям" той эпохи, насытить его внешнезанимательным и феерическим действием. Верстовского не привлекала ни гражданская, ни социальная тематика, не стремился он раскрыть и

Философские проблемы. Связанный с А.Шаховским, С.Т.Аксаковым, М.Загоскиным, Верстовский в полной мере разделял их театраль-но-эстетические взгляды. Выражением эстетических взглядов композитора может служить хорошо известное его высказывание о природе оперного театра: "Всякий род музыки имеет свои формы, свои границы - в театр ходят не богу молиться"²¹.

Социальные же, философские идеи, волновавшие русское общество, нашли выражение у других художников - современников Верстовского: у Глинки и зрелого Даргомыжского. В их творчестве в другом плане решалась проблема национальной оперы: основополагающей ее идеей становится принцип народности. Своим творчеством эти композиторы открыли другой путь развития русской оперы второй четверти XIX столетия - путь возникновения и утверждения реалистического направления в русском оперном творчестве. Наиболее важный и художественно плодотворный, он определил собой дальнейшее развитие русской оперной школы XIX века, хотя это не умаляет исторического значения деятельности музыкантов-романтиков, в том числе и Верстовского. Их творчество сыграло определенную положительную роль в общем процессе становления отечественного музыкального театра. Это был необходимый этап, подготовивший расцвет русской классической оперной школы.

¹ В новой редакции Б.Доброхотова "Аскольдова могила" была возобновлена в Государственном Академическом театре оперы и балета им. Т.Г.Шевченко в 1959 году.

² Б.Асафьев. Избранные труды, т.IV, М., 1955, стр.62.

³ И.Замотин. "Романтизм 20-х годов XIX столетия в русской литературе", т.I, Спб.-М., 1913, стр.5.

⁴ Д.Благой "Творческий путь Пушкина", М.-Л., 1950, стр.6.

- 5 А.Веселовский, "Жуковский. Поэзия сердца и сердечного воображения", Спб., 1904, стр.502.
- 6 Как известно, сходство поэтических мотивов не приводило к идейной общности романтиков. Для одной части русских литераторов романтический уход от действительности был своеобразной формой ее неприятия (Пушкин, Лермонтов, поэты-декабристы); для другой - уходом в мир идеализированной истории (Загоскин), поэтического вымысла, фантастики (Вельтман, Д.Веневитинов, Шевырёв).
- 7 См. А.Соколова "История русской литературы XIX века", М., 1970; Е.Маймина "О русском романтизме", М., 1975.
- 8 А.Гуревич. "О типологических особенностях русского романтизма", Сб. "К истории русского романтизма", М., 1973, стр.513.
- 9 См. сноску I2.
- 10 Цит. по кн. Ю.Манна "Русская философская эстетика", М., 1969, стр.25.
- 11 А.Бестужев-Марлинский "О романах и романтизме", "Московский телеграф", 1833, №15, стр.406.
- 12 В данном разделе (см. стр.9 рукописи) цитируются статьи П.В.земского "Письма из Парижа" и "Предисловие к Бахчисарайском фонтану"; О.Сомова - "О романтической поэзии", Н.Полевого - "О романах Гюго и о новейших романах"; А.Бестужева - "Взгляд на русскую словесность в течение 1824 г. и начала 1925 года"; В.Кюхельбекера - "О направленности нашей поэзии". Они напечатаны в сборнике "Русские эстетические трактаты первой трети XIX века", т.П, М., 1974, стр.154, 550, 358, 359, 150, 182-575.
- 13 А.Бестужев-Марлинский "О романах и романтизме", "Московский телеграф", 1833, №15, стр.405-406.
- 14 В.Одоевский "Из бумаг князя В.Ф.Одоевского", "Русский архив", 1874, кн.2, стр.280.
- 15 А.Пушкин "О народности в литературе", Полн.собр.соч., т.1, М., 1954, стр.23-24.

- 16 Д.Веневитинов "Ответ г.Полевому". "Сын отечества", 1825, №24, Прибавление №2, стр.38.
- 17 С.Т.Аксаков "Театральные воспоминания", Собр.соч., т.IV, 1910, стр.248.
- 18 Т.Родина "Романтизм в русской драматургии и театре 20-х - 30-х годов XIX века". Рукопись, Б.м., 1946, стр.134.
- 19 "История русской музыки", М., 1973, стр.243.
- 20 А.Рабинович. "Русская опера до Глинки", М., 1948, стр.136.
- 21 Цит.по кн. А.Рабиновича "Русская опера до Глинки", М., 1948, стр.171.

О НАЦИОНАЛЬНО-ХАРАКТЕРНОМ В ТВОРЧЕСТВЕ МЯСКОВСКОГО

В настоящих заметках речь пойдет о значении национальных традиций в художественном опыте Мясковского. В литературе о композиторе обычно подчеркиваются лишь преемственные связи стиля художника с профессиональной отечественной культурой / в виде конкретных параллелей с представителями петербургской школы и Чайковским / и гораздо реже ставится вопрос о претворении в его музыке национальной специфики. Может создаться впечатление, что творчество автора двадцати семи симфоний явление, не имеющее конкретной почвы в фольклоре. Вместе с тем общеизвестно, что самобытное преломление национального - один из залогов жизнеспособности стилистического поиска.

В творчестве каждого большого художника отражается триединство : лично-индивидуального, традиций взрастившей национальной школы и влияния стиля эпохи. Естественно, процесс взаимодействия этих элементов сложен и является продуктом мышления, самосознания художника.

В произведениях Мясковского, созданных на различных этапах творческого пути, соотношение основных " звеньев " триады - времени, авторского " я " и национального фактора - складывалось по-разному, но можно в целом констатировать процесс интенсификации в выявлении национально-русского элемента.

Феномен национального в музыке отечественных художников конца XIX и первой половины XX века, например таких, как Мясковский, Прокофьев, Стравинский, являет собой категорию сложную, неоднозначную. " Никким образом нельзя обеднять, примитивизировать по-

нятие народности, сводя его к вопросу об использовании музыкально-бытовых интонаций, — писал Д. Шостакович. — Народность — это органическая связь со всей классической музыкальной культурой нашего народа вплоть до самых высоких ее достижений в русском симфонизме и в русской опере".¹ Истинный художник рано или поздно проявит в своем творчестве глубинную связь с отечественными традициями. Так было, например, со Скрябиным, почвенность музыки которого далеко не сразу обнаружила свои истоки в русской культуре 19-го столетия. Вместе с тем в сочинениях Скрябина, а позднее у Мясковского отразились духовные искания, настроения русской интеллигенции на рубеже веков и в этом одно из самых весомых доказательств принадлежности композиторов к искусству своей родины.

Своеобычно преломле^нные традиции отечественной культуры, профессиональные и фольклорные, составляют одну из фундаментальных закономерностей художественного метода Мясковского. Они обнаруживаются во всех жанрах его музыки, существенно влияют на тематизм, принципы развития, ладовую систему, инструментальное мышление. При этом профессиональное и народное не противопоставляются, а сосуществуют, обогащая друг друга.

Стиль Мясковского эволюционировал, и на разных этапах его становления претворение национальных традиций было не одинаковым. Национальная природа музыки композитора особенно рельефно выявилась в центральный и поздний период / 30-40-е годы /, так же как, например, и в творчестве Прокофьева. Этот процесс явился результатом идейной зрелости художника и усилением в его искус-

¹ Д. Шостакович. О времени и о себе. " Советский композитор ", М., 1980, с. 116.

стве устойчивых позитивных идеалов.

Представляется существенным отметить и тот факт, что в самом процессе формирования художественных принципов композитора обозначились разные грани в стилистически едином творчестве самобытного мастера. Одну ветвь составили пьесы объективизированного характера, " устремленные к общественности " / выражение Б.Асафьева / и достаточно традиционные по музыкальному языку. Другую - остро психологические, в которых доминирует личностное начало, сложная музыкальная лексика.

Примерами, иллюстрирующими первую тенденцию, могут служить сочинения разных жанров начального этапа пути Мясковского, такие, как Симфониетта, Первая виолончельная соната, романсы на тексты Баратынского, Пятая симфония: вторую легко обнаружить в образном мире первых четырех симфоний, Второй фортепианной сонаты, романсов на тексты Э.Гиппиус.

Национально-характерные элементы явственно обозначились в произведениях первой линии - образно обобщенных с большой ролью эпического начала.

Признаки национального колорита можно обнаружить ранее всего в фортепианных сочинениях малой формы, написанных на заре творчества Мясковского / в доконсерваторский и консерваторский периоды / и частично опубликованных композитором многими десятилетиями спустя. Такова, например, фортепианная " Легенда " / 1906 год /, о которой Мясковский вспомнил через сорок лет, включив ее в первую часть Двадцать пятой симфонии. Повествовательная тема / с авторской ремаркой *declamando* / дает жизнь четырем оркестровым вариациям. Строгая диатоника, секстовый диапазон мелодии с преимущественно поступенным движением и общим волнообразным ри-

сунком, опора на I, II и У ступени - типичны для старинных русских обиходных тем, народных ладов и воссоздают былинный эпический образ, народный в своей основе.

Пример № 1.

Поэзия родной старины и столь излюбленная Мясковским повествовательность представлены в ранних фортепианных пьесах также "Таинственной сказкой" с ее сказовой мелодикой и архаичными параллельными квинтами в басах и "Старинным напевом", опубликованным под названием "Древняя повесть" / цикл "Десять очень легких пьесок", op.43 /.

Не менее важной чертой, обусловленной связью с фольклорной традицией, является насыщение лирико-эпического тематизма Мясковского принципами свободной вариантности. Для автора двадцати семи симфоний не вариации, как тип формы, столь близкий, например, Прокофьеву, а вариантность, как один из коренных признаков народного, в частности эпического искусства - становится устойчивым принципом тематического развития. Свободная вариантность, например, пронизывает мелодический рисунок побочной партии первой части Шестнадцатой симфонии, в которой устойчиво повторяется начальная ячейка. Так, внутренняя подвижность народно-песенного образа сочетается с его общей цельностью, стабильностью настроения.

Пример № 2.

Вариантное развитие неизменно предполагает интонационное движение, рождение новых тематических побегов из исходного ядра и возвращение к основному прообразу. Именно таким в крупных чертах и становится путь этой песенной темы от разработочного раздела к репризному. Принцип свободной вариантности положен в осно-

ву мелодического развития многих тем композитора, близких по характеру фольклорным. Сошлемся на тему ранней фортепианной миниатюры " Конец песни ", главную партию первой части Второй виолончельной сонаты / op.81 /, " Колыбельную " Пятой симфонии. Вариантное соподчинение объединяет и тематизм пролога Двадцать первой симфонии, одного из самых ярко национальных по мелодике сочинений композитора.

Говоря о национально-характерном, как показательном свойстве музыкальной стилистики Мясковского, следует выделить значение кварто-квинтовых интонаций и, в особенности, образно-смысловую весомость кварты. Конечно, можно лишь предположить, что существенная функция субдоминантовой сферы в музыке композитора приводит к преобладанию квартовых ходов в мелодической линии многих сочинений. Кварта, интонация достаточно архаичная, в музыке Мясковского не так часто приближена к своей изначальной семантике - возглас, клич, призыв, хотя и подобные случаи, разумеется, не единичны в творческой практике композитора / напомним в этой связи тематизм Двадцать седьмой симфонии : активный характер главной партии первой части и призывно-гимнический склад второй побочной партии в репризе финала.

Для Мясковского более типична квартовость в лирической мелодике.^I Сошлемся на исходные темы Виолончельного концерта, Тринадцатого квартета и Двадцать седьмой симфонии, дающие варианты

I В этой связи возникают аналогии с семантической ролью интервала чистой кварты в лирическом тематизме поздних сочинений Любимовича, сообщающего мелодической линии особую хрупкость, незащищенность. Показательный случай - романс " Откуда такая нежность " из цикла на стихи Цветаевой, где вся сеть прихотливых узоров сопровождения вырастает из чистой кварты в разнообразных ее положениях.

квартовых " шагов " в одном направлении, кварты, как фунда-
мента в конструкции мелодической линии, сцепления квартовых
интонаций.

Пример № 3 / а,б,в /.

В приведенных примерах, чрезвычайно типичных для тематизма
Мяковского 40-х годов, квартовость усиливает эпически-былинный
колорит мелоса.

Характерные случаи представляют главная партия Двадцать
второй симфонии, в первоначальной версии названной композитором
" Симфонией-балладой о Великой Отечественной войне ", эпический
лейтмотив поэмы-кантаты " Киров с нами ".

Показательно для композитора и использование кварты как
своеобразной " интонационной фабулы " / термин И.Барсовой / сочине-
ния. В этой связи явственный пример дает квартовый " каркас "
тематизма Двадцать седьмой симфонии, где из начальной интонации
вступления произрастают главные и побочные партии первой части
и финала. Квартовость и обусловленные ею попежки, например I-IV-
V-I, создавали естественную почву для всевозможных плагальных обо-
ротов. Численное преобладание в мелодике квартовых тонов, их
ладово-колористическое значение близки народной песенности и
ее преломлению в тематизме классических образцов.

И если в тематизме Прокофьева, близком народным образцам,
как и у Глинки, на первый план выдвигается квинтовая фоника
/ квинтовые ходы, выделение доминанты как опорного тона в мело-
дической линии /, то в музыке Мяковского подобно Мусоргскому
аналогичную функцию несет кварта.

Вариантность, плагальность, кварто - квинтовый стержень
многих мелодических линий - признаки эпической, а шире - нацио-

нальной природы искусства. Взаимосвязанные друг с другом, они стали показательными свойствами музыкального языка Мясковского. Главное в творческом методе художника — не наследование конкретных форм народной музыки, а творческое преломление принципов ей свойственных. Эта тенденция просматривается во всех компонентах выразительности, в том числе в жанровом аспекте, принципах инструментовки.

Общеизвестно пристрастие Мясковского к жанру колыбельной, как разновидности протяжной русской песни, своеобразные образцы которой находим, например, в партитурах Пятой, Пятнадцатой / медленные части / и Двадцать второй / средний раздел / симфоний.

Верхний голос темы *Andante* Пятой симфонии построен на развитии традиционных для русской музыки трихордовых попевок. Их бесполутоновая структура, опевание квинты, общий квинтовый диапазон мелодии, лишенной широких интервальных шагов, вариантный метод развития, роль подголосочности в фактуре — указывают на конкретный жанровый прототип — народную колыбельную.

Пример № 4.

Чрезвычайно близки приведенной колыбельной / и в образном, и в интонационно-лексическом плане / эпизоды с челестой в средних частях Шестой симфонии. Мелодия, родственная *Dies irae*, звучит как народный плач-притиание, вызывая в памяти символический образ Кривого.

Пример № 5.

Преимственность с фольклором ощущается и в инструментовке мелодий, связанных с русской образностью. Не касаясь здесь подробно этой большой проблемы, укажем на характерную закрепленность тембра кларнета за строем лирических протяжных тем, что

лишний раз доказывает взаимосвязанность стиля Мясковского с традициями национальной композиторской школы. Кларнетовые запевы, подобные, допустим, зачину Третьего фортепианного концерта Прокофьева или изложению темы Руси в симфонии-кантате Шапорина " На поле Куликовом ", всегда связаны с песенной мелодикой. Показательно, например, что первое изложение духового стиха " Что мы видели " в Шестой симфонии поручено именно кларнету / в репризе поет хор /. Образы протяжной русской песни кларнет воссоздает во вступлении к первым частям Двенадцатой и Пятнадцатой симфоний, в прологе Двадцать первой, во вступлении ко второй части Двадцать четвертой симфонии; во введении к побочной теме первой части Двадцать седьмой симфонии он звучит как грустный свирельный наигрыш.

Размышляя о значении народного и национального в искусстве, Д.Шостакович писал : " Русская музыкальная школа питалась в своем творчестве от народных песен, народных наигрышей, народных напевов, почти все классики русской музыки широко использовали русские, украинские и восточные напевы ".^I Продолжение этой традиции советскими композиторами - в освоении богатейших сокровищ фольклора народов СССР.

Творчество Мясковского дает этому убедительное подтверждение, ибо в его огромном наследии мы встречаемся с цитированием подлинных русских народных тем, с введением собственных мелодий, использующих ключевые обороты известных песен. Композитор создает темы в характере народного распева и включает фольклорные образцы разных народов в свои сочинения.

I Д.Шостакович. О времени и о себе. Цит.изд., с.116.

Используя разнонациональный фольклор, Мясковский всегда предельно бережно относился к первоисточнику : темы излагались целиком и в развитии композитор всемерно подчеркивал их национальную специфику - прежде всего в гармонизации и в складе фактуры с опорой на принципы подголосочной полифонии. Важно отметить, что фольклорные темы органично вплетались в музыкальную ткань произведения, становились его подлинной " симфонической мыслью ". т.е. композитор работал с ними, как со своими собственными мелодиями.

Существенным моментом был подбор заимствованных тем, который производился композитором несомненно с учетом их естественного введения в " интонационную фабулу ", либо отдельной части, либо всего сочинения / интереснейший пример находим в финале Шестой симфонии, где четыре цитированных напева становятся не только образно-смысловым, но и интонационным ^и итогом всего предшествующего развития / .

Самый ранний пример введения народного напева - 5-я симфония, где, как известно, в трио скерцо включена галицийская колядка, записанная самим композитором подо Львовом.

Чрезвычайно характерно выключение мелодии духовного стиха, взятого Мясковским из сборника Пятницкого, в финал Шестой симфонии : это единственный случай звучания напева со словом. Истовую суровость и безыскусную непосредственность песнопения о " расставании души с телом " Мясковский органично соединил с лирико-драматическим миром симфонии. Старина сомкнулась с современностью.

Обширное использование фольклорных тем в партитуре Восьмой симфонии, по словам композитора, послужило " настоящим импуль-

сом к тем объективным настроениям, которые начал искать". Снова, как и в Пятой симфонии, в трио скерцо вводятся две подлин-ные темы: " По морю утенушка плавала ", " Щучка-рыбка " / обе из сборника Римского-Корсакова " 100 русских народных песен" №№ 74 и 80 /. Песня " Гришка Отрепьев " / сборник Балакирева " 30 русских народных песен " , № 9 / разрабатывается в финале.

Привлекали композитора и архаические пласты отечественного фольклора. Так, познакомившись с духовными русскими напевами XI-XII веков из расшифрованных В.М.Беляевым " демественных " записей, Мясковский взял три песнопения - " Плач странствующего" стих " Рождественский " и стих " Грозный " для своей Двадцать шестой симфонии. Характерно, что в изложении этих тем, как и в Шестой симфонии, композитор придерживается строгой хоровой фактуры.

Гораздо более скромное место в творческой лаборатории Мясковского занял принцип ориентирования авторской мелодии на конкретный / обычно достаточно известный / песенный образец. По наблюдению В.Цуккермана, основная тема финала Одиннадцатой симфонии напоминает русскую песню " Вдоль улицы конец ", А.Иконников находит черты интонационного сходства между второй побочной партией финала Восьмой симфонии и песней " Вниз по матушке по Волге ". Торжественно-гимническая вторая побочная партия финала Двадцать седьмой симфонии - мелодия с некоторыми чертами русской песенной " Славы ". Ее отголоски слышны и в зачине Двадцатой симфонии.

Продолжая традиции русских классиков, Мясковский иногда дает сопоставление русского и интонационального, чаще всего восточного фольклора. Напомним здесь, что в Восьмой симфонии, наряду с раз-

вити́ем русского песенного мелоса вводится и подлинная башкирская мелодия / третья часть /; в качестве побочной партии второй части Двенадцатой симфонии использована якутская тема, в середине второй части Четырнадцатой симфонии звучит казахская мелодия "Старик со старухой".¹

Опыт Глинки, Балакирева, Римского-Корсакова, создававших произведения на темы разных народов, развит Мясковским в таких сочинениях, как "Славянская рапсодия" / ор. 71, на польские темы / и Двадцать третья симфония-скита на темы народов Северного Кавказа. О том, как родилась эта партитура, композитор рассказывал: "... У меня был такой прием: песни подбирались одна к другой, независимо от национальности, лишь бы характер подходил, поэтому в первой части, хотя все темы кабардинские, но разных времен - 1-я и 4-я старинные, 2-я современная, 3-я средних лет; во второй части / лирика / все темы балкарские, кроме средней, которую поют и кабардинцы, в финале основа кабардинская, эпизоды - балкарские. Метод обработки / разработки я почти не пользовался, если не считать кое-каких переходных кусков / был такой: первое изложение всех тем я давал или вполне фольклорное, когда в теме бывал подголосок, т.е. намек на гармонию, или такое, которое подчеркивало интонационно-ладовый склад песни, если она бывала одноголосной ... Все, кто слышал, в том числе кабардинцы, утверждают, что мне очень удалось схватить лады и нигде не исказить интонацию".²

1 В очень русский по характеру лирико-жанровый тематизм Двадцатой симфонии введена украинская мелодия / побочная тема финала /, записанная композитором, как сообщает А. Иконников, еще в 1913 году, т.е. предположительно, в одно время с колядкой, введенной в Пятую симфонию.

2 Приводится по книге: А. Иконников. Художник наших дней Н. Я. Мясковский. М., "Музыка", 1966, с. 288.

Перечислить темы Мясковского, близкие фольклорным образцам, не представляется возможным, ибо в работах центрального и позднего периодов творчества они становятся доминирующими в мелодике композитора.

Темы в народном духе / песенно-танцевальные и былинно-повествовательные / определяют ярко национальный колорит таких, например, различных сочинений, как Четырнадцатая / третья часть-скерцо / , Пятнадцатая / медленная часть, колыбельная / , Восемнадцатая / финал / и Двадцать первая / пролог / симфоний, квартета ор.33 № 2, Песни из фортепианного цикла " Песня и Рhapsодия ", Второй виолончельной сонаты.

Если попытаться в самых общих чертах выявить те принципы, которые композитор заимствует в своем тематизме от народного образца, то здесь следует подчеркнуть опору на диатонические лады / особенно дорийский / , значение ладового колорирования, различных форм переменности, свободной вариантности. В обращении Мясковского к фольклору проявилась традиционная для русской композиторской школы тенденция сближения с народом, приобщение к его мирозерцанию.

Восприняв важнейшие прогрессивные заветы отечественной культуры, Мясковский развил их на новом историческом этапе и придал им подлинно современное звучание.

№1

Симфония №25, 1^я часть

Andante
pp *declamando il tema*

№2 *Meno vivo*

Симфония №16,
1 часть

№3

Вариант режиссерской партитуры,
1^я часть

A)

B) *Moderato*

Кларнет №13, 1^я часть

B) *Adagio*

Дуэтант септимы симфонии,
1^я часть

№4 *Andante*

Тема симфонии, 2^я часть

№5 *Andante*

Уверта симфонии, 2^я часть

О ВЗАИМОСВЯЗЯХ

ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА МОЛДАВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ
И НАЦИОНАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ

Молдавия обладает богатой и своеобразной музыкальной культурой. Красочный фольклор, самобытное исполнительское искусство республики давно завоевали симпатии советских и зарубежных слушателей. Успешно развивается профессиональное композиторское творчество.

Интенсивное развитие музыкального искусства, неотделимое от роста духовной культуры молдавского народа, ставит интересные проблемы перед музыковедением. Одной из таких проблем и посвящена данная статья. Её цель - выявление взаимосвязей между двумя сферами музыкальной культуры Молдавии: исполнительским искусством и композиторским творчеством.

Следует отметить, что по отношению к какой-либо музыкальной культуре проблема такого рода до сих пор ещё не ставилась. Вместе с тем, рассмотрение "межсферных" взаимосвязей представляет значительный интерес. Во-первых, это дает возможность углубить представления о данной музыкальной культуре, высветить новые грани в её различных областях. Во-вторых, если в исполнительстве и композиторском творчестве действуют одинаковые или сходные закономерности, то они могут считаться типичными чертами национальной музыкальной культуры. Их выявление может значительно облегчить процесс сравнения между собой различных видов художественного творчества. Наконец, можно предположить, что те черты, которые отражают общность между композиторским и исполнительским творчеством, во многом обусловлены проявлением в этих сферах характерных особенностей на-

циональной психологии. Таким образом, определение этих типичных черт музыкальной культуры поможет углубить и расширить представления о таком явлении, как национальный характер.

Между исполнительством и композиторским творчеством в Молдавии существуют особые взаимосвязи, обусловленные спецификой формирования национальной музыкальной культуры. Исторические предпосылки для зарождения профессионального композиторского творчества возникли здесь только в конце XIX века. До этого времени творчество было неотделимо от исполнительства, достигшего необычайного расцвета. И, коль скоро в музыкальном творчестве находит отражение "факт исторического становления закономерностей музыкальных произведений" ¹⁾, то в данном случае это становление связано с долгим и интенсивным развитием исполнительских традиций.

Исполнительство и композиторское творчество — две самостоятельные и, в то же время, взаимосвязанные области музыкальной культуры. В многосложной системе их взаимосвязей выделяются два аспекта. Первый аспект выражается в более или менее явном влиянии исполнительства на композиторское творчество и, наоборот, в их соподчинении. Второй можно охарактеризовать как адекватность черт этих сфер музыкальной культуры, которая выявляется при мысленном соотнесении их между собой. Моменты адекватности возникают в результате того, что оба явления функционируют в рамках единого организма — национальной художественной культуры. Оба они испытывают на себе влияние одних и тех же факторов, связанных с особенностями национальной психологии.

¹⁾ С. С. Скребков. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973, с. 12.

В молдавской музыке можно найти оба аспекта взаимосвязей между исполнительством и композиторским творчеством, о которых говорилось выше. Однако, если моменты их взаимовлияния, как более явные, сравнительно легко поддаются определению и изучению, то гораздо более серьёзную и трудную задачу представляет собой нахождение адекватных черт.

Следует особо подчеркнуть глубинный характер взаимосвязей такого рода. Творчество композиторов и исполнительство развиваются каждое по своим законам, опираясь на свои специфические выразительные средства. Очевидно, что аналогии между ними следует искать в сопоставлении тенденций использования исполнительских и композиторских средств, которые существуют в данной музыкальной культуре. На вопрос о том, каковы эти тенденции, можно ответить, проанализировав каждую из сфер в отдельности.

Черты молдавского национального исполнительского стиля

Исполнительское искусство каждой страны, каждого народа обладает своими особенностями, в которых отражается специфика мироощущения народа, черты национального характера. "Коль скоро исполнительство всегда субъективно, — пишет М.Смирнов, — оно несёт на себе печать человеческой индивидуальности, то есть всей суммы свойств личности, среди которых немаловажную роль играет национальное своеобразие характера" ¹⁾.

Особенности национального исполнительства складываются на основе самых разнородных факторов. Тем не менее, внутри национального исполнительского стиля существует определённое "ядро", формирующееся из совокупности черт, которые могут позволить судить об особенностях национального исполнительства в целом.

¹⁾ М.Смирнов. К вопросу о национальном исполнительском стиле. — В кн.: Эстетические очерки. В. 4, М., 1977, с. 158.

Понятие "национальный исполнительский стиль" применяется музыковедами по отношению либо к народному (чаще всего), либо, с недавнего времени, к профессиональному исполнительству. Такое разграничение правомерно, ибо каждая из этих областей обладает своей спецификой. Но, несмотря на все различия между народным и профессиональным исполнительством, не следует категорически их разграничивать, — ведь национальные особенности того и другого обусловлены общим для них фактором: чертами национального характера, национального художественного мышления. Вместе с тем, национальный исполнительский стиль надо рассматривать как "художественное единство" (С.С.Скребков), в характеристику которого следует включать признаки обеих его сфер. Следовательно, определяя черты молдавского исполнительского стиля, необходимо объединить сведения о народном и профессиональном исполнительском творчестве.¹⁾

Предметом анализа стало скрипичное исполнительство: известно, что скрипка является инструментом, пользующимся в Молдавии особой популярностью. Исследователи отмечают, что в скрипичном искусстве, как нельзя более полно, проявляются черты характера молдавского народа.

В чём же состоит специфика стиля народных скрипачей? Попытаемся ответить на этот вопрос, исходя из тех данных, которые имеются в литературе.

"Молдавский музыкально-исполнительский стиль ярок, как красочный рисунок национального ковра, тонок, как резьба по дереву сельских мастеров-художников, пластичен, как народный стих", —

¹⁾ Надо сказать, что эти сферы изучены не в равной степени. Наибольшая активность наблюдается в разработке вопросов народного исполнительства, поэтому в характеристике его особенностей можно ограничиться теми данными, которые представлены в теоретических работах на эту тему. Область профессионального исполнительского искусства не получила сколько-нибудь серьезного освещения и обращение к ней потребовало ряда практических исследований, о которых будет сказано ниже.

пишет Б.Котляров ¹⁾. Отличительные черты народного исполнительства связаны с так называемой лăутарской манерой игры. Её специфика заключается в чрезвычайном богатстве исполнительских средств, направленных на выделение мельчайших деталей музыкальной ткани. Звуковая палитра при этом отличается особой яркостью, многоцветностью, даже пестротой. Такое акцентирование нижних - фонического и синтаксического - уровней музыкальной структуры способствует подчеркиванию характеристической и эмоциональной сторон музыкального содержания ²⁾. Созданию подчеркнуто экспрессивной, живописной звучности подчинены самые различные исполнительские средства: звуковысотное интонирование, агогика, тембр, штрихи, громкостная динамика.

В сфере звуковысотной интонации отмечается направленность исполнительских приёмов на обострение ладовых тяготений, ладо-интонационной характерности мелодической линии. Это достигается как обычными приёмами, так и с помощью разнообразных видов вибрато.

В области темпа исследователи обращают внимание на широкое использование речетативно-декламационных агогических приёмов: *rubato*, *tenuto* и т.д. Характерны также прихотливая акцентировка, подчеркивание агогическими средствами характерных метроритмических деталей мелодической линии (например, синкопы).

¹⁾ Б.Котляров. О некоторых особенностях исполнительского стиля молдавского скрипичного искусства. - В кн.: Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М., 1973, с. 285.

При описании черт молдавского народного исполнительства в данной работе были использованы и другие исследования того же автора, например: Б.Я. К о т л я р о в. Развитие скрипичного искусства в Молдавии. Диссертация. М., 1955, и др. Привлечены также некоторые работы, посвященные румынскому народному исполнительству, обладающему сходными с молдавскими чертами: Alexandru T. Instrumentele muzicale ale popurului român. București, 1956. Alexandru T. Vioara ca instrument muzical popular. - "Revista de folclor", 1957, № 3. Cosma V. Figuri de lăutari. București, 1960. Ciobanu Ch. Lăutarii din Clejani. Repertoriu și stil de interpretare. București, 1969, etc.

²⁾ Взаимосвязь между тремя масштабными уровнями произведения и различными сторонами музыкального содержания раскрывается в книге Е.В. Назайкинского "О психологии музыкального восприятия". М., 1970, с. 96-101.

Исключительное значение придаётся народными скрипачами тембру. Здесь речь идет как о частой смене разнообразных тембровых красок, так и о необычных тембровых эффектах, достигающихся при помощи техники смычка, пальцев левой руки и т.д. Особая роль принадлежит имитации тембров других инструментов, приёмам звукоподражания (в связи с этим невольно приходит на память знаменитая молдавская народная инструментальная пьеса "Чокырля" - "Жаворонок").

Наконец, нельзя не обратить внимания на такое важное исполнительское средство, широко используемое народными скрипачами, как разнообразная орнаментика, богато расцветивающая звуковую палитру.

Описанные выше признаки обуславливают исключительную самобытность молдавского народно-исполнительского стиля.

Проблема национального стиля профессионального исполнения, несмотря на свою актуальность, представляет собой скорее область нерешенных вопросов, нежели конкретных наблюдений и обобщений, дающих более или менее полную картину.¹⁾ На пути к созданию развитой теории национальных исполнительских стилей стоит ряд объективных трудностей.

Одна из них связана с тем, что профессиональное исполнительство, по сравнению с народным, гораздо более "разомкнуто", его национальная специфика менее ярко выражена. Прежде всего, исполнитель связан с конкретным композиторским замыслом. Кроме того, на его интерпретацию, в какой-то мере, влияют существующие в общественном сознании представления об исполняемом произведении.

1) В целостном виде эта проблема впервые была поднята М.Смирновым в статье "К вопросу о национальном исполнительском стиле" (В кн.: Эстетические очерки. В. 4, М., 1977). Горячо отстаивая правомерность понятия "национальный стиль" применительно к профессиональному исполнительскому искусству, исследователь связывает его с психологией, художественным мышлением нации и конкретизирует некоторые аспекты проблемы на примере русского исполнительства.

Другая трудность обусловлена сложнейшим переплетением в профессиональном исполнительстве национального и интернационального. Здесь более, чем в каком-либо другом виде музыкального творчества, заметна тенденция к интернационализации, связанная с постоянным развитием межнациональных контактов. К этому относится интенсивный обмен достижениями между различными национальными школами, общение на конкурсах и фестивалях, усвоение в процессе обучения распространенных в мировом масштабе традиций игры и т.д.

Существует и другой аспект взаимодействия интернационального и национального. Истоки его следует искать в области этногенеза наций, исторически складывающихся хозяйственных и культурных связей между ними. Народы, контактирующие в процессе своего исторического развития, вырабатывают общие или сходные культурные традиции. Эта общность, которая имеет региональный характер ¹⁾, распространяется и на сферу исполнительства. Обладая совокупностью неповторимых, самобытных черт, исполнительское искусство какого-либо народа обнаруживает сходство своих признаков с исполнительством других народов. На основе этого национальные исполнительские стили группируются в своеобразные "исполнительские регионы".

Естественно, что отмеченные аспекты взаимодействия национального и интернационального являются значительным препятствием для установления точных границ конкретного национального исполнительского стиля.

Существует и ряд других, не менее существенных, трудностей. Одни из них вытекают из специфических особенностей, связанных с неуловимостью, эфемерностью материала, которым располагает испол-

1) Понятие "региональный" использовано здесь в силу его универсальности. Согласно определению, данному в Большой Советской Энциклопедии, "региональный" - относящийся к какой-либо определенной территории (району, области, стране, группе стран).

нительство. Другие носят чисто технический, а подчас и организационный характер. Сюда относятся, например: недоступность для широкого применения методов исследования исполнительских трактовок с помощью акустической аппаратуры; недостаточность записей игры музыкантов данной исполнительской школы, необходимых для определения её характерных черт и т.д. 1)

Принимая во внимание трудности, о которых говорилось выше, следует признать, что, по крайней мере, на данном этапе легче характеризовать исполнительские регионы, нежели отдельные исполнительские стили.

На протяжении всей своей истории молдавский народ развивался в тесном контакте с рядом соседних народов. Определённая общность психического склада, материальных и культурных традиций у народов Юго-Восточной Европы и Балкан (молдаван, болгар, румын, венгров, сербов, евреев, цыган, греков, украинцев и т.д.) свидетельствует о существовании на этой территории культурно-исторического региона. Таким образом, есть основания для объединения исполнительства этих народов в исполнительский регион. Благодаря такому объединению, можно попытаться сформулировать черты молдавского профессионального исполнительского стиля, опираясь на характеристику исполнительства региона в целом.

Эмпирические наблюдения над игрой молдавских, венгерских, румынских, болгарских скрипачей позволяют сделать вывод о том, что между народным и профессиональным исполнительским искусством выделенного региона есть аналогии в использовании выразительных средств. Речь

1) Автор может сослаться на личный опыт поисков записей игры молдавских исполнителей, скудность которых в значительной мере затрудняла ход исследования. Есть и ряд других — так сказать, сопутствующих трудностей, связанных с отсутствием широкой ориентации на изучение национальных аспектов исполнительских стилей. Например, ни в одной из центральных фонотек не удалось обнаружить специальных картотек, в которых исполнители группировались хотя бы по принципу принадлежности к той или иной стране. Не существует и исчерпывающей справочной литературы по этой проблеме. Между тем, создание справочников, содержащих сведения об исполнителях (аналогичных таким изданиям, как "Композиторы советских республик" М., 1976 и 1977) не только бы отвечало нуждам науке об исполнительстве, но и существенно помогало разработке вопросов истории национальных музыкальных культур.

идет о характерной тенденции к красочности, яркости, броскости исполнения, к чрезвычайной свободе музыкального выражения. Типичная для данных стилей черта - неизменно широкая амплитуда исполнительских контрастов на нижних уровнях масштабно-иерархической структуры музыкальной формы при общем тяготении к повышенной динамичности.

Отмечающиеся слухом явления находят подтверждение в различных литературных источниках: статьях, рецензиях, воспоминаниях, монографических работах о выдающихся исполнителях (как о скрипачах, так и пианистах) региона, в том числе и о молдавских музыкантах.

