

Музикальные

ЖАНРЫ

Музикальные **ЖАНРЫ**

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА
Москва 1968

СОДЕРЖАНИЕ

<i>T. Попова.</i> Введение	3
<i>B. Васина-Гроссман.</i> Вокальная музыка	10
Что такое песня	13
Что такое романс и ария	21
<i>B. Панкратова.</i> Что такое баллада	29
Вокальная баллада	31
<i>T. Попова.</i> Одночастные инструментальные жанры	43
<i>B. Ефименкова.</i> Танцевальная музыка	52
Старинные западноевропейские танцы	54
Народно-бытовые танцы и пляски в творчестве композиторов XIX века	62
Вальс	68
Мазурка и полонез	74
Полька и контрданс-кадриль	80
Новые бытовые танцы XX века	82
Заключение	83
<i>K. Розеншильд.</i> Полифонические формы. Фуга	85
<i>T. Попова.</i> Соната	115
Сонатный цикл и сонатная форма	118
Характер сонатного цикла	126
Староклассическая соната	131
Классические сонаты и их творцы	135
Сонаты послебетховенского периода	142
Сонаты русских авторов	152
<i>T. Попова.</i> Симфоническая музыка. Симфония	156
Немного о симфоническом оркестре	158
Что исполняли старины камерные оркестры	161
Классическая симфония. Концерт	165
Одночастные симфонические пьесы	175
Симфонические поэмы Листа и других авторов	177
Симфонические сюиты второй половины XIX и XX века	181
Сюиты из музыки к драматическим пьесам. Сюиты из балетов и опер	190
Сюиты советских композиторов	193
Еще о советском симфонизме	196
<i>E. Черная.</i> Опера. Вступление	200
Зарождение и развитие оперы	203
Оперные жанры	216
Оперные формы. Ария, песня, романс, ариозо, баллада	242
Речитатив	255
Ансамбли	259
Хор	264
Оркестр	268
<i>P. Ширинян.</i> Оратория и кантата	274
Немного истории	275
Советские оратории и каннаты	283
<i>G. Скудина.</i> Балет	291
Начало истории	295
Балет в XVII—XIX веках	297
Музыка в балете	303
«Спящая красавица»	308
Судьбы балета в XX веке	315
Советский балет	316

Введение

Богаты и разнообразны виды музыкального искусства — от бесхитростного народного напева, незатейливого наигрыша на самодельном народном инструменте до сложнейших оперных арий, разнообразных форм оркестровой музыки, таких, как увертюра, симфония, симфоническая поэма.

Музыка — искусство звукового высказывания, воспроизведения окружающей нас жизни в звуковых образах. Как и другие виды искусства, музыка с большой художественной силой выражает все то, чем живут люди: их радость и горе, жизненную борьбу, заветные думы, стремления, мечты о счастье.

Музыка воссоздает разнообразные стороны действительности прежде всего посредством раскрытия внутреннего духовного мира человека, его переживаний и чувств. Способность с большой впечатляющей силой передавать тончайшие оттенки чувств, воспроизводя их в процессе непрерывного развития и перехода от одного настроения или душевного состояния к другому, составляет отличительную особенность музыкального искусства, одну из его наиболее могущественных сторон.

Отсюда, разумеется, не следует, что содержание музыки всецело ограничено миром личных душевных переживаний.

Содержание многих великих произведений музыкального искусства составляют раздумья о жизни, напряженная работа мысли, стремления и волевые порывы, изображение различных человеческих характеров в их взаимном общении, столкновениях и жизненной борьбе вплоть до воспроизведения в хоровой, симфонической и оперной музыке величественных образов людских коллективов, освободительной борьбы народных масс, больших общественных событий, острых социальных конфликтов.

Музыкальные жанры — различные виды музыкальных произведений, например, трудовая песня, колыбельная, романс, танец, марш, прелюдия, увертюра. Отдельные произведения внутри каждой жанровой группы при всем разнообразии содержания имеют немало общего и по своим музыкально-выразительным особенностям и по характеру связи с действительностью, бытом. Даже начинающий любитель, слушая незнакомую музыку, легко может отличить колыбельную, походный или траурный марш, боевую революционную песню, а также разного рода танцы: русскую, лезгинку, польку, вальс.

Жанр (французское *жанре* — вид, род) — особый вид художественного творчества, определенным образом связанный с породившей его исторической действительностью, с жизнью и бытом.

Раньше всего понятие жанра стало употребляться в живописи. При этом под жанровой живописью когда-то имелось в виду изображение современного художнику реального повседневного быта¹. В частности, фламандские и голландские художники XVI—XVII веков прославились мастерскими зарисовками картин народных гуляний и празднеств, изображением труда крестьян и ремесленников, бродячих музыкантов, веселых пирушек и драк в трактирах, наконец, уютных сцен повседневного домашнего быта — крестьянского и бюргерского. Художники, писавшие такие картины, так и назывались «жанристами».

С течением времени понятие «жанр» стало употребляться более широко и обобщенно, обозначая тот или иной вид художественного творчества. Так, в области изобразительного искусства мы различаем монументальную живопись (большие полотна и фрески — настенные изображения), станковую живопись, прикладную, декоративную, графику: рисунки, гравюры, книжные иллюстрации и т. д.

Возможна, однако, иная классификация произведений изобразительного искусства, всецело основанная на содержании. Под таким углом зрения можно выделить жанр портрета, пейзажа, натюрморта, интерьера, батальный жанр (сцены военных сражений), исторический, бытовую жанровую живопись и другие.

Музыкальное искусство, подобно другим областям художественного творчества, богато разнообразными жанрами. Даже беглое рассмотрение наиболее важных музыкальных жанров в известной мере может помочь любителю музыки более глубоко и вдумчиво познать огромное богатство музыкальных произведений.

Объединяя однотипные музыкальные произведения в более крупные жанровые группы, исходя из условий реального их

¹ В том же значении употребляется понятие «жанр» и в музыке, когда говорят о меткости и жизненной правдивости жанровых зарисовок в песнях-сценах из народного быта Мусоргского («Светик Савишина», «Семинарист», «Гопак», «Детская») или в сочных жанровых сценах оперы «Кармен» Бизе.

бытования, из особенностей исполнения, можно наметить следующие большие группы:

- а) народно-бытовая музыка устной традиции — песенная и инструментальная;
- б) легкая бытовая и эстрадно-развлекательная музыка (сольная, вокальная, инструментальная для оркестров салонного, духового, джаза);
- в) камерная музыка, предназначенная для одного или нескольких исполнителей-мастеров и звучания в условиях небольших концертных помещений;
- г) симфоническая музыка — для больших симфонических оркестров и обширных концертных залов;
- д) хоровая музыка — для больших хоровых коллективов;
- е) театрально-драматические произведения, предназначенные для исполнения на сцене (опера, балет, музыкальная комедия, оперетта).

Возможен, однако, и иной способ классификации. В более крупном плане все музыкальные жанры можно разделить на две большие группы: *вокальную*, предназначенную для пения (с сопровождением инструментов или без них) и *инструментальную*.

Заметим, что основанием для такой классификации служат не только исполнительские признаки, но и некоторые важнейшие эстетические закономерности, связанные с принципиально иными возможностями раскрытия содержания. Имеем в виду прямую и непосредственную связь почти всех вокальных жанров с разговорной речью, языком слов, облегчающим понимание произведений, будь то простая народная песня, романс, большой хор или опера.

Напротив, то глубокое идеино значительное содержание, которое композиторы вкладывают в свои инструментальные произведения, они выражают без слов, одними лишь звуковыми образами. В этом заключается весьма ощутительное отличие инструментальных жанров от вокальных. Целесообразнее поэтому рассмотреть вокальные жанры отдельно от инструментальных.

Многовековая история музыкального искусства рассказывает о том, как в разных странах на протяжении столетий появились и развивались те или иные виды музыкальных произведений — музыкальные жанры, с присущими им своеобразными выразительными средствами и особенностями музыкального языка. От простейших трудовых припевок, разнохарактерных песенных высказываний, от бытовых танцев и плясок до весьма сложных оркестровых и вокально-хоровых произведений композиторов-классиков, (требующих для своего исполнения многих десятков, даже сотен профессиональных музыкантов и певцов), — таков путь, пройденный профессиональным музыкальным искусством в течение ряда столетий.



Во все времена и у всех народов существовала музыка. Она родилась еще в глубокой древности в качестве могущественного средства общения людей. Уже в самые отдаленные, доисторические эпохи звучание музыки было связано с практической деятельностью и материальными потребностями людей. Охотники и птицеловы играли на дудочках, искусно подражая голосам птиц с целью заманить их в расставленные сети. А северные охотники приманивали изюбря (оленя), трубя в особые берестяные рожки. Так постепенно люди научились воспроизводить на инструментах живые голоса природы.

Трудовые возгласы ритмически объединяли совместные усилия людей при подъеме и передвижении больших тяжестей. В глубокой древности возникли охотничьи сигналы и воинственные пляски, напевные закликания стихийных сил и явлений природы.

Даже в самых примитивных, неразвитых формах музыка и пение первобытных охотничьих племен производили глубокое впечатление, воодушевляя людей на борьбу с суровой, могущественной природой, с враждебными силами. Уже на самых ранних ступенях культуры поэтическое и музыкальное творчество подчинено было тогдашним эстетическим представлениям о прекрасном.

На протяжении многих столетий, даже тысячелетий разнообразные песенные жанры и инструментальные наигрыши сопровождали жизнь человека. Убаюкивая детей, матери пели им спокойные колыбельные песни. У разных народов детские игры сопровождаются веселыми игровыми песенками, а также шуточными песнями про птиц и животных, «считалками», «молчанками», «дразнилками». Под звуки хороводных и плясовых мелодий молодежь танцует, водят хороводы, разыгрывает содержание хороводных песен «в лицах». Прекрасные свадебные песни различных стран воспеваю ум, красоту, трудолюбие молодой четы. Разнообразные песни и инструментальные наигрыши сопровождают труд и отдых крестьян, рабочих, ремесленников, звучат на семейных торжествах и общественных праздниках. Издавна мужественная ратная музыка воодушевляла воинов во время сражения.

Каждому инструментальному и вокальному жанру свойственны свои музыкально-выразительные особенности, выкристаллизовавшиеся на протяжении многих столетий в музыкальном творчестве разных народов и стран. В процессе постепенного отбора наиболее ярких и впечатляющих интонаций, мелодических оборотов, тех или иных видов танцевального шага, степенной маршевой поступи совершилась характерная для каждого музыкального жанра художественная типизация разнообразных

явлений действительности. Вот почему так велико значение музыкальных жанров. Многие выразительные особенности музыкальных образов нельзя по-настоящему осознать и оценить вне жанровых особенностей, их породивших.