Говоря об исполнительской стороне творческого облика молдавского композитора и скрипача Георгия Няги, Ю.Корев отмечает "необычайную свободу интонирования", "непринужденную пластичность фразировки", "многоцветность, радужную переливчатость звука" ¹⁾. В этих словах точно передан дух исполнительской манеры Няги, вобравшей в себя яркие краски самобытного инструментализма его родины.

Интересный материал мы находим в литературе, посвященной творчеству таких замечательных исполнителей, представителей Румынии и Венгрии, как Энеску, Лист, Барток.

Неповторимый, самобытный исполнительский стиль был присущ Джордже Энеску. "Национальные особенности проявлялись в общей эмоциональной настроенности его исполнения, в ритмическом своеобразии, в оригинальности акцентировки, выразительных приемах техники левой руки (скользящие переходы, портаменто, эффекты вибрации)..." ²⁾. По словам И.Менухина, "чрезвычайно учтивый и сдержанный внешне, Энеску в то же время обладал чисто восточным тем-

¹⁾ Ю.Корев. У порога зрелости. - "Светская музыка", 1967, № 9.

²⁾ М.Ямпольский. Джордже Энеску. - "Советская музыка", 1957, № 8, с. 147.

пераментом" 1). Это, очевидно, не могло не сказаться в трактовке им самых разнохарактерных произведений. "Рациональное начало жило в ней на равных правах с богатым творческим воображением, яркой эмоциональностью и даже импровизационностью" 2).

Небезинтересно привести и некоторые высказывания об исполнительском мастерстве Ф.Листа. Шуман так описал исполнительский портрет Листа, находившегося в 1840 году в зените концертной деятельности: "как при перелистывании словаря на нас шумным потоком обрушиваются буквы и понятия, так и здесь на нас обрушиваются звуки и соответствующие эмоции. Нежное, смелое, благоуханное, безумное - всё это проносится в течение одного мгновения. Инструмент раскален и мечет искры под руками мастера" 3).

Листовские традиции нашли специфическое преломление в пианизме Бартока. По свидетельству венгерских критиков, исполнительство Бартока отличала "огромная экспрессивная сила, слагаемые которой скрывались в темпоритмической, динамической и артикуляционной сферах" 4). Барток играл "с такой гибкостью и свободой внутри мельчайших ритмических единиц, которые не могут быть переданы в тончайшей нотной записи" 5). Признаки, характеризующие исполнительское искусство Бартока, венгерский критик Аладар Тот связал в чрезвычайно ёмкое понятие: "интенсивизм".

Уже по этим немногочисленным характеристикам, данным игре различных музыкантов разных эпох, можно составить определенное представление об исполнительстве выделенного региона. Ещё более ярко его черты выделяются в сравнении с явлениями, относящимися к исполнительству других регионов. Вот один из примеров, подтверждаю-

1) И. Менухин. Чародей скрипки. - "Советская музыка", 1966, №7, с. III.

2) Б. Котляров. Джордже Энеску. М., 1970, с. 125.

3) Р. Шуман. О музыке и музыкантах. Т. 2-А, М., 1978, с. 225.

4) Цит. по статье Н. Пискуновой "Барток-интерпретатор в зеркале венгерской музыкальной критики". - В кн.: Бела Барток. М., 1977, с. 224.

5) Там же.

щих это: "В игре литовского камерного оркестра нет ярких контрастов, бурных эмоциональных взрывов..." 1). "По сравнению с яркой, нарядной, искрящейся неудержимым темпераментом игрой венгерских, или, скажем, цыганских скрипачей, манера литовских музыкантов на первый взгляд более скромна. Однако ей присуще особое очарование: она словно вобрала в себя красоту прибалтийской природы". Простота, скромность, естественность искусства литовских инструменталистов повлияла и на дирижера оркестра Р.Катильса, обусловившего "желание ни в чем не допустить излишеств и пережестов" 2).

В плане сравнения исполнительских стилей музыкантов, принадлежащих к различным регионам, интересны выводы, полученные О.Сахалтуевой и Е.Назайкинским 3). Эти выводы были сделаны на основе анализа исполнения "Трёх" Шумана тремя музыкантами: П.Казальсом, Э.Фейерманом и Л.Кишем (анализ проводился с помощью акустической аппаратуры). Для игры венгерского скрипача Л.Киша характерно следующее: непрерывные значительные изменения громкости при сохранении общего высокого уровня, обостренная интонация и широкое вибрато, а также частое использование *portamento*, агогическая свобода (значительное отличие между восьмыми, подчеркнутое *rubato*), преобладание параллелизма в использовании темпа, динамики и интонации - всё это в исполнении Киша направлено на создание пластичного, насыщенного, "эмфатически напряженного" звучания. В экспрессивной, менее "аналитической" трактовке Киша "пьеса звучит динамично, страстно, а иногда, пожалуй, даже черезчур темпераментно" 4).

Эти качества, отличающие игру Л.Киша от игры двух других музыкантов, могут служить прекрасным примером в доказательстве ряда положений об исполнительском стиле выделенного нами ранее региона.

-
- 1) Т.Гайдамович. Литовский камерный. - "Советская музыка", 1965, №8, с. 56.
2) Н.Агранов. Дебют Р.Катильса. - "Советская музыка", 1975, № 8, с. 67.
3) О.Сахалтуева, Е.Назайкинский. О взаимосвязях выразительных средств в музыкальном исполнении. - В кн.: Музыкальное искусство и наука. В. I, М., 1970.
4) Там же, с. 76.

Методика сравнительного анализа широко использовалась и при проведении ряда практических исследований исполнительских средств (темпа, динамики, звуковысотной интонации) автором данной статьи. При этом сравнивались между собой трактовки одного и того же произведения двумя группами исполнителей-скрипачей. Первую составили музыканты выделенного региона, вторую - исполнители, принадлежащие к ряду других национальных школ. Интересующий нас регион был представлен венгерскими скрипачами Ж.Сигети и И.Рамором, румынскими - Дж.Энеску и Ш.Рухой. С другой стороны, анализировались исполнительские трактовки Д.Ойстраха, Л.Когана, Г.Бариновой, И.Бочковой, Г.Шеринга, И.Стерна, М.Фудзикавы, Х.Цудзи.

В список анализировавшихся сочинений вошли разнохарактерные произведения: ряд сонат и партит для скрипки соло Баха, несколько произведений Чайковского, Вторая часть концерта для скрипки с оркестром Брамса, Шесть румынских народных танцев Бартока. Наиболее детальный анализ с применением акустической аппаратуры был проведен в отношении исполнительских трактовок фуги из II сонаты для скрипки соло Баха (исполнители Дж.Энеску, Ш.Руха, Ж.Сигети, Г.Шеринг) и румынских танцев Бартока (исполнители Ж.Сигети, Ш.Руха, И.Бочкова, М.Фудзикава, Х.Цудзи). В этих произведениях рассматривались темп и динамика.¹⁾

Размеры и направленность данной статьи не позволяют включить в неё достаточно полное описание анализов, а также графики, которые фиксируют динамические и темповые нюансы, возникающие при ис-

¹⁾ Исследования проводились автором данной статьи в Лаборатории музыкальной акустики при Московской государственной консерватории по методике, разработанной там же. Описание методики содержится в следующих работах: Е.В.Назайкинский. О музыкальном темпе. М., 1965. Его же: Темп музыкального исполнения и его анализ с помощью звукозаписывающей и акустической аппаратуры. - В кн.: "Применение технических средств и программированного обучения в высшей школе" М., 1965. О.Е.Сахалтуева. Интонационный анализ исполнения первой части Концерта для скрипки с оркестром Мендельсона. - В кн.: Применение акустических методов исследования в музыковедении. М., 1964. С.Р.Сапожников. Исследование объективных сторон интонирования, темпа и ритма в скрипичном исполнительстве. Диссертация. М., 1971.

полнении. Поэтому автор вынужден ограничиться констатацией выводов, не вдаваясь в подробности технического разбора исполнительских трактовок.

Основные черты, отличающие игру музыкантов выделенного региона от игры других, перекликаются с теми особенностями народного исполнительства, которые отмечались ранее. Речь идет о некоторой преувеличенности в акцентировке мелких деталей текста, о насущности малых масштабов форм большим количеством контрастирующих элементов (различающихся между собой именно в смысле их исполнительского прочтения, за счет широкой амплитуды отклонения темпа и динамики от средней линии).

Подобная детализированность рождает ощущение некоторой пестроты, "мозаичности" исполнительских средств на нижних уровнях масштабной иерархии музыкальной формы. В свою очередь это не может не наложить отпечатка на её более высокие масштабные уровни: контраст здесь оказывается более сглаженным, менее ощутимым. Напротив, исполнители, противопоставленные группе скрипачей выделенного региона, обнаруживают большее стремление к выделению относительно протяженных отрезков музыкальной ткани — своеобразных "блоков", охватываемой единой линией динамического и темпового развития. Было бы неверно говорить, однако, что представители исполнительства интересующего нас региона не придают значения "выстроенности" общего рельефа формы. Но у них в соотношении мелкого и крупного планов наблюдается некоторый перевес в сторону первого. Отсутствие или неяркая выраженность протяженных динамических и агогических "волн" как бы восполняется внутренним контрастированием.

Если говорить об образно-эмоциональной стороне исполнения, то следует признать, что использование музыкантами региона исполнительских средств направлено на создание подчеркнуто эмоциональной звучности. Их игра характеризуется ритмической и динамической

нестрогостью, порывистостью, иногда — спонтанностью проявления эмоций. 1)

Суммируя выводы по народному и профессиональному исполнительству, можно сказать, что для исполнительского искусства выделенного региона (и молдавского исполнительства, как его составной части) в целом характерна тенденция к максимальному насыщению "исполнительским контрастированием" малых масштабов построения, что выражается в широкой амплитуде колебаний агогики, динамики, звуковысотной интонации, чрезвычайно разнообразном использовании штрихов и тембровых красок.

Эта тенденция проявляется в народном и профессиональном исполнительстве по-разному, однако, тем не менее, можно говорить об определенных чертах сходства между этими двумя сферами национального (регионального) исполнительского стиля.

Можно также констатировать в выделенном регионе преобладание исполнителей с превалированием эмоционального начала над рациональным, "актерского" над "режиссерским" (это выражается, в частности, в достижении в их исполнении эффекта "импровизационной сиюминутности") 2). Эта черта находит, конечно, весьма индивидуальное преломление в творчестве музыкантов. Возможность отнесения исполнителя к тому или иному типу зависит от субъективных качеств его личности; более того: и характер исполняемой музыки может значительно изменить его "исполнительское лицо". Вместе с тем, не пытаясь подойти буквально ко всем исполнителям региона с одной меркой,

- 1) Особый характер в этом плане приобретает игра Энеску: её импульсивность доходит порой до такой границы, за которой уже трудно говорить о стилистической верности (это ощущение усиливается благодаря интонационным колебаниям, которые даже на слух воспринимаются как весьма значительные). Поразительно богатство красок, разнообразие эмоциональных оттенков, прихотливость смены настроений.
- 2) Интересные мысли о взаимосвязи сиюминутности и импровизационности можно найти в статье А. Чернова "Некоторые наблюдения над процессом музыкального творчества" — В кн.: А. Чернов. К спорам о современной музыке. Л., 1972, с. 77-81.

мы можем сказать, что отмеченная черта является в данном регионе типичной.

Разумеется, нельзя абсолютизировать выявленные особенности исполнительства региона. Они вовсе не должны быть свойственны б у к в а л ь н о в с е м его представителям. Более того, и в других национальных школах, вероятно, можно встретить музыкантов, трактовки которых будут обнаруживать те же черты, отличаться экспрессией, темпераментностью, интенсивностью выражения. Речь идет лишь о преобладании, об общей т е н д е н ц и и в рамках данного стиля, о тех чертах, которые как бы выступают в роли инварианта, константы и обеспечивают узнаваемость стиля, его отличие от других.

Некоторые стилевые тенденции

в инструментальном творчестве молдавских композиторов

"Общим знаменателем", который позволяет соотнести между собой исполнительство и композиторское творчество, является п о в ы ш е н н ы й у р о в е н ь к о н т р а с т и р о в а н и я. Свойственные молдавскому исполнительству черты в обобщенном виде можно определить как стремление к концентрации контраста, максимальному насыщению единицы "художественного времени", акцентированию за счет этого малых участков формы. Аналогичные явления наблюдаются и в композиторском творчестве, где также заметна тенденция к "уплотнению контраста".

Известно, что существует определенная зависимость между степенью контрастирования музыкального материала и временными масштабами построения, в рамках которого он экспонируется. "Чем сильнее различаются элементы, чем больше между ними расстояние на ассоциативной оси, тем более далекие позиции они статистически занимают на временной оси." I) Под характерным для молдавской музыки "уплот-

I) В.В. Медушевский. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976, с. 173.

нением контраста" подразумевается сближение на временной оси контрастирующих элементов. Они экспонируются в меньших временных масштабах, нежели те, в которых обычно разворачивается данный тип контраста. При этом возрастает "событийность" музыкального развертывания, его, условно говоря, информативность. Восприятие оказывается в большей степени направленным на сиюминутность, нежели на улавливание дистантных логических связей.¹⁾ В результате этого рождается ощущение чрезвычайной свободы, "непредсказуемости", произвольности в развитии музыкальной мысли.

В качестве одной из форм проявления свободы музыкального становления, насыщенности музыкальной ткани контрастами, можно выделить наклонение к сюитности. Сюитная логика музыкального становления (по меткому выражению С.С.Скребкова, - "художественная логика живописного расположения красок"²⁾) вполне отвечает тяготению к "мозаичному" плану формы, к композиции, отражающей капризную смену образов и настроений, чередование контрастирующих деталей. Проявление черт сюитного мышления крайне характерно для композиторского творчества Молдавии.

В своём развитии молдавская инструментальная музыка прошла несколько этапов³⁾, эволюционируя от преобладания простейшей сюитности на жанрово-бытовой основе - через овладение крупными ин-

1) Вопросы зависимости между масштабами формы, информативностью и восприятием затрагиваются в ряде статей сборника "Проблемы музыкального мышления" (М., 1974). См., например: И.Д.Рудь, И.И.Цукерман. О возможности теоретико-информационного подхода к некоторым проблемам музыкального мышления и восприятия. И др.

2) С.С.Скребков. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973, с. 157.

3) Освещение вопросов развития инструментальной музыки в республике можно найти в следующих работах: З.Столяр. Молдавская советская симфония. Кишинев, 1967; И.Б.Милутица. Национальные черты в камерном инструментальном творчестве композиторов Советской Молдавии. Диссертация. Л., 1973; Е.Ш.Клетинич. О принципах формообразования и вариационности в симфониях композиторов Советской Молдавии. Диссертация. Тбилиси, 1978.

струментальными формами, симфоническим методом мышления, — к возвращению интереса к скитности и жанрово-колористическому письму, представленным теперь на гораздо более высоком качественном уровне. Среди произведений собственно скитного типа отметим такие высокохудожественные сочинения последних лет, как Рапсодия для скрипки, двух фортепиано и ударных В.Загорского; Симфонические танцы, Унисоны, Скита для скрипки и фортепиано П.Ривилиса; несколько скит — для фортепиано, струнного квартета, струнного и камерного оркестров — Г.Няги; Скита для фортепиано С.Лобеля; симфоническая скита "Пядь земли" Т.Кирияка; Скита для симфонического оркестра В.Биткина и другие.

Следует отметить, что скитность находит в молдавской музыке многообразное воплощение. В одних случаях она полностью подчиняет себе логику формообразования и рождает собственно скитные композиции. В других — выступает в виде отдельных черт, определяя некоторую предрасположенность композиции к скитной. Одна из таких черт — непосредственное, зачастую беспереходное контактирование контрастных образно-жанровых начал. Учащенная смена разноплановых эпизодов рождает характерный контрастно-составной тип формы.

Среди произведений, воплощающих в себе отмеченный принцип формообразования, значительный интерес представляет Рапсодия для скрипки, двух фортепиано и ударных В.Загорского. Каждый из трёх основных разделов этого произведения является как бы рапсодией в миниатюре, выстраиваясь из ряда небольших контрастирующих эпизодов (также внутренне неоднородных). Наслаиваясь и чередуясь, различные образно-жанровые планы создают удивительную полифонию контрастных начал, что обуславливает высокую эмоциональную насыщенность, буквально "наэлектризованность" музыкальной ткани. В результате создается очень прихотливый план формы, отмеченный им-

провизационными, подлинно рапсодийными чертами.

Интересно представлен свитный принцип в творчестве П.Ривилиса - например, в его "Симфонических танцах". Для музыкальной ткани этого произведения характерна своеобразная "блочная" структура. Внутренняя целостность "блоков" обусловливается, в частности, широким применением остинатных приёмов. На этом фоне внутри "блоков" расцветает яркая мозаика деталей, связанная с непрерывным вариантным развитием материала, изменчивостью его ладомелодических и ритмических качеств. Сами "блоки" связываются друг с другом по принципу контрастного сопоставления. Нельзя не отметить, что Ривилис преломляет на молдавской национальной почве принципы Стравинского, для которого весьма свойственно построение формы из большого числа подобных "блоков", объединяющихся в свитную форму.¹⁾

Особенно близок контрастно-составной тип формы складу творческого мышления Г.Няги. Это ярко проявляется в таких его сочинениях, как Сюита для камерного оркестра, Вторая симфония, Первый квартет и другие. В ряде случаев форма отличается особой каледоскопичностью - примером могут служить II часть Первого квартета, III часть (Grave) Сюиты для камерного оркестра. Пёстрой вереницей здесь в быстром темпе чередуются эпизоды, каждый из которых отличается яркостью, образной конкретностью. Порой это даже напоминает ускоренное воспроизведение кинофильма, при котором персонажи мелькают на экране с неестественной быстротой.

Характерная черта произведений Няги - многотемность. Достаточно вспомнить в этой связи Вторую симфонию - и, в особенности, Скерцо, где сталкивается множество самых разнохарактерных тематических образований. Эти образования контрастируют между собой и в стилевом отношении; здесь мы находим и от-

¹⁾ См. об этом: В. Холоцова, Вопросы ритма в музыке композиторов XX века. М., 1974, с. 98.

звуки скерцозного тематизма Шостаковича, и оркестровые вариации в духе Равеля, и характерные восточные элементы. И тот факт, что, пользуясь в своих сочинениях столь разностильным материалом, Няга остаётся художником национальным, не кажется удивительным. Национальным здесь, как и в произведениях других композиторов, является, прежде всего, сам метод мышления, способ конструирования формы.

Хочется привести в связи с этим слова Ю.Борева: "Национальный характер особенно наглядно проявляется в алгоритме смены чувств, в своеобразии их сочетания" ¹⁾. И далее: "У разных национальных структур образного мышления разные эмоциональные алгоритмы смены чувств, красок, оттенков." Очевидно, для молдавского музыкального мышления характерна смена контрастных тонов.

Помимо формообразования, свойственный принцип мышления подчиняет себе использование молдавскими композиторами различных выразительных средств. Здесь наблюдаются направленность средств на интенсификацию малых масштабов формы, стремление совместить и сопоставить как можно больше элементов ритмического, ладогармонического, фактурного порядка, контрастирующих между собой.

С этой точки зрения в области метроритмической организации можно выделить широкое применение *tempo rubato* (иногда в сочетании с четкой ритмикой в другом фактурном пласте), различные приёмы метроритмической нерегулярности, неперIODичности, неквадратности. ²⁾ Интересных эффектов добиваются композиторы благодаря применению полиметрии.

¹⁾ Ю.Борев. Личность - нация - человечество. - В кн.: "Национальное и интернациональное в советской литературе". М., 1971, с. 134.

²⁾ Проблема интенсификации ритма и, в частности, такой её аспект, как ритмическая нерегулярность, всесторонне рассмотрены в книге В.Н.Холоповой "Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века". М., 1974.

Большую роль в музыкальном языке сочинений молдавских композиторов играют полиладовые, полигармонические, политональные приёмы. В смысле достижения прихотливости, изменчивости музыкальной ткани характерны неожиданные тональные сочетания, различного рода колористические тональные "сдвиги", приёмы перегармонизации тематизма и т.д.

В процессе создания музыкальной ткани, обладающей высоким уровнем контрастирования, включены и фактурные средства. I) Здесь имеется в виду как расслоение фактуры по вертикали, так и сопоставление контрастирующих в фактурном отношении эпизодов.

В заключение определим место скитного принципа в творчестве молдавских композиторов. Скитность — одно из характерных явлений эпохи, — нашла в молдавской музыке богатую почву для своего преломления. Отсюда значительное внимание к ней композиторов и разнообразие её форм (далеко не все из которых, разумеется, удалось затронуть в данной статье). Однако скитность не определяет развитие молдавской музыки буквально по всем параметрам. Говоря о том, что для молдавской музыки в целом характерно тяготение к скитности, мы имеем в виду одно из главных её направлений, дающее ряд более или менее скитных "ответвлений", которые представлены индивидуальными творческими манерами и стилями отдельных произведений.

I) О контрастировании фактурных средств см: М.С. Скребова-Филатова. Драматургическая роль фактуры в музыке. В кн.: Проблемы музыкальной науки. В. 3, М., 1975.

Проведенное исследование дало возможность выявить некоторые черты общности между исполнительским искусством и композиторским творчеством Молдавии. Общность заключается в преобладании в каждой из этих сфер интенсивной эмоциональности, экспрессивности, в высоком динамическом тоне. Для исполнительства и композиторского творчества характерны особый ритм смены красок, особая динамика чередования разноплановых элементов - всё это можно определить как частую смену контрастных тонов.

Сходные черты выявляются и в музыкальном фольклоре, отличающемся необычайной щедростью, броскостью красок.

На основе выявленных закономерностей можно провести некоторые параллели между музыкой и другими видами искусства Молдавии. Так, можно сопоставить частую смену контрастирующих тонов, интенсивность эмоциональных проявлений в музыке - и ряд аналогичных особенностей, поэзии, киноискусства, народной хореографии. ¹⁾ Эти, а также, разумеется, и другие моменты указывают на общность между разными сферами художественного творчества.

Думается, что проблемы "межсферных" взаимосвязей заслуживают самого пристального внимания, и дальнейшая их разработка может принести богатые плоды.

1) М. Долган. Идея ши имажиня поетикэ. (Идея и поэтический образ). - "Реферативный сборник АН СССР", 1973, № 8.
Л. Тарасенко. Мизансцена - монтаж - обстановка в кино-Поэзии Лотяну. - "Известия АН МССР", 1977, № 2.
Э. Королёва. Хореографическое искусство Молдавии. Кишинёв, 1970.

ОСНОВНЫЕ ВИДЫ ЭПИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ В РУССКОЙ
СОВЕТСКОЙ СИМФОНИИ 40-х - 60-х ГОДОВ

В нашей эстетике уже утвердилась мысль, что предметом отражения в искусстве является отношение человека ко всему окружающему миру и к самому себе¹⁾. В меньшей степени исследована взаимосвязь двух сторон предмета отражения - внешней и внутренней. В советском литературоведении, опирающемся на классическую родовую теорию Гегеля-Белинского, существует справедливая, на наш взгляд, точка зрения, что лирика обращена в первую очередь к духовному миру человека, а эпика ориентирована на "бытийную" сторону предмета отражения (см., например, 9). Нужно уточнить лишь, что термин "эпический" в данном случае не охватывает произведения искусства в целом, ибо достаточно масштабное произведение не ограничивается одной из сторон предмета отражения. Следовательно, термин "эпический", как и противоположный - "лирический", обозначает лишь тип художественного образа.²⁾ Эпический художественный образ отражает в первую очередь отношения и связи человека с внешним миром, с окружающей действительностью. Он создает иллюзию их самопроявления в произведении искусства, иллюзию отсутствия авторской оценки за счет уравновешенно-напряженного тона

1) См. об этом: I0 и I2 (номера источников даны по списку литературы, приведенному в конце статьи)

2) Как известно, художественный образ есть не только "форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путем создания эстетических объектов", но и "элемент... художественного целого..., который обладает как бы самостоятельной жизнью и содержанием" (БСЭ, 3-е изд., т.28, с.418)

высказывания, особенно в процессе экспонирования такого образа³⁾.

Традиционно считается, что непрограммная музыка ориентирована лишь на внутренний мир человека, а объективная реальность отражается в ней только в той мере, в которой духовный мир взаимосвязан с миром "внешним" (см. об этом, например, I2, с.98-II5). В самом деле, возможности музыки в воссоздании "опредмеченных" отношений весьма малы в сравнении с пластическими искусствами и литературой. Но музыка располагает колоссальным резервом для воплощения "бытийности" в её социальном аспекте, и композиторы активно его используют.

Это, во-первых, первичные жанры, которые "организуют" отношения и связи людей. Таковы, например, торжественные и походные марши, игровые и плясовые песни, музыка различного рода ритуалов и т.д. Обобщая ритмоинтонации жанров бытующей музыки, композитор воссоздает определенную ситуацию - социально-бытовую, историческую, национально-этнографическую - сугубо музыкальными средствами (реже для тех же целей используется звукоизобразительность). Более того. Сами по себе некоторые произведения фольклора основаны на лирических образах, отражающих движения и состояния внутреннего мира человека, но будучи обобщенными в опере или симфонии они часто воспринимаются как воспроизведение примет бытия, народной жизни. Если уравновешенно-напряженный тон авторского высказывания способствует

3) См. об этом подробнее б. Там же рассматривается и эпический тип образного развития, противопоставленный драматическому, и его взаимосвязь с эпикой как типом образности.

наиболее полному "самопроявлению" ситуации, рождается музыкально-эпический образ, который можно условно назвать ситуационным.

Во-вторых, музыкальное искусство на протяжении веков выработало ритмоинтонации, связывающиеся в сознании слушателя с теми сторонами личности, которые символизируют прочность и неразрывность ее связей с миром. Показ таких черт и свойств человека не столько выявляет его отношение к самому себе, сколько воплощает тот идеал, к которому устремлены отношения отдельного индивидуума и общества в целом. Когда такие качества акцентируются в художественном образе, сочетаясь с уравновешенно-напряженным тоном высказывания, образ также можно считать эпическим. Поскольку в центре внимания здесь находятся черты характера, а не подробности ситуации, образ такого рода мы называем эпическим образом-характером.

На основе предложенной нами концепции в статье рассматриваются основные виды эпической образности в русской советской симфонии 40-х - 60-х годов, динамика их развития и диалектика соотношения с лирикой.

Ситуационные эпические образы

Различные виды симфонической ситуационной эпики сходны в одном: они всегда в высшей степени обобщенно передают приметы действительности и в то же время отличаются большой "заразительностью", силой внушения. Уступая литературе и живописи в обрисовке подробностей ситуации, симфоническая музыка превосходно вовлекает слушателя в ее атмосферу, ибо неотвратимо воздействует на все "этажи" человеческой психики (см. об этом подробнее в 8). Даже

синтетические виды искусства – театр, кино – не "приобщают" в той мере, как музыка, к массовому действию, ибо связаны реалиями и деталями событий, невольно оставляющими зрителя "за рампой", в позиции свидетеля.

Исторические судьбы различных видов музыкально-ситуационной эпики складывались неодинаково. В отдельные периоды вспыхивал интерес к одним, зато временно забывались другие. Исследуемое нами тридцатилетие в русской советской симфонии дает очень рельефную картину жизни разных видов ситуационной эпики. Рассмотрим каждый из них подробнее.

I

Эпика, воплощающая эмоциональную атмосферу "праздничных" социально массовых ситуаций – один из наиболее распространенных видов музыкально-ситуационных эпических образов в истории симфонии. Обычное их местоположение в симфонических циклах – финалы. Однако, и основные образы многих классических Скерцо (а ранее – и менуэтов) являются отражениями праздничных, игровых ситуаций. Обычно в них ощущается опора на ритмику и характерные интонации таких первичных жанров коллективного действия, как марши, танцы и т.д. Воспринимая упругий, отчетливо "жестовый" ритм, слушатель непосредственно, "мускульно" ощущает себя участником праздничного веселья. В то же время энергия ритма и жанровых интонаций создает ту степень напряжения, которой автор должен придерживаться, чтобы достичь уравновешенности тона высказывания.

К "праздничной" эпике симфоний XIX века, с ее тяготением к монументальности, "фресковости", наиболее близок один из образов финала Двенадцать седьмой симфонии

Н.Мяскового (1949 г.). Элементы разных жанровых прототипов – маршевый ритм, танцевальные синкопы и песенные интонации (отчетливо слышен начальный ход подблюдной величальной "Славы") – создают во второй побочной теме (8-й такт п.20) единый, слитный пласт, основанный на тяжеловато-торжественной поступи. Каждое новое проведение этой темы лишь усиливает ощущение цельности и спаянности всех её элементов, а отсюда – и впечатление монолитности образа.

Напротив, во многих темах-образах симфонических финалов, написанных примерно в те же годы, многоплановые образы уже в экспозиции "расслаиваются". Возникает калейдоскопическая смена жанрово-ритмических и жанрово-интонационных "планов". Она не нарушает, вместе с тем, единства тона высказывания внутри темы (а порой – и в дальнейшем развитии), напоминая чередование кадров, выхваченных из пестрого потока праздничного движения.

Таковы, например, основные темы-образы финалов Шестой (1947 г.) и Седьмой (1952 г.) симфоний С.Прокофьева. В последнем вначале господствует ритм галопа, заданный уже в небольшом вступлении (п.76). В конце второго предложения ритм в мелодии ассоциируется уже с быстрым и бодрым маршем. Позже каждый из тематически-образных элементов находит продолжение и развитие в отдельном развернутом эпизоде: галоп – в скерцоно-токатном (п.84), марш – в теме так называемого "пионерского марша" (п.91). Это напоминает кинематографический переход от снятой движущейся камерой общей панорамы, к показу её фрагментов "крупным планом".

В симфониях с драматическим типом развития подобный прием ведет к обострению противоречий. Так, в финале Десятой

симфонии Д. Шостаковича (1953 г.) главная тема (ц. I53) передает "ситуацию", весьма близкую основным образам прокофьевских финалов. В ней чередуются три образно-тематических плана - острый, маршевый сигнал-зачин, инструментальная по характеру, но интонационно близкая первой фразе знаменитой "Песни о встречном" мелодия и "волыночное" сопровождение. В дальнейшем они то затейливо переплетаются, то "организуют" новые темы-образы: "скомороший" - сочетание волынки и наигрыша (ц. I58), маршевый (ц. I64 и I66). Но, в отличие от финалов Прокофьева, сопоставление неуклонно перерастает здесь в противопоставление. Более того, каждый из образных "планов" внутренне раздваивается - волыночно-скоморошья наигрыши превращаются в тревожно-смятенные возгласы, родственные лейтмотивам симфонии (3 т. до ц. I74), марш словно теряет опорную долю и начинает "шататься" (канон в ц. I74). В результате многоплановость эпического образа приводит к драматическим последствиям и лиризации тона высказывания, "преодолеваемой" лишь в репризе финала (ц. I92).

В Пятой симфонии Прокофьева (1944 г.) заявляет о себе другая новаторская тенденция. Образы "праздничной" эпикой пронизаны в ней лиризмом. В темах-образах, где господствует танцевально-жанровое начало (главная и заключительная партии финала - цц. 80 и 85, эпизод из среднего раздела второй части - п. 37), звучат мелодии, передающие то восторженность, упоение жизнью, то лукавую нежность. Однако, мелодии эти всецело подчинены ритму танцевального движения. Лишь иногда образ поворачивается к слушателю лирической гранью. Так, в третьей фразе заключительной темы финала (ц. 86, 3-й т) стремительная мелодическая волна прорывает

рамки периодичности, что весьма динамизирует экспрессию высказывания. Но это "лирическое отступление" мимолетно-ситуационно-жанровое начало тут же восстанавливается в своих правах.

Итак, в 40-х – начале 50-х годов "праздничная" эпика не только занимает видное место в русской советской симфонии (к приведенным примерам можно было бы добавить множество других), но и обогащается такими новыми чертами, как калейдоскопическая многоплановость, лирическая "подсветка". К сожалению, с конца 50-х годов этот вид эпической образности почти исчезает из практики крупных симфонистов России.

II.

В современной русской советской симфонии появился ряд новых видов социально-массовой ситуационной эпики. Один из них можно назвать "историко-революционным". Попытка воплотить симфоническими средствами революционные события была, по-видимому, впервые в жанре симфонии предпринята Н.Мясковским в финале Шестой симфонии (1923 г.). Однако, введение французских революционных песен сочеталось с такими содержательно-смысловыми моментами, которые не позволяют еще говорить о какой-либо историчности в музыкальном отображении революции. Но сама идея использования революционных песен для "конкретизации" образного содержания оказалась достаточно плодотворной. Заложенная Мясковским традиция ведет через многочисленные образцы "песенного симфонизма" 30-х годов (не всегда художественно полноценные) к Одиннадцатой симфонии Д.Шостаковича (1957 г.). В ней впервые убедительно решена проблема: музыкально-эпические образы передают атмосферу революционного 1905 года.

Здесь композитор обращается к лирическим прообразам. Песни, принадлежащие "к кругу повествовательных, широких, скорбно-лирических (...) песен каторги и ссылки..." (II, с.336), не только выполняют в симфонии свою первоначальную функцию - отражение дум и чувств героев, но и приобретают новый смысл. Они воспринимаются слушателем как музыкальные приметы определенного исторического периода, как "обстоятельства действия".

В Одиннадцатой симфонии Шостакович использует не только подлинные песни, но и музыку, которая появилась значительно позже (таковы, как известно, собственный хор композитора "Гой ты, царь наш, батюшка" и мелодия из оперетты Г.Свиридова "Огоньки"). Значит, суть музыкальной историчности композитор видел не в строгой "документированности" материала (как, видимо, предполагал А.Должанский - см.2), а в верности понятому и прочувствованному духу времени. Подлинные песни - "документы" служили здесь тем "камертоном", по которому проверяется точность историко-революционного колорита всех образов симфонии.

В Одиннадцатой наряду с цитированием песенно-революционных и близких к ним первоисточников Шостакович пользуется для создания историко-революционной эпики и программно-ассоциативным методом. Так, основная тема первой части воспринимается не просто как ситуационный образ, проникнутый ритуально-торжественным настроением, но, в соответствии с известным слушателям программным заголовком, и как определенное "место действия", и как образ России, застывший на пороге великих событий ("место действия" в более широком плане). Точно так же обретает выпол-

не конкретный смысл и фугато во второй части. Программно-ассоциативный метод использован в историко-революционных образах Двенадцатой симфонии Д.Шостаковича (1961 г.) и второй части Четвертой симфонии Н.Пейко (1963-65 гг.). В последней они перекликаются с поэмой А.Блока "Двенадцать" (см. об этом I).

III.

Важное место среди видов музыкальной эпики занимают так называемые "злые образы". Интересен сам способ их создания. В XX веке в театре и в кино была сделана достаточно плодотворная попытка образно воплотить действующие в обществе социальные силы методом, который один из исследователей назвал "методом моделирования" (3, с.45). Создатель "эпического театра" Б.Брехт рассматривал этот метод только как особый тип развития по принципу монтажа отдельных сцен, связанных единым замыслом. Между тем перед нами и один из способов создания эпической образности. Казалось бы, симфония, в силу отсутствия в ней четко формулируемых понятий и зримо передаваемых аксессуаров, не обладает средствами для "моделирования" социальных сил. История же развития жанра доказала обратное.

В произведениях периода второй мировой войны и послевоенного времени встречаются убедительные примеры "музыкального моделирования" одиозных социальных сил современности. При этом используется характерный для моделирующего метода прием "остранения" некоторых примет бытующей музыки в симфонической теме⁴⁾.

В нашей музыковедческой литературе "образы зла" в творчестве Д.Шостаковича (в особенности в его Седьмой и

4) Мы пользуемся в данном случае термином В.Шкловского, который представляется более точным, чем близкий ему термин Брехта "оуждение".

Восьмой симфониях, написанных в годы войны) обстоятельно проанализированы (см. II, I3). Представляется важным, однако, обратить внимание на один аспект, обойденный исследователями. Речь идет о несколько двойственной позиции слушателя при восприятии такого вида эпической образности, протекающей из самой сути "моделирования". С одной стороны, как и при восприятии всякого музыкально-ситуационного образа слушатель невольно "вовлекается в происходящее" под воздействием ритмоинтонаций, столь знакомых ему по бытующим жанрам. С другой стороны, композитор, нарочито подчеркивая отталкивающие свойства этих интонаций (механичность, банальность, агрессивность), предопределяет негативную оценку образа слушателем. Подобная "двойственность" присуща только музыкальным образам-"моделям", ибо в театре, в кино зритель оценивает образ только со стороны. Музыка заставляет слушателя как бы испытать на самом себе подавляющее воздействие агрессивных сил и в "самом себе" преодолеть его. Однако, авторская эмоциональная оценка должна в конечном счете поддержать слушательскую: недаром, за показом "злого образа" рано или поздно следует экспрессивный образ, переводящий развитие в план лирического осмысления. Если слушатель не получит такого подтверждения собственным ощущениям, то он может воспринять двойственность своей позиции как свидетельство двойственности образа.