Из истории известно, что с постепенным развитием профессионального музыкального творчества в эпоху средневековья связь музыки с народно-бытовыми истоками и общественной жизнью средневекового города продолжала сохраняться. Наряду с песнями и танцами музыканты тех далеких времен сочиняли военные и охотничьи сигналы и наигрыши, музыку для парадов, походов или же религиозных процессий, легкие развлекательные пьесы, звучавшие на торжественных приемах, балах и маскарадах. Все эти бытовые жанры возникали в связи со служебной, «прикладной» ролью тогдашнего музыкального искусства.

С постепенным развитием и усложнением общественной жизни, с расширением идеиного кругозора людей возникает потребность в более глубоких по содержанию и вместе с тем более разнообразных и сложных по форме музыкальных произведений. Ведущую роль в народном творчестве постепенно приобретает лирическая песня с ее богатой и разнообразной мелодикой. В профессиональной же музыке ранее существовавшие жанры мало-помалу утрачивают былое прикладное значение. В этом легко убедиться, проследив хотя бы эволюцию танцевальной музыки. В танцевальных сюитах¹ для двух скрипок с сопровождением замечательного композитора и скрипача Корелли (1653—1713), а также великих немецких композиторов XVII века Генделя и И. С. Баха, пьесы, носящие название танцев (немецкая аллеманда, французские куранта, гавот и менуэт, мавританско-испанская сарабанда), заметно утрачивают связь со своими бытовыми первоисточниками. Под них уже не танцуют. Обращаясь к привычной ритмической поступи того или иного галантного бытового танца, великий И. С. Бах использовал ее для создания глубоких по содержанию пьес чисто лирического, а подчас и драматического характера.

А рядом с переосмыслением старинных бытовых жанров в XVII—XVIII веках появляются и новые виды музыкальных произведений, свободных от какой бы то ни было служебной, практической роли. На первом месте среди них большие музыкальные формы—соната, симфония, концерт. Около этого же времени (на грани XVI и XVII веков) в Италии широкое развитие получает новый вид музыкально-драматического искусства—опера, в непродолжительном времени ставшая любимейшим родом музыкального творчества в целом ряде стран.

Ранее всего возникают и складываются различные жанры камерной музыки. В своем прямом значении слов «камерная»

¹ Сюита (французское «последование») — цикл разнохарактерных пьес. Старинные сюиты XVI—XVIII веков чаще всего состояли из танцев.

(от итальянского *самега* — комната) буквально означало «комнатная», «домашняя». Первоначально здесь имелось в виду домашнее музенирование скромными силами любителей. Вот почему в XV—XVII веках с понятием камерной музыки связывались простые песни с сопровождением, непрятательные танцы и другие пьесы (такие, как прелюдия, фантазия, вариации), а также циклы пьес и танцев, обычно называемые «сюитами», иногда «партиками» (итальянское «разделенная на части»).

С течением времени инструментальные жанры, родившиеся в рамках домашнего музенирования, получают значение концертных. При этом, однако, камерной музыке по-прежнему свойственно более непосредственное, интимное общение исполнителей со слушателями, естественно осуществляющее в небольших концертных помещениях¹.

Другая важная особенность камерной музыки заключается в выдвижении на первый план артистической индивидуальности исполнителя: певца, пианиста, скрипача или же инструментального ансамбля — квартета, трио². Именно этим камерное произведение существенно отличается от оркестрового, в котором художественный замысел осуществляется обычно силами большого коллектива музыкантов-инструменталистов (до ста человек), подчиненного индивидуальности дирижера. Напротив, идеино-эмоциональное содержание камерного произведения раскрывается творческими усилиями одного солиста или же небольшой группой артистов: двоих — в дуэте (например, скрипки с фортепиано), троих — в трио, четверых — в квартете, пятерых — в квинтете. Отсюда — художественная равноправность отдельных участников ансамбля. К тому же отдельные партии музыкального ансамбля обычно мелодически индивидуализированы, обогащены тонкими динамическими оттенками, а подчас и технически сложны. Вот почему в исполнении классических камерных ансамблей Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Брамса, Глинки, Чайковского, Бородина, Глазунова и Танеева всегда охотно принимают участие большие артисты.

Издавна камерной музыке с ее более скромной, интимной звучностью противопоставлялась более мощная и полнозвучная оркестровая музыка.

Лучшие симфонические произведения композиторов-классиков создавались в расчете на массовую аудиторию. Глубина содержания сочетается в них с грандиозностью масштабов и очертаний, широтой тематических планов и, с другой стороны, с простотой, рельефностью, подчас как бы с «плакатностью»

¹ Лишь в концертах больших мастеров-виртуозов, таких, как С. Рихтер, Э. Гилельс, Ван Клиберн и другие, произведения камерной музыки звучат на большой концертной эстраде.

² Ансамбль (французское «вместе») — совместное исполнение музыкальных произведений несколькими музыкантами или певцами, а также название произведения, написанного для нескольких участников.

ведущих музыкальных образов и тем. Как бы ни были обширны по своим размерам и сложны по замыслу симфонии, симфонические фантазии и поэмы, основные темы их обычно просты и выразительны благодаря связи с разнообразными бытовыми жанрами: с народнопесенными напевами, романсовыми интонациями, энергичной поступью марша, призывными трубными фанфарами или же плясовыми ритмами. Вот почему даже начинающий слушатель сравнительно легко может разобраться в смысловом значении и жанровых истоках ведущих образов многих симфонических произведений.

Характеризуя различные музыкальные жанры, советский композитор Д. Шостакович писал, что «среди других музыкальных жанров большая симфоническая музыка стоит как бы первой среди равных. Она насыщена более глубоким содержанием и является владычицей музыкального царства. Никто из великих людей не проходит мимо содержащегося в ней бесконечного неисчерпаемого богатства чувств и идей, мимо того высокого наслаждения, которое дает человеку ее знание и понимание»¹.

¹ Д. Шостакович. Знать и любить музыку. М., Изд-во «Молодая гвардия», 1958.

В. Васина-Гроссман



Вокальная музыка

Вокальная музыка — музыка для голоса — самый древний вид музыкального искусства, «ровесница» человеческой речи. На заре существования человеческого общества, тогда же, когда человек научился применять звуковую речь как средство для общения с другими людьми, появились и первые, простейшие формы вокальной музыки, тесно связанные с условиями жизни первобытных племен. Это были пастушеские зовы, охотничьи или военные кличи, восклицания, объединявшие усилия людей в совместном труде. Из этих восклицаний возникли впоследствии трудовые песни. Уже тогда музыка — и притом именно вокальная музыка — сопутствовала человеку на всем протяжении его жизни. Матери убаюкивали младенцев колыбельными, песня сопровождала игры детей, молодежи, труд и развлечения взрослых, и, наконец, люди оплакивали утрату своих близких тоже в песнях-причтаниях.

С тех давних пор человечество прошло долгий многовековой путь. Изменилось, развилось и усложнилось и музыкальное искусство, обогатившись новыми средствами выражения. Но наряду с этим многие формы вокальной музыки древнейшего происхождения продолжают жить, сохраняясь в быту и в искусстве различных народов нашего времени и при этом не как пережиток, а как естественное выражение человеческих чувств. К таким «бессмертным» формам вокальной музыки относится, например, колыбельная песня, да и многие другие жанры народно-песенного искусства, уходящего своими корнями в далекое прошлое.

Начиная от самых простых примитивных форм народно-песенного искусства и кончая большими сложными произведениями современности, вокальная музыка неразрывно связана с

речью, со словом. Это и понятно, ведь речь и пение во многих отношениях близки между собой. Чем живее, выразительнее речь человека, тем она напевнее, тем яснее мы ощущаем в ней подъемы и понижения голоса, иногда столь яркие, что ухо ясно улавливает своеобразную «мелодию» речи, хотя звуки этой мелодии не имеют фиксированной высоты и не могут быть поэтому точно записаны на нотном стане. И чем менее выразительна речь (например, скучное выступление оратора «по бумажке»), тем она монотоннее, тем однообразнее ее интонации, тем меньше в ней музыки.

Как речь, так и пение воспроизводятся голосовым аппаратом человека и воспринимаются человеческим слухом. Но между ними есть и существенная разница. Для произнесения и понимания слов важно не столько различие звуков по высоте, сколько их «окраска», то есть различие, получаемое благодаря изменению положения губ, зубов, языка, в результате чего мы и слышим гласные и согласные звуки. А это и дает нам возможность различать слова и понимать смысл речи даже тогда, когда интонации говорящего бедны и монотонны¹. Для пения же важнее всего различие звуков именно по высоте (что достигается изменением напряжения голосовых связок). Даже если человек поет без слов, этого достаточно, чтобы наслаждаться красотой мелодии, например в «Вокализе» Рахманинова или в Концерте для голоса с оркестром Глиэра.

Но в пении со словами — а такова, за редкими исключениями, вся вокальная музыка — речь и музыка вступают в более сложные и тесные взаимоотношения.

Во всех подлинно художественных вокальных произведениях музыка усиливает выразительность речи. Иногда мелодия музыкальной фразы рождается из интонаций словесной речи; композитор как бы «пишет с натуры», подслушивая характерные речевые интонации и перенося их на нотный стан. И вот воскликательные, вопросительные и утвердительные интонации становятся музикальными интонациями. Но их речевая природа продолжает ясно ощущаться. Такую мелодию мы называем декламационной, речитативной, или просто речитативом (от латинского *recitare* — читать вслух, декламировать). Замечательные образцы речитатива мы находим в русской опере и романссе, особенно в произведениях Даргомыжского и Мусоргского. Так, в известной драматической песне Даргомыжского

¹ В некоторых языках, например в китайском, подъемы и понижения голоса имеют не только выразительное, но и смысловое значение. Да и в русском языке одна и та же фраза, произнесенная с разной интонацией, меняет свой смысл. Так, например, фраза, произнесенная с утвердительной интонацией: «Ты будешь учить урок» — может быть закончена так: «а я пойду гулять». Если ту же фразу произнести с вопросительной интонацией, она подскажет совсем иное продолжение: «Ты будешь учить урок? Или отложишь до завтра?» И наконец, та же фраза может звучать приказанием: «Ты будешь учить урок! И никаких возражений!»

«Старый капрал» на слова В. Курочкина (из Беранже) выразительно и правдиво переданы суровые, мужественные интонации речи старого солдата перед казнью:

Темп весьма умеренный

В ногу, ре-бя-та, и -ди-те! Пол-но, не ве-шать ру-жьи! ..