IV.

Иногда подобная двойственность действительно имеет место, не будучи недостатком, ибо образ отражает ситуацию, в которой тесно переплелись противоположные устремления, объединенные лишь энергией стихийного напора. Таков еще

один новый вид эпической образности, появившийся в русской советской симфонии в исследуемый период.

Неоднозначная ситуация представлена, например, во второй части Десятой симфонии Д.Шостаковича (1953 г.). Различные интонационно-образные элементы (наступательно-злые, "стонущие", плясовые) объединены в общем потоке и не воспринимаются как самостоятельные образы. Скорее, это напоминает многоплановость "праздничных" образов, но атмосфера ситуации в данном случае не может быть истолкована однозначно. Если оогласиться с исследователем в том, что перед нами образ "народно-массовый, коллективный" (II, с.300), то следует добавить, что композитор показал стихийную силу масс, чреватую самыми неожиданными "выходами".

Возможный "выход" из двойственного состояния показан во второй части Пятой симфонии С.Прокофьева, где двойственный образ дан в сказочно-игровом преломлении (п.26). В начале репризы (п.48) предельно заостряются зловещие черты образа. Такой поворот был, видимо, подсказан его фантастически-причудливым характером. Недаром оказалась возможной и "реприза" прежнего загадочно-двойственного положения: в последующих вариациях (от п.51) вновь господствует стихия игры, хотя зловещие отзвуки "одиозной вариации" напоминают о том, что это игра на краю пропасти.

Двойственные ситуационно-эпические образы появляются и в симфониях более позднего времени: в Первой Р.Щедрина (вторая часть), в Четвертой Н.Лейко (вторая часть), в Пятнадцатой симфонии Д.Шостаковича (первая часть). Художники в равной мере стремятся передать и силу, и угрозы, таляющиеся в стихийности. Во всяком случае показательно, что "двой-

ственные" ситуационно-эпические образы встречаются в русской советской симфонии конца 50-х - 60-х годов значительно чаще "праздничных".

У.

К ситуационной эпике вплотную примыкают и те сугубо лирические образы, которые окрашиваются в эпические тона благодаря "вкраплению" тех или иных ситуационных примет. Особенно часто эти приметы перекликаются с "этнографической" эпикой.

Так, тонким воспроизведением стилистики русского народного пения (диатоничности, переменности, кварто-квинтовой настройкой устоев) и народного говора (ритмика словно воссоздает характерный "рисунок" крестьянского говора, "выпевание" ударных слогов и мягкие дактилические окончания) отличаются лирические образы, представленные главной темой первой части Шестой симфонии С.Прокофьева и вступительной темой Двадцать седьмой симфонии Н.Мяковского. Но само строение мелодики сугубо индивидуально, а экспрессия авторского высказывания (у Прокофьева - хроматические вздохи и волновой подъем уже в первой фразе, у Мяковского - выразительные синкопы, нарушающие повествовательную равномерность ритмики) обуславливает господство лирического начала в образах.

Во многих лирических темах-образах русских советских композиторов "эпическая подсветка" достигается за счет лирических же интонаций из таких жанров фольклора, как протяжная песня (сопьемся, например, на вступление Двадцать второй симфонии Н.Мяковского, главные темы первых частей Седьмой С.Прокофьева, Десятой Д.Шостаковича, Первой Р.Щедрина, Чет-

вертой Н.Пейко, побочную тему первой части Шестой Прокофьева), плач-причет (средний эпизод второй части Двадцать седьмой симфонии Н.Мясковского, основная тема второй части Второй симфонии Б.Чайковского, *Postscriptum* Третьей симфонии Б.Тищенко) и т.д. Народные лирические интонации служат здесь не основой образа, а лишь важной краской, придающей авторской лирике национальную определенность. Уравновешенно-напряженный тон, который порожден "концентрацией" народно-песенных интонаций на одном участке темы, как правило, "преодолевается", динамизируясь в ходе развития темы.

Если в западноевропейской и русской музыке XIX века "этнографически" окрашенная лирика была, в основном, свойственна побочным темам первых частей и темам медленных частей симфоний, то в исследуемый период она выдвигается на "главные роли". Показательно и большое количество тем-образов такого рода.

Значительно меньшее место занимают лирические образы с пейзажно-звукоизобразительными приметами, что, впрочем, характерно и для всей истории симфонии. На этом фоне выделяется творчество Н.Пейко, который постоянно обращается к лирико-пейзажным образам (назовем, например, побочную тему первой части Четвертой симфонии, основные темы первой части Пятой).

В целом, эпически окрашенная лирика является как бы "встречным потоком" к лирически окрашенным эпическим образам. Само их существование свидетельствует о тесной взаимосвязи двух сторон предмета отражения - внутренней и внешней. Однако, существенно, что художник не может в равной степени отразить обе эти стороны - в реальном образе одна из них всегда доминирует.

Эпические образы-характеры.

В отличие от ситуационной эпики эпические образы-характеры в жанре симфонии не делятся на виды в силу своей однородности. Более того, они представлены в истории этого жанра немногочисленными примерами, первые из которых появились только спустя столетие после его формирования. В чем причина такого явления?

Известно, что на ранних этапах развития человечества внутреннее "я" каждого индивида выявлялось в очень малой степени (см. об этом 4). И искусство еще не отделяло героя от общины, не интересовалось самобытностью его сознания. Подобное положение сохранялось и в средние века (об этом говорится подробно в 5 и 7).

Следовательно, искусство до определенного времени вообще не знало "лирического героя". Симфония же как самостоятельный жанр оркестровой музыки появилась в эпоху более позднюю, когда резко возрос интерес к индивидуально-неповторимым сторонам личности, а эпические ее качества отошли в тень. Поэтому в венской классической симфонии, а затем и в симфониях западно-европейских романтиков мы сталкиваемся с четким "разделением ролей". "Внешняя" сторона предмета отражения, социальные связи людей представлены в них лишь через ситуационно-эпические образы, тогда как человеческая личность показана лишь сквозь призму лиричности. Даже такое качество, как героика, раскрывается в бетховенских симфониях не как непосредственная данность, "внешнее" свойство характера, но в процессе напряженной борьбы противоположных волевых импульсов.

Опыт русского эпического симфонизма уникален в обра-

щении к темам-образам, отражающим эпические стороны личности (богатырство, героизм) как "себе довлеющие" качества, которые раскрываются сами по себе, а не в преодолении своих антиподов. Та же основательность привлекает и в эпических образах-характерах русских советских симфоний.

Немало общего между дореволюционными и советскими русскими авторами можно найти и в области специфически музыкальных средств, воплощающих данную сферу эпической образности. Рассмотрим важнейшие из этих переключек. Роднящие темы - "вожди" Седьмой симфонии Д.Шостаковича и Пятой С.Прокофьева начальные размашистые ходы по трезвучиям с захватом близлежащих ступеней несомненно близки героико-богатырской теме вступления Пятой симфонии А.Глазунова⁵⁾. Вместе с тем и у Шостаковича, и у Прокофьева диатоника обогащается хроматизмами, что сближает обе темы с той, которая открывает Вторую симфонию Бородина. В еще большей степени "хроматизм вразбивку" характерен для темы вступления Четвертой симфонии Н.Пейко. Важным средством для поддержания уравновешенно-напряженного тона высказывания в экспозициях всех тем является единая фактура унисонного, унисонно-диалогического или аккордового склада.

Различия наблюдаются в области внутриобразного развития. У Бородина и Глазунова волевому высказыванию собственно темы отвечает в дополнении "эхо" - мягкое, окрашенное в лирические тона (Первая симфония Бородина, Пятая Глазунова), или радостный "хоровой припев" (Вторые симфонии обоих

5) Любопытная деталь: мелодический оборот на грани 2-го и 3-го тактов прокофьевской темы буквально "цитирует" начало темы Глазунова!

композиторов). Каждый из элементов "высказывается" исчерпывающе; а затем уступает место другому. У советских авторов нет такой степенной размерности. Так, в симфонии Шостаковича ямбические ходы в басу, напоминающие по характеру "хоровые подтверждения", сопровождают всю тему постоянно, словно откликаясь каждому "слову" ораторски-приподнятой "речи" мелодии. Лирические интонации здесь не обособлены, а незаметно вкраплены в героико-эпическую мелодию. И в теме Прокофьева басовые реплики (на сей раз не унисонные, а двухголосные) появляются задолго до окончания мелодии и далее сопровождают её. Лирические же интонации в еще большей мере, чем у Шостаковича, сплавлены с определяющими содержанием облик темы интонациями решительно-героическими. Правда, у прокофьевской темы есть лирическое дополнение, но и в нем композитор сохраняет энергичную пунктирную реплику из собственно темы. В результате и это дополнение становится двухплановым.

Одновременный показ образа "с разных точек", в отличие от плавной смены различных его сторон у классиков, напоминает калейдоскопичность в репрезентировании "праздничных" образов. Несмотря на столь естественную близость традиции русской классики, советские композиторы и здесь не избежали веяний времени⁶⁾.

Безусловно, эпические образы-характеры заслуживают особого внимания, ибо в этой сфере не только приоритет, но и замечательные достижения русской симфонической школы несомненны. Образцы этого вида в творчестве Шостаковича, Прокофьева,

6) Гораздо более цельным предстает центральный образ Четвертой симфонии Н.Пейко (тема вступления). Это, безусловно, объясняется общим замыслом, по которому он выступает как легендарный "характер", олицетворение черт, нетленных во времени.

Пейко говорят о больших возможностях его обновления. Интересен и опыт включения эпического образа-характера в драматическую концепцию, предпринятый Шостаковичем. К сожалению, заложенные здесь возможности еще не получили развития.

Появление новых видов эпики в русской советской симфонии свидетельствует, что круг отражаемых в симфонической музыке явлений действительности постепенно расширяется. В принципе этот процесс вряд ли когда-нибудь закончится и простор для новаций здесь бесконечен. Русские советские симфонисты развивают и традиционные виды эпики, обновляя их с точки зрения как содержания, так и формы. Особенно усиливается многоплановость музыкально-эпических образов. Порой это приводит и к лиризации эпики, но действует и обратная тенденция - к эпизации, большему выявлению "бытийности" в лирических образах. В том или ином проявлении эпика занимает весьма заметное место в русской советской симфонии 40-х - 60-х годов.

Список литературы

1. Блок В.М. Впечатления современника.
"Советская музыка" 1967, № 12.
2. Должанский А.Н. Краткие заметки об II-й симфонии Шостаковича
В сб.: Черты стиля Шостаковича. М., 1962.
3. Клюев В.Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта.
М., 1966.
4. Кон И.С. Открытие "Я". М., 1978.
5. Лихачев Д.С. Человек в литературе древней Руси. М., 1970.
6. Лихт В.А. К вопросу о понятии "эпический" и его применении в музыкознании. М., 1979 (Рукопись депонирована в Информкультуре, № 12).

7. Лосев А.Ф. История античной эстетики. (ранняя классика). М., 1963.
8. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. М., 1978.
9. Поспелов Г.Н. Теория литературы. М., 1978.
10. Раппопорт С.Х. От художника к зрителю. М., 1978.
11. Сабина М.Д. Шостакович-симфонист. М., 1976.
12. Фарбштейн А.А. Музыка и эстетика. Л., 1976.
13. Ярустовский Б.М. Симфонии о войне и мире. М., 1966.

**"ДИНАМИЧНАЯ СТАТИКА" КАК ЧЕРТА ОБРАЗНО-
 ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО СОДЕРЖАНИЯ (НА ПРИМЕРАХ ИЗ ПРО-
 ИЗВЕДЕНИЙ КОМПОЗИТОРОВ ЗАКАВКАЗЬЯ)**

"Динамичная статика", "неустойчивая устойчивость", "движущаяся неподвижность" - определения, применяемые для характеристики определенных качеств музыкального времени, драматургии в образцах восточной классической монодии ¹.

Симптоматично то, что они же нередко используются и для обозначения особенностей драматургического развития в современной профессиональной музыке.² Общая внешняя статика при значительной внутренней наполненности и разнообразии звучания свойственна произведениям ряда композиторов XX века. Так, к примеру, процесс образного развития у Мессиана уподобляется вращению образа-кристалла при высвечивании различных его граней без изменения внутренней субстанции содержания целого. В том же ряду - концепция "статической звуковой плазмы" П.Булеза, своеобразная витражность, тяготение к "экстендирующему" типу музыкального выражения у К.Пендеревца или музыкальные проекции "непрерывного движения, задержанного в неподвижности", "взвешенные фоны", "звуковые пермутации калейдоскопических соединений на основе принципа" то же самое по-другому" Д.Лигети ("Атмосферы", "Де-

¹ Мухамбетова А. Национальное и интернациональное в музыке Советского Казахстана (к проблеме кля). В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. II, Л., 1972, с. 33-49.

² См., например, высказывания Стравинского в связи с "*calme dynamique*" в его музыке. Цит. по изд.: Друскин М. Игорь Стравинский. Л.-М., 1974, с. 150.

сять пьес")¹ и других, "медитативная музыка" новейшего авангарда.

Выделяются два типа драматургии "динамичной статики", один из которых тяготеет к выдерживанию активно-импульсивных образов, другой - к созерцательно-медитативным. Первый, основанный на принципе ритмико-нагнетательного развития оstinатных комплексов, большее распространение получил в музыке первой половины XX века - у Бартока, Стравинского, Прокофьева, Мийо, Орфа и других. Другой впервые в наиболее характерном виде появился у Дебюсси, например, в "Послеполуденном отдыхе фавна", с его созерцательностью, стремлением к передаче бесконечности зафиксированного сознанием момента, с его специфической образной застылостью, общей внешней статикой выражения при значительной внутренней наполненности и разнообразии звучания. Свое дальнейшее развитие этот тип драматургии нашел в творчестве Мессиана и композиторов второй половины XX века.

Принцип единства при постоянной изменчивости, вариантной множественности, широко претворяемый в музыке XX века, переключается с отмеченным европейскими музыкантами XVII-XVIII веков принципом "разнообразия в единстве"², позволяющим осуществлять интенсивное музыкальное развитие при сохранении единства основного аффекта и образа, продолжительную разработку одного темати-

¹ Образный строй своего Виолончельного концерта Д. Лигети сравнивает с родом ландшафта, который можно иногда наблюдать в грезах из одного окна и видеть, как меняются его очертания и характер, хотя он остается все тем же. См.: *Plaistow S. Ligeti's recent music. - Musical Times, 1974, N 1575, p. 379.*

² Зейфас Н. Заметки об эстетике западно-европейского барокко. - Сов. музыка, 1975, № 3, с. 104.

ческого комплекса. Распространение типов "статической" драматургии в современном искусстве связано, в частности, с увлечением музыкантами доклассическими европейскими стилями - "истово-созерцательным" Ренессанса (хоровая полифония Палестрины, Виктории и др.), "созерцательно-моторным" барокко (жанры типа *concerto grosso*)¹, - равно как и медитативной музыкой Востока. Явление это в какой-то мере оказывается результатом "усталости" от динамичной экспрессии традиционных симфонических форм. Более же широкий художественно-эстетический контекст вызывает стремление противопоставить интенсивному ускорению жизненных процессов, вынужденной быстроте смен "кадров" в современной человеческой психике нечто относительно статичное, неизменное, неизбежное.

Драматургическое развитие в музыке Востока и барокко, в свою очередь, имеет некоторые общие черты. Ярко выраженный, например, у Баха принцип "единовременного контраста", "вызывающий противоречие между предельным напряжением чувства и особого рода спокойствием" (Т.Н.Ливанова) родственен по своему художественному эффекту некоторым качествам восточной музыки, которой чрезвычайно свойственны явления "динамичной статики", в том числе внутреннего движения "во внешне заторможенных состояниях". "Восточная профессиональная музыка, пишет Н.Шахназарова, - достигла высочайшего совершенства в развитии определенных свойств музыки - поразительна ее способность выразить самоуглубление и медитацию, тончайшую нюансировку эмоций, особое ощущение - как бы нерасчлененность - времени, погруженность до экстаза в одно эмоциональное состояние"².

¹ Определение стилей Б.Яворского. См.: Кон Ю. Несколько теоретических параллелей. - Сов. музыка, 1978, № 5, с. 92.

² Шахназарова Н. О взаимодействии музыкальных культур Востока и Запада. В кн.: Музыкальная трибуна Азии. М., 1975, с. 54.

При всех общих чертах параллельные явления в музыкальной практике Востока и Запада, естественно, имеют и свои различия. Попытаемся проследить это на одном примере - путем сравнения двух типов м е д и т а т и в н о г о мышления (в том числе музыкального) - в восточных и европейских традициях.

Касаясь европейских традиций, отметим, что на Западе принципы медитативного склада наибольшее развитие получили в доклассическом периоде - особенно в духовной музыке Средневековья и раннего Ренессанса, а также частично в XX веке. Пантеистическо-созерцательные, картинно-созерцательные, лирико-созерцательные и даже философско-созерцательные типы образности, распространенные в периоды венского классицизма и романтизма, отчасти в XX веке, хотя и приближаются к музыкально-медитационным формам, все же не были связаны с достижением той глубины сосредоточения, которая свойственна высоким образцам художественно-медитативных состояний.

Наиболее концентрированный медитационный процесс европейского типа духовности (коренящегося в христианских традициях) можно уподобить многообразному в р а щ е н и ю в о к р у г к а к о й - л и б о т о ч к и микро- или макрокосма, смысловым содержанием которой является о д и н, всегда конкретный образ, событие, состояние, идея и т.д. Западной медитации в основном более близок аспект созерцания, а с ним зримость, подчас особая скульптурность содержательной сферы. Классические примеры подобного рода содержания в музыке подчеркнуты названиями сочинений, например, таких как "20 взглядов на младенца Иисуса" и "Видения Аминя" Мессиана.

В западных традициях медитация, в том числе и музыкальная, - это созерцание, которое направлено к одному какому-нибудь

центру в импровизировании разных взглядов на этот центр (местного или более общего характера). В восточных же культурах каждая отдельная медитация представляется определенным этапом некоего одного пути размышления к достижению высшей конечной цели, в буддийской традиции, например, - просветления, совершенства, в суфизме - к постижению истины, в дзен-буддизме - покоя и т.п.

Исходя из этого, каждый образец какого-либо классического медитационного музыкального жанра на Востоке можно характеризовать как специфически художественную проекцию подобного духовного пути или его участка, а точнее импровизированный вариант такой проекции. Последняя в многочисленных повторных исполнениях какой-либо одной композиции, например, раги в зависимости от условий внешнего и внутреннего свойства может быть более сжатой или более развернутой, упрощенной или развитой и т.п.

Стержнем мугамной композиции, например, является стремление к высшей кульминационной точке, сравниваемой с моментом "хал" в суфийских медитациях ^I, который понимается как озарение, мгновенное экстатическое состояние суфия на пути к истине. Существенным при этом является аспект поступенно осуществляемого движения к этой точке, своего рода музыкальный путь, который должен проделать исполняющий мугам.

Подчеркнем второй важный момент в различии западной и восточной медитаций. В западной медитации прежде всего выделен момент созерцания данного в своей неизменности высшего надличностного начала, а энергия направлена лишь на выявление различных

^I Джани-заде Т. Мугам - импровизация на лад. В кн.: Современные методы исследования в музыковедении. М., 1977, с. 74.

граней-сторон созерцаемого. Западная медитация носит, как правило, более объективный характер. Восточная же медитация, предполагающая передвижение по различным ступеням самоуглубления и внутренней сосредоточенности, требует от индивида значительных усилий для прохождения определенного духовного пути. В духовно-психическом плане она более субъективна, чем западная.

Возникает кажущееся противоречие, так как восточные системы, в том числе художественного мышления, строго каноничны и момент личностного в них играет менее значительную роль, чем в западных. Корень данного противоречия вскрывает разница оттенков пары взаимопересекающихся в данном контексте понятий "субъективный-индивидуальный". Показательно в этом смысле дальнейшее сравнение суфийской и христианской традиций медитации.

Медитирующий в суфизме - это субъект, старающийся уничтожить в себе черты всякой индивидуальности. Его высшая цель - экстатическое растворение в Истинном, ведущее к "сверхбытию", "вечности в Абсолюте"^I, хотя путь к этому он проходит самостоятельно, по принципу "человек только сам может спасти себя". В христианских же традициях созерцающий - это прежде всего личность со всеми присущими ей индивидуальными чертами, однако стремящаяся отвести следы всякого субъективизма в своем отношении к высшему бытию. Именно поэтому в медитативной музыке, находящейся в рамках традиций мышления, существенен элемент объективного отношения, а в восточных - субъективного.

В современной музыке медитативного характера обычно смешиваются, взаимопроникают два выше отмеченных рода медитативной образности (один отчасти связанный с гармоническим, а другой

^I Бертельс Е.Э. Суфизм и суфийская литература. М., 1965.

с монодийным типами мышления), хотя нередко и относительно "чистые" образцы. Последние содержит и закавказский симфонизм. Такова, в частности, ориентированная на западную медитацию Вторая симфония "Хвала Никорцминде" Д.Торадзе, произведение по своей образной драматургии близкое музыке Мессиаана с ее медитативными сферами созерцательно-объективного уклона и импровизационным "переливанием" аспектов-граней исходных образных состояний. Назовем также симфонии Г.Канчели. "Точкой отсчета" в них является как правило одно исходное звено медитативного плана, к которому неизменно возвращается общее течение музыкальной мысли. "Апроцессуальность" музыки - характерная черта ряда произведений этого автора. Сопоставление здесь преобладает над развитием, а выдерживание "статических" состояний над действием. В его Четвертой симфонии, например, "почти не ощущается поток "линейного времени", оно не воспринимается как шкала событий, мы скорее чувствуем наплывы некоей перспективы, взятой в состоянии покоя" ^I.

Черты же восточной медитации в разной степени претворяют Концерт для альты с оркестром В.Азарашвили и Концерт-диалог для виолончели с оркестром М.Кулиева - произведения с тематизмом импровизационно-речитативного плана, передающим состояния углубленного размышления, ориентированным на традиционную монодию. Однако в них еще более подчеркнут субъективный аспект, свойственный восточной медитации, так как здесь он помножен на индивидуально-личностное переживание композиторами музыкально-медитационных процессов.

Все же чаще в произведениях с соответствующим проявлением эффектов "динамичной статики" два типа медитативной образности

^I Орджоникидзе Г. Становление (Рассудия на тему "Гия Канчели"). - Сов. музыка, 1976, № 10, с. 26.

тесно сплетены. Последняя приобретает в них в разных случаях то отрешенно-лирический, то ирреально-зыбкий, то загадочно-мистический, таинственно-завораживающий, то отстраненно-застывший, углубленно-созерцательный оттенки, например, в Концерте для большого симфонического оркестра С.Гаджибекова, Третьей симфонии А.Аджемяна, Четвертой симфонии А.Меликова, Симфонии "Наво" М.Махмудова и многих других сочинениях. Содержательная сторона этих произведений во многом характеризуется такими наиболее общими чертами, как созерцательность и размышление — основными смысловыми аспектами медитации.

Авторы Закавказья и Средней Азии, особенно часто обращающиеся к образности медитативного рода, способствуют ее утверждению в современной музыке, что отражается (хотя возможно косвенно) и на творчестве композиторов других национальных школ. Медитативное начало усиливается даже в музыке тех, кому раньше оно было менее всего свойственно. В качестве примера упомянем хотя бы Третий фортепианный концерт Р.Щедрина — произведение, свидетельствующее о соответствующих сдвигах в творчестве композитора. Если пассакалья в его Первом концерте (пассакалья, как известно, жанр, предполагающий длительное выдерживание какого-либо одного образно-эмоционального состояния) целиком находилась в рамках западных традиций медитативного мышления, то в Третьем концерте медитативные разделы определяет уже напряженно-экстатическое начало.

Возвращаясь к общему вопросу об образно-драматургическом развитии типа "динамичной статики", отметим, что и активно-нагнетательный его полюс, и созерцательно-медитативный (на последнем мы подробнее остановились выше) связаны с двумя взаимообусловленными явлениями. Одно из них — экстастика — относится к вы-

разительным аспектам музыкального целого, другое - оstinато - к конструктивным.

Э к с т а т и к а особенно свойственна восточным стилям, хотя не чужда и западным. Ее элементы встречаются во вдохновенно-ликующих юбилеях средневековых песнопений, в восторженно-приподнятых образцах византийского гимнодия, в духовном напряжении многих разделов музыки Баха, а в XX веке - Мессиаана, по своему - Скрябина ^I и ряда других.

На Востоке экстатическое начало выражается интенсивнее, что характеризует и активно-нагнетательные формы музыки, и созерцательно-медитативные. Достаточно сказать, что особая экспрессия многих жанров классической музыки Востока, например, иранского дастгяха, связана с постепенным подходом к экстатическому кульминированию, которое и является смысловым центром, специфической художественной "целью" каждой композиции. В особых условиях оно оказывает и своего рода гипнотическое воздействие. Именно в таких случаях как бы происходит остановка музыкального времени и "миг" приравнивается к "вечности".

Эмоционально-образная экстатика как правило выражается через о с т и н а т н о с т ь, т.е. разного рода приемы частого и многократного повторения тематического материала, способствующие нагнетанию образного напряжения, а в некоторых случаях и экзальтации. Существенна связь между уровнями напряжений экстатических состояний и степенями концентрации оstinатных приемов музыкальной речи. К средствам оstinатности как в ее более рассредоточенных, так и самых концентрированных типах, могут относиться повторения разных элементов музыкальной речи: лейтинтонаций, лейтмотивов, лейтгармоний (например, в "Поэме экстаза", "Проме-

^I У Скрябина, длительно изучавшего мистическую и теософскую литературу (сочинения Е. Блаватской, Йога Рами-Чарака и др.)

те" Скрыбина), отдельных мелодических оборотов, ритмических рисунков, гармонических или сонорных комплексов, длительные выдерживания отдельных звуков или созвучий.

Все эти средства (по отдельности или в различных сочетаниях) так или иначе участвуют в создании внешнего эффекта образно-драматургической статики. Однако уже их соединение с другими элементами, развивающимися, как правило, вариантно, способствует внутреннему движению музыкального материала, что и позволяет относить специфические качества музыкальной драматургии, основанной на принципах остинатности, к сфере явлений "динамичной статики".

До XX века в европейской профессиональной музыке остигато находило не столь широкое развитие, концентрируясь в основном в формах, включающих *cantus firmus* или *basso ostinato*. XX-й же век - время широкого проникновения остигатности, что связано также и со значительным воздействием традиций внеевропейских культур. Особенно большую роль сыграло восприятие принципов столь свойственного внеевропейской музыке ритмического остигато, как правило несущего в себе активизирующее начало, являющегося катализатором разного рода динамических нагнетаний. Напомним об азербайджанских зерби-мугамах с пронизывающими их периодически-повторными ритмо-попевками, об индийской музыке с характерными для нее разнообразными ритмическими моделями "тала", о среднеазиатской изощренной ритмике "усуль", о сложнейших арабских ритмических моделях "вазн", наконец, о большом месте ритмического остигато в различных формах африканской перкуссивной музыки.

(Продолж. сноски).

экстатика отчасти связана и с увлечением духовно-философскими системами Индии.

В созерцательно-медитативных жанрах музыки Востока ритмика носит как правило свободно-импровизационный характер, зато важны приемы ладо-интонационного остинато. Они выражаются, помимо большой роли монопопевок, в разветвленной сети выдерживаемых ладовых устоев. Последние могут существовать и в виде непрерываемого бурдонирующего звука, органного пункта, над которым развивается мелодия, и в виде "разреженного" во времени звуковысотного устоя, к которому постоянно возвращается интонационное развитие монодии. Слово "мугам", "макам", как известно, в переводе с арабского означает "место пребывания", "стоянка", что отчасти указывает на соответствующие особенности конструктивной и выразительной сторон этого жанра. Прежде всего название как бы фиксирует аспект статичности "осевого" лада на грифе инструмента, а с другой стороны - подчеркивает свойственный жанру момент углубления в одно психологическое состояние и пребывания в нем.

В музыке закавказских композиторов остинатность получила большое развитие. В их творчестве находят претворение самые разные традиции остинато как европейского, общевосточного, так и локально-закавказского происхождения. Особым разнообразием в этом смысле отличаются произведения второй половины 60-х - первой половины 70-х годов. Приведем некоторые примеры.

Прием игры метрических акцентов в варьировании протяженности остинатных мотивов, свойственный манере Стравинского, Бартока, применяется в импульсивно-пружинистых фрагментах Концерта для виолончели и струнного оркестра В. Азарашвили (второй его раздел - *Allegro*), в наступательно-держких разделах Второй симфонии А. Мачавариани (вторая часть - *Allegro vivace*).

Оригинальный образец традиционной токкаты представляет

четвертая часть Партиты для симфонического оркестра Т.Мансуряна. Почти все токкатное движение ее осуществляется на основе ости-
нато выдерживаемых звуковысотных комплексов-устоев.

Неторопливое изложение скорбно-просветленного тематизма, являющегося одним из наиболее показательных примеров стиливого сплава барокко и мугамата, в крайних частях Симфонии для органа соло Э.Хагагортяна напоминает о традициях старинной европейской формы *basso ostinato*.

Разделы созерцательной статики в симфонической музыке За-
кавказья, порою корреспондирующие и с древними духовными песно-
пениями, также насыщаются разного рода остинатными пластами.
Последние напоминают о характерности, в частности, для ладовых
звукорядов армянской духовной музыки "органных пунктов", а также
"доминирующих звуков" - т.е. наиболее часто встречающихся, вок-
руг которых обычно вращается гласовая мелодия^I. Третья часть
(*Mistico*) Третьей симфонии А.Аджемяна, основанная на сурово-
скорбных интонациях старинной армянской литургии, развивая дан-
ный принцип, зиждется на многочисленных длительно выдерживаемых
остинатных пластах. А в ее середине ансамбль из шести баритонов
звучит на фоне трехслойного остинатного комплекса в оркестре
(первый слой - остигато басовых инструментов, второй - остигат-
ная фигурация струнных, третий - ударных).

Остигато-гармонические комплексы нередко сочетаются со
свойственной восточной музыке остигатной полиритмией ударных,
как, например, в четвертой части сюиты из балета "Тени Кобыстана"
Ф.Караева.

Интересный образец использования ритмических моделей (в
духе вышеназванных "вази", "усулей" и т.п.) являет собой "Движе-

^I Тагмизян Н. Теория музыки в древней Армении. Ереван, 1977,
с. 179.

ние" из второго цикла Инвенций для симфонического оркестра Г. Овунца. На протяжении почти всей этой части повторяется ритмический цикл из шести следующих однотоков:

Пример I

Разного рода остинато, как правило, сопутствуют и тем произведениям, в которых претворяется образный строй традиционных мужских зажигательно-вихревых и воинственных танцев народов Закавказья, например, азербайджанского "джанги" во второй части Концерт-диалога для виолончели с оркестром М. Кулиева.

Закономерности жанра зерби-мугама опосредованно выразились в *Allegro* (вторая часть) Третьей симфонии А. Меликова. Темброво-ритмической осью всей части здесь являются остинатные фразы литавр, напоминающие по функциям ритмо-попевки в зерби-мугамах, однако, разбиваемые паузами, рассредоточенные по разным разделам и отчасти варьированные (за счет сокращений и перестановок составляющих их мотивов-реплик).

Пример 2.

Один из тех композиторов Закавказья, у которых остинатность находит наиболее яркое выражение, — это А. Тертерян. Значительный материал для исследования представляет в этом смысле Третья симфония композитора.

ж ж ж

Остинато и его роль в драматургии "динамичной статике" у А. Тертеряна (Третья симфония).

Авет Рубенович Тертерян (1929 г.р.) — один из ведущих композиторов современной Армении. До 1969 года — времени создания первого симфонического цикла — остинатность не играла существенной

роли в его сочинениях, в том числе в таких как два вокально-симфонических цикла, струнный квартет - произведение интеллектуального накала, содержащее приметы некоторого воздействия стиля Д.Шостаковича, опера "Огненное кольцо" (1967 г.), свидетельствующая об активном поиске композитора новых средств музыкального языка.

Период же конца 60-х - первой половины 70-х годов характеризуется существенно возросшим значением остинатности в музыке А.Тертеряна. Можно даже говорить о своеобразном "паностинато" в его творчестве этого времени, к которому относятся три симфонии композитора, получившие заметный резонанс в музыкальной среде республики, а также за ее пределами.

Первая симфония для медных, ударных, фортепиано, органа и бас-гитары, отмеченная богатством фантазии, новаторской изобретательностью средств выражения, насыщена остинатными ритмами, остинатными тематическими пластами, многообразными органными пунктами. Однако, некоторый элемент разноплановости материала симфонии препятствует цельности общей драматургии сочинения.

Вторая его симфония (1972 г.) в плане образного содержания обнаружила некоторый крен в противоположную сторону - излишней монолитности^I. Вместе с тем Вторая симфония продолжила линию разработки композитором своего рода остинатной манеры письма. Творческий метод композитора приобретает черты лаконичности, своеобразного конструктивизма, образный язык становится более четким и лапидарным. Во Второй симфонии появляются свойства, которые найдут дальнейшее развитие в третьем симфоническом цикле

^I Ее крайние части - первая и третья - воспринимаются как экспозиция и реприза цикла, а монообразная вторая - единственный раздел симфонии, составляющий значительный контраст к преобладающей в произведении сфере.

композитора.

Имеется в виду увеличение роли сонорности, а также существенное возрастание значения принципов "м и н и м а л и з м а" начинавших уже действовать в предыдущем симфоническом опусе I.

Существенное место при этом занимает самый элементарный прием тематического развития, имеющий непосредственное отношение к средствам остинато, — простое повторение. Художественный эффект "принципиального" примитива в эпатажирующей настойчивости простых повторений, играющий существенную роль уже во Второй симфонии, еще более усилен в Третьей. Образный язык композитора становится более смелым, впечатляет неожиданностью содержательных переосмыслений традиционных средств выразительности, дерзостью сочетаний стилевых пластов.

Композитор использует и прием длительного выдерживания "чистых" тембров. Остинатно, к примеру, тембровое развитие второй части Второй симфонии: начальная "монохромность" (мужской голос соло) выдерживается на протяжении всей части. В Третьей же симфонии этот прием тембрового остинато проводится еще более последовательно. Значительная часть ее музыкальной ткани складывается из сменяющих друг друга протяженных слоев чистых красок, обостряющих восприятие своей "оголенностью", а подчас и шокирующих слух необычностью трактовки сольных тембров. От Пиросмани до Минаса Аветисяна — таков ряд художественных ассоциаций, возникающих в связи с рассмотрением колористических аспектов произведения. Принцип "симфонии чистых красок", утверждающийся в полотнах этих художников, нашел отражение и в музыке, что по своему делает ярче выразительность каждого ее фрагмента и усиливает

I Согласно данным принципам, происходит резкое ограничение круга образных состояний и средств музыкальной выразительности, используемых автором.

его образно-смысловое значение.

Третья симфония (1973 г.) в художественном отношении наиболее интересна, цельна по творческому замыслу и его драматургическому решению. Ее многогранный образный мир несет в себе сложные проблемы видения мира и человека в нем.

В симфонии нашли яркое и концентрированное выражение два названных выше типа драматургии "динамичной статики" – активно-импульсивный и созерцательно-медитативный.

Образец характерного для А. Тертеряна ухода в средних частях циклов в чисто медитативную сферу (ср. со второй частью Второй его симфонии) – вторая часть, создающая образ предельно хрупкий и вместе с тем напряженный внутренне, скорбный и одновременно просветленный. Крайние разделы этой части исполняются двумя национальными инструментами с нетемперированным строем – дудуками. Их дуэт с характерным соотношением – орнаментального склада мелодия соло у первого дудука и бурдонный звук "дам" у второго – типичен для армянского мугамного искусства.

Пример 2.

Эта музыкальная медитация по характеру ближе скорее западному, чем восточному типу. Духовное напряжение здесь относительно ровно разлито на "поверхности" образно-эмоционального выражения. Нет существенного роста этого напряжения, приводящего к экстатическому кульминированию, как в восточных медитативных жанрах. Однако в рассматриваемой музыке четко проявлены и чисто армянские черты, одна из сторон национального психически-духовного склада. Строгость здесь переходит в предельную сдержанность музыкального выражения, отрешенность от чувственно-непосредственного в своего рода скупость, подчеркнутую аскетичность художественной мысли.