Еще яснее чувствуется интонационно-речевая основа в оперных речитативах. Так, например, многие речитативы Бориса в музыкальной драме Мусоргского «Борис Годунов» — это в полном смысле слова взволнованная речь, ставшая музыкой.

Но далеко не во всех вокальных произведениях так ясно ощущаются речевые интонации. Когда речь становится пением, в ней появляются новые качества, свойственные именно музыкальному искусству. Если в речи подъемы и понижения распределенынеравномерно, в соответствии со смыслом фразы, то музыка стремится эти подъемы и понижения подчинить определенному порядку, уравновесить, внести в них свойственные музыке повторность, ритмическую размеренность. Вот почему композиторы гораздо чаще обращаются к стихам, чем к прозе, так как повторность созвучий, ритмическая размеренность присущи уже самой поэтической речи. В мелодиях песенного типа мы ясно ощущаем размеренность и в ритме, и в мелодическом движении. Один из возможных примеров — мелодия романса Глинки «Венецианская ночь» с ее равномерным колыханием и настойчивым повторением одной самой характерной для этого произведения «переливающейся» интонации. Такой тип мелодии как нельзя лучше соответствует образам стихотворения — картине южной ночи и спокойно катящей свои волны реки:

2
Andante quasi allegretto
dolcissimo
Стихи И Козлова
Ночь ве- сен-ни-я ды- ша- ла свет-ло- юж- но-ю кра-
сой; ти- хо Брента про-те- ка- ла, се- ре- бри- ма-я лу- кой.

Конечно, все мелодии вокальных произведений нельзя четко разграничить на строго «декламационные» и «песенные». Часто мелодия в пределах одного и того же произведения меняет свой облик: в песенной мелодии композитор подчеркивает наиболее значительные слова декламационными оборотами, или, наоборот, мелодия, начинаясь речитативными фразами, приобретает постепенно широту и напевность. Но два принципа — деклама-

ционный и песенный — составляют самую сущность вокальной мелодики; на их взаимодействии основаны все ее формы, начиная от самых простых песен, исполняемых голосом без сопровождения, кончая самыми сложными вокальными произведениями.

Эти два принципа различимы и в народном пении. Не случайно в народной речи существуют два противоположных по смыслу выражения: «певком» и «говорком». «Певком» поются протяжные, или «голосовые» (как говорят в народе), песни, «говорком» — различные шуточные сказы, так называемые «скоморошины», и прибаутки, в которых интерес слушателя сосредоточивается именно на словах. В речитативной манере народные певцы пели былины, или «старины» о подвигах богатырей, отсюда и народное выражение: «сказывать старину» (а не петь).

Что такое песня

Это слово, такое простое и знакомое, обозначает очень широкое понятие. Песнями мы называем весьма различные музыкальные произведения: и сложенные народом («народная песня»), и сочиненные композитором («массовая песня», «лирическая песня», «эстрадная песня»); подчас композитор называет песней отдельный номер в опере («Песня индийского гостя» в опере Римского-Корсакова «Садко»). А иногда название «песня» дается инструментальному произведению напевного склада («Песни без слов» Мендельсона, написанные для фортепиано).

Что же роднит между собою столь разные произведения и что дает возможность называть их одинаково? Прежде всего то, что все они (кроме «песен без слов», подражающих пению) непосредственно предназначены для исполнения человеческими голосами, для пения. Но не только это.

Песня — это певучая мелодия, законченная и самостоятельная. Песенная мелодия подчас не теряет своей выразительности и яркости в исполнении без слов и без инструментального сопровождения.

Образцом для композиторов в этом отношении служат народные песни, складывавшиеся в продолжение многих лет, а иногда и столетий и сохранившие отпечаток мудрости и живого творческого духа многих поколений.

Бесконечно разнообразны русские народные песни, среди которых мы находим и песни, отразившие весь годовой круг крестьянских работ, и песни, связанные с древними обрядами, играми и хороводами, и исторические, запечатлевшие в себе реальные события прошлого нашего народа, и лирические, выражющие всю глубину и красоту человеческих чувств. О русских народных песнях написано немало книг, где внимательный

читатель найдет много интересного¹. Здесь же мы скажем лишь о некоторых важных особенностях русской народной песни, которые были восприняты от нее вокальной музыкой, созданной композиторами.

В некоторых отношениях народная песня и по сей день является непревзойденным образцом высокого искусства. Ей присуща способность в очень краткой, лаконичной форме выражать глубочайшее содержание, обобщать в художественной форме исконные, коренные черты характера народа.

Белинский, говоря о песнях русского народа, подчеркивал, что грусть, часто выражаемая в них, есть «грусть души крепкой, мощной, несокрушимой». В русском народно-песенном искусстве можно найти ряд примеров, убедительно подкрепляющих эту его мысль и прежде всего — неповторимую в своей суворой, скорбной и мужественной красоте песню «Про татарский полон».

А в напеве плясовой песни, положенной Глинкой в основу его «Камаринской», нашла выражение русская удаль и русское широкое, привольное веселье.

Виднейший советский музыковед академик Б. В. Асафьев особо выделял среди всех форм русского народного музыкального творчества протяжную песню, считая ее «одним из высших этапов мировой мелодической культуры». Он ценил в ней внутреннюю силу и упругость мелодии, значительность, осознанность, «весомость» каждого звука и не без оснований связывал эти качества с национальным характером русского народа, с условиями, в которых он создавал песню: в постоянном нелегком соперничестве с суворой природой, в трудной жизненной борьбе с угнетателями. Вспомним многие русские протяжные песни: «Уж ты, поле мое», «Горы вы мои» и другие.

А наряду с этим русский народ создал множество веселых, остроумных, задорных песен — начиная от старинных прибауток — «скоморошин» и кончая бойкими плясовыми и частушками.

Протяжная песня с ее суровым величием и озорная частушка — это как бы два «полюса», между которыми располагается огромное разнообразие русских народных песен. В народно-песенном искусстве постепенно формировались качества, характерные для всей русской музыки, и прежде всего — широта мелодий, как будто наполненных здоровым свежим дыханием. Именно мелодическое богатство особенно привлекает слушателя в произведениях Глинки, Чайковского, Рахманинова и многих

¹ Назовем очерк Б. Асафьева «О русской песенности» («Избранные труды», т. IV. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 75—83); популярный труд Н. Кольпаковой «Книга о русском фольклоре». Учпедгиз, Л.; 1948; книги: Н. Бачинская, Т. Попова. Русское народное музыкальное творчество (хрестоматия). Музгиз, М., 1968. Н. Котикова и Б. Добровольский. Песня — душа народа. «Советский композитор», Л., 1959.

других русских композиторов, музыка которых всегда насыщена песенностью — в широком смысле слова.

Народная песня является источником национального своеобразия не только в русской музыке, но и в музыке других народов и стран. Об этом хорошо сказал однажды Рахманинов: «...между музыкой многих величайших европейских мастеров и народной музыкой их родных стран существует тесная и близкая связь. Не то чтобы композиторы эти брали народные темы и пересаживали их в свои сочинения (хотя и это нередко случается во многих произведениях); но они так проникались духом мелодий, свойственных их родному народу, что все их сочинения получали облик, столь же отличный и характерный для данной народности, как вкус национального вина для фруктов»¹.

Для музыканта, для композитора народная песня особенно привлекательна мелодическим богатством и разнообразием. Но народ создавал эти мелодии вместе со словами и не отделял слов от напева.

Переходя от одного певца к другому, песня могла видоизменяться, варьироваться, и все же единство, слитность слов и напева при этом сохранялись.

В огромном большинстве народных песен, даже в тех, где мелодия весьма широко развита, текст значительно протяженнее напева и не укладывается в его рамки. Певец повторяет мелодию с разными словами; так возникает самая распространенная в вокальной музыке строфическая, или куплетная, форма. Песня делится на небольшие части, различные по своему словесному содержанию, но одинаковые (или очень сходные) по напеву. Эти части называются строфами, или куплетами².

В строфической, или куплетной песне не может быть детальной, последовательной связи слов и напева. Напев все время повторяется, и если он будет очень точно и конкретно передавать образы и все интонационные особенности первой строфы, то он может совсем не подойти ко второй и последующим строфам. В строфической песне напев отражает общее содержание

¹ С. Рахманинов. О русском народном музыкальном творчестве. «Советская музыка», сб. 4. Музгиз, 1945, стр. 53.

² Струфа — термин, заимствованный из древнегреческого искусства; так называлась часть песни, исполнявшейся во время торжественного шествия хора в греческой трагедии. Точное значение этого слова («поворот») связано, возможно, с определенным движением хора во время пения.

Термин «куплет» более позднего происхождения. Он ведет свое название от средневековых французских рыцарских песен, текст которых состоял из отдельных частей, сходных по ритмическому строению и объединенных рифмами. Эти части — куплеты пелись на повторяющийся напев, как и в современной куплетной песне.

В наши дни применяются оба эти термины. Говоря о старой народной песне, не имеющей рифмы, лучше называть ее разделы строфами, так как понятие куплета связано с рифмованным текстом.

текста, а не отдельные частности и поэтому одинаково хорошо согласуется с различными строфами. Но создать такой напев — нелегкая задача. В народной песне эта обобщенность достигнута искусством многих поколений певцов, постепенно шлифовавших песню, отбрасывавших все лишнее и случайное.

Примером может служить одна из лучших народных песен — «Подуй, подуй, непогодушка» (ее обработка есть в сборнике Балакирева). Мы ясно ощущаем здесь единство слова и напева, слышим, как грустная лирическая мелодия возникает из начального возгласа-обращения, но в дальнейшем развивается свободно и самостоятельно, передавая и суровость непогожего дня, и горе молодца, потерявшего любимую девушки:

3 Очень медленно

По - дуй, по - дуй, не - по - го - душ.
- ка. (Эх) не ма . лень . ка .

Песню «Подуй, подуй, непогодушка» Балакирев записал в один голос. Но в народном обиходе очень распространено многоголосное пение, в котором к напеву присоединяются подголоски — варианты, естественно вырастающие из основной мелодии, как ветви растения — из его ствола. Заметим при этом, что как бы ни были узорчаты и «цветисты» подголоски, это не мешает ясному и отчетливому произнесению слов. В слаженном, хорошо спевшемся хоре певцы свободно и мастерски импровизируют подголоски, и старая песня каждый раз возникает в новом, не-повторимом облике.

Вот пример широкопопулярной в наши дни песни «Ой, да ты, калинушка» (часто исполняемой Краснознаменным ансамблем Советской Армии):

4 Не очень медленно

Зап А. Листопадова

Ой, да ты, ка - ли - нушка, ты ма - ли - пушка!
Ой, да ты не стой, не стой на го . ре кру - той,
ой, да ты не стой, не стой на го . ре кру - той.



Часто песенная строфа отчетливо делится на две части, причем первую (запев) поет один певец или группа певцов, а вторую (припев) подхватывает весь хор. Слова припева обычно повторяются на протяжении всей песни. Приведем излюбленные припевы стариных русских песен: «Ой калина, ой малина», «Люшеньки-люли» и другие.

Так складывается строфическая, или куплетная форма с припевом, часто встречающаяся в народных хороводных и плясовых песнях. Запев и припев ясно различимы и в самой мелодии, они обычно отличаются по своему ритму. Так, например, обстоит дело в хороводной песне «На горе-то калина»:

Умеренно

На этом простом примере ясно видно, какое значение имсет в песне припев. Он как бы «доказывает» запев, утверждает его мысль. Вот почему в припевах многих песен повторяются отдельные слова запева, как это происходит и в песне «На горе-то калина».

И в мелодии припева нередко слышны интонации запева. Повторяясь в измененном, большей частью сокращенном виде, они тоже «утверждаются», закрепляются в припеве и способствуют завершенности всего куплета в целом. Это можно ясно показать на примере популярной песни Е. Родыгина «Уральская рябинушка», очень близкой по своему складу к народной песне. Припев в ней как бы «доказывает» мелодию запева; последняя фраза припева в точности повторяет четвертую фразу запева. Этим и создается цельность всей песни:

Не спеша. Певуче



Припев

Хор

P

Не всегда массовые и народные песни имеют припев. Утверждение, завершение основной мелодической мысли может происходить и иначе: путем повторения конца или второй половины куплета. Этот прием часто встречается в городских народных и массовых песнях, например в известной песне В. Соловьева-Седого «Подмосковные вечера». Вторая часть каждого куплета поется два раза и этим создается впечатление законченности:

7 Не спеша, задушевно

mp

Но оно обусловлено не только повторением, а и соотношением частей куплета. Если мы попробуем спеть первую часть купле-

та и остановиться на словах: «все здесь замерло до утра», — мы ясно почувствуем, что эта часть не является законченной музыкальной мыслью, наш слух будет ждать продолжения. Не дает впечатления законченности и вторая часть, взятая отдельно. Законченность возникает лишь при объединении первой и второй частей. Повторение же конца куплета здесь в известной мере выполняет ту же роль, что и припев.

Законченная музыкальная мысль называется периодом, а части периода — предложениями. В данном случае, в песне «Подмосковные вечера», период состоит из двух предложений, причем второе поется дважды.

Такое строение мы встречаем во многих куплетных песнях. Иногда вторая часть повторяется не буквально, а видоизменено, варьированно.

Но многие массовые песни имеют более сложную форму. И запев, и припев излагаются более развернуто, причем каждый из них может являться законченной музыкальной мыслью — периодом. В таких случаях припев уже не вырастает из запева как его непосредственное продолжение, а противопоставляется ему. В «Дорожной» песне Соловьева-Седого мы слышим именно противопоставление запева и припева, что становится особенно ясным, если сравнить отрывистые интонации начала запева и певучие — начала припева. Именно этот контраст начального ритмического «толчка» определяет собой облик запева и припева:

8 Подвижно

Что нам ветры, что нам вьюги и бураны, к цели светлой мы стремимся неустанно. Где дороги пробегут, наше мужество и труд люди добрым словом помнят. нут. За ря встаёт, до рога в даль зовет. Кругом земля цветет, сверкают речки. А сердце ждет, ну где же ты моя необходила любовь на ве ки? Бе .



В некоторых песнях контрастность запева и припева достигается их ладовым противопоставлением.

Так, в «Гимне демократической молодежи» А. Новикова суровый, мужественный запев написан в миноре, а более «открытый», устремленный вперед припев — в мажоре.

Разнообразие формы в массовой песне может быть достигнуто и перестановкой запева и припева. В «Песне о Родине» И. Дунаевского, получившей в наши дни всемирную известность, припев («Широка страна моя родная») предваряет собой запев («От Москвы до самых до окраин»). Такая форма называется песенной формой с предваряющим припевом.

Большинство народных песен поется обычно певцом или хором без сопровождения. Но некоторые песни пишутся композиторами в расчете на совместное звучание голосов и инструментов. Инstrumentальное сопровождение создает как бы опору для голосов и фон, на котором они выделяются еще более рельефно и красиво. Сопровождение в песне может быть поручено роялю, баяну, оркестру (симфоническому или народных инструментов). А в некоторых песнях сопровождение не только служит фоном для голоса, но и является само по себе очень выразительным и образным. В названной выше «Дорожной» песне Соловьева-Седого подвижное сопровождение помогает передать веселое оживление дороги, зовущей вперед юных путешественников.

Выше говорилось о народных песнях, о массовых песнях советских композиторов. Но песня может входить как составная часть в оперу или какое-либо другое крупное музыкальное произведение — канту, ораторию.

Песня живет в народе, сопровождает человека в самых разных обстоятельствах. Вот почему, правдиво передавая в опере жизнь и быт народа, композиторы вводят туда песню, как бы перенося в свое произведение то, что непосредственно услышано в самой действительности. Именно поэтому мы часто встречаем в русской классической опере либо подлинную народную песню, либо песню, сочиненную в народном духе. В «Хованщине» Мусоргского раскольница Марфа поет грустную народную песню «Исходила младешенька», высказывая в ней всю свою тоску и обиду на покинувшего ее Андрея Хованского. Мусоргский

ничего не изменил в этой народной мелодии, он только прибавил к ней выразительное оркестровое сопровождение.

Римский-Корсаков в своей опере «Царская невеста» вложил в уста одной из героинь — Любashi — песню, удивительно похожую на народные, но сочиненную им самим.

Рисуя жизнь и быт советских людей в опере, композиторы вводят в нее массовую песню. И она не только помогает верно обрисовать быт советских людей, но часто служит характеристикой героев наряду с ариями, монологами, речитативами и другими более сложными оперными формами. Можно привести ряд примеров очень удачного использования этого жанра в советском оперном творчестве.

В финале оперы И. Дзержинского «Тихий Дон» хоровая песня «От края и до края» правдиво и выразительно передает решимость красноармейцев, уходящих воевать «За землю, за волю, за лучшую долю». Песня школьников в опере Д. Кабалевского «Семья Тараса» является меткой характеристикой юных героев оперы — Насти, Павки и их друзей.

Так, при всей простоте формы, при всей лаконичности песня обладает многими свойствами, позволяющими ей выражать большие идеи и чувства, обобщать значительные явления жизни народа.

Что такое романс и aria

Лирическое вокальное произведение для одного голоса с сопровождением часто называют не песней, а романсом.

Слово «романс» — испанского происхождения. Первоначально оно обозначало светскую песню на «романском», то есть испанском языке, в отличие от песнопений на «ученом», латинском языке. В Россию этот термин пришел из Франции; вначале так называли произведения, написанные на французский текст. Такие романсы, следуя моде, во множестве сочиняли русские композиторы конца XVIII и начала XIX века. Произведения же, написанные на русский текст, назывались «российскими песнями». С течением времени значение слова «романс» расширилось, и термин этот стал обозначать произведение для голоса с сопровождением, чаще всего написанное в более сложной, чем песня, форме¹.

Начало расцвета романса — первая половина XIX века, период, для которого вообще характерен особый интерес к лирическим жанрам, к искусству, выражающему внутренний мир человеческой личности. В это время создавали свои произведе-

¹ Различие терминов «романс» и «песня» существует и во французском языке (*«романс»* и *«chant»*). В немецком языке оба эти жанра называются одним словом: *«Lied»*.

ния в России Глинка, Даргомыжский, Алябьев, Варламов, Гурилев, а за рубежом — Шуберт, Шуман. Во второй половине XIX века и в начале XX к именам первых классиков романса прибавились имена Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского, Рахманинова, Грига, Брамса, Вольфа и других. Многие из созданных ими романсов пользуются большой любовью слушателей и постоянно звучат в концертных программах.

По сравнению с песней связь музыки и слова в романсе более тесная, детальная. Музыка передает не только общий характер поэтического текста, но порой и отдельные поэтические образы. Интонационно-речевые особенности, равно как и особенности поэтической формы, также получают в музыке романса более точное отражение. Разница музыкальной трактовки стиха в песне и в романсе становится особенно ясной, если сравнить, например, романс Чайковского «Песня цыганки» на слова Я. Полонского с фольклорной песней «Мой костер» на тот же текст.

В фольклорной песне напев каждого куплета охватывает собой четверостишие, причем два последних стиха повторяются:

Умеренко

Мой кос - тер в ту - ма - не све - тит, ис - кры
гас - нут ва ле - ту... Ночью нас ни кто не
встре - тит, мы прос - тим - ся на мос - ту.

Эта мелодия, в которой причудливо соединяются удалая и грусть, хорошо передает общее настроение песни-прощания.

Романс Чайковского на эти слова передает те же настроения более тонко и гибко. Когда вы слушаете этот романс, сначала кажется, что композитор написал его тоже в простой куплетной форме. Однако напев каждого куплета более развернут, он охватывает не одно четверостишие, а два, давая широкое эмоциональное развитие¹. Мелодия, начинаясь довольно сдержанно и спокойно, становится затем взволнованной и страстной. Кроме того, применяя характерные ладово-интонационные обороты восточного характера, Чайковский подчеркивает в самой музыке, что герояня его произведения — цыганка:

¹ Первая часть романса (см. в примере 10), условно называемая здесь «куплетом», представляет собой простую двухчастную форму.

Allegro moderato

Mой кос-тер в тумане све - ти ти скры гас - нут на де - ту...

Ночью нас ни кто не встре - ти, мы прощим - ся на мос - ту.

4861

Poco meno mosso

mf

Ночь пройдет, и спо за - ра - но в степь да же - ко, мальтий мой,

p *crescendo*

f

я уй - ду с столпой цы - га - но за ки - бит . кий ко че . вой.

Эта мелодия повторяется дважды. Вместо третьего куплета появляется новая музыка, уже не песенного, а декламационного склада, подчеркивающая драматизм прощания цыганки с ми- лым:

Andante



А в конце — опять возникает знакомая мелодия, но теперь повторяется только первая ее часть, звучащая как отзвук, как воспоминание.

Так куплетная форма превращается в трехчастную, о которой подробнее будет идти речь ниже.

Очень большое значение имеет в «Песне цыганки» партия фортепиано, подражающая печальным переборам цыганской гитары.