Остинатность в музыкальном языке крайних разделов второй части симфонии проявляется на ладо-интонационном уровне (как и обычно в монодической музыке созерцательно-медитативного характера). Мелодическая линия несет в себе черты армянской традиционной монодии, объединяя признаки нескольких гласов, Преобладает однако третий глас, для которого характерно вращение вокруг доминирующего звука " *f* ", органичный пункт на " *c* " и завершение монодии также на " *c* " I. Эти моменты ладо-интонационного содержания, а также концентрированная моноинтонационность (единственной тематической ячейкой, многократно повторяемой, является короткий нисходящий интонационный ход причетного типа) и сообщают данной монодии черты остинатности. Внутреннее же дыхание вносит последовательно осуществляемая вариантность. Она направлена даже на самые небольшие изменения и касается тончайших нюансов агогики, динамики и т.п. Так, в конце первого раздела, содержащего трехкратное речитирование мотива " *g-f-e* ", выписано учащение его вступлений (временной разрыв между вступлениями все время сокращается) и затихание (знаки *diminuendo*).

Иного рода остинатность преобладает в крайних частях цикла, которые представляют характерные примеры драматургии "динамичной статики" активно-импульсивного типа. Основой здесь служит принцип точного повторения, в частности, ритмическое остинато.

Симфония начинается с большого раздела, в котором звучат только ударные инструменты. Сольная партия литавриста, то затор-

I С монодией Тергеряна корреспондирует также то, что " *f* " в данном гласе обычно выступает и в качестве полукадансового звука (см. конец первого раздела второй части симфонии), употребляемые в нем тоны, как и в музыке симфонии, " *des* ", " *e* " и " *as* " (см. классификацию ладов в цитированной книге Н. Тагмизяна, с. 181). Указанные нами тоны по сравнению с примером

можно-речитативная, то виртуозно-экстатичная, напоминающая игру национального инструмента типа доол (обычно звучавшего на открытом воздухе во время разного рода значительных событий, военных походов и т.п.), чередуется с шумно-агрессивными ответами всей "батареи" ударных. В такие моменты перкуссивного *tutti* возникает общая остигатная полиритмия (каждый инструмент повторяет свой ритмический рисунок - октоли, квинтоли, секстоли, септоли и т.д.), что придает целому оттенок импровизационно совершающегося процесса. Возникающее затем краткое связующее звено приводит к очередному разделу, где полностью господствует новая тембровая краска - двух засурдиненных тромбонов. Эти инструменты хриплым звуком поочередно повторяют одну фигуру, прерываемую паузами. Сдавленно-детонирующее глиссандо на интервале малой секунды в глубоком низком регистре как бы создает образ "нечто", глухо ворочающегося в бездне¹. Следующий раздел поначалу напоминает атмосферу народного праздника. Композитор вводит свежие сольные тембры: появляются две зурны - национальные инструменты, звучание которых ассоциируется с проведением различных игр, шествий ряженных, выступлений канатоходцев и т.п. Резко-пронзительные выкрики зурн, настойчиво повторяемые на манер народных закличек, переходят в импровизационное фигурирование на интонациях диссонантно соотносящихся больших секунд.

Пример 4.

Немного спустя к зурнам подключается еще один остигатный рисунок - восходящее глиссандо двух попеременно вступающих вал-

(Продолж. сноски)

Н.К. Тагмизяна транспонированы на квинту вниз и соответствуют монодическому фрагменту Третьей симфонии.

¹ Взаимосвязь данного раздела с предшествующим взрывающе-наступательного характера, а также последующим может вызвать ассоциации с тючевским: "О, бурь уснувших не буди: под ними хаос шевелится!..."

тори. Их рокочуще-взвизгивающие возгласы придают целому еще более шумно-возбужденный характер.

Пример 5.

Затем в общее магическое кружение вовлекаются другие "разбуженные" голоса - деревянных духовых и ударных, создавая новый вариант остигатного полиритмического массива. Диссонантные "тренинги" аккордовых наложений усиливаются с подключением и еще одного остигатного комплекса - *frulato* "ревушей" меди. Ряженные маски становятся отвратительными, уродливыми, оборачиваются искаженными громадами гримас зла.

Выдерживание здесь преобладающего во всей части размера $2/4$ умножает элемент общей остигатности. Клокотание бурлящих сил варварско-языческой стихии с подключением нового "участника" (партии большого барабана), заполняющее все звуковое пространство, движется к главной кульминационной зоне (ц. 38) ^I. Часть духовых и ударных во время ее "срываются" в алеаторическое глоссандирование, внося последний дополнительный штрих в экстатику разбушевавшихся сил хаоса и разрушения.

Гипнотическое состояние обрывается кластером многочисленных *divisi* струнных, поддержанных там-тамом. Кластер долго выдерживается и превращается в остигатный фон к следующему разделу. В нем появляются отголоски прозвучавшего - остигатная полиритмия ударных, тремоло духовых. Однако демоническая стихия постепенно затихает и растворяется в созерцательно-медитативной сфере, включающей образ отдаленно звучащего колокола.

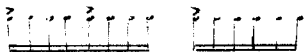
Второй наплыв стихийных сил тьмы и хаоса, еще более мощный и разрушительный, содержит третья часть - еще один образец

^I Здесь и далее цифры приводятся по рукописи партитуры, находящейся в Бюро пропаганды СК СССР.

драматургии "динамичной статики" активно-импульсивного типа. Здесь экстатическое начало, столь ярко проявившее себя в первой части, служит выражению накала уже откровенно оргиастического плана. Это необычная экспрессия "распоясавшегося" насилия, стремящегося растоптать, уничтожить все доброе и светлое, поданная почти в натуралистических тонах. Она как бы конденсирует разнузданность, циничное глумление, нагло-бесстыдный разгул демонических сил жестокости и бесчеловечности.

Постоянно выдерживаемое "супер-остинато" доводит общее напряжение до предела. Пульсирование своеобразного статического монообраза третьей части, "разбухающего" в процессе динамического нагнетания, можно сравнить с сюрреалистического типа распусканием нависающей кровавой грозди или ростом гигантского нарыва с характерным для него болезненным сверхнапряжением.

Развитие основывается на принципе постепенного подключения разных инструментов. Магическое остинато начинается отстукиванием бубном рисунка в размере 7/8 с неравномерными ритмическими акцентами:



затем присоединяются другие ударные с тем же ритмическим рисунком, диссонирующие созвучия меди, кластеры фортепиано, пронзительная зурна, взвизгивающие глассандо валторн с добавлением нисходящих хроматических ходов стаккато, напоминающих грубо-издевательский хохот, и другие инструменты. Общее ритмическое остинато не прекращается и на высшей кульминационной точке, когда игра литавр переходит в импровизацию.

Внезапно звучание "проваливается", словно исчезает жуткое наваждение, и наступает краткая кода цикла - как бы конспект всего образного развития. В ней проходит череда тембров-образов

(глухие тромбоны, строгие дудуки, агрессивные зурны и валторны и др.), остигато звучавшиж в основных частях цикла.

Остигато в музыке А.Тертерьяна ярко проявляется на самых разных уровнях формообразования - ладо-интонационном, ритмическом, тембровом, сонорно-гармоническом. Она может выступать в каком-либо одном аспекте, например, ритмического остигато, а чаще всего к о м п л е к с н о. Общее же развитие у композитора в активно-динамических разделах, как правило, совершается по принципу постепенного подключения в остигато моноритмический или полиритмический комплекс новых слоев без отключения старых. При этом в каждом слое общего комплекса обычно действует принцип простой повторности.

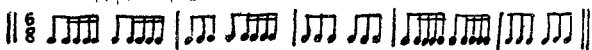
Остигато, связанная с варьированием протяженности мотивов, разного рода переакцентуацией как, например, у Бартока, Стравинского, Тертерьяну менее свойственна. Не характерен для него и встречающийся у Прокофьева тип "вибрирующего" остигато (Н.Ржавинская), при котором один из элементов общего остигато движения - мелодия, гармония или ритм - варьируется. Используемый Тертерьяном эффект нарастания силы звучания и расширения тембровой палитры, при котором происходит усиление общего динамического напряжения в рамках остигато целого, восходит скорее к типу, раскрытому в свое время в "Болеро" Равеля или в разработке Седьмой симфонии Шостаковича (эпизод "Нашествие").

Находящие яркое воплощение у А.Тертерьяна два типа драматургии "динамической статики" - активно-импульсивный и созерцательно-медитативный, часто являются основой поляризации образных сфер в симфониях композитора. При этом в первом больше проступают восточные черты (благодаря особой роли экстатики), а во втором -

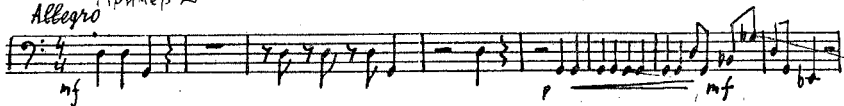
западные. Творчество А. Тертеряна в данном отношении - один из интересных примеров скрещивания принципов восточного и западного мышления в современной музыке.

Нотные примеры

Пример 1



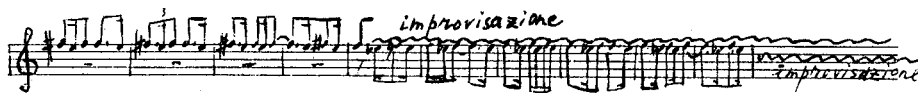
Allegro Пример 2



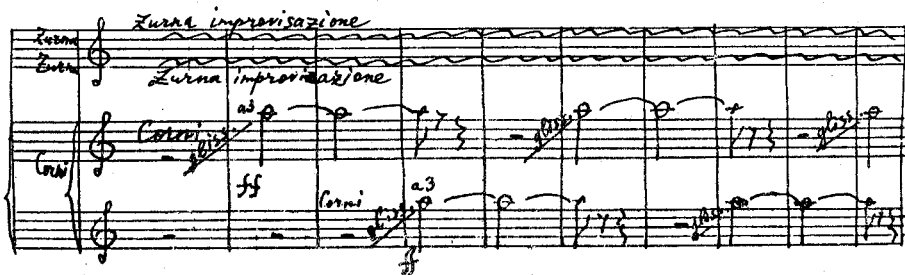
Пример 3



Пример 4



Пример 5



ДРАМАТУРГИЯ СИМФОНИЙ КАНЧЕЛИ

(к проблеме современной симфонической драматургии)

Для симфонической музыки последних десятилетий типичны поиски в области драматургии. Примечательна уникальность драматургического решения каждого отдельного симфонического сочинения — явление, которое, в противоположность типизированному прошлому симфонии можно охарактеризовать как атипизацию. Многообразие драматургических замыслов казалось бы нарушает автономию жанра, но одновременно оно дает и новое дыхание. Драматургия симфонии, этого жанра — *primo*, лишившись специфических признаков, закрепленных за ней ранее и вросших за многие десятилетия в симфонические и несимфонические произведения, перестала быть драматургической доминантой. Не столь заметной стала широкоохватность драматургических закономерностей, исчезла жесткость различий драматургии симфонии и других симфонических жанров — концерта, поэмы и т.д. Драматургические принципы стали зачастую жанрово "не централизованы", напротив, более характерен свободный междужанровый обмен драматургическими новшествами.

Направление поисков новых принципов драматургии во многом зависит от того, выразителем какого культурного наследия является композитор-симфонист. С начала XX века симфония стала неотъемлемой частью культуры многих национальных республик. Современный период в развитии симфонии позволил подойти к проблемам симфонической драматургии по новому: характерное для начал национального симфонизма перестраивание в национальном духе типизированной европейской модели драматургии сменяется созданием симфонии с драматургией, непосредственно открытой национальным

традициям. Это явление можно охарактеризовать как поиски типологически национальной драматургии, в основе которых угадывается стремление композиторов к углублению в "первородные" слои культуры нации. Все возрастающее число специфически национальных моделей симфоний является следствием возникновения и разрастания сети национальных симфонических школ.

Один из путей симфонии устремлен на Восток — об этом свидетельствует как глубокая оригинальность и новаторство закавказского симфонизма, так и поиски зарубежных композиторов — ярким примером тому является творчество Мессиана. "Востокоизация" симфонии связана с процессом диффузии Запада и Востока — явления, характерного для европейской музыки в целом.

Многое в драматургии современной симфонии зависит от взаимного обмена музыки с кино, литературой, театром. "Общение" музыки с иными видами искусств живительно, естественно, необходимо — особенно с теми, которые являются сферой непосредственной творческой деятельности композитора. Из области кино и современного театра зачастую в музыкальном целом симфонии приживаются приемы монтажа, "визуальной конкретизации".

х х х

Своеобразие драматургических моделей симфонических произведений 50-70-х годов позволяет расширить и заострить ряд теоретических вопросов, связанных с драматургией симфонии. Обычно драматургический процесс во всем своем диапазоне рассматривается в двух взаимосвязанных аспектах: во-первых, как развитие образного строя, во-вторых, как организация материальной субстанции сочинения.

Разноречивы мнения о существовании музыкальной драматургии. В теории симфонической драматургии сложились две основные тенденции. Первая связана с разработанной в литературоведении теорией драмы. Сформированные в целом Аристотелем в "Поэтике" и всесторонне развитые литературоведами (А.Карягин, В.Волькенштейн, Е.Холодов, В.Сахновский-Панкеев, В.Хализов и др.) принципы драмы, сыгравшие во многом определяющую роль в музыкальном искусстве, исследуются в музыкально-сценическом жанре оперы (Б.Ярустовский, В.Ферман, М.Гейлиг, М.Друскин), а также и в жанре чистой инструментальной музыки - симфонии (В.Конен, М.Рыжкин, Т.Чернова и др.). Таким образом, представление о драматургии симфонии и о симфонизме, даже с "отклонениями" в эпос и лирику, связывается с определенными временными границами - от XVIII до начала XX века - и становится в зависимость от принципов драмы.

Другая тенденция раскрывает возможность постижения музыкальной драматургии вне тесной связи с литературоведческими теориями и представлена работами с концепционной музыкально-теоретической направленностью (С.Скребков, В.Бобровский, В.Медушевский).

При анализе драматургии обычно наиболее полно охватывается образный аспект симфонического произведения, хотя "материальная" сторона драматургии отнюдь не является "*terra incognita*". Наиболее всесторонне исследован драматический симфонизм и его разновидности. Сегодняшняя музыкальная практика предлагает принципиально "адраматическую" организацию. Каждое симфоническое произведение, не сориентированное на классический образец, является "экспериментальной лабораторией", где опробываются новые способы соединения звуковой материи. Экспериментальность раскрыва-

ется и в стремлении создать индивидуальную пластику драматургического процесса. Объяснению нетрадиционных принципов развития, насыщающих симфонии 50-70 годов, может способствовать большее заострение внимания на композиции как процессе. В этом случае продуктивными представляются положения Бобровского, определяющего музыкальную драматургию как "организованный (на основе диалектической триады или иного принципа) процесс сопоставления и развития воплощенных в музыке типов выразительности и психологических состояний"^I. Насыщенные теоретической мыслью и актуальные в подходе к современной композиторской практике идеи Бобровского выделяются своим универсализмом, приятием широкого круга музыкальных сочинений, специфически музыкальной направленностью, а также заострением внимания на организации композиционных процессов.

Опираясь на подобные представления о драматургии можно приблизиться к особенностям музыкального мышления и далее акцентировать внимание на некоторых типических чертах современной музыки.

х х х

С точки зрения типологии музыкальной драматургии обычная классификация - драматический, эпический тип - оказывается достаточно емкой, чтобы вместить многие явления симфонического жан-

I Бобровский Б. О драматургии скрябиновских сочинений. См., 1972, № I, с.115.

ра¹. Обращает на себя внимание взаимосвязь между культурно-исторической эпохой и преобладанием тенденции к драматическому или эпическому в области симфонической драматургии.

XVIII век — одна из важнейших стадий европейской культуры. Отмечается его гуманистическая направленность, "успоенность" возможностями *ratio*. Завоевывающий позиции рационализм создает свои законы мышления: стремление к логической обоснованности и упорядоченности событий и мыслей, наделение универсальностью открытых закономерностей. Формирующиеся особенности принадлежат к типу культуры, охарактеризованному как "классическая"². XVIII век замечателен своим творческим потенциалом. В музыке подход к новому образу мышления во многом связан с рождением музыкального жанра симфонии и драматической симфонической драматургии. Ярko выразив тенденции эпохи, драматический симфонизм сохранил живительную силу до настоящего времени. Многие идеи XVIII века оказались действительны для последующего XIX столетия — отношения между веками складывались скорее в русле преемственности.

В симфоническом жанре наметился период обогащения романтическими новациями. В то же время на основе драматического симфонизма

¹ Существуют иные классификации симфонической драматургии: наметен четкий абрис драматургических типов — повествовательный и событийный — в теории Медушевского (Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976, с. 168—171); различаются драматургические решения — одно-двух-, трех-, многоэлементная драматургия — в функциональной теории Бобровского (Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978, с. 61—64).

² В вопросах типологии культуры, касающихся последних трех веков, привлекается ряд положений Б. Библера (См. Библер Б. Мышление как творчество. М., 1975).

стали создаваться симфонии, впитывающие традиции национального эпоса.

С приходом XX века очевиден слом или частичная утрата наращиваемых веками идей европейского рационализма. Обнаружилась "неисповедимость" путей современной европейской культуры, проходящей новую стадию становления. Новый образ мышления в первую очередь характеризует значительное отмежевание от ранее "узаконенного": экспериментальность творчества, способность воспринять, "переварить" и творчески претворить импульсы, исходящие от разных эпох и наций. Если осмотреть панораму современной культуры с "птичьего полета", то можно говорить о ее "неклассичности".

Веяния нового действительно и для музыки. Многое, что сейчас происходит в области симфонии, можно назвать нарастанием эпической волны. Мы подразумеваем под тенденцией к эпическому стремление к непредугаданности сочетаний, кажущейся случайности композиций, которые возможны в условиях конструктивных законов эпического, и относим ее к противоположному от "классического" образу мышления. Новые явления "подтачивают" драматический симфонизм, завладевая симфонией еще в период становления национальных традиций, когда эпическое выступает не просто в тенденции, но во всем объеме эстетических, музыкально-художественных возможностей. Более опосредованно эстетика эпического проявляется в "неоэпическом" — в начале XX века (Стравинский, Прокофьев) и во второй его половине. Возможности конструктивной свободы, издревле заложенные в эпическом, раскрепощают фантазию современных композиторов в их поисках новых пластических норм драматургии. Тенденция к эпическому в драматургии симфонии нарастает и

становится преобладающей в значительном количестве сочинений. Положение об эпическом полностью не объясняет всего богатства симфонической музыки XX века, но улавливает существенные черты в развитии симфонии и обновлении симфонической драматургии.

х х х

Симфонии Канчели выражают общую тенденцию развития симфонизма сегодняшнего дня. В русле радикальных "неоэпических" поисков 50-70-х годов творчество композитора выглядит современно и почвенно¹.

Эпичны концепции симфоний Канчели. Сопоставление и осмысление коренных проблем бытия — история, нация, культура, человек — определяют общечеловечность замыслов композитора. Отчетливо выявлена их гуманистическая направленность. Всеобщность, размах воспитаны идеей охвата жизни во всей полноте и многообразии. Уникальное по силе "естественно-первобытное" представление об изначальной целостности и неизменности бытия, цепкая связь с прошлым помогает осознать общность явлений, не смыкающихся на оси истории. Заимствуя традиции из прошлого, симфонии являются в то же время барометром современности. Импульсы, идущие от современности, оказываются для Канчели "указующими перстами" и определяют формирование творческого "я". Идеи настоящего обуславливают особенности сплава индивидуального, общеевропейского, национального,

¹

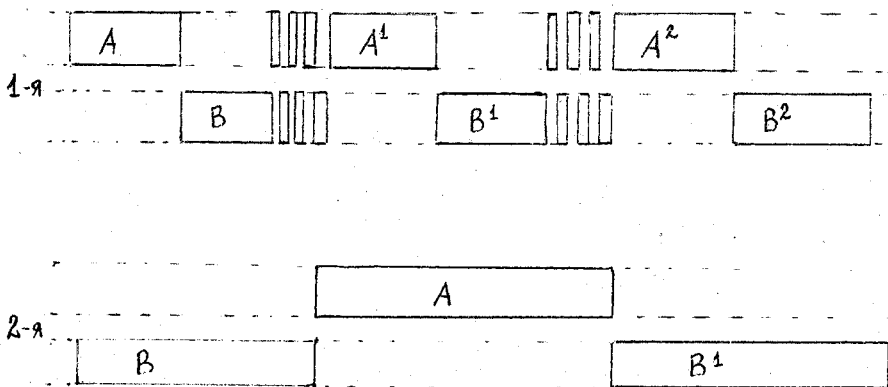
Обращение к эпическому подготовлено богатыми профессиональными традициями грузинской симфонической школы. В Грузии центральный путь развития симфонизма пролетает через освоение эпического — как в истоках, так и в динамике роста. Толща грузинской культурной почвы дает богатейшие возможности для культа эпического — видимо, поэтому для многих сочинений, представляющих "лицо" грузинского симфонизма, избран эпический ракурс. Развитие грузинского симфонизма происходит этапами: первый этап — симфонические поэмы Ш. Мшвельдзе (30-50-е годы), второй этап — симфонии Г. Торадзе, Г. Канчели, С. Насидзе (60-70-е годы).

способствует рождению новаторских принципов музыкального мышления.

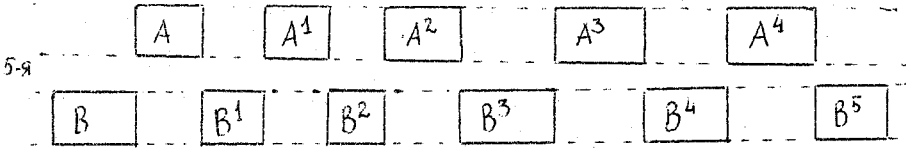
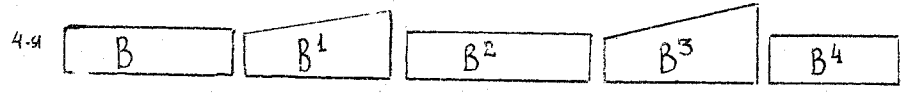
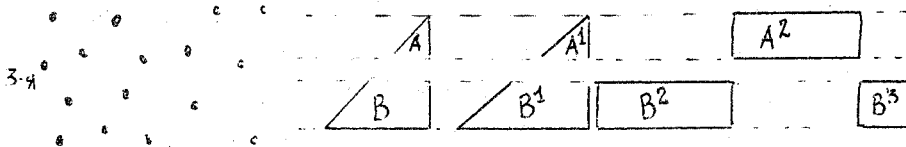
Пластика драматургии симфоний предстает как соразмерность и особая логичность организации, хотя первое впечатление не согласуется с представлениями о жанре симфонии: одночастное сочинение с преимущественно медленной музыкой, гипертрофия динамических контрастов, близких к пределу восприятия. Слушатель сталкивается явно с нетрадиционным симфонизмом.

Что составляет сущность и своеобразие процессуальной музыкальной организации симфоний Канчели? В чем специфика Канчели как эпика? Брехт, ссылаясь на Деблина, замечает, что "в отличие от драматического произведения, эпическое, условно говоря, можно разрезать на куски, причем каждый кусок хранит свою жизнеспособность"^I. Это меткое наблюдение хорошо схватывает структурную особенность эпического повествования и, одновременно, поясняет основной принцип драматургии симфоний Канчели.

Представим драматургию каждой симфонии схематически:



^I Брехт, Б. О театре. М., 1960, с.50.



Организация блоками, которая характеризует метод развития в пяти симфониях Канчели — одна из основных перемен, сделавших неузнаваемым облик симфоний. Сопоставление драматургических блоков — крупных музыкальных фрагментов одноплановой музыки — является наиболее очевидной новой чертой симфонической драматургии. Внезапно сменяющие друг друга блоки независимы, их автономность подчеркивается сильными эмоциональными перепадами (медленная, "застывающая" музыка может мгновенно, словно по взмаху волшебной палочки обернуться темпераментным звучанием), средствами музыкального языка (смена темпов с *Largo* на *Allegro*, изменения динамических оттенков, фактуры, мелодического материала, тембров, регистров и т.д.), а также незавершенностью, "неотшлифованностью" отдельных блоков. Конфликтное, внутреннее активное сцепление являющееся импульсом к движению, развитию "событий" в драматичес-

ком симфонизме, сменяется принципом *subito* - контраста, принципом внешнего сопоставления¹. Блочная организация влияет на музыкальное развертывание - его можно остановить в любой момент. Драматургическая горизонталь становится "рваной", приобретает черты дискретности.

Другая важная особенность симфонизма Канчели - параллелизм драматургических слоев, образующих особую драматургическую вертикаль. Каждый драматургический слой (А, В) внутренне относительно однороден, противоположен другому. Основной "тон" задают медленные, вязкие, "застывающие" звучания (В), которые повествуют об извечном и истинном. Как отклик на смену приходит музыка, несущая в себе идею важности, существенности сиюминутного (А). Так параллельно сосуществуют два "времени" - средоточие прошлого, понимаемого как вечное, и мгновения сегодняшнего, трактуемого как преходящее². Объяснение существования драматургической вертикали в параллелизме времен не является натяжкой. Современной литературе давно известен прием хронологической несовместимости - сопоставления нескольких времен (прошлого, настоящего, будущего) - который подчеркнут в психологии героев, в возрасте, в последовании событий. В музыке Канчели состояние

¹ Изобилие названий - монтаж, наплыв, вставка, врезка, про и *contra* и, наконец, коллаж - говорят о том, насколько принцип внешнего сопоставления устоялся в практике современного симфонизма.

² Двухслойная драматургическая вертикаль встречается в опере Р. Шедрина "Мертвые души". На сцене (два яруса действия) и в музыке постоянно подчеркивается несовместимость извечного русского начала и "мертвых душ" - карикатур на людей, мастерски описанных Гоголем.

параллелизма времен не менее убедительно достигнуто чисто музыкальными средствами: ярким, "персонифицированным" музыкальным материалом, иногда с жанровой "изюминкой", стереофоническим громкостным рельефом. Простейший прием - перепад от *forte* к *piano* на уровне драматургии дает принципиально новую звуковую организацию - стереодраматургию в условиях одного симфонического оркестра. Слой А звучит преимущественно *forte*, слой В - *piano*. Возникает иллюзия стереофонической звуковой материи, стереозвучания, транслируемого по двум источникам ("динамикам"), по двум "каналам" звучания. По каждому "каналу" идет своя музыка, их звуковые пути не пересекаются: когда включается один - замолкает другой. Появление подобной стереодраматургии в условиях одного оркестра и неожиданно и закономерно. Стерео в музыке возникло как ответ на многие явления, заполнившие ныне жизнь современного человека. Сказались и сдвиги в мирозерцании, в которых не последнюю роль сыграли средства массовой информации, обогатился слуховой опыт. Технические достижения в стереозаписи вошли в наш быт, многоканальные звучания стали повседневностью. В начале века иллюзорная стереодраматургия осталась бы незамеченной, сейчас она может быть услащена каждым.

Охарактеризовав основные черты симфонической драматургии сочинений Канчели - автономность блоков и параллелизм слоев, подчеркнутый стереофоническим эффектом - скажем конкретнее об эпическом.

Концепция эпического у композитора во многом сходна с явлениями, культивируемыми в искусстве XX века, например, с пониманием и описанием сущности эпического театральным драматур-

гом и теоретиком Брехтом. Новаторство, экспериментальность идей немецкого автора в настоящее время раскрывается перед новым поколением художников. Определение законов эпической драматургии в теории и развитие их в пьесах живы для современности и во многом верны и применимы к музыкальному искусству. Приводим схему по Брехту, которая дает представления о различиях драматического и эпического театров и выделяет конструктивную сторону эпического¹.

Драматическая форма театра	Эпическая форма театра
Действие	Повествование
Переживание	Мировоззрение
Предыдущая сцена обуславливает предыдущую	Каждая сцена независима
События развиваются	
линейно	По кривым
Развитие	Монтаж
Эволюционная неизбежность	Скачки

Мы акцентировали в таблице Брехта самые общие конструктивные положения, помогающие распознать эпическое. Все они соответствуют организующим началам музыки Канчели. Возможны параллели между принципом независимости сцен и автономией блоков; развитие событий по кривым переключается с переключением двух "каналов" (звучание перебрасывается от А к В); монтаж на сцене близок

¹ Б.Брехт. О театре. М., 1960, с.113.

принципу *subito* - контраста, при помощи которого осуществляется драматургический скачок. Положения Брехта не выявляют весь объем музыкально-эпического в музыке, многое "неэпическое", появившееся в последние десятилетия, остается "за кадром".

Последуем логике самой драматургии симфоний Канчели и остановимся на анализе композиционных процессов в отдельных слоях.

"Канал В" характеризует тихая медленная музыка, впечатление от прослушивания которой напоминает киноэффект замедленной съемки. Слой текучего звучания, окрашенного в умиротворенные, спокойные тона, является смысловой основой в осуществлении концепционного замысла симфонии и позволяет судить о преобладающем тоне всей музыки Канчели.

В становлении "канала В" - в блоках медленной, "стоячей" музыки, образованных из первичных музыкальных элементов - ячеек, действует общий для драматургии симфоний Канчели принцип *subito* - контраста. Ячейки, представляющие собой краткие музыкальные фрагменты, присоединяются друг к другу. Мягко сцепляются попевокки, хоралы, темброфактурные комплексы, отдельные звуки, отдельные аккорды, окутываемые прозрачными сонорными звучаниями. Музыкальное звучание освобождается от внутренней напряженности, становится пластичным, плывущим, теряет четкую логическую направленность. В драматическом симфонизме мотивно-тематическая работа следует "векторам" в музыкальном процессе и образует основную линию развития. В таком музыкальном движении каждый мотив необходим и значителен, занимает "положенное", упорядоченное место в композиционном процессе. Его связь с музыкальным материалом, звучащим до и после него одновалентна. Поэтому музыкальный

процесс обладает жесткой направленностью. В противоположном случае - у Канчели - значительна самостоятельность ячеек (каждая - своего рода *causa sui*), силы причинно-следственных сцеплений между ячейками убывают. Связь их в значительной мере становится условной, с допуском замены, то есть многовалентной. Музыкальный процесс теряет векторность и направленность, присущая музыке как временному виду искусства, становится не жесткой. В текучем звучании количество блоков и ячеек может умножаться (как, например, в многоблочной пятой симфонии постоянно возобновляется "канал В" - $V-V^I-V^2-V^3-V^4$) или уменьшается (во второй симфонии "канал В" образуется двумя блоками - $V-V^I$). Удлинение, большая оформленность, большая яркость музыкальных ячеек-фрагментов к концу симфоний или их укорачивание, дающее эффект реминисцентности, не изменяет сути композиционного процесса в "канале В", которую можно охарактеризовать как перманентное экспонирование. В подобных условиях нет повода развернуться событиям - материал не завязывается в "музыкальный сюжет". Малая роль действия, а, зачастую, и полная бессобытийность вызывает изменения в музыкальном времени - оно теряет событийную насыщенность.

В двухслойной музыкальной драматургии симфоний самостоятельность слоев обеспечивается различными принципами развития в А и В. Для слоя В типично преобладание "приглушенной", медленной статичности. В противоположность ему охарактеризуем условно композиционный процесс слоя А как активный. Статическая основа - "подоплека" всей драматургии - сохраняется и в "канале А". В то же время, в слое А пробуждаются силы действительности, налаживаются более устойчивые контакты между различным музыкальным

материалом. В статические "застывания" врезаются импульсы развития. Они служат ориентирами в музыке, "подталкивают" и направляют музыкальное развитие.

Направляющий импульс образуется благодаря усилению причинно-следственных связей. Однако, казуальное сцепление лишено классической привилегии непрерывного нагнетания событий. В силу общей статической направленности драматургии причинно-следственные связи в "канале А" зачастую нарушаются. Во множестве намечающиеся "музыкальные сюжеты" могут прерываться на "самом интересном месте", их возобновление происходит через некоторое время. В моменты активизации развития, в импульсах, изменяется обращение с музыкальными ячейками. Ячейки становятся жесткими, их грани "заостряются". Неотшлифованные, они "стыкуются" друг с другом, образуя своего рода "музыкальную мозаику"^I. В процессе образования "мозаичного поля" проявляется возможность выбора музыкальных элементов для развития. Рудообразный материал частично

I
"Музыкальной мозаикой" — особым способом существования музыкальной мысли — пользуются многие композиторы XX века. Принцип "мозаичности" берет начало на путях, лежащих вне австро-немецкого симфонизма и является одним из вариантов в поисках новых симфонических решений в русле тенденции к эпическому в симфоническом жанре. Принцип мозаики общупотребителен во французской музыке, он культивируется и по сей день Мессианом, Дютийе (характерно сравнение Мессианом своей музыки с мозаикой стекла — цветным витражом). Мозаичность организует музыку Стравинского, естественно пользовавшегося комбинаторикой Прокофьева. Неудивительная животворность этого приема "восточнее", в симфонии Закавказья (Тертерян, Канчели), где в настоящее время мало ощутимо влияние европейского драматического симфонизма. Присоединение ячеек в "музыкальной мозаике" отвечает особенностям эпического. Малое значение мотивно-тематического развития требует особого внимания к колориту. Особенности симфонизма с мозаичной организацией позволяют причислить его к складывающейся традиции эпико-колористического симфонизма.

начинает "обработываться" силами причинно-следственных связей.

К примеру, в мощном импульсе блока В во второй симфонии / ц. [14] - ц. [22] / "разбросанность", кажущаяся неорганизованность "мозаичного поля" постепенно преобразовывается и сменяется протяженной темой песнопений, вобравшей в себя мелодическое богатство национально окрашенного материала симфонии.

На уровне целого симфонии импульсы, поддерживающие действенность "канала А", создают каркас, в контурах которого прослеживается логическая дифференциация музыкального процесса: ближе к началу большее значение имеет статика, в середине и к концу сочинения событийная насыщенность возрастает и ряд "сюжетных линий" находит свое завершение. Эта организация допускает своеобразие композиционных процессов "канала А" во всех симфониях. От сочинения к сочинению активность слоя А падает. Если в первой симфонии прорисовывается рельеф "возрастание-убывание" (после многократного "набирания" тематического материала за счет мелких импульсов следует его "конденсация"), то в последующих двух симфониях конфигурация активности слоя А представляют собой более крупные локальные импульсы. Фресковый замысел пятой симфонии скрадывает, снимает напряженность в "канале А".

Координация слоев с различными процессуальными характеристиками дает возможность для развертывания симфонической концепции. Взаимодействие слоев медленной статичности и активности (третья симфония) или их относительная самостоятельность (первая, вторая, пятая симфония) позволяют автору отыскивать пути к итогу симфонического замысла. Драматургически завершение симфонии осуществляется возвращением к медленной музыке, трактуемым

как приобщение к некоему единству, обретение целостности. Полной противоположностью эпический итог, драматургический *post factum* симфоний Канчели выглядит в сравнении с насыщенными психологизмом трагически окрашенными кодами многих симфоний Шостаковича.

По мере творческой эволюции основной остов драматургии симфоний — блоки и слои — значительно видоизменяется. Многоблочность первой симфонии (6 крупных блоков), сменяется компактностью драматургического решения во второй симфонии (3 блока). В последующих двух симфониях происходят преобразования слоев. Драматургию третьей симфонии характеризует образование из неупорядоченности, разрозненности музыкальных фрагментов, двухслойной вертикали с постепенным наращиванием второго слоя; четвертой симфонии — одноплоскостность, так как силы активности, действовавшие в медленном течении музыки не организовали самостоятельный слой. Возвращение к принципу многоблочности (II-ть блоков) и устойчивого параллелизма слоев в пятой симфонии говорит о новом направлении эволюции творчества композитора. Приближение к уже достигнутому в первой симфонии позволяет находить новые возможности для драматургии последующих сочинений.