Эти особенности: гибкое следование мелодии за поэтическим словом, отражение в музыке поэтических образов стихотворе-

ния в их развитии, а не в виде обобщенного вывода, большое выразительное значение фортепианной партии — характерны именно для жанра романса.

Трехчастная форма, о которой уже шла речь, состоит из трех разделов, причем третий является повторением первого. Такая форма часто встречается в романсах. Ее строение дает возможность ввести в музыку элемент контраста (в средней части), оттеняющего выразительность основной мелодии. Поэтому повторение первого раздела (так называемая реприза) воспринимается слухом по-новому, не как повторение основного напева в куплетной песне, а как вывод из сопоставления первой части и середины.

В качестве примера трехчастной формы, содержащей яркий контраст, можно привести песню Шуберта «Мельник и ручей» на слова В. Мюллера. Стихотворение Мюллера представляет собой диалог юноши и ручья. Юноша повествует свои любовные горести ручью, ручей его успокаивает, но юноша остается безутешным. Это поэтическое противопоставление человеческих переживаний безмятежности природы находит отражение в мелодике романса, в его ладовом строении, в характере фортепианной партии. Первая часть — жалобы юноши — изложена в миноре, скорбная мелодия лишь легко поддерживается аккордами сопровождения:

12 Умеренно

The musical score consists of two staves of music. The top staff is for voice and piano, and the bottom staff is for piano only. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (indicated by '8'). The vocal part begins with 'Где в страданьях сердце на ве ки за...'. The piano part continues with 'мрет, там ли - ли и нежной цве - ток рас - тет. [Пусты]'.

Во второй части минор сменяется светлым мажором, а в партии фортепиано как бы слышится журчащий лепет ручья:



И снова возвращается скорбная мелодия первой части — горестные сетования юноши. Но и голос ручья не умолкает: в партии фортепиано продолжает звучать его журчание. Таким образом, в третьей части как бы обобщены, синтезированы образы первой и второй части.

В широко развернутой трехчастной форме написан известнейший романс Чайковского «День ли царит» на слова А. Апухтина. В нем фортепианная партия играет такую же роль, как и вокальная: романс заканчивается большим фортепианным заключением (кодой), своего рода «послесловием», доказывающим мысли романса.

В творчестве классиков романса, так же как и у современных авторов, мы встречаем примеры большого разнообразия форм в этом жанре.

Из двух элементов романса — поэтического слова и музыки — то один, то другой преобладает, и в связи с этим одни романсы напевны, другие же — декламационны. В конце XIX века многие композиторы, стремясь всецело подчинить музыку поэзии, стали даже называть свои произведения не романсами, а «стихотворениями с музыкой» (Рахманинов, Таинев). Иногда характер вокальной партии в романсне приближается к оперной арии или ариозо, музыка как бы выходит за пределы лирического жанра, приобретая драматизм, даже трагедийность.

Каковы же характерные признаки арии и ариозо?

В то время как названия «романс» и «песня» применяются обычно к произведениям не очень больших размеров, под арией во многих случаях имеется в виду обширная, а нередко и весьма технически сложная пьеса для голоса с сопровождением симфонического оркестра. Чаще всего ария представляет собой самостоятельный номер большого музыкального произведения: оперы, оратории, каннаты. Наряду с тем существуют и концертные арии.

Заметим, что самое слово «ария» на итальянском и французском языках первоначально означало просто песню. Не случайно многим струнным ариям, как и песне, нередко присуща простая куплетная форма. Но позднее концертная и оперная арии усложнились.

Назначение многих арий — служить, подобно монологу в драме, характеристикой данного героя. Характеристика эта может быть и обобщенной — своего рода «музыкальным портретом» героя — или же связанной с конкретными обстоятельствами действия.

Известную арию Руслана из оперы Глинки «Руслан и Людмила» («О поле, поле») мы отнесем к первому роду, так как она обобщает в себе разные стороны характера героя, его раздумья о жизни и смерти, и любовь к похищенной невесте, и мужественную решимость пройти через любые опасности ради ее спасения.

Примером же арии, рисующей героя только в конкретной ситуации, может служить ариозо Онегина в шестой картине оперы Чайковского («Ужель та самая Татьяна...»). Оно выражает внезапно вспыхнувшую любовь Онегина к Татьяне.

Но и в том, и в другом случае ария, как и другие виды оперных форм, принадлежащих к драматическому жанру, передает мысли и чувства конкретного героя.

Многое в музыкальной форме арии объясняется этим ее назначением в опере. Так, очень часто ария не только выражает уже созревшее чувство, но и самий процесс его формирования: она показывает, как в душе человека происходит борьба противоположных чувств и как одно из них побеждает. В музыке эта борьба находит выражение в речитативно-декламационном вступительном построении, предшествующем арии в собственном смысле слова. В этой вступительной части обычно нет законченности, симметрии, изложение ее импровизационно. И только в самой арии, в момент, когда музыка должна выразить уже оформленвшееся чувство, появляется мелодическая закругленность формы. В известной арии Лизы из «Пиковой дамы» Чайковского («Уж полночь близится...») борьба надежды и отчаяния в душе героини выражена во вступительной части, начинаемой цитированными выше словами. Взволнованная мелодия состоит из отдельных коротких фраз декламационного характера. А итог этой борьбы — безысходная печаль прощания с обманчивыми мечтами — выливается в напевной, скорбной мелодии («Ах, истомилась я горем!»).

Таким образом, форма арии шире, многограннее, чем форма романса, передающего большей частью какое-либо одно чувство.

Но зато романсу свойственна большая тонкость в выражении оттенков чувства, подчас с трудом передаваемых словами.

Это не означает, что обе вокальные формы изолированы друг от друга. Они развивались и развиваются во взаимодействии, обогащая друг друга. Свидетельством тому — вся история русского романса и русской оперы, в частности творчество Чайковского.

Такие его романсы, как «День ли царит», «Благословляю вас, леса», «На нивы желтые», по силе и яркости выражения чувства, показанного в широком, драматическом развитии, весьма близки к оперным ариям. А с другой стороны, композитор внес в некоторые свои оперные арии и ариозо акварельную нежность оттенков, тонкий психологизм, свойственный романсу. Такова, например, ария Иоланты — героини одноименной оперы («Отчего это прежде не знала»), ария, музыка которой с удивительной силой передает чувства слепой от рождения девушки, не знающей, какой радости лишила ее природа, но смутно это чувствующей.

Обогащение жанра романса, расширение его выразительных возможностей происходит в музыке не только путем воздействия оперных форм на романс. С этой же целью композиторы нередко объединяют романсы в «песенный круг» — вокальный цикл. В цикле вполне возможно сопоставить несколько контрастных образов, дать их широкое развитие, то есть то, чего с трудом можно достигнуть в пределах одного романса или песни.

Форма сюжетно и музыкально объединенного вокального цикла возникла в начале XIX века. Первым ее образцом является цикл Бетховена «К далекой возлюбленной». В дальнейшем к этой форме обращались Шуберт, Шуман и многие другие композиторы, в том числе русские — Мусоргский, Римский-Корсаков, а также наши современники — советские композиторы.

Песня Шуберта «Мельник и ручей», о которой шла речь выше, входит в вокальный цикл композитора «Прекрасная мельничиха». Двадцать песен этого цикла составляют своего рода «музыкальный рассказ» о любви юноши-подмастерья к дочери хозяина. Любовь эта, вначале сулившая счастье, а потом отравленная ревностью, приводит юношу к мысли о смерти.

В песнях цикла с большой психологической тонкостью отражены все фазы этого чувства, и хотя ни одна из песен не выходит за пределы лирики — весь цикл в целом дает развернутое последовательное изложение сюжета. В этом есть нечто общее с литературной формой романа в письмах, где каждое из писем является лирическим излиянием, а все вместе составляют роман с развитым сюжетом и детальной характеристикой героев.

Песни, входящие в вокальный цикл, имеют не только сюжетную, но и музыкальную связь. Так, например, в названном выше цикле Шуберта мы ясно ощущаем интонационное родство между некоторыми песнями. Кроме того, в сопровождении многих песен слышится подражание журчанию ручья, которому влюбленный юноша поверяет свои радости и горести. Этот образ ручья — образ природы-утешительницы — проходит через весь цикл и придает его музыке светлый характер, несмотря на грустный сюжет.



Что такое баллада

В музыке балладой называется песня повествовательного характера, а также инструментальная пьеса обычно драматического или лирико-драматического склада. Баллада, как и большинство музыкальных жанров — народного происхождения и имеет свою продолжительную историю.

Слово «баллада» происходит от провансальского *ballar* и итальянского *ballare* (плясать).

Возникла баллада в эпоху средневековья (первое упоминание о ней относится к концу XII века) у романских народов. С помощью средневековых народных музыкантов — менестрелей и жонглеров — она начинает свое путешествие по Европе.

Что же представляла собой баллада того времени? В народном искусстве балладой первоначально называлась хоровая песня, сопровождаемая плясовыми движениями. В весеннюю пору на открытом воздухе крестьяне и горожане любили танцевать под пение баллад. Странствующие музыканты исполняли баллады и на балах. Позднее связь с танцем была утрачена.

Литературные тексты баллад привлекали многих французских поэтов XIV—XV веков, например, Фруассара, Шарля Орлеанского, Дешана, а также великих итальянских поэтов — Данте и Петрарку. Особенное распространение этот жанр получил в Англии, где он представлял собою популярную народную песню лирико-повествовательного характера.

Еще в эпоху Шекспира, то есть в конце XVI — начале XVII века, под балладу, по-видимому, плясали¹. Английский композитор Томас Морлей, современник В. Шекспира, пишет в своей работе «Простое и легкое введение в прикладную музыку»: «Имеется еще некий разряд, более легкий, именуемый балладами или танцами: это песни, которые, будучи исполнены на простенькую мелодию, могут служить для танцев»².

Сюжеты английских и шотландских баллад были разнообразны. Обычно они повествовали о занимательных приключениях. Нередко в них рассказывалось и о событиях героической истории народа, особенно в так называемых «порубежных» (то есть повествующих о битвах на границе Англии и Шотландии) шотландских балладах. Крепким народным юмором и любовью к свободе пронизаны знаменитые баллады о народном герое Робине Гуде. Трагические события, роковая любовь, семейные распри, любовное соперничество — все эти темы находили в

¹ Этот вопрос разработан в неопубликованной работе К. А. Кузнецова «Материалы по истории баллады». Рукопись.

² Цитировано по упомянутой работе К. А. Кузнецова.

балладах свое отражение. Иногда в них звучали социальные и сатирические мотивы.

Листки с напечатанным текстом баллад распространялись специальными разносчиками, которые нередко бывали одновременно и исполнителями. Такой образ запечатлен, например, в «Зимней сказке» Шекспира в лице бродяги Автолика.

Однако в Англии народная баллада утрачивает непосредственную связь с танцем. В английском фольклоре она продолжает существовать в качестве повествовательной песни.

Одновременно с этим баллада проникает в английскую профессиональную литературу, где приобретает уже новые черты. Сюжеты литературных баллад основываются на таинственных зловещих событиях, действие часто происходит в фантастическом мире или в романтической средневековой обстановке, общая эмоциональная окраска мрачна по колориту, а подчас и драматична.

Мало-помалу в литературе определяется новый, романтический тип баллады. О живом интересе английских поэтов к этому жанру свидетельствует издание знаменитого сборника английских и шотландских баллад и песен — «Реликвии древней английской поэзии» (1765). Несколько позже, в 1802 году, появляется сборник «Порубежные баллады», изданный Вальтером Скоттом. Из этих сборников западноевропейские поэты черпали материалы для переводов и свободных поэтических переложений. В XVIII веке баллада становится очень популярной в западноевропейской поэзии, но уже как чисто литературный жанр, не связанный непосредственно с музыкой и, тем более, с танцем.

Замечательные произведения в балладном жанре создали Р. Бернс, В. Скотт в Шотландии, Ф. Шиллер, В. Гёте в Германии, А. Мицкевич в Польше.

В XVIII — начале XIX века появляются первые баллады и в русской литературе. С жанром баллады в первую очередь связано имя В. А. Жуковского. Жуковский был не первым русским поэтом, обратившимся к этому жанру. Но именно в его творчестве баллада приобретает свои типические черты. И шутливое прозвище «балладник», данное Жуковскому поэтом К. Н. Батюшковым, вполне оправдано. Жуковский сделал множество прекрасных переводов баллад западноевропейских классиков, например, «Кубок» по Шиллеру, а его «Светлана» и «Людмила» стали классическими образцами русской баллады (хотя их сюжетная основа и заимствована из немецких баллад).

Благодаря специальному характеру сюжета, образов, а также общему таинственно-романтическому колориту к жанру баллады можно также отнести и многие стихотворения А. Пушкина и М. Лермонтова. Таковы, например, «Песнь о вещем Олеге» Пушкина, «Тамара», «Воздушный корабль», «Над морем красавица-дева сидит» Лермонтова. Интересные баллады создали А. К. Толстой, А. Фет, В. Брюсов.

Вокальная баллада

Проникновение баллады в профессиональное музыкальное творчество связано с широким распространением этого жанра в европейской литературе XIX века. В этот период — период расцвета романтизма — литература оказывает огромное влияние на музыкальное искусство. Композиторы-романтики черпают из литературы тематику, образы и сюжеты для своих произведений. Эта связь с литературой явственно сказывается в инструментальной музыке, которая у композиторов-романтиков в большинстве случаев становится программной¹. Но и в вокальной музыке заметно изменяются уже сложившиеся жанры и формы, появляются новые жанры и среди них баллада. Особенности вокальной баллады во многом определяются специфическими чертами баллады литературной.

Поскольку для литературной баллады характерны эпические сюжеты, рассказывающие о каких-либо необыкновенных, часто фантастических событиях, образы их обычно ярко контрастны — этим еще более подчеркивается драматизм ситуаций. Контрастность же поэтических образов влечет за собой и контрастность образов музыкальных. Нередко музыка вокальной баллады последовательно раскрывает развитие поэтического сюжета. В этих случаях фантазия композитора подчиняется прежде всего смене различных образов и настроений, выраженных в тексте. Поэтому такие баллады построены весьма свободно: в них сменяет друг друга ряд контрастирующих эпизодов. Так написаны баллады Ф. Шуберта «Порука», «Смерть Оскара». Иногда же для баллады используется, как в народном творчестве, строфическая или куплетная форма (например, в балладе Шуберта «Король в Фуле»).

Действие в балладе часто развертывается на фоне грозной разбушевавшейся стихии — это помогает композитору убедительно раскрыть эмоциональное состояние героев. Такой пейзажный фон, как правило, изображается и в музыке. Изобразительные моменты наиболее ярко выявляются обычно в фортепианной партии.

Одним из первых композиторов, который стал писать баллады, был в Германии И. Цумштег (1760—1802), позднее Г. Маршнер (1795—1861) и особенно К. Левс (1796—1869), который своим вокальным творчеством заметно обогатил немецкую камерную музыку. Большинство созданных им баллад написано на народно-легендарные и исторические сюжеты — например, «Арчибалд Дуглас», «Эдвард», «Старошотландская баллада» и другие. В балладах Леве выявлены характерные черты этого жанра: музыка последовательно отражает сюжетное развитие

¹ Программная музыка обычно пишется на литературный сюжет или имеет определенное название, раскрывающее замысел композитора.

поэтического текста, в фортепианной партии много изобразительных моментов. По размерам его баллады заметно превосходят обычные романсы или песни.

Наиболее законченное, высокохудожественное воплощение жанр баллады получает в творчестве гениальных немецких композиторов Франца Шуберта, а затем Роберта Шумана.

Шубертом написано свыше двадцати баллад. Назовем «Молодую монахиню» на текст Крайгера, «В селе» на слова В. Мюллера, «Прощание Гектора» и «Кубок» на стихи Шиллера, «Плач Кольмы» из Оссиана.

Шедевром шубертовского вокального творчества является баллада «Лесной царь» на текст Гете. Поэтичнейшая баллада Гете построена в форме диалога отца с сыном, который временами перебивается репликами лесного царя. И даже текст от автора дан в виде диалога (вопроса и ответа):

Кто скакет, кто мчится под хладною мглой?
Ездок запоздалый, с ним сын молодой.

(перевод В. А. Жуковского).

Такое построение баллады не случайно: лаконичность реплик, органично сливающихся с ритмом скачки, усиливает напряженность и драматизм повествования.

Чутько следуя за поэтом, Шуберт создает образы трех действующих лиц, участвующих в этой сцене,— отца, сына и лесного царя. Хотя произведение сравнительно невелико по своим размерам, композитор сумел каждого из них наделить своими особыми чертами. Музыкальные интонации их реплик — тревожные и вместе с тем успокаивающие у отца, болезненно стонущие и жалобные у сына, зачаровывающие у лесного царя — поражают выразительностью и тонкой передачей разнообразнейшей гаммы психологических оттенков:

1. Сын

Ро - ди - мый, лес - кой царь со мной го - во -
рит, он зо - ло - то, пер - лы и ра - дость су - лит

Отец

„О нет, все спо - кой - но в поч - ной глу - би -
не; то вет - лы се - ды - е сто - ят в сто - ро - не.“



Глубоко выразителен конец-развязка баллады, своеобразная реплика «от автора». Нарисованный скучными штрихами, этот речитатив своей простотой и лаконичностью еще более сгущает краски и подчеркивает трагизм происшедшего:

15 Recit.

Для создания ярких музыкальных образов Шуберт использует разнообразные приемы. Так, например, чтобы еще более подчеркнуть чарующую завлекательность фантастического образа лесного царя, композитор меняет фактуру¹ сопровождения: на фоне «колышущегося» аккомпанемента реплики лесного царя становятся еще более мягкими и ласково-усыпляющими.

Одним из основных элементов, создающих неповторимый колорит шубертовского «Лесного царя», является фортепианное сопровождение. Роль его в этом произведении (как, впрочем, почти во всех песнях Шуберта) настолько велика, что правильнее было бы говорить не о сопровождении, а скорее о равноправной роли фортепиано. В создании музыкальных образов этой баллады фортепианной партии принадлежит огромная роль. С одной стороны, она выполняет изобразительную функцию, вызывая в нашем воображении картину бешено скачки коня. С другой стороны, быстро повторяющиеся октавы в сочетании с порывисто-устремленными, мрачными ходами в басу создают атмосферу романтической приподнятости, ожидания чего-то необычайного и рокового:

¹ Фактурой называется способ изложения музыки. Под фактурой сопровождения (как в данном случае) подразумевается форма изложения голосов, сопровождающих мелодию. Виды фактур чрезвычайно разнообразны — например, аккордовая, арпеджиованная и т. д.



Здесь мы сталкиваемся с одним из примеров того, как музыка может раскрыть подтекст, настроение, едва уловимый колорит, которые присущи всякому высокохудожественному стихотворению. И часто именно благодаря этому, раскрытыму музыкой, подтексту произведение приобретает для нас особенную, непередаваемую прелесть.

В «Лесном царе» фортепианная партия важна еще и в другом отношении. Однотипное сопровождение, сохраняемое на протяжении почти всего романса (за исключением реплик лесного царя) сообщает балладе необыкновенную цельность. Органичное, так называемое «сквозное» развитие, (не говоря уже о несравненно более высокой художественной значимости), заметно отличает баллады Шуберта от баллад его предшественников и современников, например, Леве, у которого следование за текстом носит несколько внешний характер, а свобода музыкального развития иной раз приводит к фрагментарности, клочковатости изложения.

Яркие музыкальные образы шубертовского «Лесного царя» вдохновили Ф. Листа на создание замечательного фортепианного переложения этой баллады. «Лесной царь» Шуберта — Листа — одно из популярных произведений в концертных программах пианистов.

Ряд замечательных баллад написал Шуман. В числе их «Перчатка» (на текст Шиллера), «Братья-враги», «Валтасар» (на текст Г. Гейне) и другие. Все основные черты вокального стиля Шумана наиболее полно раскрыты в его балладе «Два гренадера» (где использована мелодия «Марсельезы»), часто звучащей в концертных и радио-программах.

Шуман писал баллады и для различных вокальных составов. Некоторые из них по характеру близки кантатам,— например, весьма обширная по размерам (14 номеров) баллада «Проклятие певца» на сюжет стихотворения Л. Уланда.

Среди камерных вокальных произведений великого венгерского композитора и пианиста Листа широко известна поэтич-

нейшая баллада «Лорелея». В этой балладе, написанной на текст знаменитого стихотворения Гейне, претворены лучшие традиции, идущие от романтических баллад Шуберта, в частности, его «Лесного царя». Ярко живописны и музыкально-пластичны образы баллады: рассказчик, в душе которого старинное предание пробудило смутную тревогу; прекрасный Рейн в свете угасающего дня; романтически-загадочная и коварная Лорелея; рыбак, зачарованный ее пением и несущийся на встречу гибели.