В многообразной картине экспериментов и поисков в современном симфонизме определилось место Канчели как создателя самобытного типа симфонизма с особой драматургической моделью. В целом драматургия симфоний тяготеет к статичности. Напрашивающаяся параллель со статикой Стравинского, суть которой, по словам Асафьева, заключается во вращении по кругу, — "как колесо вокруг оси" — лишь частично подходит для сравнения с музыкой Канчели. Преимущественная экстенсивность статичного колорита музыки

Канчели – антипод экспрессивности, буйству красок, господствующих в сочинениях раннего Стравинского. Созерцательность, экстремивность статики многое говорит о мире музыки Канчели – композитора, неотъемлемой частью творческого *credo* которого является цельность мироощущения, издревле присущая грузинской нации, эпическая растворенность в окружающем, принятие мира, созерцание его во всех ракурсах без пограничной линии между "я" и "не-я". Подобная "восточно окрашенная" созерцательность непривычна для уха европейца. Она заинтриговала итальянского композитора Ноно. "Мне запомнились, – говорит он, – ленты с записью произведений грузинского композитора Гии Канчели, ...38-летний Канчели представляет музыкальную концепцию, которую здесь называют драматургической статичностью... Она не имеет ничего общего с оркестрово-симфоническим развитием европейской музыки, а базируется на самобытных песнях его республики и раскрывается на основе использования всей техники *fasce sonore*, тембровой напряженности и динамического голосового материала, свидетельствуя таким образом о большом музыкальном таланте, занимающем в международном плане абсолютно оригинальную позицию"^I.

I
"Унита", 1 августа, 1973.

НОВЫЕ СВОЙСТВА ЭКСПОЗИЦИОННОГО ИЗЛОЖЕНИЯ В СОВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ 60-70-х ГОДОВ

Существующие представления об экспозиционном, развивающем и заключительном типах изложения, их свойствах и функциях в форме основываются главным образом на лаконичном описании, данном И.В.Способиным в учебнике "Музыкальная форма", М., 1947. В соответствии с задачами своего труда Способин исследовал музыкальную практику XVIII-XIX вв. и те явления в музыке I-й половины XX в., которые ориентированы на музыкальную классику в широком смысле слова. Старинная музыка (например, изложение у контрапунктистов XV-XVI вв.) так же как музыка XX в., обратившая внимание нетрадиционностью средств (например, додекафонная), автором не рассматривалась. Естественно, что закономерности, сформулированные Способиным, не равно действительны для всякой музыки. Однако вне проекции этих закономерностей на современную музыку постигнуть суть процессов формообразования в ней нельзя, и в этом смысле положения "Музыкальной формы" остаются основополагающими. В последние годы советским музыковедением в учении о форме было сделано многое, и важнейшими приобретениями, развивающими идеи Б.В.Асафьева, представляются: I) широко трактуемое учение о функциональном понимании темы^{х)}; Асафьев отличал тему как "плодотворную мысль",

х) В.П.Бобровский, Функциональные основы музыкальной формы, М., 1978; Е.Ручьевская, Функции музыкальной темы, Л., 1977; В.Валькова, К вопросу о понятии "музыкальная тема"; в кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 3, М., 1978; В.Медушевский, О музыкальных универсалиях, в кн.: С.С.Скребков, Статьи и воспоминания, М., 1979.

"музыкальную идею", заключающую способность к развитию, от каких-либо жестких структурных условий^{х)}; 2) утверждение в научном обиходе идеи применимости на разных уровнях общелогической триады $i - m - t$ ^{xx)}. Потребность в ней свидетельствует не только об относительности понятий изложения, развития и заключения, но и отражает наблюдаемое в современном формообразовании нарушение их устоявшегося соотношения.

Что касается экспозиционного изложения в советской музыке двух последних десятилетий, то теоретические суждения о нем еще не отстоялись. Предлагаемая статья ограничивается вопросами тематического экспонирования в условиях нетрадиционного формообразования^{xxx)}.

I

Известно, что существующие представления об экспозиционном изложении основываются на музыке, организованной ладово-тонально, упорядоченной метроритмически и структурно-морфологически. Известно также, что в музыке XX века возникают новые тональные и вне-тональные звуковысотные системы, распространяется нерегулярная акцентная и безакцентная метрика, фактура и тембр из факторов более внешнего порядка (явление) превращаются в изначальный фор-

х) Б.В.Асафьев, Путеводитель по концертам, М., 1978, с.149.

xx) Вл.Протопопов, Принципы музыкальной формы Бетховена, М., 1970; В.П.Боборовский*, Функциональные основы музыкальной формы.

xxx) Само собой разумеется, что экспозиционность в разные музыкально-исторические эпохи понималась по-разному, и что в современной музыке встречается множество произведений, использующих классические или близкие им нормы экспозиционного изложения (например, в додекафонной симфонии № 3 Кара Караева). Основное внимание в статье уделяется советской музыке 60-70-х гг., хорошо помнящей о традиции, но нетрадиционной. Эти произведения далее без комментариев будут именоваться "современная" или "новая" музыка.

мообразующий материал (сущность). Четко разграничиваемые типы склада — аккордовый или гомофонно-гармонический, полифонический и одноголосный — уступают место некоему новому, обладающему особыми качествами смешанному складу. Анализ этого противоречивого феномена не входит в задачу статьи и для ориентации в вопросах экспозиционного изложения в современной музыке можно ограничиться следующими замечаниями.

В основе смешанного склада лежит изменение традиционных норм перехода звука в звук. Доведенная до логического завершения идея инструментализма с его относительным безразличием к вокальной по происхождению плавности "перетекания" звуков, выразилась в появлении нового отношения к голосу (линии) и голосоведению. Инструментально-мелодические последования утрачивают интервальные и регистровые ограничения, и в современной инструментальной стихии скачки на любые интервалы, в том числе из регистра высшего в низший или наоборот, стали такой же нормой, что прежние секундовые и терцовые ходы. Ближайшим следствием этого была потеря ощущения единой мелодической линии в одноголосии, что естественно в условиях регистровой отдаленности звуков, когда их трудно, а фактически невозможно слышать в интервальном, т.е. высотном соотношении. По существу говоря, исчезает самое понятие голоса, которое предполагает обязательную связь звуков по горизонтали. С другой стороны понятно, что такие условия весьма благоприятны для образования скрытых голосов. В результате граница между одноголосием и многоголосием стирается, поскольку теряется представление о количестве голосов (см. ниже пример 4 из сочинения П.Плакидиса; тема сонаты Б.Тященко, частично приведенная в примере 6, представляет

картину постепенной "материализации" скрытых в одноголосии голосов). Склад может быть с равным основанием услышан как одноголосный и многоголосный, разделение на одноголосие и многоголосие часто лишается смысла.

Вместе с тем не редкость случаи, когда видимое многоголосие (часто это гипермногоголосие, множественный контрапункт) практически не является таковым. Разного рода сонорные пласты хотя и требуют участия нескольких или многих инструментов, но, интегрируя их в единую, неразлагаемую на голоса звучность, эти пласты приравниваются по качествам линейного соотношения к одноголосию, своеобразие которого заключается в особом тембровом выполнении (см. ниже примеры 7, 3 из сочинений К.Хачатуряна, Б.Кутавичуса).

Трудно ожидать стерильности в более тонких дифференциациях многоголосного склада. Хотя отличия полифонического и аккордового складов не вовсе исчезают из современной музыки, для нее более показательно возникновение (в частности, на основании немелодических форм одноголосия) смешанного склада, имеющего множество конкретных разновидностей. Например, подобное гетерофонии расслоение унисона на некоторое множество голосов, варьирующих друг друга (развивающий раздел 2-й части симфонии № 2 Н.Мартынова; тему см. в примере 10); к сонорной музыке А.Тертеряна (см. далее) неприменимо понятие не только мотива, но и голоса: изложение представляет совмещение — нельзя сказать контрапункт — выдерживаемых "ритмических тембро-блоков".

II

Стартовым пунктом при изучении новых черт экспозиционного изложения в современной музыке является фиксация атрибута — определяющего качества, вне которого экспозиционное изложение как та-

ковое не существует. В классической музыке атрибутом экспозиционности оказывается устойчивость. Ее природным основанием является тональное (прежде всего тяготение к тонике, которое Хиндемит сравнивает с земным притяжением), тематическое (один или немногие тематические элементы), а также структурное (квадратность, повторность неквадратных структур) единство излагаемого материала.

Легко предположить, что новая музыка, средой и условием бытия которой является широко понятая внетональность и описанный выше склад, лишена устойчивости. Действительно, некоторые экстремистские сочинения по-видимому подтверждают это предположение: не только слухом, но и глазом обнаружить в них хоть какую-то точку опоры нельзя. Вопрос, следовательно, сводится к тому, что либо устойчивость в современной музыке прекращает свое существование, либо расширяются самые представления о том, что такое устойчивость и, значит, представления о природе экспозиционного изложения. Соответствующим истине, конечно, должно признать второе из этих предположений на том в сущности простом основании, что абсолютная неустойчивость как отсутствие всякой устойчивости невозможна: музыка, в которой всё равно неустойчиво и потому неминуемо одинаково, есть бескачественная, неразличимая в себе абстракция. Устойчивость и неустойчивость — две мыслимые противоположности, которые не существуют раздельно; они взаимообусловлены и относительноны друг друга. Устойчивость и неустойчивость — основа всякой определенности, т.е. различения внутри звукового универсума, условие и средство звукового соподчинения. Иными словами, вне единства этих противоположностей (без устойчивости, равно как без неустойчивости) невозможно обнаружение неравенства, т.е. соотношения, а, значит, и закономерности (в отличие от случая — того, по Геге-

ли, что лишено мысли). В сущности, единство устойчивости и неустойчивости составляет основу членораздельности музыкальной речи, превращающей набор звуков в осмысленное изложение. Из аксиомы, гласящей, что устойчивость невозможна без своей противоположности, следует, что устойчивость есть не более как отрицание неустойчивости. Именно в этом обобщенном толковании оно и применяется в современной музыке.

В понимании слова устойчивость ныне превалирует иной, более широкий, но также вполне общеупотребительный смысловой оттенок^{х)}: устойчивый значит стабильный, не подверженный изменениям. Устойчивость есть всякое относительно константное (постоянное), которому противостоит изменчивое (переменное). Практически это выглядит так, что в современной музыке устойчивость является в форме тождества^{хх)}. Устойчивость и тождество идентичны. Суть тождества - в обязательности существования моментов неизменных (или относительно неизменных, т.е. не исключающих мутаций), в "узнавании

х) Оба значения слова зафиксированы в "Толковом словаре русского языка" Д.Н.Ушакова, том 4, М., 1940.

хх) Это положение не только не противоречит учению Б.В.Асафьева, но вытекает из него. Асафьев включал тождество в число немногих первичных категорий музыкальной формы. Он писал: "Применение принципа тождества и его обнаружение начинается с самых простейших приемов повторения одинакового попевочного материала, затем развивается в виде в разной степени варьированного материала или его вариантов, затем обнаруживается в выведении многоголосного движения из данного мотива посредством его имитирования; ... параллельно накопление приемов полифонического стиля происходит на базе тождественного материала (*cantus firmus*). Но ... на этом его применение не кончается, а идет дальше; ... для процесса оформления важны также моменты тождества в темпах и тембрах и ... не только необходимые проявления интонационного и ритмического тождества, но и распределение тождественной динамики. Точно так же имеют значение моменты тождества фактуры в произведениях". Музыкальная форма как процесс, Л., 1971, с. 116.

сходства" в процессе развертывания формы. Действие принципа тождества сводится к обнаружению тех или иных константных, повторяющихся (точно или узнаваемо измененных, элементов, тем самым сообщаящих данной звуковой последовательности статус системы, иными словами — организации. Принцип тождества действителен для всех составляющих музыки: можно говорить, например, о тождестве фактуры, тождестве тембра, динамики, артикуляции и т.д.^{х)} Принимая во внимание совмещение понятий тождества и устойчивости, легко сделать вывод, что в современной музыке определяющим, принципиальным и наиболее общим признаком устойчивости служит преобладание, являющееся в множестве возможных конкретных случаев: преобладание одного элемента над другим (например, неукоснительное подчинение всей звуковысотной организации интервальному коду серии при свободе выбора ритма или, напротив, жесткое ритмическое остинато в условиях произвольной звуковысотности), преобладание установленной пропорции (например, атональный ритмический канон в полуторном увеличении), преобладание какого-либо звучания (например, систематическое возвращение к инструментальному одnogолосию в среднем регистре фортепиано, чередующемуся с беспорядочно-алеаторными и выдержанными кластерными вставками у струнных) и т.п.

Итак, устойчивость не устраняется из экспозиционных разделов

х) "Устой находит свое приложение во всех факторах, участвующих в формообразовании (мелос, гармония, колорит), а не только в ладогармонических последованиях. Как точка или опорный пункт всякого сопряжения звучащих элементов, понятие устоя объединяет всё мыслимое многообразие музыкального становления", — писал Б.В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, с.201.

форм в современной музыке. Однако понятие устойчивости количественно разрастается и качественно изменяется: при изложении она обнаруживает себя как тождество, как преобладание одного или ряда элементов сочинения, самая константность употребления которых является средством и свидетельством организации звукового материала. Причем конституирующее значение могут иметь не только звуковысотная и метроритмическая, но и — в отличие от классической музыки — любая другая сторона музыкальной речи.

На музыке финала фортепианной сонаты С. Губайдулиной (1965) лежат отчетливые рефлексы финала 7-й сонаты Прокофьева. В частности, в обоих образцах большая масса и скорость, имеющие в себе нечто локомотивное, находятся в прямой пропорциональной зависимости от прочности тонического основания и были бы невозможны без него. Губайдулина на экспозиционном участке распределяет серию так, что три ее начальные звука свинчиваются в металлически жесткое остинато, способное выдержать нагромождение беспорядочно обновляемых ритмов, дискретность фактуры, кажущуюся случайность сочетаний остальных звуков серии.

Пример I

Случай, где устойчивость изложения гарантируется ритмическим каркасом, в современной музыке неучитываемо многообразны, хотя по технической надежности и художественной эффективности здесь, кажется, лидируют разные виды ритмического остинато и прогрессии. Вполне очевидно, что многократное повторение двенадцатизвучного ряда с варьируемым порядком следования звуков само по себе представляет вязкую и вполне инертную массу. Организующую волю в эту хроматическую первоматерию вносит ритм. В органной инвенции "Перестановки в басу" Б. Тищенко (1964) варианты ряда упорядочены и

связаны повторениями ритмической фигуры, так что пьеса складывается в своего рода ритмическую пассакалью.

Пример 2

В соревновании средств, способных обеспечить изложению устойчивость, всё чаще первенство завоевывает фактура. В классической музыке наименее информативный элемент (в котором, однако, как в истории костюма, всегда четко отражались внешние приметы времени и стиля), фактура приобретала все большее значение по мере открытия композиторами темброво-колористических и изобразительно-декоративных ресурсов музыки. В некоторых современных произведениях на фактуру и естественно связанный с ней тембр перемещается основной композиторский и слушательский интерес. Начало струнного квартета Б.Кутавичюса (1971) — имеющий много аналогов пример. Здесь перед главенством фактуры на второй план отступает не только мелодическое содержание гальванизированных голосов, но даже такое мощное стабилизирующее обстоятельство как канон. Сорное по природе звучание в самом себе несет непокой и биение, однако фактурно-тембровое единство (тождество) дает этой странной, льщейся на месте тонике не устойчивость даже, а скорее статичность.

Пример 3

"Музыка для фортепиано, струнного оркестра и литавр" П.Плакидаса (1977) может быть причислена к "постнеоклассицизму": неоклассическая ориентация (вплоть до использования редкой в музыке XX в. чаконь) реализована средствами новейшей музыки. Вступление (лейтмотив сочинения) живо напоминает, в частности, по фактуре о старинных органных и клавирных фантазиях. Близость к искусству барокко следует, далее, из того, что безусловная

устойчивость построения достигнута совокупным действием взаимоподдерживающих элементов: это музыка свободно тональная (скорее минорного наклонения, основной тон си-бемоль), фактурное единство которой (инструментальное одноголосие на основе аккордовой последовательности с богатым скрытым голосоведением) усилено мотивным развитием (например, уменьшенная октава перед каждой белой нотой) и свободным ритмическим остинато.

Пример 4

Приведенные примеры могут иллюстрировать еще одну немалозначущую черту, существенную для понимания природы экспозиционности в современной музыке: поскольку устойчивость есть не более как отрицание неустойчивости, то их противоположность относительна. Это можно понимать так, что качествами устойчивого (экспозиционного) изложения может обладать такая музыка, где тождественными (создающими устойчивость) факторами являются не собственной устойчивые, а менее неустойчивые (т.е. устойчивые лишь относительно очевидно неустойчивых). В примере из сонаты Губайдулиной преобладающее созвучие никак не соответствует распространенным представлениям об устойчивом (можно, впрочем, постараться расслышать самое отдаленное сходство с тоникой *Des-dur*). Тем не менее парадоксальный факт налицо: само по себе явно неустойчивое созвучие выглядит устойчивым относительно остальных (эспорно неустойчивых) элементов. То же, но в смягченном виде, наблюдается в приведенном отрывке из "Музыки" Пластики. Это вполне устойчивое по меркам современной музыки изложение, где ни один из стабилизирующих моментов, строго говоря, не устойчив вполне: сомнительная тональная опора скорее угадывается, чем непосредственно ощущается, систематичная мотивная работа более объявлена, нежели выполнена, ритмическое остинато присутствует как идея, но не как очевидный

факт. Здесь, по-видимому, наблюдается частный случай определенной зависимости или, скорее, тенденции: чем больше отступлений от чистого тождества элементов, тем менее они стабильны, и тем больше потребность в привлечении не одного стабилизирующего средства, а целого их комплекса. Отрывок из квартета Кутавичюса доказывает, напротив, что чем откровеннее, прямолинейнее, жестче применяется данный стабилизирующий фактор, тем более энергичное связывающее (определяющее) действие он оказывает, и для создания эффекта устойчивости бывает достаточно его одного.

III

После сделанных разъяснений представляется возможным дать следующее основное определение:

Экспозиционным изложением в современной музыке называется первоначальное обнаружение выразительно-смысловых особенностей и конструктивных свойств материала, характеризующееся наличием каких-либо относительно устойчивых (тождественных, константных) звуковысотных и (или) ритмических, а также фактурных и (или) тембровых, динамических и т.п. моментов.

Нетрудно увидеть, что эта формулировка сравнительно с определениями экспозиционного изложения в классической музыке имеет более расширительный, менее конкретный смысл и отказывается от некоторых традиционных признаков экспозиционности. Нужды нет специально комментировать то обстоятельство, что в это определение не могло войти такое проявление экспозиционности как обязательность классических "трех единств" — тонального, тематическо-

го и структурного: они заменены универсальным, широко трактуемым понятием устойчивости^{х)}. Точно так же понятно, что по меркам ныне практикуемого музыкального склада с его расплывчатостью представлений о голосе, аккорде, полифонии нельзя выдвигать в качестве экспозиционного признака разделение на основной и сопровождающие голоса. Комментариев, пожалуй, требует отсутствие в предлагаемом определении прямого указания на обязательную для экспозиционного изложения экономию средств. В классической музыке экономия средств обозначает требование изложения музыкальной мысли краткого настолько, чтобы наполненность содержанием не соответствовала бы малой протяженности изложения, и тем самым в условиях гармонической устойчивости создавалась бы предпосылка для дальнейшего движения. Экономия средств — это также использование минимума языковых возможностей (например, использование аккордов только трех или даже двух основных функций в классическом периоде, расположение темы только в среднем регистре, употребление определенной, но не броской фактуры и т.п.) В современной музыке принцип экономии средств (имеется в виду прежде всего степень концентрированности изложения) видоизменяется в прямо противоположных направлениях: он доводится или до своего логического конца или до полного отрицания. Тематически уплотнено экспозиционное изложение во второй из Шести пьес для

х) Разумеется, это вовсе не означает, что современная музыка вообще отказывается от "трех единств". В частности, тематическое (точнее было бы сказать мотивное, а часто еще правильнее — интервальное) единство — едва ли не обязательный экспозиционный признак почти всякой современной музыки, претендующей на профессиональную добротность.

арфы, двух скрипок, альты и виолончели ор. 16 Р.Леденёва (1965--66): здесь нет ни одного звука, который не вел бы своей родословной от одного из трех начальных мотивов ("Варианты" — авторское название пьесы в новом издании). Музыка этого полифонического кристалла отмечена внутренней мотивной избыточностью, при малых размерах ее удельный вес очень велик.

Пример 5

Напротив, в начальной теме фортепианной сонаты № 4 ор. 53 Б.Тюттенко (1972) прямо-таки расточителен в расходовании экспозиционного пространства и времени. Мотив, как бы не находя себя, произвольно отдаляется от исходной точки и вновь возвращается к ней; в этом разреженном звуковом поле некоторое целое скапливается лишь в конечном итоге и с течением времени.

Пример 6

Таким образом в современной музыке признак экономии средств в экспозиционном изложении носит необязательный характер, и осуществление или игнорирование его предопределяется содержанием и индивидуальным стилем композитора.

IV

Приходится констатировать, что попытка описания новых свойств экспозиционности, отвечая на некоторые вопросы, порождает еще больше новых. Это естественно, поскольку современные параметры экспозиционности заставляют вносить серьезные коррективы практически во все смежные с ней и зависящие от нее понятия и определения. Сказанное более всего относится к таким основополагающим разделам учения о музыкальной форме как соотношение экспозиционного изложения и темы, как соотношение (или граница, а также отличие) экс-

позиционного и развивающего изложения.

Экспозиционное изложение – категория понятийная; это тип, всеобщее. Материально оно не существует само по себе, как такое. Экспозиционное изложение (всеобщее) реализуется в какой-либо данной теме (единичном). Тема есть форма конкретного существования экспозиционного изложения. Не рассматривая здесь все существующие мнения о признаках музыкальной темы^{х)}, следует ограничиться ссылкой на наиболее общие моменты в принятых дефинициях: тема – а) носитель характерного, узнаваемого, своеобразного; будучи единичным проявлением некоторого всеобщего, тема обязательно индивидуальна; б) относительно законченная музыкальная мысль. Тем не менее даже эти весьма обобщенные нормы нуждаются в адаптации к новой музыкальной среде и более всего по той причине, что в этой среде возобладали свои представления о характерном. Если, например, в эпоху венского классицизма характерное индивидуальное концентрировалось преимущественно в мелодике, то в XIX в. его базой становятся также гармония и лад (Вагнер, Глинка, Римский-Корсаков), позже – фактура (Дебюсси, Скрябин). Эта закономерность привела к тому известному факту, что ныне утвердилась принципиальная равнозначительность элементов музыки с точки зрения их характерности: все они способны быть носителями индивидуального, т.е. играть роль тематического фермента. Чистый случай фактурного тематизма представляет начало 3-й части струнного квартета К. Хачатуряна (1969). Все обычно самые выразительные стороны музыки

х) Е. Ручьевская, *Функции музыкальной темы*, с. 4–8.

здесь приглушены: ритм безразличен, мелодические линии сливаются в инертно-хроматическую гармонию, подробности изложения (четырёхголосный бесконечный канон с расстоянием вступления в одну шестнадцатую) принесены в жертву живости квартетной фактуры. Она и остается в памяти слушателя как главный воспринимаемый фактор, а, стало быть, и как основная тематическая реальность.

Пример 7

"Топа, да туманы..." из "Русских сказок" Н.Сидельникова (1968) вопреки своему названию опираются на твердую почву русской музыкальной классики: интенсивность звуко-цвета живо напоминает об открытиях Римского-Корсакова, о находках Лядова с той существенной, впрочем, разницей, что тональный, гармонический (вообще высотный) и ритмический элементы без остатка разошлись в густом тембровом настое. Две хмурые тембровые темы (первая - контрабас с неестественно низкими деревянными, вторая - рояль глиссандо по струнам) срастаются в оригинальную двухчастную форму.

Убедительный пример ритмического тематизма заимствован из "Веснянок" (У) для фортепиано А.Асламазова (1972). При экспонировании темы всё сводится к аскетическому минимуму: тема одnogолосна, и композитор довольствуется двумя звуками, чтобы мелодическая выразительность не стала помехой на пути к главному - выявлению ритмического замысла. Последний, впрочем, тоже элементарен: тема представляет ряд ритмических групп последовательно по

6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6

четвертей в каждой группе, т.е. в убывающей и возрастающей прогрессии.

Пример 8

В данном случае ритмический тематизм диффундирует с типом тематизма, который предлагается называть конструктивным. В нем

характерное, индивидуальное, тематическое оказывается не имманентным музыке, а получается от выявления с помощью звуков какой-либо внешней сугубо рационалистической системы. Такая система как правило вполне приложима к звукам (с равным основанием к линиям в живописи, к объемам в скульптуре), но в лучшем случае нейтральна к их музыкальному смыслу, в худшем — подминает его под себя. Получается, что не выразительность звуков жаждет ясного рационального оформления, выражения, выявления себя, а внешний конструктивный признак (обычно без достаточных оснований приравняемый к логической идее) эгоистически использует звуки как повод для собственной реализации, и путь этот нельзя не признать эстетически рискованным. Классическая музыка знала конструктивное оформление тем, но в принципе не знала конструктивного тематизма. Существует — весьма спорное — мнение, что в конструктивном тематизме прямо выявлен интеллектуализм современного искусства как отражение эпохи НТР.

Приведенных фактов достаточно для подтверждения факта существования новых разновидностей тематизма и, значит, случаев экспозиционного изложения.

Второй основной признак темы (относительно законченная музыкальная мысль) либо абсолютизируется (тема — законченная, вполне завершенная, не требующая развития музыкальная мысль) либо существует в своем исчезновении (тема — высказываемая музыкальная мысль, изложение которой неотделимо от развития). По существу дела, такая теоретическая ситуация прежде всего требует установления твердых, насколько это вообще возможно объективных ориентиров для суждения об окончании темы и признаков окончания экспозиционного изложения.

Установление этих ориентиров одновременно просто и сложно. Начать с того, что у современной теории нет причин отказываться от принятых в учениях о классической музыке таких простых и аксиоматичных признаков окончания темы (= экспозиционного изложения) как появление очевидно нового материала, точное или варьированное повторение темы. Далее, поскольку единственным твердым признаком экспозиционного изложения в современной музыке является устойчивость, понимаемая как преобладание одного или нескольких музыкальных факторов, постольку признаком окончания темы (= экспозиционного изложения) должна быть признана неустойчивость. Неустойчивость есть широко понятое отрицание устойчивости, т.е. нарушение установившейся системы звуковой организации; неустойчивость, в данном контексте понимаемая как развитие, предполагает новую систему отношений, основанную на перекомбинировании старого.

Окончание экспозиционного изложения в "Народной" из Шести картин для фортепиано А.Бабаджаняна (1965) вполне очевидно: точное повторение почти классического по строению (4+4), хотя и додекафонного периода не вызывает сомнений.

Границы экспозиционного изложения бывают легче обозримы в музыке полифонического или производного от него склада. 2-я часть ("Разряды") из "Маленькой камерной музыки № I" Л.Грабовского (1966) — современная разновидность оstinатных полифонических вариаций, тема которых состоит в далеком родстве с хроматическими басами старинных пассакалий. Ее устойчивыми и характерными моментами являются высотный (четкая двенадцатизвучная серия), ритмический (ровные целые) и тембровый (контрабас в высоком регистре). Предел экспозиционного изложения вполне определен: на него указывают как точное повторение темы, так и начинающееся ее вариацион-

ное развитие (6 проведений с добавляющимися и удерживаемыми контрапунктами, представляющими 2-15-кратное уменьшение темы; во 2-м разделе формы голоса выключаются один за другим, начиная с баса).

Пример 9

В принципе так же определяется граница экспозиционности в 2-й части симфонии № 2 Н.Мартынова: 5-голосная 9-тактовая полисерийная тема переходит в развивающее фугированное изложение (30 голосов: I-е скрипки разветвляются на 8, 2-е на 7, альты на 6, виолончели на 5, контрабасы на 4 партии); постепенное упрощение ритмических рисунков приводит к перерождению множественно-полифонического склада в моноритмический кластерно-аккордовый с последующим гигантским ускорением (уменьшение аккордовых длительностей от целых до шестнадцатых).

Пример 10

Экспозиционное изложение в сонате Тищенко (см. пример 6) представляет аналитически более трудную задачу потому, что музыкальная мысль здесь экспонируется и развивается одновременно: она не дана (не положена как данность), а возникает в изменении. Темой можно было бы назвать первые 3 такта на том основании, что далее следует мотивное и тональное развитие. Но вопреки этому факту экспонирование не заканчивается, поскольку появляются мотивы новые. Развитие ранее изложенных мотивов таким образом уподобляется некоему фону для появляющихся новых. Экспозиционный раздел формы не заканчивается ни после того как композитор "запустил на орбиту" все мотивы, ни после начала построения разработочного характера (т. 16), ни даже после введения второго голоса, который — казалось бы — должен был нарушить устойчивость (вернее, инерцию) одноголосной фактуры. Дело в том, что преобладающей силой,

связывающей тему в целое, наиболее константным ее моментом в какой-то миг становится линейное продвижение к кульминационному соль³ (т. 53, чуть позже точки золотого сечения); введение в этот момент второго голоса в большой октаве завершает "разбегание" в противоположные стороны взаимоотталкивающих сил — скрытых голосов (звуки ре-бемоль — ре образуют одну из преобладающих гармоний темы). Последующие 16 тактов — классический "откат" от кульминации (до, ми, ми-бемоль содержат намек на тональное завершение раздела). Довольно отчетливое воспроизведение темы (устой ре, т. 70) с ее полифоническим усложнением указывает на начало нового раздела формы и тем самым на окончание экспозиционной части. При видимой общей неустойчивости изложение остается — по выполняемой роли, по функции — экспонирующим; тема имеет свойства разработки, но, взятая целиком, содержит относительно завершенную музыкальную мысль.

Тот же тип экспозиционного изложения (тема возникающая, становящаяся, растущая количественно и изменяющаяся качественно) представляет начало I-й части симфонии № 2 А. Тертеряна (изд. 1975). К отдельным ударам деревянного бруска добавляются почти произвольно протянутые звуки литавр, низких деревянных, вступают поочередно струнные (восьмые), затем деревянные (шестнадцатые) и, постепенно ускоряя и усложняя рисунки при неизменном темпе, включаются остальные инструменты огромного оркестра. Отдельные звуки исчезают в inferнально-хроматической неразличимости, однако музыку нельзя назвать аморфной уже потому, что это поток: всепоглощающая вязкая масса четко направлена к пределу инструментальной мощи. С достижением его изложение не столько заканчивается сколько прекращается вступлением хора, использующим сонорные и алеаторные эффекты.

Примеры из музыки Тертеряна и Тищенко в каких-то отношениях противоположны. У Тищенко граница экспозиционного раздела не очень ясна, тема содержит мало устойчивых элементов, музыкальная мысль сравнительно закончена. У Тертеряна граница определена, тема состоит из устойчивых элементов (неизменный темп, непрерывное крещендо, имеющее характер закономерности ритмическое и фактурное усложнение), музыкальная мысль выглядит незаконченной: идея роста, изменения превалирует настолько, что для конечного вывода не находится места. Несмотря на эту незавершенность, музыка Тертеряна обладает качествами именно экспозиционного изложения, и назвать ее, например, вступительной нельзя не только по причине присутствия устойчивых элементов. Отсутствие завершения в современной музыке — не свидетельство неполноты высказывания. Выражаемое в музыке Тертеряна стихийное, первозданное начало, больше ощущаемое, чем сознаваемое, в теме внешне выглядит как неразличенность, неоформленность: мотивы и цезуры практически не обозначены (иногда музыку такого рода называют атематической, что представляется принципиально неправильным), какой-либо заключительный каданс отсутствует. Но нельзя не видеть, что автор тему разворачивал долго и подробно, что выявление ее образной сути доведено до того предела, за которым музыка исчерпывает себя. Полнота высказывания при общей устойчивости изложения — таковы признаки экспозиционности этой кажущейся незавершенной части формы.

Как видно, примеры тем, в которых совмещается экспонирование и развитие, заимствованы из музыки драматической. Картинная суть "Звонов" Р.Щедрина (1972) определила совершенно иной подход к экспозиционному изложению. После неустойчивого (серийно-сонорного) вступления следует I-й крупный раздел формы "Звонов". В со-

ответствии с эстетикой эпоса он представляет неторопливое (как "нагизывание" отдельных приключений в бытине) последование тем-картинок, находящихся в отношении контраста сопоставления, т.е. связанных по принципу их темброво-фактурного несходства. Тембровая идея первой темы (цифры 3-5) заключается в медленном раскачивании аккорда у деревянных, облик второй (цифры 6-7) определяется ритмической разноголосицей тяжелой меди, в третьей теме (цифра 8) в блеске являют себя струнные и колокола. Важная эпическая черта "Звонов" — какая-то византийская статика экспозиционного изложения; движение присутствует только на поверхности цветного слоя музыки. Эти не знающие развития и внутреннего изменения темы подобны тяжелым мозаикам: они существуют в торжественной неподвижности как нечто данное, целое, обозримое одним взглядом. Множество устойчивых элементов (выдержанная гармония, единство ритма, тембра, фактуры) делают музыкальную мысль глубоко прорисованной, однозначной и не просто завершенной, а замкнутой в себе.

Наконец, последний пример — фортепианная пьеса № 2 ор. 25 Н. Каретникова (изд. 1975) представляет додекафонную миниатюру, где тема и форма целого тождественны. Авторский замысел прост и не идет далее фактурного единства и объединения формы движением к кульминации.

Возвращаясь к вопросу о законченности музыкальной мысли как существенном признаке темы, можно сказать, что в современной музыке меняется и это представление. Законченность музыкальной мысли — понятие относительное даже в теории классической музыки. В современных музыкальных произведениях законченность мысли часто не обладает внешними признаками, подобными кадансам и цезуре в классической музыке. Законченность выражается в достаточной вы-

сказанности, а последняя может быть определена как убедительное обнаружение того или иного выразительного и конструктивного замысла и достаточно полная на достаточном протяжении реализация или даже исчерпание возможностей этого замысла. При этом различаются два основных, не считая промежуточных, случая: 1) тема (экспозиционное изложение) представляет собой нечто данное, обозримое, внутри себя целостное, и движение его во времени ограничивается повторением (см. красочные темы Сидельникова, Щедрина) или простым ростом (см. темы Грабовского, Асламазова); 2) экспозиционное изложение пребывает в становлении, представляет процесс изменения, включает в себя неустойчивость и неразработанность, его количественный рост сопровождается качественными изменениями (см. темы Тищенко, Тертеряна, в более скромных масштабах — Каретникова).

Резюмируя содержание статьи, можно сказать, что ее задача — применение к современной практике устоявшихся представлений об экспозиционном изложении, сложившихся в музыкальной классике. Показано, что основные свойства изложения классической музыки сохраняют свое значение в новом искусстве. Так, в современной советской музыке не отменяется факт существования экспозиционного и развивающего типов изложения. Представляется важным, что главным признаком экспозиционности остается устойчивость, а темы — характерность. Однако новые содержание и средства (прежде всего отличные от классических способы высотной и ритмической организации, использование техники сонористики и алеаторики, смешанный музыкальный склад) делают необходимым корректирование взаимосвязанных понятий изложения, экспозиционности, устойчивости изложения, темы

(и их признаков, например, проявление характерности, граница экспозиционности). Поскольку произведения советской музыки характеризуются большей, нежели в музыке прошлого, индивидуальностью структурных решений (едва ли не для каждого произведения "сочиняется" своя форма, свой способ организации высоты и ритма, свое фактурное выполнение и т.д.), постольку это корректирование направлено не в сторону уточнения понятий и признаков, а на их расширение, придание им общего значения и, главное, на установление их относительности.

Экспозиционность есть краткое или пространное обнаружение выразительных и конструктивных свойств, характеризующееся наличием относительно устойчивых моментов. Устойчивость в экспозиционном изложении понимается как гегемония одного или нескольких элементов и может обеспечиваться преобладанием любого фактора музыкальной речи (ритма, фактуры, штриха и т.д.); устойчивость (константность) изложения как противоположность неустойчивости может возникать в результате взаимодействия более или менее неустойчивых элементов. Экспозиционное изложение реализуется в теме, главными качествами которой являются 1) выразительная индивидуальность облика (носителем характерного может быть не только всякий элемент музыкальной речи, но также индивидуальный способ организации звуков, часто сопутствующий безмотивным, в том числе сонорным темам) и 2) относительная законченность музыкальной мысли, широко понимаемая не как ее замкнутость (в том числе структурная), но как достаточная высказанность замысла (на техническом уровне - его достаточная реализация или исчерпание), что предполагает необязательность в экспозиционном изложении заверша-

ишего каданса. Кроме того, следствием относительности устойчивости является допущение возможности включения разработочности в экспозиционное изложение темы, т.е. существования относительно неустойчивого экспозиционного изложения.

Таковы основные выводы предлагаемой статьи.