В начале XIX века баллада проникает также и в оперу. Первый из известных нам образцов оперной баллады встречается в популярной в те годы опере «Белая дама» французского композитора Ф. Буальдье (1775—1834). В дальнейшем баллады звучат в операх самых различных направлений, как западноевропейских, так и русских композиторов: «Осада Коринфа» Дж. Россини, «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно, «Бал-маскарад», «Риголетто» и «Сила судьбы» Дж. Верди, «Летучий голландец» Р. Вагнера. Широкую популярность получила баллада Маргариты о Фульском короле из оперы Гуно «Фауст». Среди русских опер, использующих жанр баллады, можно назвать «Аскольдову могилу», «Пана Твардовского» и «Вадима» А. Верстовского, «Руслана и Людмилу» М. Глинки (баллада Финна), «Вильяма Ратклифа» Ц. Кюи, «Рогнеду» А. Серова, «Пиковую даму» П. Чайковского (баллада Томского).

Благодаря своему повествовательному характеру баллада в опере оказывается очень удобной формой для того, чтобы познакомить слушателей с важнейшими событиями (в большинстве случаев совершившимися в прошлом), которые связаны с действием, происходящим на сцене. Нередко баллада звучит в важнейших узловых моментах драматургического развития, представляющих или завязку или же кульминацию действия. Именно такова, например, драматургическая роль и значение баллады Сенты из «Летучего голландца» Вагнера. Старинное предание, рассказалое прекрасной девушкой Сентой, повествует о несчастном моряке, осужденном на вечные скитания. Баллада Сенты предвосхищает и усиливает значительность появления главного героя — таинственного моряка-скитальца.

Широко популярны баллады из опер Верстовского, в особенности песня Торопа из оперы «Аскольдова могила» «Близко города Славянска», которая по существу является балладой, хотя и не названа так автором:

17 Andantino

Близ - ко го - ро - да Сла - вян - ска,
на вер - ху кру - гой го - ры зна - ме - ни - тый жил - ёс -



Гудошник Тороп, друг и помощник героя оперы, княжеского дружинника Всеслава, запевает эту песню-сказку в кульминационный момент развития действия, — когда Всеслав вызволяет из неволи свою невесту Надежду. Песней-балладой (в которой в иносказательной форме рассказывается все, что делается на сцене) Тороп отвлекает внимание окружающих от побега, и Надежду удается спасти.

Еще более значительную роль играет баллада в опере «Пиковая дама» Чайковского. Рассказ-баллада Томского о роковой тайне графини, своеобразно преломленный сквозь больное воображение Германа, становится толчком к развитию всех последующих трагических событий. Но баллада Томского служит не только завязкой драмы. Мелодия ее играет большую роль и в музыкальной драматургии оперы; в ней содержатся интонации важнейших тем — темы графини и темы трех карт (характеризующей также и Германа):

Allegro con spirito

тема графини

Од - на ж - ды в Верса - ле аи jeu de la Reine, «Vé -
- пус мос - ко - вите» про - иг - ра - лась до - тда. В чис -
- ле при - гла - шен - ных был граф Сен - Жер - мен; сле -

riten.

Quasi andante

да за иг - рой, он слы - хал, как о - на шеп -
- та - ла в раз га - ре а - зар - та: «О бо - же! о

60 же! о бо - же, я все бы мог -
- ла отыг - рать, ког - да бы хва - ти - ло по - ста - вить о - пять

тема 3х карт и Германа



Как правило, оперные баллады пишутся в куплетной или куплетно-вариационной¹ форме (например, баллада Торопа, баллада Финна, баллада Томского, баллада Маргариты). Это объясняется отчасти тем, что простая куплетная форма, в которой на первый план выдвигается повествовательное начало, дает возможность подробнее рассказать слушателю многие события, имеющие значение для понимания сюжетного развития. А это в условиях оперного спектакля является немаловажным.

Издавна баллада стала одним из популярных жанров в русском народном творчестве. Еще большей любовью пользуется этот жанр на Украине и в Белоруссии. Весьма распространены, например, русская баллада «Ванька-ключник», а также украинская баллада «Про Бондаривну».

В профессиональной русской камерно-вокальной музыке первые баллады появились в начале XIX века и связаны с именем А. А. Плещеева (1775—1827), позднее А. Верстовского.

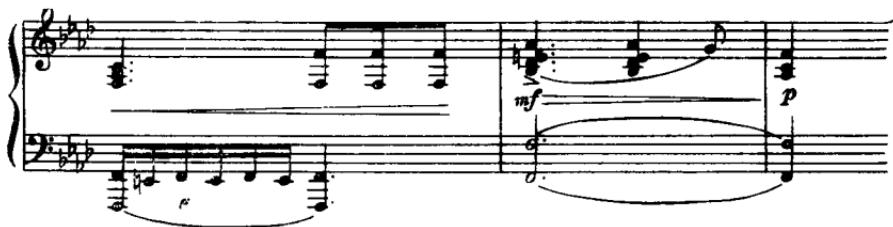
Почти все баллады Верстовского написаны на тексты Жуковского. Среди них — «Три песни скальда», «Ночной смотр», «Пустынник». Композитора привлекает в этих произведениях прежде всего не изображение внешних событий, а смена и напряженное нарастание драматических переживаний героя.

Ярким примером балладного творчества Верстовского является «Черная шаль» на стихи Пушкина.

Баллада открывается фортепианным вступлением, которое сразу же вводит слушателей в атмосферу мрачного и тревожного ожидания:

19 Andante doloroso

¹ Куплетно-вариационная форма — такая форма, где мелодия в каждом куплете повторяется в измененном (варьированном) виде.



Следующий небольшой вступительный раздел выдержан в спокойных повествовательных тонах. Эта же музыка прозвучит в конце баллады, создавая своеобразное обрамление для ее основной части.

Такое обрамление, подчеркивающее повествовательный характер произведения, диктуется текстом, в котором две начальные строки («Гляжу, как безумный, на черную шаль и хладную душу терзает печаль») повторяются в конце.

Музыка основной, центральной части баллады рисует последовательно все этапы повествования. Не обошлось без традиционной «балладной» скачки коня: на словах «Мы вышли; я мчался на борзом коне» — в фортепианной партии появляется характерный ритм «скакки»:

20 Allegretto

Мы выши; я
мчался на борзом коне

Верстовский стремится передать в музыке смену эмоциональных состояний героя: тревоги и смутного подозрения («С тобою пируют (шепнул он) друзья, тебе же изменила гречанка твоя»), настороженного ожидания («Вхожу в отдаленный покой я один...»), наконец, исступленной ревности, приводящей к трагической развязке («Не взвидел я света: булат загремел... прервать поцелуй злодей не успел»). Всем этим последовательно

сменяющимся эмоциональным этапам соответствуют в музыке отдельные эпизоды.

«Черную шаль» с огромным успехом исполнял любимец московской публики тенор П. Булахов. При этом на сцене ставили декорации, воссоздающие восточную обстановку, а сам Булахов был одет в молдаванский костюм. Тяготение к некоторой театрализации было, очевидно, вызвано весьма развернутыми масштабами баллад, перерастающими рамки обычных камерно-вокальных сочинений, яркой образностью и даже картинностью их поэтического текста.

Своеобразно трактует балладный жанр Глинка в своих двух прекрасных балладах — «Ночной смотр» на текст Жуковского и «Стой, мой верный, бурный конь» на текст Н. Кукольника.

В стихотворении «Ночной смотр» Жуковского запечатлены мрачные и жуткие картины (скачка в полночь на конях призрачных трубачей, парад мертвцев перед мертвым же Наполеоном). Интересно, что Глинка не воспользовался обычными приемами музыкальной изобразительности, характерными для балладного жанра, хотя текст давал для этого богатые возможности. Для отображения всех картин-эпизодов композитор находит единый музыкальный образ, который передает не столько конкретные события, сколько общий колорит мрачной «загробной героики». Немалую роль в этом играет чеканный маршевый ритм, который выдерживается на протяжении всего произведения:

Изобразительные моменты, продиктованные текстом, даны Глинкой тонкими, чутко найденными штрихами. Так, например, когда в первой строфе говорится о призрачном барабанщике, в басу появляются трепетающие октавы¹, изображающие барабанную дробь; упоминание во второй строфе о мертвце-трубаче сопровождается акцентированными октавами в фортепианной партии, отдаленно напоминающими звуки трубы; в тре-

¹ Тремолирующие октавы — октавы, исполняемые посредством быстрого последовательного повторения верхнего и нижнего звуков.

тьей и четвертой строфах, где говорится о Наполеоне, музыка, сохраняя в общем свой мелодический контур, приобретает величаво-торжественный характер.

Таким образом, Глинка в этом произведении достигает большой музыкальной цельности и органичности. Написана баллада в куплетно-вариационной форме.

В позднейших балладах русских композиторов начинают звучать свободолюбивые бунтарские нотки. «Свадьба» Даргомыжского, «Перед воеводой» А. Рубинштейна, «Забытый» Мусорского, наконец, «Море» Бородина — все эти произведения в той или иной степени затрагивают социальные темы.

Характерным образцом такой баллады является «Свадьба» Даргомыжского, написанная на текст А. Тимофеева. В ней рассказывается о пылком свободолюбивом чувстве двух влюбленных, празднующих свое торжество на фоне буйно разгулявшейся природы.

Образы природы подчеркивают и оттеняют здесь, прежде всего, психологическое содержание: порывы грозы созвучны страстной буре в сердцах героев.

«Свадьба» Даргомыжского состоит из ряда отдельных эпизодов. Основной музыкальный образ носит спокойно-повествовательный характер:

22 *Andante*

The musical score consists of three staves of music in common time, treble clef, and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the notes. The first two staves begin with a forte dynamic. The third staff begins with a piano dynamic.

Нас вен - ча - ли не в цер - кви,
не в вен - цах, не с све - ча - ми, нам не пе - ли ни
гим - нов, на об - ря - дов венчаль - ных!

Эта музыка, чередуясь с другими контрастирующими эпизодами, повторяется еще два раза. Такой тип музыкальной композиции носит название rondо.

Близка «Свадьбе» по замыслу и композиции другая баллада Даргомыжского — «Мой суженый, мой ряженый» на стихи А. Дельвига. Иной принцип господствует в балладе «Паладин», написанной на текст стихотворения Жуковского «Мщение» (из Уланда). Вся баллада предельно сжата, декламационные интонации лаконичны и выразительны. И хотя в фортепианной партии содержатся элементы музыкальной изобразительности (например, традиционное изображение конского топота), «Паладин» в целом впечатляет слушателей, прежде всего, тонкой и верной передачей психологического содержания.

В своем дальнейшем развитии русская вокальная баллада почти полностью утрачивает таинственно-романтический характер. Тематика ее все больше приобретает демократически-свободолюбивую направленность. В балладах обычно воспевается лихой молодец, своими ударами делами бросающий вызов окружающей действительности. Такова, например, баллада Рубинштейна «Перед воеводой молча он стоит».