Проблемы классификации и типов тематизма, функции темы в форме, особенности развивающего изложения, модификации форм темы и форм целого выходят за пределы содержания статьи и рассматривались в ней лишь по мере необходимости освещения основного вопроса о природе экспозиционного изложения в произведениях многонациональной советской музыки 60-70-х годов.

НОТИМЕ ПРИМЕРЫ

к статье "Новые свойства экспозиционного изложения
в советской музыке 60-70-х годов"

Пример I

С.Губайдулина. Соната для фортепиано, финал

[Allegretto]

Пример 2

Б.Тищенко. Органная инвенция "Перестановки в басу"

Allegro moderato

[Vivace]
con sord.

[senza vibrato] poco cresc.

pppp legato

Пример 4 П.Плакидис. Музыка для фортепиано, струнного оркестра и литавр

Molto moderato. Rubato.

Piano

Пример 5 Р.Леденёв. 6 пьес для афы, двух скринок, альты и виолончели, ор. 16 № 2

Allegretto

ppp
мотив а
мотив б
мотив в
pizz.
pp
p

pizz.
arco
mp
pizz.

sul pontic.
pizz.
arco
ff

Пример 6 Б.Тищенко. Соната для фортепиано № 4 ор. 53, I-я часть

Allegro comodo

a
δ
δ1

mp
6 (уз δ)

2 (уз δ)
9 (уз α)

b

Пример 7

К.Хачатурян. Струнный квартет, 3-я часть

[Vivo]

Пример 8

А.Асламазов, "Веснянки" для фортепиано, № 5

Tempo giusto, marcando

sim.

Пример 9

Л.Гравовский. Маленькая камерная музыка № I, 2-я ч.

arco

ff

sub pontic.

f

f sub.

Allegro

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-la), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is written in 4/4 time and begins with the tempo marking "Allegro". The key signature has one flat (B-flat). The first measure is marked with a forte dynamic (*f*). The second measure has a dynamic marking of *f* and a fermata over the first note. The third measure has a dynamic marking of *f*. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The V-ni I part has a fermata over the first note of the second measure. The V-ni II part has a dynamic marking of *f* and a fermata over the first note of the second measure. The V-la part has a dynamic marking of *f* and a fermata over the first note of the second measure. The Vc. part has a dynamic marking of *f* and a fermata over the first note of the second measure. The Cb. part has a dynamic marking of *f* and a fermata over the first note of the second measure.

ПРИНЦИПЫ ЖАНРОВОЙ КЛАССИФИКАЦИИ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

Художественная стилистика произведений русского музыкального фольклора складывается из совокупности по меньшей мере трех составляющих. Одна группа стилевых признаков связана с местными, региональными особенностями народного искусства. Вторая — с отражением художественных требований определенной исторической эпохи, когда складывались те или иные формы народных песен или инструментальных пьес, дошедших до нас благодаря передаче из поколения в поколение на протяжении относительно большего или меньшего периода времени.

Чрезвычайно важную роль в формировании художественного облика конкретного музыкального произведения, созданного в народе, играют закономерности жанровой стилистики. Для выяснения этих закономерностей прежде всего необходимо четко установить, что же определяет существо жанра в музыкальном фольклоре, так как по этому поводу существуют разные, порой несходные точки зрения.

Например, В. Е. Гусев считает, что "поскольку категория жанра — эстетическая, а не этнографическая, то и собственно жанровая классификация может быть только эстетической классификацией" ¹⁾. По мнению исследователя, "в основу эстетической классификации народной лирики должен быть положен критерий эстетического отношения народа к действительности, разные типы эмоционального состояния коллектива" ²⁾. Как видно из кон-

1) Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л., 1967, с. 143.

2) Там же, с. 145.

кретного разграничения песенных жанров, предложенного В.Е.Гусевым, для данного автора главным в этом вопросе является смысл поэтического содержания народных песен. Например, В.Е.Гусев считает, что "в жанровом отношении игровые и хороводные песни могут быть трудовыми, величальными, героическими, элегическими, шуточными, сатирическими" 1).

Такой подход не может быть последовательно применен в музыковедении, поскольку характер художественной образности народной песни далеко не всегда точно соответствует смыслу песенного слова. Особенно спорным в этом отношении представляется применение понятия "трудовая" к песням разного стиля и характера, связанных с трудовой тематикой.

Совершенно иную позицию по отношению к принципам классификации песенного фольклора, нежели В.Е.Гусев, занимал К.В.Квитка; который считал целесообразным отказаться от применения слова "жанр" в фольклористике, заменив его словом "род" 2). В основу классификации песен К.В.Квитка предлагал взять их бытовую приуроченность, разделив все народное песенное наследие на четыре разряда: 1) календарные обрядовые, 2) календарные необрядовые, 3) некалендарные обрядовые, 4) прочие — свободные от календарного и обрядового приурочения 3).

Подобный отказ от эстетических критериев при классификации произведений музыкального фольклора затрудняет выявление существенных оттенков в направлениях народного музыкального творчества.

1) Гусев В.Е. Цит. изд., с.149.

2) Квитка К.В. Избранные статьи. Т.1. М., 1971, с.87.

3) Там же, с.79.

Думается, что если подходить к музыкальному фольклору прежде всего как к искусству, при определении жанровых свойств произведений народной музыки необходимо использовать завоевания музыкальной эстетики со времен античности, опираясь в первую очередь на достижения советского музыкознания в данном направлении. В работах Б.В.Асафьева, Л.А.Мазеля, В.А.Цуккермана, С.С.Скребкова, А.Н.Сохора подчеркивается обусловленность жанровой стилистики музыкальных произведений их жизненным предназначением, условиями исполнения и восприятия.

Если с такой точки зрения расценивается существо жанра в профессиональной музыке, то природа жанровых свойств народного музыкального искусства, пожалуй, еще в большей мере связана с социальными факторами. Е.В.Гиппиус определяет традиционный песенный жанр как типизацию структуры под воздействием общественной функции и содержания ¹⁾. По-видимому, в этом определении правильнее было бы переставить акценты, сформулировав его следующим образом: жанр в музыкальном фольклоре — это типизация образного содержания и структуры под воздействием общественно-бытовой функции ²⁾. Поскольку социальные факторы проявляются в народном искусстве в разных формах и на разных уровнях, то и систему жанров музыкального фольклора следует, очевидно, понимать как многоуровневую разветвленную систему.

1) Гиппиус Е.В. Программно-изобразительный комплекс в ритуальной инструментальной музыке "Медвежьего праздника" у манси. — В сб.: Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. Ротапринт. Фольклорная комиссия Союза композиторов РСФСР М., 1974, с.73.

2) Близкое к этому определение границ жанров дает В.Е.Гусев (см. цит. изд., с.108).

Принимая во внимание опыт жанрового разграничения произведений народного музыкального творчества, начиная со сборника народных песен XVIII столетия И. Прача до наших дней, и основываясь на современных данных музыковедения и фольклористики по данному вопросу, можно предложить следующее обоснование задач и принципов жанровой классификации русского музыкального фольклора.

* * *

Понятие "жанр" (франц. *genre* - род, вид) в применении к русскому народному музыкальному творчеству означает род, вид или разновидность произведений музыкального фольклора, обладающих существенными сходными чертами структуры и художественной образности в связи со сходной общественной и бытовой функцией.

Достаточно порой назвать жанр, к которому принадлежит та или иная народная песня - скажем, свадебная, хороводная, трудовая артельная, былина - как в нашем представлении складывается ее общий характер. И, с другой стороны, внимательно изучив художественные особенности той или иной песни, мы обычно без колебаний можем определить ее жанровую принадлежность.

Знание законов жанра весьма важно для понимания образного строя произведения народной музыки. Ошибки в понимании жанровой природы того или иного произведения неизбежно приводят к искажению его смысла. Так, ласковый напев похоронной байки необъясним, если не знать народных верований, связанных с магией отвращения зла. Подблюдные песни, предвещающие несчастье, будут поняты как добрые предсказания и наоборот. Как угадать, что двустигшие "За рекой мужики все богатые, гребут золото ло-

патами" сулит смерть, а девушке, услышавшей песню со словами "Зовет кот кошурочку в печурочку спать", надлежит ждать сватов? Но об этом знал А.С.Пушкин, писавший в "Евгении Онегине":

И вынулось колечко ей
Под песенку старинных дней:
"Там мужички—то все богаты,
Гребут лопатой серебро;

Кому поем, тому добро
И слава!" Но сулит утраты
Сей песни жалостный напев:
Милей кошурка сердцу дев.

Смысл хора А.Даргомыжского "Свагушка" из оперы "Русалка" непонятен, если не знать русского обычая, состоящего в том, что девушки — подружки невесты, приглашенные на свадьбу "играть" свадебные песни, могут спеть скупому свату "корителную" величальную, полную язвительных насмешек.

Во многих случаях знание жанровой принадлежности произведения фольклора позволяет обнаружить весьма тонкие оттенки в характере исполнения и интерпретации. Например, погребаль-ные и свадебные причитания, исполняющиеся на близкие по форме напевы, имеют, естественно, неодинаковый характер, поскольку плач в связи с горькой утратой исполняется с большой искренностью и надрывом, а в стенаниях невесты много условного, связанного с требованиями обычая. В свадебной песне лирического характера выражение чувства более сдержанно в связи со стилем обряда, чем в лирической протяжной песне, выбранной исполнителем в соответствии с его настроением. Теплый, ласковый характер хороводной песни о том, что девушка парня поборола, естественно будет восприниматься слушателем, знакомым с формой "разыгрывания" сюжета участниками игры внутри хороводного круга: когда в песне поется о том, как девушка парню с головы "шапочку сбила", солистка осторожно снимает

головной убор с партнера; когда поется о том, как девушка парня "наземь повалила", солистка помогает партнеру опуститься на колено. И заканчивается действие традиционным троюкратным поцелуем.

Таким образом, на множестве примеров можно убедиться, что только полное, глубокое знание жанровой природы того или иного произведения народного музыкального творчества может служить гарантией его точного восприятия и интерпретации.

Итак, знание жанров фольклора необходимо для правильного определения образного строя того или иного конкретного произведения, выбранного среди множества других произведений. Однако не только в этом заключается необходимость ориентироваться в специфике жанровых явлений. Другая важная задача изучения жанров народного творчества связана с необходимостью классификации произведений фольклора. Мы не имели бы возможности оценить наше поистине неисчерпаемое и неисчислимое песенное богатство, если бы не разложили мысленно все собранные сокровища народного искусства "по полочкам". Именно жанровая классификация помогает осмыслить научно и претворить художественно значительное число записей народной музыки. Если, например, композитор создает музыкальную драму, он прежде всего будет искать материал для разработки среди лирических песен, плачей и причитаний. Автора же будущей музыкальной комедии прежде всего заинтересуют шуточные песни, прибаутки, частушки. Тема материнства естественно связывается с жанром колыбельных песен, а батальные и воинские сцены в опере прежде всего ассоциируются с напевами солдатских маршей. Унылые интонации острожных песен помогут композитору передать тоскливые думы политкаторжан, а

призывные зовы революционных мелодий, вплетенные в тематическую ткань симфонии, передадут порывы к борьбе, стремление к воле. Собственная практика автора, связанная с работой в различных организациях, располагающих обширными фондами записей народных песен, показывает, что обращаясь за той или иной консультацией, композитор, дирижер или исследователь чаще всего просит познакомить его с произведениями фольклора, принадлежащими к тому или иному определенному жанру.

Какими же принципами и критериями следует руководствоваться, приступая к жанровой классификации произведений народной музыки?

Определение жанровой принадлежности той или иной народной песни — задача нередко весьма нелегкая. И прежде всего потому, что народная песня во многих случаях — это явление не только музыкальное. Важная роль в ней принадлежит поэтическому тексту. Хороводные и плясовые песни связаны с хореографическим движением. Обрядовый фольклор во многом зависит от характера того или иного народного ритуала. Таким образом, при определении жанровой природы песни необходимо из совокупности признаков выбрать главный, определяющий его образный строй и жанровую стилистику.

Вот некоторые примеры того, как нелегко и в то же время как важно найти основной жанровый признак для понимания художественного смысла произведения фольклора.

В белгородском селе Богатое мною была записана песня со следующим поэтическим текстом:

Ой, дудки вы, дудки,	Что ведут дружка в службу,
Звончатые гусли,	Ведут во солдаты.
Поиграйте вы, гусли,	А мне дружка жаль, жаль:
Про моё про несчастье,	Не могу с ним расстаться,
Про крайнюю нужду,	Не могу разлучиться...

При первом прочтении данного поэтического отрывка у читателя может сложиться впечатление, что это — текст лирической песни жалобного, тоскливого характера. Ведь в далекие времена ее создания в рекруты парня угоняли на двадцать пять лет, и прощание с ним было прощанием навсегда.

Однако на самом деле песня исполняется в хороводе весело, с темпераментной пляской, и в целом имеет бодрый, даже озорной характер. Очевидно, смысл ее нужно понимать так: ничто, никакие беды и несчастья не смогут помешать русской женщине веселиться. На людях, в хороводе, среди общей пляски она может забыться, отвлечься от своего горя. Отсюда — основное жанровое определение песни. Она хороводная плясовая, и отсюда все ее основные стилевые черты.

Сходным образом можно толковать содержание другой песни, содержащей, в частности, такие суровые слова (от лица молодой замужней женщины):

Шелковая плетка	Как со вечера тело,
Не на стенке висела,	Как сыр, было бело.
Всю ночь просвистела,	Ко полуночи тело,
А всё что по делу,	Как мак, посинело,
По моём телу белом,	Ко белу свету тело,
По платьицу светлом,	Что собака ела...
Еще разноцветном.	

Можно подумать, что этот поэтический текст связан с песней драматического, даже трагического характера. Однако песня с данными словами, так же как и предыдущая, поется весело, даже с озорством. Она также сопровождается энергичными плясовыми движениями, и основной ее образный смысл полно раскрывается в последних словах:

А я молоденька
Встану раненько,
Умоюсь беленько,
Погоню животину,
Покажу людям спину.
А люди-то скажут:
"За что оно бито,
За что оно вчито?"

Оно учито всё за обычай
Всё за девичий.
Я девичий обычай
Вовек не забуду,
В горсточку зажму.
Я век гулять буду
Всё с казаками,
Всё с мужиками.

Специфика хороводного жанра и в данном случае оказывается важнейшим критерием при определении жанровой стилистики песни.

Песни, связанные с обрядом "похорон Костромы", "лечением Костромы", естественно, не должны восприниматься как собственно погребальные или выражающие сочувствие героине. Связанные с игровым народным действием, имеющим обрядовые корни, эти песни полностью подчинены своим характером духу и стилю представления, вызывая преимущественно комический эффект. Отсюда вытекает главная их жанровая характеристика как песен народного театра.

Среди признаков, определяющих жанровые черты произведений народной музыки, можно выделить главные и второстепенные, более существенные и менее существенные, но в любом случае достаточно значительные. В зависимости от значимости жанровых при-

знаков народные песни и инструментальные пьесы можно разделить на роды, внутри родов — на виды, внутри видов — на разновидности.

Наиболее значительными являются признаки, определяющие тип художественной образности произведения. В соответствии с этими главными признаками все многообразие произведений музыкального фольклора можно разделить на три рода: эпос, лирику и драму.

К эпосу принадлежат песни повествовательного характера.

К лирике — песни, выражающие личные чувства и переживания.

К драме — песни, сопровождающиеся театральным, обрядовым, трудовым или танцевальным действием.

В качестве примеров, принадлежащих к эпосу, можно привести былину, балладу, духовный стих ("апокрифическую песню", по определению Б.М.Добровольского). Среди примеров русской лирики почетное место принадлежит традиционной протяжной крестьянской песне. Особенности народного музыкального театра ярко проявляются в музыкальной драматургии свадебного обряда.

С точки зрения социального функционирования эпос (в чистой, сказительской форме) предполагает певца-сказителя и слушателя. Драма — действующее лицо (либо группу лиц) и заинтересованного зрителя. Лирика — принципиальную возможность пения для себя, в отсутствии слушателей и зрителей.

Второй по значимости признак, который следует взять за основу при определении жанровой принадлежности произведений народной музыки, связан с его прикладной функцией или формой бытования.

Песни при убавкивании ребенка имеют обычно мягкий лирический характер. По прикладной же функции они определяются как колыбельные. Причем именно прикладная функция главным образом и предопределяет характер их музыкальной и поэтической образности. Целая группа песен, частью вовсе не имеющих логически оформленного поэтического текста и основанных на повторении слов "раз еще", частью заимствующих тексты хороводных и лирических песен, частью имеющих своеобразное, только им присущее поэтическое содержание, называются трудовыми артельными на том основании, что сопровождают коллективный труд рабочей артели. Причем они могут иметь различный характер в зависимости от особенностей трудового процесса — то они поются медленно, нараспев, сближаясь по форме с протяжной песней, то решительно, в довольно подвижном темпе. Однако, несмотря на различия между ними, все они имеют нечто общее по стилю, что связано с требованиями их прикладной функции. Они поются энергично, бодро, с большим волевым напором. Поэтому и в данном случае с полным основанием можно сказать, что прикладная функция определяет их стилевые черты.

Различные по характеру песни — лирического настроения, повествовательного склада, шуточного оттенка — могут быть объединены одним жанровым признаком, если они связаны с традиционным обрядом. В этом случае и лирические, и эпические, и юмористические по смыслу напевы во многом условны по форме их изложения и по настроению. Достаточно в связи с этим представить себе, какие чувства испытывает невеста, выходящая замуж за любимого и вынужденная по обычаю причитать на свадьбе. Не случайно вместо невесты на северной свадьбе нередко причитала

специально приглашенная для этого плачел. В то же время законы народного театра настолько сильны, что счастливая невеста, обладающая драматическим талантом, входя в роль, действительно с большой искренностью и драматизмом начинает причитать, вызывая обильные слезы сочувствия из глаз окружающих, пришедших на свадьбу.

Вне обряда исполнение ритуальных песен в народе кажется противоестественным. Собиратели нередко встречаются с такими фактами, когда певицы, по просьбе фольклористов исполняющие обрядовые песни, беспокойно посматривают в окно, приговаривая с виновато-застенчивой улыбкой: "Гляди, скажут соседи, с ума бабы сошли, ни с того, ни с сего свадьбу затеяли".

Таким образом, разнообразные по форме и характеру песни, исполняющиеся по ходу свадебного обряда, имеют сходные стилевые черты, благодаря чему их можно объединить общим понятием "свадебные".

Выше уже было сказано, каким сильным фактором, влияющим на весь образный строй произведения, является исполнение песни в хороводе. Говоря "хороводная песня", мы сразу тем самым подразумеваем целый комплекс средств художественной выразительности, связанных с данным понятием.

Не все песни имеют конкретное прикладное значение. Многие из них поются по желанию в связи с тем или иным настроением певца. Но в ряде случаев подобные песни исполняются только при определенных обстоятельствах. Тогда можно говорить о конкретной форме их бытования. Например, среди лирических протяжных песен есть такие, которые обычно поют, идя в поле или возвращаясь с работы. И это обстоятельство в определенной степени

влияет на характер их изложения. Ряд песен принято петь в дружной компании "на беседе". Их можно назвать "беседными". Возвращаясь с беседы домой, поют, по выражению певцов, "уличные" песни. Подобные народные определения важно учитывать при классификации народных песен.

Песни, исполняющиеся в любое время по желанию певца, можно назвать по форме бытования "собственно лирическими".

Песни, обладающие сходным прикладным назначением или общей бытовой функцией, в жанровой сетке относятся к одному виду. Внутри вида песни могут быть разделены на разновидности в соответствии с основным характером их художественной образности (учитывая взаимодействие слова, напева, мимики, жеста, хореографии). С этой точки зрения и на данном уровне применимы такие жанровые признаки, предложенные В.Е.Гусевым по отношению к народным песням, как "гимнические", "героические", "элегические", "величальные", "шуточные", "сатирические".

В данном понимании жанр имеет определенную эстетическую общественную функцию.

Важное значение при классификации произведений народной музыки играют также признаки, связанные со средствами исполнения.

Например, на Севере былинку исполняет чаще один человек (сказатель), в то время как в среде донских казаков — хор. Поэтому можно говорить о сказительских и хоровых формах изложения эпоса. Сольные варианты попадут по стилевым признакам в одну подгруппу, ансамблевые — в другую. Существуют принципиально сольные и принципиально ансамблевые жанры. Так, причитания и колыбельные, за чрезвычайно редкими исключениями, исполняются одним певцом. А хороводная песня в полной форме может быть испол-

нена только коллективом, составляющим хоровод. Одни песни исполняются главным образом женщинами, другие — мужчинами. Отсюда вытекают названия "женская лирика", "мужская лирика", "женские страдания", "мужские частушки". По-видимому, мужчина не станет петь частушку такого содержания:

Я у озими стояла,	Прощай, озимь и лужок,
С озимью прощалася.	Прощай до осени, дружок.

А для женщины не свойственны по смыслу следующие "страдания":

Хорошо страдать у Маши,	Чернобровка, черноглазка —
Есть огромный горшок каши.	Сковородная подмазка.

Существуют частушки детские, например, такие:

С неба звездочка упала	Географию учить —
И разбилась на куски.	Голова расколется.
Наша молодость проходит	Легче двойку получить —
В средней школе у доски.	Меньше беспокоиться.

Кроме частушек, детьми исполняются некоторые колыбельки, игровые песни, считалки. Поэтому определенная часть песен составляет подгруппу "детский фольклор".

Что особенно важно с точки зрения классификации, в зависимости от того, какие средства исполнения характерны для того или иного произведения, особые черты приобретает и их общий характер. Так, женскую песню можно отличить от мужской не только по содержанию поэтического текста, но и по стилю изложения напева. Мужские песни более решительны, порой угловаты, в них преобладает активное, волевое начало. Женский репертуар по музыкальному выражению более мягок, пластичен, привлекает ласковой теплотой или трогает глубокой грустью. Напевы детских

песен просты, незамысловаты, наивны. Самостоятельную жанровую подгруппу с точки зрения формы исполнения составляют инструментальные наигрыши и пьесы. Инструментальный фольклор объединяет произведения, принадлежащие по характеру образности по существу не только к разным видам, но и к разным родам. Сюда попадут и пастушеские наигрыши, и плясовые, танцевальные мелодии, и примеры, относящиеся к музыкальной лирике. Например, на владимирских рожках в сольном изложении исполняются пастушеские сигналы (сгонный - "тёла", тревожный - "Кирилла" и другие), в ансамблевом - плясовые пьесы ("комаринская", "барыня") и протяжные песни. Когда хор рожечников играет протяжную песню, то инструменталисты будто подражают певцам хора: дыхание берут между подразумеваемыми словами, играют столько куплетов, сколько их содержится в песне и т.д. Не случайно в русской песне поется: "Хорошо пастух играет, выговаривает". В то же время рожечники при интерпретации песни используют характерные инструментальные исполнительские приемы.

Как мы видим, средства исполнения являются важным фактором, влияющим на стилистику произведений фольклора. Их обязательно следует учитывать при делении видов музыкального народного искусства на разновидности.

Следующий существенный признак, помогающий уточнить детали жанровой классификации произведений музыкального фольклора, связан со средой, в которой они родились и вкусы которой отражают.

В связи с этим мы говорим о крестьянской и городской песенности. Определяя конкретные, наиболее определенные жанровые свойства произведения, классификатор сделает уточнения следую-

щего характера: "Крестьянская традиционная лирическая песня", "городская лирическая песня".

В музыкальном фольклоре отразились результаты коллективного творчества различных социальных групп старой России. Особыми стилевыми признаками отличаются, например, песни, созданные в среде ямщиков (ямщицкие песни), бурлаков (бурлацкие песни), солдат (солдатские и рекрутские песни), казачества (казацкие песни). Некоторые примеры свидетельствуют об их происхождении в среде боярства, военного служилого люда московского государства XVI—XVII веков. Сословные черты произведений народного искусства служат достаточно заметными признаками, позволяющими внести детализирующие дополнения в таблицу жанрового разграничения народных песен.

Досадную популярность в современном музыкальном народном быту приобрели мало привлекательные с художественной стороны "жесткие романсы", рожденные в мещанской среде на границе прошлого и нынешнего столетий. Эти образцы псевдолирики также отражают вкусы среды, их породившей, в данном случае — вкусы весьма посредственные и сомнительные. Еще более принижены, приземлены и порой вовсе лишены художественных достоинств песни, сложенные обитателями тюрем, деклассированными элементами (тюремные песни).

В противоположность отбросам общества, изолированных в силу социальной опасности с их стороны, борцы за свободу, революционеры создали в неволе прекрасные образцы свободолюбивой лирики (песни каторги и ссылки). Им же принадлежит создание революционных песен, служивших мощной силой, объединявшей революционеров в борьбе за победу прогрессивных идей.

Таким образом, определение, связанное с указанием социальной среды, в которой родилась песня, помогает составить представление о некоторых важных стилевых чертах произведений.

Самостоятельное по жанровым признакам явление представляет собой современная песня, созданная в годы борьбы за победу социализма, в годы Великой Отечественной войны и рождаемая и наши дни. В ней также отразились несколько различные эстетические воззрения дружественных классов и социальных групп современного советского общества. Песни, созданные в колхозной среде, отличаются от современных городских песен. Особняком стоит современная студенческая песня (под гитару). Все это многообразие явлений фольклора, обусловленное сложностью структуры старого и нового общества, должно учитываться при классификации народных песен и инструментальной народной музыки. Потому что песни, популярные в определенной среде и отражающие ее эстетические воззрения, обладают ощутимыми общими жанровыми чертами. В этом смысле жанровые факторы также тесно связаны с вопросами социологии.

Некоторые заметные детали в картину жанрового разграничения многообразных явлений народного музыкального искусства вносит определение оттенков поэтического содержания песен, принадлежащих по стилевым признакам к одному роду или виду. Так, на один напев повествовательного характера могут исполняться такие различные по настроению и образному смыслу произведения, в целом принадлежащие к эпосу, как былина, скоморошина, небылица. Отдельную группу среди колыбельных составляют упомянутые выше погребальные байки. Среди эпических, крестьянских и городских лирических, казачьих воинских, солдатских пе-

сен некоторые могут быть определены как исторические, если в них отражены важные общественные события. Среди песен свадебного жанра мы различаем величальные поздравительные и корителные. Среди плачей – похоронные, свадебные, рекрутские, о семейных невзгодах. В одних случаях детали, вносимые оттенками поэтического содержания, мало отражаются на общем характере произведения. В других – достаточно ощутимы. Например, исполнение комической скоморошины на строгий эпический напев в корне меняет образный смысл произведения по сравнению с героической былинной, исполнявшейся на тот же напев. В данном случае возникает такой же действенный комический эффект, как и в том случае, когда актер произносит шутовской монолог с серьезным каменным выражением лица.

Подводя итог рассмотрению принципов жанровой классификации музыкального фольклора, следует отметить, что наряду с бесспорными и безусловными признаками, позволяющими отнести песню к одному – единственному жанру, существуют признаки спорные и противоречивые, заставляющие рассматривать то или иное произведение с различных точек зрения, вынуждающее отнести его одновременно к двум или нескольким видам или разновидностям. Данное положение учтено, в частности, создателями Генерального каталога русской народной музыки в Фольклорной Комиссии Союза композиторов РСФСР. В жанровом разделе каталога мы одну и ту же песню можем найти в рядах "хороводные" и "детские"; "шуточные" и "частушки"; "городские бытовые" и "исторические"; "лирические" и "инструментальная музыка".

Классификатору необходимо учитывать тот факт, что со временем песня может утратить или изменить первоначальную бытовую приуроченность, сохранив во многом коренные жанровые черты. Особенно часты такие явления в современном музыкальном быту в связи с утратой ряда старых традиций. Вместо бывших свадебных песен лирического содержания на современной свадьбе нередко исполняются лирические городские, связанные по сюжету с темой любви и брака. Место календарных занимают хороводные и т.д. Поэтому при классификации песен важно в первую очередь определить их первоначальную бытовую функцию, а уже во вторую очередь отметить более позднюю или современную форму бытования.

При классификации народных песен важно также с большим вниманием отнестись к народному определению жанра, нередко отражающему важные стороны бытовсй приуроченности песни и существенные черты ее формы и образного содержания. Автору приходилось, например, встречаться с такими характерными жанровыми определениями песен, данными исполнителями, от которых эти песни записывались: "проходные", "сидячие", "стоячие", "карагодные", "алелешные" (с припевом "лели, лели"), "долгие", "прого-лосные", "коротушки", "долгушки", "тараторки".

Квалифицированное определение жанров песен, умелая классификация произведений музыкального фольклора во многом может способствовать успешной научной и музыкально-творческой работе.

СОСНОШЕНИЕ КАТЕГОРИЙ "ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ" И "ПРОИЗВЕДЕНИЕ"

В РУССКОМ КАЛЕНДАРНОМ ФОЛКЛОРЕ

Постулат I:

"Задача состоит в том, чтобы широкие круги фольклористов сосредоточили свое внимание на изучении различных песенных типов своего национального фольклора, ... составили каталог исследуемых типов, музыкально-диалектные и типологические карты".
/В.Л.Гомовский. У истоков народной музыки славян. М., 1971, с. 261 - 262/

Постулат II:

Необходимо "выявление среди вариантов одной и той же песни или наигрыша - тех, в которых "живые силы" использованы наиболее эффективно, строго подчинены общему замыслу и придают произведению неповторимость, яркость, самобытность.

Сравнительное изучение вариантов в эстетическом плане - это, по нашему убеждению, одна из центральных задач музыкальной фольклористики".

/Л.В.Кулаковский. Уроки народного творчества. - О музыке. Проблемы анализа. М., 1974, с. 372/

И то, и другое - определения основных задач музыкальной фольклористики. Понимание их очень различно и при этом тяготеет к двум полюсам. Можно составить протяженные ряды высказываний, аналогичных I и II. С одной стороны, цель формулируется как изучение музыкальных диалектов. Главным считается выявить в фактах одного песенного стиля общие, типические для изучаемого локуса черты, в свою очередь отличающие данный район от другого. Есть и другой полюс: изучение индивидуального, своеобразного в отдельных образцах народного музыкального творчества, каждый из которых - особая, неповторимая художественная ценность.

Соответственно выделяются два русла в фольклористике наших дней. Предмет исследования в них различен, поскольку по-разному рассматривается объект исследования. В одном случае изучение фокусируется на народной музыке как на деятельности. В другом -

в народной музыке видится совокупность музыкальных произведений.

В музыковедении еще не сложилась методика анализа музыкальных явлений с позиции категориальной пары "деятельность - произведение". Кроме того, обращение к самим этим понятиям требует специальных комментариев.

Термин "деятельность" приходит в музыковедение из области общей психологии и социологии. В работах фольклористов и теоретиков фольклора понятие "деятельность" не является непривычным. Так, фольклор нередко характеризуется и определяется через понятие деятельности /см., например, 5, 130; II, 107/. Кроме того, в отдельных высказываниях теоретиков искусства намечено сопоставление понятий "произведение - деятельность". А. Сохор указывает на статический аспект их соотношения: "Фольклор - это не только совокупность музыкальных произведений: как и всякая культура, он представляет собой систему ценностей, видов деятельности, ее субъектов, социальных институтов, материальных средств" /12, 96/. М. Каган подчеркивает динамический аспект в соотношенности представлений системы "деятельность - произведение": "Фольклор, рассмотренный исторически, ...предстает перед нами именно как движение, длительное и постепенное движение от полной погруженности художественной деятельности во все проявления жизненной практики к частичному самоопределению искусства" /4, 197/. Деятельность - "социальная по своей природе активность, программируемая и реализуемая механизмами культуры" /8, 80/, - изучается, в том числе на примере народной обрядовой деятельности, с привлечением необходимого ряда понятий из теории деятельности: потребность, предмет, продукт, виды деятельности, целеобразование.

Термин "произведение" в работах фольклористов встречается на каждом шагу. Но вопрос уже в том, применимо ли вообще это понятие к явлениям, скажем, обрядовой песенной традиции? Ведь в явлениях фольклора не действует критерий авторства, критерий иден-

тичности,^{1/} но действуют принципы вариативного существования, коллективности творчества, устности... Коммуникативная ситуация — слияние "автора", исполнителя и слушателя-зрителя в замкнутой схеме /см.: 9, 276 — 277/ — также отличает фольклор от профессиональных произведений. И так далее. Однако одно свойство произведений стоит подчеркнуть в явлениях фольклора. Это их ограниченность от объективного предметного мира, выделенность идеального предмета, возможность его сохранить, нести, передавать. Условия выделенности таковы: 1/ "новое на фоне старого" /контекстуальное условие/, 2/ внутренняя организованность /текстуальное, конструктивное условие/, 3/ возможность актуализации фольклорных инвариантов и вариантов, а значит, зафиксированность, хотя бы и в памяти, а не в нотном или каком-либо другом типе текста /подтекстуальное или, с некоторыми оговорками, семиотическое условие/. Таковы отдельные характеристики материально-идеального объекта, созданного на основе имеющихся в народной культуре возможностей и средств, — фольклорного произведения.

Очевидно, что произведение в народном творчестве с точки зрения эволюционно-генетического подхода "производно" от деятельности. Явление либо прорастает из "деятельности", устремляясь к "произведению", либо, кроме того, — как инвариант обростаёт вариантами и погружается в деятельность. Регулирует эти процессы та или иная установка целеобразования, которая направляет явление фольклора или в сторону деятельности, или в сторону произведения. Что касается других факторов, позволяющих проявиться в данном музыкально-звуковом организме свойствам произведения, то это: наличие системы специфически-музыкальных норм, семантическая средств музыкального языка.

Для детального изучения в качестве объекта анализа выбираются семичкие /троичкие, русальские/ песни, услышанные и записанные

^{1/} И. Малышев указывает, что сформулированный в его статье критерий идентичности "действителен только для профессиональной музыки" /7, 163/.

в Рязанской области фольклорными экспедициями МГДОЛК 1971, 1976, 1977 гг. /руководитель экспедиций - Н.Н.Гилярова/. Наблюдения над всеми семицкими песнями Рязанской Мещеры /около 50 записей/ не могут быть представлены. Здесь по необходимости внимание концентрируется лишь на отдельных явлениях, выпукло отображающих общую картину существования одного обряда в различных местах одной и той же большой песенно-культурной традиции.

I. Примат деятельности.

Очаг троцких сокровищ центральной Руси - земли нынешнего Кадомского района Рязанской области, где до наших дней дошли древнейшие обрядовые троцкие песни.

В деревне Заулки обряд был связан с песней-шествием, звучавшей трижды. Первый раз - когда женщины в венках идут парами, держась под руку, через рожь и лесом к берегу реки. Другой раз - когда идут на могилы близких людей. Тут же ломают березку и наряжают ее: надевают несколько понев или юбок, повойник с лентами. И третий раз - шествуют с березкой к пруду среди деревни, топчут березку, а затем делят между собой каравай хлеба и съедают его.

В чем же значенке этого обряда? Можно, в частности, предполагать следующее.

Предпосылки, внутренние условия обрядовой деятельности - это потребности существовать слитно с природным миром, потребности в притоке жизненных сил, в наступлении следующего звена земледельческого годового цикла /и, может, цикла человеческой жизни/ - зачатия новой жизни.

Потребностями обусловлены предметы календарной деятельности, притом выделяются два ряда предметов. Во-первых, это общение между коллективом и природой, воспоминания о близких, кто ушел в прошлое, поглощен природой. Высвечиваются нити, объединяющие прошлое и настоящее, моменты, этапы времени. Циклично отмирание, уход прежнего и рождение нового. Силы прошлого, помыслы родных людей - уже умерших - не гаснут бесследно. Молоденькое деревце -



1. Э у - ле! Не клён, не берё - за Э - у - ле!!



2. Э у - ле! Как во ржи всё сто - я ла. Э - у - ле!



3. Э у - ле! Там си - де - ла ку - ку - ша Э - у - ле!

/Нотир. Н.Н.Гилярова, 1972 г. Кабинет народной музыки

МГДОЛК, Р. 7013/

Э оле! /троицкая, хоровод-шествие/

Не клён, не берёза,
Как во ржах ты стояла,
Тама сидела кукушка,
Хорошо скуковала,
Всеё правду сказала:
"Вы, бабы, дуры!
Всю зиму прядёте,
А всю весну ткёте,
Неодеты живёте!
Я ли берёза, я ли кудрява,
Ни тка, ни пряду,
Хорошо хожу.
В неделю распукну,
В другую раскинусь,
В третью оденусь,
Мне свекровь не матушка,
Мне свекор не батюшка,
Деверья мне не братья,
А золовки не сёстры".

Не клён, не берёза
Как во ржи всё стояла.
Там сидела кукуша,
Хорошо скуковала,
Всею правду сказала:
"Уж вы бабы, вы кумы,
/В/сею зиму прядёте,
/В/сею весну вы ткёте,
А я, берёза,
Мне свёкор-то ня батька,
Мне свёкры-то ня matka,
Деверья-то ня братья,
Золовки не сёстры".

/Зап. Н.Гиляровой в 1971 г. от
В.В.Дроздовой, 1910 г., А.И.Слоно-
вой, 1902 г., А.Н.Фомушкиной, 1910
Е.Ф.Клоковой, 1910, П.А.Сёмовой,
1911 г./

/Ю, № 514. Зап. И.Земцов-
ским в 1967 г. от А.И.Слоновой, 1902 г./

поражающая быстротой своего расцвета березка - впитывает в себя эти силы, стремительно набирает жизненные соки. И через шествие с наряженной березкой эта мощь символически дарится нынешнему времени и пространству; значимости весеннего расцвета, оплодотворения оказываются в единстве с настоящим днем в жизни деревни. Шествие с березкой занимает среди предметов первого ряда главное место.

Во-вторых, поскольку в обряде предмет деятельности не пред-
стает непосредственно, наглядно, как конкретный объект окружа-

шей среды, то представления о предмете свернуты в символ. Это и есть предмет второго ряда. Символ, представляющий здесь предмет деятельности, локализован прежде всего припевом песни, устойчиво воспроизводимой в весенних песнях Мещеры ритуальной попевкой.

В песне "Э оле" два плана. Они представляют собой как бы два "произведения"; между створками одного из них "вложено" другое, а вместе они образуют третье — саму песню. И. Земцовский замечает: "вокализы, обрамляющие стих этой троицкой песни..., будучи проинтонированы подряд, образуют цельную мелодическую линию, замыкающуюся в конце, — своего рода песню в песне" /3, 125/. Обрамляющий припев оказывает воздействие на срединное построение: возглашаемый текст впитывает в себя интонационную ячейку припева, которая "рассеивает", "растворяет" строфу.

Роль припева "Э оле" двойка. Его первая функция в том, что он размыкает песню-обряд навстречу объективному предметному миру. Ведь благодаря тому, что возвышается смысловой вес припева, смысл самого поэтического текста нейтрализуется. Различные строфы пропеваются одновременно. Отдельные строфы легко могут быть опущены. Песня может прекратиться в различных местах, а может возобновляться вновь и вновь, — что и предполагают условия долгих шествий. Уникальная фонетическая окраска припева свидетельствует о том, насколько же песня слита с природой, невычленена из внешнего мира.

Другая функция припева — в том, что он вводится как условная рамка между природной предметной средой и идеальным объектом. Притом рамка помещена в самом идеальном объекте, изнутри намечает его внешние границы. Можно иначе сказать, что рамки зафиксированы в "тексте". Они являются знаком переключения в другой образный мир — мир обряда^{2/} — и дают время для такого переключения.

1/ Фонетическая окраска средней гласной все время такова: это и не "о", и не "ой", и не "а", и не "у", и не "ы", и не "э", и не "е". Звук как бы не принадлежит фонетике, он предстает как звук самой природы. Фонетически /фонологически/ различительная функция гласной тут не действует!

2/ Отмечается, что форма музыкально-поэтической строфы П А П свойственна именно обрядовым песням /1, 66; 3, 125/.

Если первая функция позволяет постоянно поддерживать контакт с окружающей природной средой – сферой календарной деятельности, – то "сигнал" к переключению направлен на установление самой этой связи, однако прежде – позволяет опознать позиции автономного идеального объекта /"произведения"/, который обособлен от природного мира.

Итак, именно окаймляющий припев "Э оле" активно конденсирует признаки предмета второго ряда. Это и есть едва выделенный знак – символ и образ предмета обрядовой деятельности.

Подтверждают эту мысль эволюционно-генетические связи возгласа "Э оле" с другой фонетической огласовкой припевов, присущих семицким /и не только семицким/ песням. Вот некоторые из них: э ой ле; лели лё; э ой ляли лелей; лелем ё; алилей; элемлели моя лели; ой ле ладу; ой ладу, ой ладо моё... В этом ряду вырисовываются звучания имен, с которыми иногда обращаются к любимым людям, к детям. Образное значение ритуального возгласа конкретизируется. Возглас становится именем. За именем представляется одушевленное сказочное существо.

Троицкая песня в деревне Стружанка и селе Котелино с припевом "Ой ладо!.. Ой ладо моё!.." идет как диалог. Обращаются к загадочному существу:

Э ой, ладо! Троица святая,
Ой ладо моё! Где ты ночевала?

Сказочная "Ладо-Троица" отвечает:

- У Христа на престоле.
- Эх, чего пила, ела?
- Ела я сухарик,
Пила я водичу.

Такова, очевидно, предельная степень конкретизации образа календарной деятельности. Символ /знак, образ/ предмета не только локализован, не только "предметен", – он "одушевлён". Но лишь как идеальный образ, а не объект, то есть как предмет второго ряда, а не первого. Этот образ стоит за "текстом", насыщает его особыми жизненными соками.

Как видно, деятельность может быть направлена и на реальный

физический предмет, и на смысловое действие. Деятельность формирует и символ предмета, его психический образ, проецированный в "текст" песни. Наконец, сам процесс деятельности может становиться предметом. "Опредмечивание" процесса деятельности и ответственное выделение продукта деятельности были бы способны выкристаллизовывать структуру произведения. Здесь этого не наблюдается, такая возможность существует разве что лишь потенциально. Причины кроются в своеобразном соотношении потребностей с предметами деятельности в календарном обряде, в установке целеобразования.

Потребности и предметы мало отчленены друг от друга, так, что **они между** ними возникало сильное поле тяготения. Этого нет, и акт деятельности не локализуется в пространстве-времени как-либо активно, действенно. Обычно "встреча потребности с предметом есть акт чрезвычайный, акт опредмечивания потребности — "наполнения" ее содержанием, которое черпается из окружающего мира" /6, 99/. А в обряде такая встреча церемониальна, ритуальна, предопределена устойчивой традицией, но никогда не чрезвычайна.

Установка целеобразования здесь состоит в том, что человеческий коллектив в значительной степени погружается в окружающий мир, сливается с ним. Важно, что песня не закреплена за конкретными моментами в совершении обряда. Напротив, она звучит во время шествий от одного места к другому, устанавливает связь между различными сферами пространства и времени: между своей деревней и миром природы, между самими исполнительницами и — умершими, между ликованием жизни и — материей еще не оплодотворенной. Песня будто разлита в природе. Ее нельзя представить вне условий, в которых она живет, **отделить** от природы, от обрядовой деятельности. Структура деятельности "владеет" явлением календарной песенной традиции и управляет всеми компонентами обряда.

2. Относительное главенство норм произведения

В противоположность песням-обрядам, явления песенного фольклора, замещающие исконный обряд, тяготеют к нормам произведения. Эти музыкально-художественные организмы лишь отдаленно связаны с процессом обряда и с большими затруднениями могут рассматриваться с точки зрения регламентированной деятельности. Они существуют более независимо, отграниченно от мира деятельности, как самостоятельные явления-произведения песенной культуры. Их форма более замкнута и автономна. Автономность утверждается внутренним единством композиции.

Среди весенних песен Мещеры особенно рельефно обнаруживается внутренняя цельность композиции в двухчастной составной циклической форме /медленно - быстро/ троицкой села Мелехово.

Вторая часть ее /плясовая/ следует за первой без перерыва, начинаясь с сольного запева, как очередная строфа, лишь темп сдвигается. Вторая часть подхватывает высотный строй первой. Вид многоголосия сходен и в медленной, и в плясовой части. Можно выявить инвариант структуры песенного периода в обеих частях; их строение определено принципом повторений. Наиболее часто встречающееся число слогов равно II-ти как в первой, так и во второй части. В медленной части семисложник - основа стиха - распет до II-ти слогов /"Пойду, млада, в сад-садок" - "Э да пойду, млада, ды я в сад-садок"/. Таким образом, слоговая форма в этой части сопоставима с одиннадцатисложником второй части.

Предшествующие замечания относились к проявлению единства на фоническом и синтаксическом уровнях. Наличие общих грамматических норм /инвариант структуры периода, одно и то же реальное число слогов/ определенно указывает на единую основу композиционного уровня.

Один из ведущих принципов композиций - принцип "эмоционального накаления". Это отражается в самой исполнительской реали-

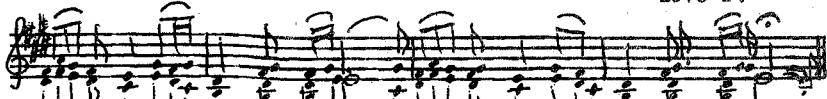
♩ = 69



I. Ой да пой-ду, мла-да, ды я в сад-садок,

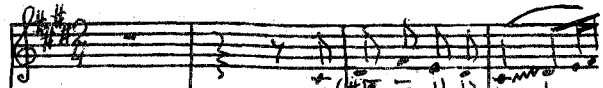


Ой да пой-ду, мла -да, ды я в сад/ы/-садок,



Са-д/ы/-садок, сад, сад-садок, Са-д/ы/-садок, сад, сад-садок.

♩ = 88



Су-шится грушица зе-лё-на-я мо-я,



Су-шится грушица зе-лё-на-я мо-я.

Ой да пойду, млада /на Троицу/

Сушится грушица /на Троицу, плясовая/

/А/

Ой да пойду, млада, ды я в сад-садок,
Ой да пойду, млада, ды я в сад-садок,
В сад-садок, сад, сад-садок,
Сад-садок, сад, сад-садок.

Зап. Н.Лукиной,
В.Н.Медведевой,
А.Н.Ивановым в
1976 г. от А.С.
Кучаевой, 1921 г.,
Т.К.Каретниковой,
1912, П.Г.Дьячко-
вой, 1919, О.Е.
Авлеевой,
1926 г. р..
Служовая но-
тировка А.Н.
Иванова, в
1976 г.

Зап. от А.Г.
Игошиной, 1910,
А.С.Кучаевой,
1921,
Т.К.Каретнико-
вой, 1912,
П.Г.Дьячковой,
1919
П.Н.Артюховой,
1904,
А.Т.Козловой,
1907,
А.Ф.Голубевой,
1905,
М.С.Игошиной,
1914 г. р..

Служовая но-
тировка А.Н.
Иванова, в
1976 г.

Ой да сорву, млада, ды я цвят-пвяток.^{1/}
 Ой да совью, млада, ды я вяч-вянок.
 Ой да я мадеку вянок на голо.../вкю/.
 Б Ой да пойду, млада, ды на улице.
 Ой да на улице ды тама карагод.
 Ой да в карагоде тама Ванюша.
 Ой да на Ванюше на нём колпачёк.
 Ой да на колпачке на нём три узла.
 Ой да первой узел ды он камчатной.
 Ой да второй узел ды он земчуаной.
 Ой да третий узел ды он золотой!

В Сушится грушица зелёная моя,
 Сушится грушица зелёная моя.
 По-од сушицей красна девшца стоит,^{1/}
 За-абавны она речи гаворит:
 "У нас нонеча такія времяна,
 Сушут-крушут жён хорошия мужья.
 У девушек они дальния друзья,
 Заставляют меня силою любяць,
 Силою меня, неволюшкав,
 Своєю меня охотушкав.
 Пойду, выйду я на речку, на ряку,
 Встану, встану я на мытом полоту,
 Скину, сброшу я с головушки вянок.
 Мой вяночек не потонет - потонул.
 Меня милай не вспомянет - вспомянул.

зацици цикла: строй в первой песне незаметно, мало-помалу повышается, а во второй песне всё более и более убыстряется темп. Поэтическому тексту отделов А-Б соответствует величавое шествие; женщины сходятся с двухсторон к речке. Спяюще звенит медленная часть троицкой. Строение музыкального периода здесь направлено на то, чтобы очень рельефно передать логику цепной смысловой связи /например, "сад" - в саду "цвяток" - из цвятков "вянок"/. На слова - звенья этой цепочки - приходится многочисленныя повторы, составляющие самостоятельную завершающую часть периода. На каждом из них фокусируется, специально задерживается внимание, затем - луч внимания плавно и медленно перетекает к следующему слову-связке. Последовательное укрупнение плана, приближение точки зрения особенно поражает и завораживает в части поэтического текста Б? /улица - карагод - Ванюша - колпачок - узлы, 1/ Распев здесь и далее по форме строфы. 2/ Тут - заостренное усиление, художественно неповторимое превращение известного приема композиции поэтического текста, в том числе и в фольклоре.

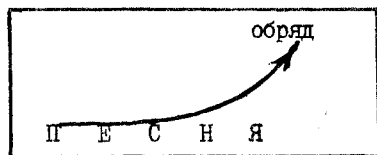
и далее уже совсем крупно, по степени нарастания яркости и блеска: — камчатной — земчужной — золотой. Всё тонет в ослепительном блеске этого радужного великолепия! И в фантастическом сценическом возникает аллегорическое видение: засыхает дерево-грушица, и красна девица стоит под ним, проговаривая свои речи.

Итак, сначала мир объективный, затем — углубление в него до возможного предела, потом, — после "визуального ослепления", благодаря волшебному переключению, — мы в мире диковинной, странной "невидаль". Но незаметно стремительной пружиной мы вновь вынесены в реальность, и — тут и подоспело время обрядового действия, настала пора венки сбрасывать в речку! И как раз после момента, когда сопрягаются эпизоды текста В и Г, женщины, разгоряченные пляской, в согласии со словами песни, оказываются у самого берега речки, встают на мосту и сбрасывают в весенние воды свои разноцветные венки.

Песня здесь выступает как "направляющая" художественная система, которая готовит и —

в завершение — фиксирует момент собственно обрядового действия. Он выделен по критерию эмоциональной напряженности внутри деятельности. Гадание по венкам — кульминационная и она же заключительная веха песенного цикла.

Обрамляющее возвращение "мотива" венка — это "перемена в последний раз". Такова композиционная функция, возложенная на замыкающую створку формы. Чрезвычайно важно, что фрагмент Г — это непосредственное продолжение раздела А. В сущности, это один сюжетный блок, объединённый "мотивом" венка. Вместо "Ой да пойду, млада, ды на улицу" очень логично может следовать "Ой да пойду, млада, ды я на ряку"! Смысловая связь будет значительно более ощутима. Но в условиях песенного цикла две части этого единого сюжетного блока А-Г разобщены и соотносятся друг с дру-



гом на расстоянии по типу арочной обрамляющей связи. Здесь, в мельховском цикле, действует принцип рамки — тот самый принцип, который свойствен обрядовым песням. Совершенно очевидно, что между функциями обрамляющей рамки собственно песни-обряда и действием этого принципа в мельховской троицкой наблюдаются коренные отличия. Здесь активизируется отграничивающая функция рамки; действует установка на опознавание идеального объекта — произведения; подчеркивается выделенность, известная автономность, самостоятельность произведения—"текста" в его отношении к контексту

Мера независимости песни от предметного объективного мира деятельности позволяет выкристаллизовываться в относительно замкнутом художественном организме семантическим средствам музыкального языка. Они относятся к разным уровням музыкального языка, в целом способны составить сложную систему. Эта система связана с различными семантическими ключами, различным осмыслением течения времени, типов пространства, типов движения, со смысловыми характеристиками синтаксических особенностей, слогового ритма и т.д. Взятая в целом, она раскрывается в троицкой села Мелехова благодаря определенной цели, обуславливающей рождение этого троицкого цикла /ориентировочно, как удастся выяснить, — в первой половине XIII века/ и его функционирование вплоть до наших дней.

Это — по-новому выраженная исторически важная, глубокая мысль. Какая же? "Ответ" скрыт, например, в поэтическом тексте В-Г.

Что значит эта отчаянность, горестное удальство в колебаниях: "не потонет — потонул", "не вспомянет — вспомянул"? И раньше: "силою меня, неволюшкаю — своею меня охотушкаю"..? Что это за "хорошия мужья"? Видно, есть тут ирония и иносказание: "сущут-крушут" своих жен эти "хорошия мужья", сами же водят дальнюю дружбу с красными девицами. Девушки тоскуют от "неволюшки — охотушки", и не суждено всплыть их разноцветным веночкам: не судьба справить свадьбу.

Резко сменился смысл троицкого обряда: раньше - единство с действующими силами природы, а ныне - осмысление женской судьбы-нушки, личной участи. Цель теперь - передача художественного представления о содержании, значении обряда. Семантическим объектом является сама обрядовая деятельность. При этом в ней особо высвечивается то, что наиболее близко и дорого исполнительницам в новое историческое время.

В новых условиях неизменное устойчивое явление - обряд - порождает отношение - желание осмыслить суть этого явления. Иное отношение к себе - это уже выход за грани обряда, его традиционного целеобразования. Объект отношения - обряд. Субъект отношения - личность. Но ведь личность - как одна из женщин-исполнительниц - сама принимает участие в обряде! Личность становится не только субъектом отношения, но и объектом отношения. Вступает в действие система зеркал. Отражая предметную сферу календарной деятельности, система зеркал постепенно выявляет и всё более увеличивает в мире деятельности ступок субъектно-объектных связей. Напоенные отсветами многогранных отношений-взаимодействий, эти связи мало-помалу автономизируются и выделяются как продукт деятельности. Это и есть смысловое ядро произведения. Произведение предстает как продукт деятельности. Его внешняя оболочка выявляется и конкретизируется системой зеркал. Активность и избирательная преобразующая способность зеркал такова, что обрядовое действие оказывается захватывающим представлением /"театром"/.

Зеркало помещено и "внутри" мельховского троицкого цикла. Это радужный блеск /камчатной, земчужной, золотой узел/, затмивший реальность, когда в неверном сиянии возникает аллегорическая картина-повествование, - где и "отражена" сущность и подтекст троицкого действия.

Любопытно, что правомерность образа "зеркала" подтверждают некоторые версии поэтического текста, например:

Грюшица, грюшица моя,
 Грюши/и/це зелёна, садова,
 Грюши/и/ца зелёны, садова,
 Под грюшою зереклица стоит, ах,
 Под/ы/ грюшею зерекли/е/це стоит... и...
 Во зереклицу/ю/ девица смотрит,
 Во зереклицу девица смотри... и...
 Прямуд/ы/рыи речи говарит, э...
 Прямудрыи речи говарит, и...
 Слыжала ли да кия времена,
 Дую ня да на такия времена, е... I/
 Суую-крушут преж/е/ния друзья.

Тут в тексте непосредственно фигурирует "мотив" зеркальца. Всё, относимое к нынешним временам, девица видит в зеркальце и повествует о том, что показывает зеркальце. Зеркальце - своеобразный инструмент, с помощью которого интерпретируется смысл обряда.

Обряд интерпретируется в мельховской троицкой. "Вариациями", в которых реализуется новая трактовка обряда, явилось, как известно, множество песен, порою приуроченных к Троицкому дню.

3. Игровые условия и лирический сюжет - предпосылки произведения

Закономерность, оформляющая композицию обрядовой песни, - отчего она и приближается к нормам произведения, - выражена не только в действии принципа рамки. Важны также и условия игр, например, трехкратное воспроизведение сходной игровой ситуации и, соответственно, трехчленная организация текста. Хороводные игровые песни можно исполнять лишь от начала до конца, не опуская фрагменты текста. Иначе разладится композиция хоровода. Целостно организованная композиция - залог существования троицких хороводов. "Внутри" заданной компоновки, определяющей общую форму песни, исполнительницы всегда чутко проводят единую линию развития, и в этом плане существенны многие даже частные моменты звучания песни. Закономерна исполнительская отмеченность зачина и конца песни. Благодаря тембровому процветанию звучности, динамике становления наиболее приемлемого строя усиливается сюжет-
 I/ Распев А.Никулушкиной /Ставропольский край/. Кабинет народной музыки МДОЛК, Р. 5863.

ная напряженность развертывающегося повествования-действия.

Однако композиция согласно нормам произведения - а именно сложившиеся в культуре произведений трехфазность и линия некоторого развития внутри общей формы - обусловлена в первую очередь сюжетом, притом сюжетность может быть связана не только с собственно игровой ситуацией. Напротив, цельность и законченность песни особенно явно обнаруживается при лирическом сюжете.

Из конспективного анализа мельховской тройки можно судить о следующем: система зеркал, вступая в действие, формирует лирическую среду, в которой и устанавливается тонус эмоционального выражения, интерпретируется смысл обряда. Уже лирический "кюч" - это способ и семантической, и композиционной трактовки календарной традиции. Когда же вводится лирический сюжет, предпосылки для того, чтобы реализовались некоторые нормативы произведения, выступают более очевидным образом. Песня предстает закругленной, "досказанной", со своим разворотом внутреннего движения. В этом случае смысл ритуала непосредственно отражен в тексте лирической природы. Так, например, поскольку народным певцам всегда далеко не безразлично то, что говорится в их песнях, исполнительницы проникаются мыслями о родных людях, которые далеко, - либо уж нет их в живых, либо уехали они, и неизвестно, когда можно будет их вновь увидеть, и удастся ли повидаться вообще. В каждой грани календарной деятельности мерцает вся целостная система смыслов и значений. Если центральной "темой" оказывается почитание памяти близких, то она включает также мотивы жизненного расцветания, органичной слитности разных времен /см.: 3, 30 - 31/, субъектов и объекта деятельности, ее потребностей и предметов и т.д. Что касается организации этих песен в целом, то, благодаря лирической сюжетности, она уже отходит от норм обряда-деятельности. Но по строению напева, напротив, еще нельзя сказать, что те песни существенно отклоняются от традиционных песен-обрядов.

Именно с такими песнями в селах нынешнего Кадомского района водили круги в "Русалкин день". Эти русальские песни дополняли собственно семицкий календарный цикл, который совершался на предшествующей неделе.

Заманчиво рассматривать весенние календарные песни как систему, развернутую во времени и пространстве единой обрядовой деятельности. И это возможно, когда в одной местности сохранилась память о большом числе песен, каждая из которых имела свою функцию и место в такой системе. Материал, позволяющий представить до малейших деталей все звенья обрядовой деятельности, удалось собрать в локусе между Тумой и Куршей /деревни Неверово, Желудково, Сусово, Извеково Клепиковского р-на/.

Из течения времени здесь оказывались выделенными два определенных "пункта": один зафиксирован в "Вяношный четверг", другой — в воскресенье. И в четверг, и в воскресенье многократно исполнялись медленные, очень тягучие, долгие обрядовые песни. В четверг — когда ходили через рожь в лес завивать березку и "холить" яички. В воскресенье же — когда отправлялись развивать березку. На сами "операции" завивания и развивания приходились еще коротенькие прибаски-обращения к венку. Были и неспешные, степенные игровые карагоды, также приуроченные к этим дням. Например, водили круг в круге, посреди кругов ходила женщина с большим венком /"корёнушки связаны — такой вянок"/, выбирала девуцу в карагоде, опускала корёнушки на землю у ее ног... Или игровые песни иного вида, к примеру: "Вот поехал мылодец во тарыги" /ее сюжет довольно известен: как муж жену проучил плеточкой/.

У каждого из этих двух дней — неповторимый облик, в них конденсируются особые смысловые фазы традиционного праздника. С большой точностью задан момент, когда начинается обряд, когда кончается, когда надо водить круги и т.д. Время, разделяющее смысловые фазы, определённо. В этом есть свое ритуальное значе-

ние. Всё "проживание" в данный период строго регламентируется, заключается в рамку /фоном, находящимся вне рамки, служит предшествующее и последующее житьё-бытьё/. Значит, большая разработанность, детерминированность и детализация обрядовой деятельности вызывает неожиданный эффект масштабнейшего произведения-цикла.

Однако иногда, при особых условиях, возникает не только эффект произведения, но и подлинно замкнутое, компактное художественное целое. Большую роль в этом может играть активность песен, вторгающихся в обряд.

Композиция обряда преобразуется в результате вторжения в нее игровой песни, которая является энергично утверждающей себя константой. Она оформляет "бывший" обряд по рангу произведения. Память женщин из д.Желудково высветила характер и направленность этого преобразования. Музыкально-звуковой организм, который со-

I. Э по-й-ду я, м-ла-да, э вдо-ле у... у-ли-цы, э

Э пойду я, млада /семицкая/

Э пойду я, млада, э
Вдоле у- улицы, э
Вдоле у- улицы.

Э зайду я, млада, э
Во зеле-онай во сад,

Эхы нарву я, млада, эй
Всякыва разныва цвету...

Э посяд младаец
Во тарги, на тарги:

Куплю я жане
Чульки, бу- бушмаки

На вот тебе, жана,
Чульки, бу- бушмаки.

Жана не берёт,
Душа-за не берёт!..

вдо-ле у... у-ли-цы.

/Зап. А.Ивановым и В.Медведевой
в 1976 г. в дер. Желудково
от П.П.Тимохиной, 1910 г.р.,
Н.Ф.Шелкачевой, 1899 г.р.

Нотир. А.Н.Иванов, в 1976 г.
Кабинет народной музыки МДОЛН,
Р. 9075/

хранила их память, связан с модусом известного оживления, раз-

влечения. Он выглядит редуцированным — музыкальные элементы упрощены, их сопряжения "оголены" — в сопоставлении со звуковым обликом той же самой песни из соседней деревни Неверово, где энергичная игра никогда не вклинивалась в обряд, где так и не узнали об ее существовании и о сопутствующем ей модусе имитативной собранности, компактности

$\text{♩} = 72$

1. Вот пойду, м/н/ла-да э пойду, я мн-лада,

вдоль у... ули-цы вдоль у... ули-цы.

2. Вот за-йду, м/н/ла-да, ой за-й-ду, я м-лада /ой

во зе - лё... в зелен сад во зе - лё... в зелен сад.

/Нотир. А.Н.Иванов, в 1977 г./

песня-календарный обряд. Второй тип — песня об обряде, замещающая исконный обряд. Они относятся друг к другу как объект — его образ в зеркале. Функцию посредничества между этими двумя типами могут выполнять, — в пределах всей системы, взятой диахронически, — игровые карагодные и плясовые песни, с их собственной функцией забавы, развлечения. Намеченная условная классификация, видимо, может быть рассмотрена в связи с более широкими вопросами исторической типологии календарных песен.

Итак, в условиях календарной деятельности наблюдается процесс, который ведет к становлению норм произведения. Жестко заданные связи с ситуацией нейтрализуются, меркнут, а сама традиционная ситуация отображается как продукт деятельности, затмивший саму деятельность. Соотношение факторов деятельности и произведения индивидуально, что должно быть учтено при анализе семантических средств. Выделенность художественного организма, его автономность и отграниченность — это одна из предпосылок, которая позволяет проявиться разветвленной многоуровневой системе семантических специфически музыкально-языковых средств.

Действительное наличие в фольклорной культуре и плана деятельности, и норм произведения позволяет ставить важный вопрос о том, насколько адекватны объекту исследования методы, ориентированные лишь на деятельность /в традиции, близкой диалектологии и этнографии/ или лишь на произведение /в традиции, корни которой — в теории музыки/. Но такой вопрос можно признать правомерным, если, не ограничиваясь понятиями "деятельность — произведение", привлечь другие парные категории, такие как оппозиции "текст — контекст", "язык — речь"... Тогда складываются характеристики, которые определяют методы фольклористов разных направлений, например: "деятельность как язык в "обличье" текста" у В.Л.Головского, или "произведение-текст как речь-контекст" у Л.В.Кулаковского, — направлений, зафиксированных в начале работы в форме двух постулатов.

Ц и т и р у е м а я л и т е р а т у р а :

1. Гилярова Н.Н. Об особенностях некоторых песенных жанров фольклора Рязанской области. /По материалам экспедиций 1970 - 1971 гг./ Дипломная работа. МГДОЛК, 1972.
2. Земцовский И.И. Мелодика календарных песен. Л., 1975.
3. Ивлева Л.М. Обряд. Игра. Театр. /К проблеме типологии игровых явлений./ - Народный театр. Сб. статей. Л., 1974.
4. Каган М.С. Морфология искусства. Части I, II, III. Л., 1972.
5. Колесов М. К современным спорам о сущности фольклора. - "Вопросы теории и эстетики музыки", вып. II. Л., 1972.
6. Леонтьев А.Н. Проблема деятельности в психологии. - "Вопросы философии", 1972, № 9.
7. Малышев И. К определению понятия "музыкальное произведение". - "Эстетические очерки". Вып. 3. М., 1973.
8. Маркьян Э.С. Системное исследование человеческой деятельности. - "Вопросы философии", 1972, № 10.
9. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
10. Поэзия крестьянских праздников. Библиотека поэта, Большая серия. 2-е изд. Сост., вступ. статья и коммент. И.И.Земцовского. Л., 1970.
11. Рубцов Ф.А. Статьи по музыкальному фольклору. Л. - М., 1973.
12. Сохор А.Н. Социология и музыкальная культура. М., 1975.

РИТМИКА СТИХА И НАПЕВА

в свадебных песнях Брянской области.

Брянская область, расположенная на юго-западе России, является частью западно-русской зоны песенного стиля; её территория, граничащая на западе с Белоруссией /Гомельской и Могилёвской областями/, на юге с Украиной /Сумской и Черниговской областями/, на севере со Смоленской и Калужской, на востоке с Орловской и Курской областями /см. карту/, издревле была заселена славянскими племенами, ставшими частью единой древнерусской народности во времена расцвета первого русского государства.

Издавна пограничное положение обусловило очень сложную историю этого края, но, несмотря на это, здесь сохранились песни, время возникновения которых теряется в глубине веков, в частности, песни календарного цикла, одного из самых древних жанров народного творчества.

В ряду с другими русскими песенными традициями западнорусская является самой древней, так как в ней обнаруживаются черты восточно-славянской общности докиевских времён; изучение её имеет важное значение для фольклористики, так как позволяет проникнуть в самые глубинные пласты славянской культуры.

Работа по записи и изучению фольклора Брянской области начала давно ^{1/} и особенно интенсивной стала в последние двадцать лет, приняв планомерный характер. В разное время вышли в свет книги и сборники, посвящённые фольклору отдельных сёл и районов ^{2/};

^{1/} Первая публикация относится к 1872 году в сборнике А.Рубца "216 народных украинских напевов", М.

^{2/} Л.Кулаковский. Искусство села Дорожева. М, 1959 и 1965; К.Свито-

автор этих строк ежегодно выезжает в экспедиции со студентами ИГДОЛК, начиная с 1963 года, в результате которых было собрано около пяти тысяч образцов вокальной и инструментальной музыки; всего в Кабинете народной музыки хранится около шести тысяч записей. Таким образом, накоплен огромный материал, позволяющий детально исследовать данную традицию.

Зона песенного стиля, условно называемая нами "Брянская область", фактически выходит за рамки её административных границ, захватывая часть территории Украины и Белоруссии. В силу исторических условий, части нынешней Брянской области были разобщены, что определило неоднородность её песенного стиля; восточные районы, прилегающие к Орловской области и когда-то бывшие её частью, во многом сходны с ней; западные районы тесно соприкасаются с белорусской и украинской культурой, в результате чего здесь также возникли общие черты. Однако, стиль данной зоны несёт в себе **много черт**, отличающих её от соседних, что позволяет нам рассматривать обе её части как целое, отмечая в рамках этого целого отдельные различия.

Основное богатство фольклора Брянской области составляют песни традиционных жанров - календарные, свадебные и лирические, в которых встречаются почти все типы стиха в его самых разнообразных вариантах распева. Для песен этих жанров наиболее характерен силлабический стих; тонический встречается довольно редко, и, преимущественно, в песнях, привнесённых извне; силлаботоника свойственна небольшой части раннетрадиционных лирических песен, а также песням, более поздним по времени возникновения.

Свадебные песни представляют собой целый пласт традиционно-

ва. Народные песни Брянской области. М., 1966; Т. Лукьянова. Народные песни Брянщины. Брянск, 1971. Указанные публикации включают около 300 образцов.

го фольклора, который, как составная часть его, отражает общие закономерности распевания стиха и тенденции его развития, характерные для всего песенного стиля данного региона. Поскольку свадебные песни сохранились в той или иной мере во многих областных стилях, возникает возможность путём сравнения определить, в чём состоит своеобразие данной песенной культуры.

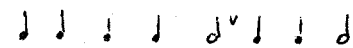
Наиболее употребительными типами стиха свадебных песен являются 8-мисложники, 12-тисложники, а также трёхсоставные 11-тисложные, 17-тисложные, мало встречающиеся /или вовсе не встречающиеся/ в других жанрах.

Восьмисложники, характерные вообще для русского фольклора, существуют в народных песнях разных областей, как в тоническом типе стиха с одновременной или разновременной /во множестве вариантов/ ритмикой, так и в силлабике, изложенной ровными длительностями /см. нотн. прим. I-3/ или с долготами в конце полустипий при нечётном количестве слогов. В Брянской области одной из самых характерных свадебных структур является 8-мисложник 5+3; в обряде эта структура занимает очень важное место, появляясь в самые различные моменты свадьбы - на девичнике и в утро перед венцом у жениха и у невесты; когда едут к венцу и от венца; на последующем пиру величальные и корительные, и т.д., то есть сопутствует всем её важнейшим моментам ^{3/}. Особенно много таких песен в западных районах области.

По ритмике распева наиболее распространён классический тип ^{4/}:

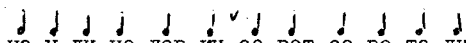
^{3/} Подробное описание свадебного обряда см. в сборнике К. Свитовой.

^{4/} По вопросам ритмической организации стиха как основы песенной ритмики см. работу А. В. Рудневой "О взаимосвязи стиха и напева в русской народной песне". Рукопись находится в Кабинете народной музыки МГДОЛК.



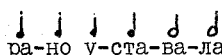
го-лод-ны друж-ки, го-лод-ны; данной устоявшейся ритмической формуле сопутствуют и устоявшиеся формулы в мелодии и в структуре строфы, так как на один и тот же формульный напев существует множество текстов, имеющих двухстрочную формулу строфы - АА или АБ БВ /нотн. прим. 4/.

Двенадцатисложный стих с двумя полустушиями по 6 слогов характерен для свадебных песен, хотя и не является исключительно свадебной структурой, так как встречается и во многих других жанрах. Возникнув из 10-тисложного стиха 5+5, в котором прибавление новых слогов вызвало дробление долгот в конце полустуший, стих 6+6 первоначально распевался равными длительностями:



на у-ли-це дев-ки со-вет со-ве-та-ли /формула 1/; преемственные связи с первоосновой /стихом 5+5/ ярко проявляются во многих песнях с пятисложным припевом, где чередуются пяти- и шестисложные полустушия.

Позднее появилось удлинение последних двух слогов:

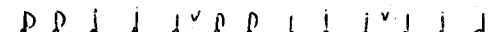


ра-но у-ста-ва-ла /формула 2/, в чём проявилось влияние кантовой культуры на традиционную крестьянскую песню.

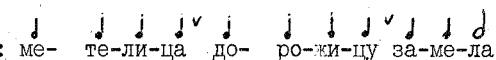
Присутствие той или другой ритмоформулы, принцип сочетания их в строфе, ритмика распева тесно связаны со структурой строфы. Например, в четырёхстрочной поэтической строфе с припевом /АБПБ и АБПП/ присутствует только ритмоформула 1 /нотн. пр. 5/; двухстрочные структуры /объяснение термина см. ниже/ также содержат только формулу 1, но в завуалированном виде, так как здесь присутствует внутрестиховая распетость, раздвигающая шестисложные рамки полустуший /нотн. пр. 6/. В трёхстрочных строфах без припева обычно сочетаются обе формулы с преобладанием той или другой; целый ряд песен построен на сопоставлении формулы 2 с её зеркальным отражением /нотн. пр. 7/.

Преобладание того или другого типа строфы с соответствующей ритмикой стиха создаёт некоторую локальность микростилей внутри области. Например, трёхстрочная строфа типа ААВ /по тексту/ со стихом 6+6 больше встречается в восточной части области и при движении на север постепенно исчезает, указывая на плавный переход к стилю Смоленской области, где такие песни редки. Двух-строфность характерна для западных районов области.


В группе песен с II-тисложником 4+4+3 различаются два типа ритмики: 1/ распев стиха ровными длительностями с последним долгим слогом; норма счётных единиц 12; 2/ ямбический ритм с нормой счётных единиц 18; ритм трёхсложника варьируется /нотн. пр. 8/:


 Да ме-те-ли-ца да до-ро-жи-цу за-ме-ла

"чистый" стих 5/:


 ме- те-ли-ца до- ро-жи-цу за-ме-ла

/нотн. пр. 9/

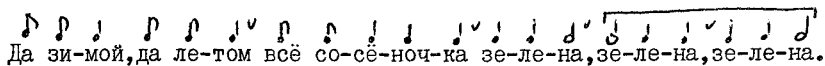

 Ме-те-ли-ца до-ро-жеч-ку за-ме-ла

Первый тип более характерен для песен восточных районов области; второй преобладает в западных.

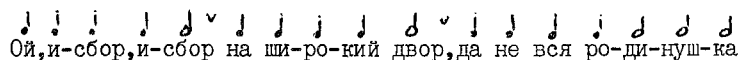
В первой группе, наряду с обычными свадебными песнями традиционной двухстрочной структуры, есть большая подгруппа песен с вычлененным из основного стиха трёхсложником, который повторяется несколько раз и играет роль припева; при повторе создаётся игра ритма, как в хороводных игровых песнях типа "Просо":

/нотн. пр. 10/

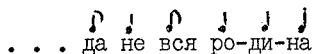
5/ "чистым" стихом мы называем его первооснову, освобождённую от распетостей; для его выявления мы выбрасываем из стиха "лишние" вставные слоги, вызвавшие дробление основных длительностей, и, соответственно, восстанавливаем исходную ритмику.


 Да зи-мой, да ле-том всё со-се-ноч-ка зе-ле-на, зе-ле-на, зе-ле-на.

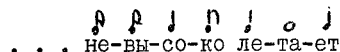
Один из самых развёрнутых типов стиха - 5+5+7, встречающийся исключительно в свадебных песнях, и, особенно, в западных районах, имеет в основе ритмику:


 Ой, и-сбор, и-сбор на ши-ро-кий двор, да не вся ро-ди-нуш-ка

/нотн. пр. II/. Однако, в большинстве песен исходная ритмика трансформируется в сторону уравнивания полустихий по счётному времени и количеству слогов; например, в пятисложниках больше нормы удлиняется последний слог, иногда увеличивается и количество слогов /появляется внутрстиховая распетость/, в семисложниках отсутствует последний слог, что характерно для запада области. В восточных районах отмечается нестабильность семисложника, который, чаще всего, превращается в шестисложник с ритмическим удлинением второго слога /нотн. пр. I2/:


 . . . да не вся ро-ди-на

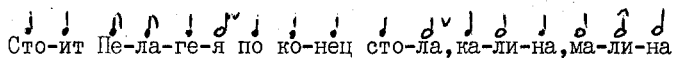
Эта долгота приобретает устойчивый характер, так как сохраняется и тогда, когда в тексте присутствуют семь слогов; в этом случае усекаются длительности первых двух слогов, а долгота перемещается на третий ^{6/} /нотн. пр. I3/:








 . . . не-вы-со-ко ле-та-ет

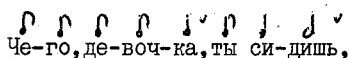
В западных районах стиху 5+5+7 соответствует трёхстрочная строфа, в восточных же строфа обычно шестистрочная, образовавшаяся при повторе стиха или введении вместо него припевной части.

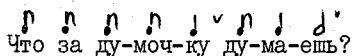
^{6/} Этот приём присутствует в своём наиболее ярком виде в песнях Орловской области /см. Н. Бачинская. Народные песни Орловской области. М., 1964/ - таночных и свадебных. Однако, там трёхсоставные типы стиха встречаются редко.

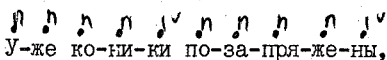
Данная форма строфы способствует сближению стиха с другими, более сжатыми типами трёхсоставного стиха /например, с 4+4+3, распространёнными также и на юге России/, которые в строфе обычно повторяются. В пограничье с Курской и Белгородской областями /в Сумской области УССР/ характерна замена семисложника припевными словами, что можно рассматривать как тенденцию к постепенному исчезновению данного стиха как такового при переходе к стилю южных областей России /нотн. пр. 14/:

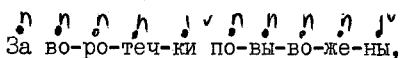

 Сто-ит Пе-ла-ге-я по ко-нец сто-ла, ка-ли-на, ма-ли-на

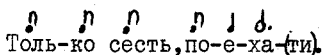
Рассматривая наиболее типичные для области свадебные стиховые структуры, нужно остановиться на таком своеобразном явлении, как включение в строфу разных типов стиха, характерных вообще для свадебного жанра. Вся строфа, в целом, двухчастна: первая часть - две строки со стихами 5+3 или 4+3; вторая - развёрнутый вариант стиха 5+5+7, в котором части его могут повторяться несколько раз. Ритмика семисложника подвержена тем же изменениям, что и в стихе 5+5+7; пятисложники, наряду с обычными, могут быть с элементами тонизации - , трёхсложники -  или синкопированные - . Особенно варьируются пятисложные группы, которые легко превращаются в четырёхсложные  или  /такие строки чередуются с пятисложными/, и, даже, в трёхсложные  /нотн. пр. 15/:


 Че-го, де-воч-ка, ты си-дишь,


 Что за ду-моч-ку ду-ма-ешь?


 У-же ко-ни-ки по-за-пря-же-ны,


 За во-ро-теч-ки по-вы-во-же-ны,


 Толь-ко сесть, по-е-ха-(ти).

/нотн. пр. I6/

Сту-пи-ла Ма-шеч-ка на по-рог,
Сво-ей ма-мух-не да й до ног,
Спа-си-бо то-бе, мо-я ма-мух-на,
За тво-ё ко-ха-ней-ко,
Ще й за вы-да-ва-ней-ко).

/нотн. пр. I7/

У на-ше-я Та-неч-ки
Не-ма род-но-го ни-ко-го,
Не-ко-му сто-ять по ко-нец сто-ла,
Не-ко-му про-сить гос-по-да бо-га,
Чтоб доб-ра-я до-ля).

/нотн. пр. I8/

Чу-ла ты, Ва-ляч-ка,
Что те-бя лю-ди тор-гу-ют,
Чи вчо-ра сы ве-че-ра
На-ча-ли тор-го-ва-ти).

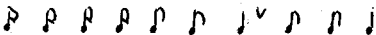
Данная структура, имеющая народную основу, возникла под прямым воздействием кантовой культуры, для которой характерен тот же тип строфы и принцип её внутренней организации.

Процесс распевания стиха, начавшийся ко второму стилистическому периоду /условно XV-XVII вв./, активно затронул многие стиховые структуры; это был один из путей образования новых, более

развёрнутых типов стиха. Внутри устоявшихся структур при дроблении основных долей возникали различные ритмические формулы, которые затем закреплялись, и на новом этапе приобретали самостоятельность. Для песен Брянской области очень характерно возникновение в разных стиховых структурах устойчивых формул распетости /в рамках временной меры стиха/, которые потом, как бы "застывая", в других песнях и жанрах, на следующем этапе, превращаются в ритмо-стиховой тип; в каждой структуре возникают свои, наиболее устойчивые формулы распетости.

В стихе 5+3 при постепенном распевании пятисложников и трёхсложников оставались неизменными только долготы в конце полустипий, которые удерживали стих пока ещё в рамках данной структуры:


/нотн. пр. 19/



 Ста-ли мо-ю ко-соч-ку тре-па-ти

"чистый" стих: ста- ли ко-соч-ку тре-па-ти

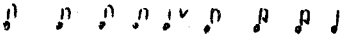
/нотн. пр. 20/



 Ка-ти-ли-ся по-ка-туш-ки с за-поль-я

"чистый" стих: ка- тят ка- туш-ки с за-поль-я


/нотн. пр. 21/



 Подъ-ез-жа-ю-чи под го-ро-ды

"чистый" стих: подъ-ез-жа-ю-чи под го- род

/нотн. пр. 22/



 По-гля-ди, ма-моч-ка, чи не по ми-не

"чистый" стих: гля- ди, ма-моч-ка, чи по мне

Однако, позднее появляется особая группа песен, отличающихся от формульных свадебных и по типу напева, и по структуре строфы,

распева стиха сначала внутри классического двухстрочного типа, а затем окончательное закрепление нового типа распева в двух-строчной форме:

/нотн.пр.24/

Что на го-ре ва-си-лѣч-ки за-це-та-ли,

И всю го-ру ка-мен-ну-ю, ой, у-сти-ла-ли.

"чистый" стих: на го-ре цве-ты за-це-ли,

го-ру ка-мен-ну у-ста-ли.

/нотн.пр.25/

Ой, на го-ре ва-си-лѣч-ки, ой, за-це-та-ли.

За-це-та-ли, и всю го-ру ка-мен-ну-ю, ой, у-сти-ла-ли.

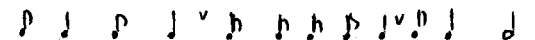
В свою очередь, стиховая структура влияет на строфику, держит её в определённых рамках, так как по сравнению с двухстрочностью развитых лирических песен более позднего периода, где она получила своё самое яркое выражение, двухстрочность свадебных песен отличается ограниченностью малой формы и чётким совпадением музыкальных и текстовых построений, при котором ведущей остаётся ритмика стиха.

При распевании стиха общим для всех структур становятся танцевальные ритмы / /, а также "матрѣшечные" ритмы /рабочий термин, заимствованный из работ А.В.Рудневой/, когда внутри крупного построения образуется такое же, но более мелкое по длительностям /см. нотн. пр. 19 и др. /.

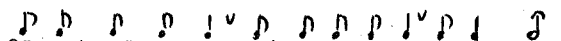
Трёхсоставные стихи обычно распеты очень мало, но в одиннадцатисложнике с ямбическим ритмом наблюдается другое интересное явление: в четырёхсложниках происходит распевание второй доли, что приводит к образованию пятисложника обычного типа / /; поскольку это происходит попеременно в первом и втором полусти-

ших, четырёхсложные и пятисложные строки чередуются, и стих приближается к типу 5+5+3. Сравнение двух вариантов одной свадебной песни показывает, что и та и другая структуры равноправно существуют:

/нотн. пр. 26/


 Ой, доб-рый день, доб-ры-е лю-ди, и мы к вам

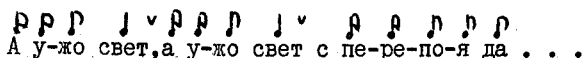
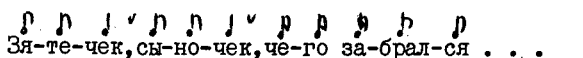
/нотн. пр. 27/


 Ой, доб-рый ве-чер, доб-ры-е лю-ди, и мы к вам

Таким образом, через ямбическую ритмику напева происходит сближение неродственных четырёхсложных и пятисложных типов стиха.


В процессе образования новых стиховых структур можно наметить два пути развития: 1/ внутреннее распевание стиха и переход его в новое качество; 2/ повтор полустихия внутри строфы с последующим закреплением образовавшейся формулы в новый тип. Первый путь был нами уже частично показан; второй - расширение стиха путём повтора первого или второго полустихия - можно проследить на многочисленных примерах свадебных песен, для которых трёхсоставные стихи наиболее характерны. При повторе полустиха стих вначале разрастается чисто внешне, а затем вновь образовавшаяся ритмоформула постепенно заполняется новым типом стиха. Так, например, возникает 3+3+4 из 3+4 при повторе первого полустихия:

/нотн. пр. 28/


 А у-жо свет, а у-жо свет с пе-ре-по-я да . . .

 Зя-те-чек, сы-но-чек, че-го за-брал-ся . . .

Стих 4+3+3, соответственно, ведёт своё начало от 4+3:

/нотн. пр. 29/


 А мы сва-та не зна-ли, не зна-ли . . .

Для Брянской области более характерен одиннадцатисложный тип

стиха 4+4+3, который, однако, тесно связан с десятисложником; их взаимозаменяемость на протяжении одной песни указывает на общность происхождения:

/нотн. пр. 30/

1-я строфа: Ой, доб-ра-я го-ди-нуш-ка на-ста-ла,
 Прас-ковь-юш-ка по ба-тюш-ку по-сла-ла.

3-я строфа: Мо-е-го ба-ть-ку на хва-лу, на хва-лу,
 На де-ви-чью кра-со-ту, кра-со-ту.

Если мы обратимся к стиху 5+5+7, то увидим во многих песнях то же явление повторности первого полустиха; на протяжении песни строки с повторенными полустихами перемежаются с трёхсоставными полными стихами:

/нотн. пр. 31/

1-я строфа: Плы-ла у-туш-ка,плы-ла се-ра-я на мо-ре но-че-ва-ти
 5-я: Был я на мо-ре, слы-шал вес-точ-ку про твоих у-те-ня-ток

Песни с повторенными полустихами относятся к восточным районам; на западе, напротив, устойчива структура без повторов полустихий. Этот момент, а также преимущественное бытование её в западных районах позволяет сделать вывод о том, что стих 5+5+7 пришёл в Брянскую область от западных и южных соседей, где он широко распространён и бытует в самых различных жанрах. Аналогичные явления в других трёхсоставных стихах говорят о том, что Брянская область не была родиной этих структур, а получила их в определённый стилистический период как готовую музыкально-ритмическую формулу.

В разных стиховых структурах и разных жанрах возникают свои ритмические особенности, но можно выделить и некоторые общие закономерности. Одной из главных локальных особенностей песенного

стиля Брянской области являются часто возникающие ритмические перетяжки на разных слогах текста, выходящие за пределы нормы счѐтного времени, причѐм, эти явления стабильны на протяжении всей песни. Прежде всего это относится к последнему слогу в строфе, который в большинстве песен очень протяжѐн; исключение составляют лишь подвижные /свадебные и хороводные/ песни, преобладающие в восточных районах, в которых на первое место выходит моторность ритма.

Общей тенденцией является также удлинение первых слогов в строфе; в свадебных песнях это чаще всего бывает в стихе 5+3 и 4+4+3:

/нотн. пр. 32/

Ой, тем-но, тем-но на дво-ре, тем-не-е то-го в те-ре-ме.

/нотн. пр. 33/

Вы-хо-ди-ла свет Марь-юш-ка с дво-ра в двор,
с дво-ра в двор, с дво-ра в двор.

В свадебных песнях со стихом 6+6 /и некоторых других, например, 8+6/ утяжеляются первые два слога, что в сочетании с двумя последними в строфе /удлинѐнными по схеме/ создаѐт ритмическую симметрию крайних частей:

/нотн. пр. 7/

Свет Марь-и-на ма-ти, свет Марь-и-на ма-ти ра-но у-ста-ва-ла.

Во многих песнях ритмические утяжеления слогов имеют формообразующее значение: при строке-полустихе ритмические удлинения в конце её подчѐркивают грани формы, межстрочные цезуры:

/нотн. пр. 34/

По се-нюш-кам го-лу-бок хо-дит,
По се-нюш-кам го-лу-бок хо-дит,

Зя́ть те́-ще го-во-рит.

При строке, включающей целый стих, ритмическое удлинение в конце полустиха в середине строки создаёт строфическую полиструктурность, что особенно часто встречается в стихе 5+3:

/нотн. пр. 35/

Ой, лу-гом, лу-гом ма-лень-ким е-хал И-вань-ка пья-нень-кий.

При наличии всех упомянутых долгот во многих песнях могут возникать ещё и эпизодические ферматы внутри строк, связанные с индивидуальностью исполнения:

/нотн. пр. 36/

Бо-ло-ки над Ду-най и-дут,
Бо-ло-ки над Ду-най и-дут,
Ни-ноч-ка на ду-му си-дит).

Во многих песнях встречается приём ритмической перетяжки одних слогов за счёт усечения других при сохранении общей нормы счётных единиц, что отмечалось уже в стихе 5+5+7 /см. нотн. пр. 13/; правда, это более свойственно жанру хороводных.

К локальным особенностям стиля относится также изменение счётной единицы внутри строфы. Обычно это происходит в хороводных песнях, где одна и та же строка текста распевается сначала крупными, а потом мелкими длительностями, и наоборот. В песнях Брянской области этот приём широко используется почти во всех жанрах, в каждом по-своему: сопоставляются части строфы /первая половина её изложена мелкими длительностями, вторая - крупными/, отдельные строки, а также внутри строк - полустипия:

/нотн. пр. 37/

Як та-бе, Ма-нют-ка, не жал-ко, что чу-жа-я сто-ро-на об-няла.

Аналогичный контраст полустипий можно отметить и в стихе

Особенно часто изменяется счётная единица в запевках двух-строфных форм, что характерно для свадебных со стихом 5+3, 6+6 и некоторых других. Запевка может целиком повторять заключительную часть строфы, но, чаще, она усечена и по счётному времени, и по количеству слогов /которое может колебаться от строфы к строфе/ ; по ритмике она представляет собой новое построение /см. нотн. пр. 38/

Очень характерной чертой песен Брянской области является также недопевание последнего слога в стихе, что встречается в большинстве песен традиционных жанров, имеющих в стихе женское окончание ; при недопевании последнего слога вся долгота перемещается на предпоследний слог. Эта традиция настолько сильна, что временами переходит и в песни более поздние - лирические, для которых эта черта стиля нетипична.

Необычайное богатство фольклора Брянской области традиционными действенными жанрами говорит о древности истоков этой песенной культуры. В то же время её нельзя рассматривать изолированно от всей восточнославянской культуры, так как она несёт в себе черты, общие для всех восточнославянских народов. В частности, разветвлённый календарный цикл свойственен как Брянскому фольклору, так и украинскому и белорусскому. Также и стихи с отсечением трёхсложной группы - 5+3, 4+4+3 и др. - были характерны для всей восточнославянской культуры, что было обусловлено национальными особенностями языка. Стих 6+6 очень распространён в свадебных песнях Закарпатской Украины ; украинским влиянием, повидимому, можно объяснить и широкое распространение этого стиха в казацких свадебных песнях. Трёхсоставные стихи часто встречаются в южных областях России, на Украине и в Белоруссии /где они бывают самых разнообразных типов - 5+5+4, 5+3+3, 4+4+3, 3+3+5

и др./ .Нужно упомянуть также стих 5+5+7, который нетипичен для южнорусского стиля, а в Белоруссии и на Украине встречается, кроме свадебных, ещё и в календарных и семейно-бытовых песнях.

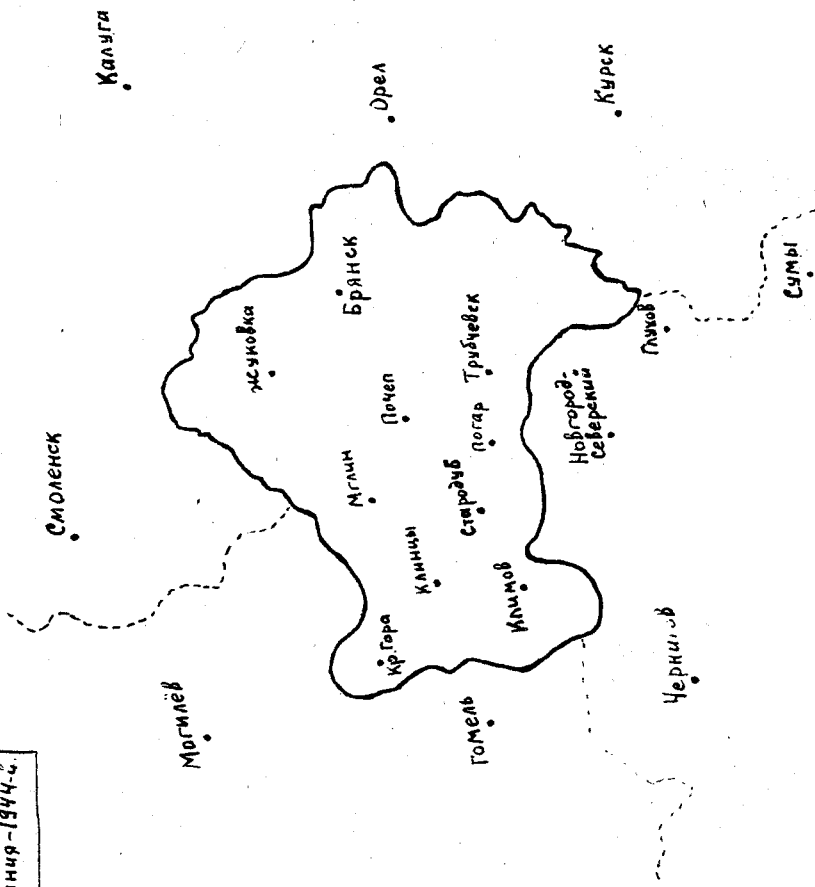
В ритмике Брянских свадебных песен также проявились связи с южными и западными соседями, например, шестисложник с ритмикой **↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓** распространён на Украине и в Белоруссии, откуда он позднее пришёл в Россию и стал особенно типичен для кантов ; тесные связи в ритмике обнаруживаются с белорусской народной песней, так как именно для неё типичны всевозможные ритмические перетяжки, ферматы, удлинения второго слога, вообще ямбические ритмы. Правда, это не является исключительно белорусской чертой, так как, например, закарпатские "ладканья" обладают также достаточно изощрённой ритмикой. Недопевание последнего слога роднит брянские песни не только с белорусскими, но и с литовскими, так как литовская культура, в силу исторических условий, была тесно связана с белорусской.

В то же время Брянская песенная традиция идёт в русле общерусской культуры, имеет и общерусские черты. Например, восьмисложные типы стиха характерны для всего русского фольклора, встречаются во многих областях в разнообразном виде ; преобладание силлабического стихосложения характерно также и для всей южнорусской культуры ; употребление трёхсоставных типов стиха только в свадебном жанре также свойственно русской песне юга России.

Наряду с древними чертами здесь обнаруживаются и более поздние, как результат влияния более поздних жанров на традиционные - влияние городской кантовой культуры, проявляющееся в ритмике и строфике.

Яркость и неповторимость стиля, и, в то же время, его неизученность, отсутствие теоретических работ выдвигают задачу его всестороннего и глубокого исследования.

Брянская область.
год образования - 1944 г.





Черниговская губ.
Энциклопедический словарь
Брокгауза и Эфрона, 1903.

1. Мы подыместесь сестрицы (свадебная)

Торопецкие песни.
1, 1967, №45

$\text{♩} = 76$



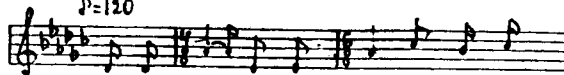
Мы по-ды-ме-тесь, се-стри-цы да

мы по-ды-ме-тесь се-стри-цы

2. Приобсели там голубя (свадебная)

Д. Балашов Ю. Красовская.
Свадебные песни Терского берега
1, 1969, №20.

$\text{♩} = 120$



при-об-се-ли там го-лу-бя да

3. На Ивану святого (купальская)

Брянская обл., МГДОЛК, р. 5647

$\text{♩} = 72$

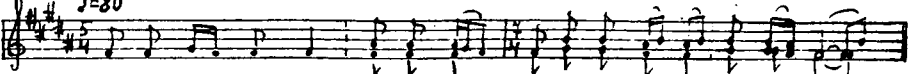


На ива-ну свя-то-го, по-шли дев-ки все бра-го-ди-ки, на ива-ну свя-то-го.

4. Голодны дружки (свадебная)

Брянская обл., МГДОЛК, р. 5752

$\text{♩} = 80$

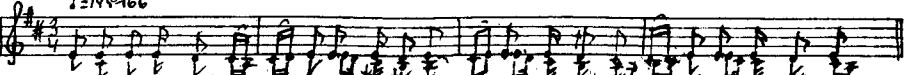


Го-лод-ны дру-ж-ки, го-лод-ны, из го-лод-ны-я сто-ро-ны

5. На улице девки (свадебная)

Брянская обл., МГДОЛК, р. 6100

$\text{♩} = 148-166$



На у-ли-це дев-ки со-вет со-вет-ли, де-а-ли, де-ли, и-ой, а-ли, де-ли.

6. Пойдём мы на заручены (свадебная)

Брянская обл., МГДОЛК,
р. 5751

$\text{♩} = 66$



пой-дем мы на за-ру-че-ны, два дво-ра ми-на-ю (чи)

идём на за-ру-че-ны дво-ры ми-на-ю-чи

7. Свет Марына мати (свадебная)

Брянская обл., МГДОЛК, р. 5900

$\text{♩} = 70$

Свет Ма-рь-и-на ма-ти, све-т Марь-и-на ма-ти
ра-но у-ста-ва-ла.

8. Да метелица (свадебная)

Брянская обл., МГДОЛК, р. 8728

$\text{♩} = 66$

Да ме-те-ли-ца да го-ро-жи-чу за-ме-ла,
и са-дись, са-дись, а ой са-шеч-ка на ко-ня.

9. Метелица (свадебная)

Брянская обл., МГДОЛК, р. 5253

$\text{♩} = 192$

Ме-те-ли-ца го-ро-жи-чу за-ме-ла, ме-те-ли-ца ши-ро-ку-ю за-ме-ла.

10. Да зимой да летом (свадебная)

Брянская обл., МГДОЛК, р. 5760

$\text{♩} = 108$

Да зи-мой да ле-том все со-се-ноч-ка зе-ле-на, зе-ле-на, зе-ле-на.

11. Ой исьбор, исьбор (свадебная)

Брянская обл., МГДОЛК, р. 5864

$\text{♩} = 100$

Ой и-сьбор, и-сьбор на ши-ро-кий двор, да не вся ро-ди-муш-ка...
ой и-сьбор, и-сьбор на ши-ро-кий двор, да не вся ро-ди-муш-ка

12. Ой широкий эвор (свадебная) Сумская обл. УССР, МГДОЛК, р. 8868

$\text{♩} = 96$

О-й ши-ро-кий эво-р, да вы-сок те-рем, да не вся ро-ди-на ...

13. Виден соловей (свадебная) Брянская обл., МГДОЛК, р. 4474

$\text{♩} = 92$

Ви-ден со-ло-вей по по-ле-туш-ку, не-вы-со-ко ле-та-ет,

ви-дук со-ло-вей по по-ле-туш-ку, не-вы-со-ко ле-та-ет.

14. Стоит Пелагея (свадебная) Сумская обл. УССР, МГДОЛК, р. 8865

$\text{♩} = 104$

сто-ит Пе-ла-ге-я по ко-неч ето-ла, ка-ли-ня ма-ли-на,

сто-ит Пе-ла-ге-я по ко-неч ето-ла, я-го-да чер-во-на-(я) гу

15. Чего, девочка, ты сидишь (свадебная) Брянская обл., МГДОЛК, р. 5748

$\text{♩} = 208$

Че-го, де-вч-ка, ты си-дишь, что за гу-моч-ку гу-ма-ешь,

у-же ко-ми-ки по-за-пря-ж(ны), за во-ро-теч-ки по-вы-во-жр-мы,

толь-ко ест, по-е-жа-(ти.)

16. Ступила Машечка (свадебная) Брянская обл., МГДОЛК, р. 9265

$\text{♩} = 144$ $\text{♩} = 84$ $\text{♩} = 74$ $\text{♩} = 98$ $\text{♩} = 44$ $\text{♩} = 56$

Сту-пи-ла Ма-шеч-ка на по-рог сво-ей ма-му-но-е за-и го-мог,
 спе-си-бо то-бе, мо-я ма-мус-ка, за тво-е ко-га-ней-но,
 щей за зы-да-ва-ней-ко).

17. У нашей Танечки (свадебная) Брянская обл., МГДОЛК, р. 5747

$\text{♩} = 168$

У на-ше-я Та-неч-ки не-ма ро-д-но-го ни-ко-го,
 не-ко-му ста-ять по ко-неч сто-ла, не-ко-му про-сить гос-по-да бо-га,
 чтоб доб-ра-я го-ля).

18. Чула ты, Валячка (свадебная) Брянская обл., МГДОЛК, р. 6689

$\text{♩} = 132$

Чу-ла ты, Ва-ляч-ка, что те-бя лю-ди тор-гу-ют,
 чи б-чо-ра сы ве-че-ра на-ча-ли тор-го ва-чи).

19. Стали мою косочку. (свадебная) Брянская обл., МГДОЛК, р. 6149

$\text{♩} = 78$

Ста-ли мо-ю ко-соч-ку тре-па-ти, ста-ла мо-я ма-моч-ка пла-ка-ти.

0. Катилися покатушки (свадебная) Брянская обл., МГДОЛК, р. 2426

$\text{♩} = 116$

Ка-ти-ли-ся по-ка-туш-ки еза-по-ль-я, п-ро-си-ла-ея лю-до-ч-ка еза-сто-ль-я.

1. Подъезжаючи под городы (свадебная) Брянская обл., МГДОЛК, р. 6489

$\text{♩} = 88$

Подъ-ез-жа-ю-чи под го-ро-ды дай ста-нем по ком под двор-ком.

2. Стукнули брякнули (свадебная) Брянская обл., МГДОЛК, р. 5540

$\text{♩} = 76$

Стук-ну-ли бряк-ну-ли на дво-ре, по-гля-ди ма-моч-ки, чи не по ми-не.

23. Закукала зязюлечка (свадебная) Брянская обл., МГДОЛК, р. 5753

$\text{♩} = 88$

За-ку-ка-ла зя-зю-леч-ка, ой, бо-ром ле-ту-чи.

24. Чтой на горе Василёчки (свадебная) Брянская обл., МГДОЛК, р. 6488

$\text{♩} = 54$

Что и на го-ре ва-си-леч-ки за-цве-та-ли,
и всю го-ру ка-мен-ну-ю, эй, у-сти-ла-ли.

25. Ой на горе Василёчки (свадебная) Брянская обл., МГДОЛК, р. 5748

$\text{♩} = 60$

1. Ой на го-ре ва-си-леч-ки, ой, за-цве-та-ли.
2. За-цве-та-ли, у-сю го-ру ка-мен-ну-ю, ой, у-сти-ла-ли

26. Ой добрый день (свадебная)

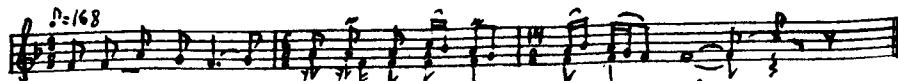
Брянская обл., МГДОЛК, р. 5267



Ой, доб-рый день, доб-ры-е лю-ди, и мы к вам

27. Ой добрый вечер (свадебная)

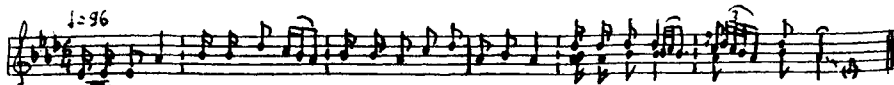
Брянская обл., ФКСК, шиф. 1815-9



Ой, доб-рый ве-чор, доб-ры-е лю-ди и мы к вам.

28. А ужко свет (свадебная)

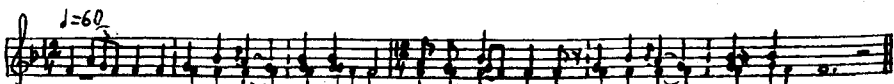
Брянская обл., МГДОЛК, р. 6792



1. А у-жо свет, я у-жо свет спе-ре-по-ря да, а у-жо свет, а у-жо свет спер! - по-ря.
2. Зя-те-чек сы-ночек че-го за-бра-ли, зя-те-чек, сы-ночек, че-го за-бра-ли (ся)

29. А мы свата не знали (свадебная)

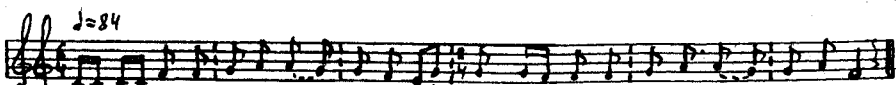
Брянская обл., МГДОЛК, р. 4088



А мы сва-та не зна-ли, не зна-ли, всю до-ро-жеч-ку пы-та-ли, пы-та-ли.

30. Ой добрая годинушка (свадебная)

Брянская обл., ФКСК, шиф. 1192-62



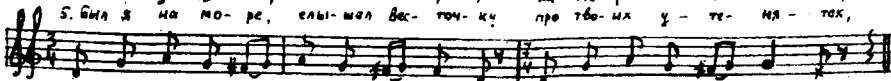
1. Ой до-бра-ря го-ди-нуш-ка на-ста-ла, Пяс-ка-вь-нуш-ка по ба-гаш-ку па-сла-ла.
2. Ма-е го ба-ть-ку на зва-лу, на зва-лу, на зе-вчю кра-со-ту, кра-со-ту.

31. Плыла утушка (свадебная)

Брянская обл., ФКСК, шиф. 1192-45



1. Плы-ла у-туш-ка, плы-ла се-ря-я на мо-ре мо-че-ба-чи,
5. Бил я на мо-ре, слы-шал бес-тош-ку про тво-их у-те-ня-ток,



Плы-ла у-туш-ка, плы-ла се-ря-я на мо-ре мо-че-ба-чи.
Был я на мо-ре, слы-шал бес-тош-ку про тво-их у-те-ня-ток.

32. Ой темно, темно (свадебная) Брянская обл., МГДОЛК, р. 6230

$\text{♩} = 80$

Ой тем-на, тем-на на зво-ре, тем-не-е-го-го вте-ре-ме

33. Выходила свет Марьюшка (свадебная) Брян. обл., МГДОЛК, р. 5837

$\text{♩} = 76$

Вы-хо-ди-ла свет Марь-нюш-ка сьво-ра в звор.

сьво-ра в звор. сьво-ра в звор.

34. По сеньюшкам голубок (свадебная) Брянская обл., МГДОЛК, р. 4410

$\text{♩} = 144$

По сеньюш-кам го-лу-бок хо-дит, по сеньюш-кам го-лу-бок хо-дит.

зять те-ше го-во-рит)

35. Ой лугом лугом (свадебная) Брянская обл., МГДОЛК, р. 4290

$\text{♩} = 122$

Ой лу-гом, лу-гом ча-лень-ким е-хал и-вань-ка пь-янь-кий

36. Болоки над Дунай (свадебная) Брянская обл., МГДОЛК, р. 4284

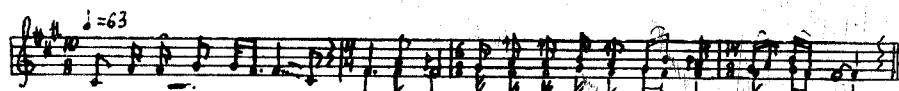
$\text{♩} = 108$

Бо-ло-ки над Ду-най и-гуг. Бо-ло-ки над Ду-най и-гуг

Ни-поч-ка на зг-му сц. (гит)

37. Як табе, Манютка (свадебная) Брянская обл., МГДОЛК, р. 1592-19

$\text{♩} = 63$



Як та-бе, Ма-нют-ка, не жаль-ко, что чу-жа-я его ро-на об-ня-ли.

38. Ой ты чуешь ты боже (свадебная) Брянская обл., МГДОЛК, р. 5749

$\text{♩} = 76$



1. Ой ты чу-ешь ты бо-же, что си-ро-точ-ка пла-у! (на)

2. Пла-ча, что си-ро-точ-ка пла-ча, о-на пла-ча-шеи при-чи-та-у! (а)

3. Шей при-чи-та-я, о-на пла-ча шей при-чи-та-я, что не своей бать-ка го-у! (е)

Астахова М.	А.Н.Верстовский и русское романтическое искусство начала XIX века.....5
Долинская Е.	О национально-характерном в творчестве Мясковского.....23
Березовикова Т.	О взаимосвязях инструментального творчества молдавских композиторов и национального исполнительского стиля.....36
Лихт В.	Основные виды эпической образности в русской советской симфонии 40-х - 60-х годов.....57
Орлова Е.	"Динамичная статика" как черта образно-драматургического содержания /на примерах из произведений композиторов Закавказья/.....75
Михалченкова Е.	Драматургия симфоний Канчели /к проблеме современной симфонической драматургии/.....97
Кюрегян Т.	Новые свойства экспозиционного изложения в советской музыке 60 - 70-х годов.....115
Щуров В.	Принципы жанровой классификации русского музыкального фольклора.....144
Иванов А.	Соотношение категорий "деятельность" и "произведение" в русском календарном фольклоре.163
Савельева Н.	Ритмика стиха и напева в свадебных песнях Брянской области.....185

ВОПРОСЫ ДРАМАТУРГИИ И СТИЛЯ В РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ

Сборник трудов

Отв. редактор - профессор А.И.Кацдинский

Редактор - Н.П.Савкина

Л-39756. Подп. к печати 14.08.1980 г. Формат 60x90/16 Печ.л.-13,5

Тираж - 1000 экз. Заказ № 265 Цена 65 коп.

Типография Военно-дирижерского факультета при Московской государственной дважды ордена Ленина консерватории имени П.И.Чайковского

119021, Москва, Г-21, Комсомольский проспект, 22

Цена 65 коп.