В балладе «Море» Бородина рассказывается о пловце, который отважно борется с волнами, но гибнет около родных берегов. Образ пловца имеет в русском искусстве свои традиции: в него, как правило, вкладывался скрытый социальный смысл — борьба пловца с грозной стихией ассоциировалась со стремлением к свободе. О первоначальном замысле «Моря» рассказывает В. В. Стасов:

«Первоначально задуман был другой образ: та самая музыка, которую мы теперь знаем, рисовала молодого изгнанника, невольно покинувшего отчество по причинам политическим,озвращающегося домой и трагически гибнущего среди самых страстных, горячих ожиданий своих, во время бури в виду самых берегов своего отечества»¹.

Баллада «Море» представляет собою большое музыкальное полотно, в котором композитор не выписывает отдельные изобразительные детали, а намечая лишь самые основные образы, передает общий взволнованный балладный тон повествования. Первый из них — это образ бурной морской стихии, изображенный в фортепианной партии. Следующий музыкальный эпизод воплощает образ героя-пловца. Он пронизан лирической мягкостью и пластичной напевностью.

Не менее остро звучит социальная тема в балладе Мусорского «Забытый» на текст Голенищева-Кутузова. Непосредственным поводом для ее создания послужила известная картина В. В. Верещагина, изображающая убитого русского солдата, брошенного на поле битвы. В центре баллады Мусорского — скорбный марш, воссоздающий мрачную обстановку поля битвы, и колыбельная, которую где-то далеко, в родной деревне, поет ребенку молодая мать, ожидая возвращения мужа с войны.

В заключительной реплике «А тот забыт, один лежит» сосредоточен весь трагизм этой картины-сцены.

Из более поздних произведений балладного жанра назовем «Гонец» Н. А. Римского-Корсакова на стихотворение Гейне, «И дрогнули враги» С. И. Танеева, «Менестрель» А. С. Аренского на стихи А. Н. Майкова.

В советское время жанр баллады возрождается как в литературе, так и в музыке. В литературе он довольно ярко представлен в творчестве Н. Тихонова, Н. Асеева, П. Антокольского. Балладу советские поэты обычно избирают для поэтического вопло-

¹ В. Стасов. Александр Порфириевич Бородин. Собр. соч. в 3-х томах, т. 3. «Искусство», 1952, стр. 349.

шения какого-либо героического эпизода нашей истории: зловещая фантастика уступает в ней место реальным героическим событиям современности. Заметно увеличивается интерес к этому жанру в годы Великой Отечественной войны. И это не случайно: романтически-приподнятый тон баллады созвучен пафосу событий военных лет. Например, в «Балладе о трех коммунистах» Тихонова запечатлена одна из страниц героической эпохи обороны Ленинграда, в «Балладе о мальчике, оставшемся неизвестным» Антокольского — смелый подвиг юного партизана.

Т. Попова



Одночастные инструментальные жанры

Обратимся теперь к музыке инструментальной, не связанной со словом, с обычной разговорной речью. То богатое и разнообразное содержание, которое композиторы вкладывают в свои инструментальные творения, они выражают без помощи слов, посредством одних лишь звуковых образов. Именно эта область музыкального творчества ошибочно представляется некоторым из начинающих слушателей особенно трудной для понимания.

Инструментальная музыка исторически развилась позднее вокальной. На протяжении всего европейского средневековья она долгое время сохраняла характер служебный, прикладной (если не считать высокохудожественных народных наигрышей), сопровождая различные моменты жизни горожан: торжественные и траурные процесии, городские и придворные балы, выезды на охоту и т. д.

В более интимной домашней обстановке играли песни и танцы на щипковых струнных инструментах, чаще всего на многострунной лютне — предшественнице гитары и мандолины. Эти небольшие пьесы и были источником развития классической инструментальной музыки.

Нетрудно заметить, что стремление воспроизводить на каком-либо инструменте простую песенную мелодию, напев, характерно как для старинной европейской музыки, скажем, XVI века, так и для эпохи ее высокого расцвета в прошлом столетии и в наши дни. Назовем, например, фортепианный «Романс» Чайковского, его же пьесы из цикла «Времена года» («Подснежник», «Баркаролу», «Осеннюю песню», «На тройке»), «Грустную песенку» и «Элегию» Калинникова, «Арию» Баха для скрипки, исполняемую на одной лишь басовой струне.

Великий революционный демократ Н. Г. Чернышевский метко подчеркнул, что главная задача хорошего композитора и исполнителя заключается в том, чтобы воспроизвести на инструменте поющий голос и что именно потому широкими массами слушателей «выше всех инструментов ставится скрипка ... высочайшая похвала артисту: «в звуках его инструмента слышится человеческий голос».

Еще давно, примерно в XVII веке, сочиняя «последования» танцев — сюиты, тогдашние композиторы любили вставлять в них лирически напевные *арии* — пьесы широкого песенного склада. Позднее, в XIX веке, стремление к глубокому раскрытию душевного мира человека, его переживаний и чувств порождает своеобразный жанр «песни без слов». Речь идет о небольших инstrumentальных произведениях напевного склада для фортепиано, скрипки, виолончели.

Создателем фортепианных «Песен без слов» был немецкий композитор Мендельсон. Ему принадлежат 48 пьес такого рода, то задушевно-лирических, ласковых, то грустно-мечтательных или же порывистых и устремленных. Некоторые из этих инструментальных песен имеют заглавия: «Колыбельная», «Охотничья», «Весенняя», «Прялка», «Песня венецианского гондольера».

«Песней без слов» названа одна из широко популярных пьес Чайковского. К тому же жанру можно отнести его очаровательный фортепианный «Романс» и большинство пьес из цикла «Времена года»: «Песня жаворонка», «Подснежник», «Песня косаря», «Осенняя песня». Напомним и о «Грустной песенке» Чайковского и Калинникова, о «Мелодии» Рахманинова.

К жанру «песен без слов» принадлежат инструментальные колыбельные (Шопен, Шуман, Григ), а также баркаролы, или гондольеры — песни лодочника (Шопен, Лист, Чайковский, Рахманинов).

Как и в сходных по содержанию вокальных романсах («Венецианская ночь» и «Уснули голубые» Глинки), в инструментальных баркаролах лирически обаятельная мелодия звучит на фоне спокойного журчания воды, мерного колыхания волн. Прощайте баркаролы Шопена, Чайковского, Лядова, Рахманинова, «Гондольеру» Листа. Некоторые из пьес такого рода сохраняют свой простой песенный склад («Песня венецианского гондольера» Мендельсона из его знаменитых «Песен без слов»). Зато некоторые другие разрастаются до масштаба широко развернутой лирической поэмы, как это имеет место в «Баркароле» Шопена.

Явно песенное происхождение имеют и такие инструментальные пьесы, как *серенада* и *баллада*.

Серенада — инструментальная или вокальная пьеса, в старину (в XVIII веке) предназначалась для исполнения под открытым небом «на воздухе» с целью приветствия. Но если в XVIII веке «серенадами» именовались своего рода сюиты —

циклы легких развлекательных и лирических пьес (Гайдн, Моцарт, Бетховен), то позднее — в XIX веке название это сохранилось за приветственной лирической песней («Песнь моя, лети с мольбой» и «Утренняя серенада» Шуберта, «Я здесь, Инесилья» Глинки и Даргомыжского).

Инструментальная серенада XIX века — напевная пьеса типа «песни без слов», в сопровождении которой заметно подражание звучанию щипковых инструментов (лютни, гитары)¹. Вспомним «Испанскую серенаду» Балакирева, серенады Рахманинова и Бородина.

Творцом инструментальной баллады был Шопен, создавший свои произведения под непосредственным влиянием литературной романтической баллады (А. Мицкевича). Четыре баллады Шопена справедливо входят в сокровищницу фортепианной музыки. Они основаны на контрастных сопоставлениях разнохарактерных образов: то величаво-эпических, то песенно-лирических или же фантастических, а иногда (в Первой балладе) и героических. При всем том удивительная красота и пластичность напевных лирических тем шопеновских баллад говорит о несомненном влиянии на них вокальной баллады. Типичную особенность этих пьес составляет широкое и напряженное развитие, ведущее к драматической кульминации — развязке и заключительному эпилогу.

После Шопена к жанру баллады обращались Лист, Брамс, Дворжак. А в наши дни баллады чаще всего сочиняются для оркестра.

Певучий, песенный склад присущ и такому популярному в наши дни жанру, как ноктюрн (Фильд, Шопен, Глинка, Лист, Григ, Чайковский, Бородин, Скрябин).

Слово «ноктюрн» буквально означает «ночную музыку». В XVIII веке так назывались циклы пьес легкого, развлекательного характера для ансамбля струнных и духовых инструментов, исполняемые, подобно тогдашней циклической серенаде, на открытом воздухе с целью приветствия. И серенады, и ноктюры были в старину весьма типичными сюитами — последованиеми разнохарактерных пьес.

В XIX веке, в эпоху расцвета романтизма, слово «ноктюрн» становится названием небольшой одночастной пьесы певучего лирического характера. Первым стал сочинять ноктюры такого рода ирландский композитор Д. Фильд, много лет проживший в России. Однако после ноктюров Шопена изящные пьесы Фильда были забыты.

По своему содержанию ноктюры разнообразны. Некоторым из них присущ светлый эмоциональный тон. Вспомним чудесный фортепианный ноктюрн Листа «Грезы любви», а также широко

¹ В «Сернаде для струнного оркестра» Чайковский возрождает тип многочастной серенады XVIII века.

известный Второй ноктюрн Шопена в духе серенады с легким, как бы гитарным сопровождением. Однако в большинстве ноктюрнов Шопена преобладают настроения сосредоточенной задумчивости или же глубокой скорби. В мягко колышущемся сопровождении их воссоздаются поэтические образы вечерней и ночной природы: колыхание волн, шелест листвы, иногда — бурные порывы ветра и раскаты грома (ноктюрн № 13). Одно из наиболее гениальных творений великого польского композитора — его ноктюрн до минор (№ 13) — драматически взволнованный монолог с мелодикой декламационного характера, проникнутый трагическим пафосом.

От лирических вокальных романсов (равно как и непосредственно от стихотворных поэтических образцов) ведет свое происхождение и такая напевно-лирическая пьеса, как «Элегия» в характере задумчиво-грустного, а подчас и скорбного размышления (Чайковский, Калинников, Рахманинов).

Наряду с сочинением напевно-выразительных инструментальных пьес композиторы XIX и XX веков создали немало прекрасных переложений (транскрипций) вокальных песен и романсов для фортепиано. В концертный репертуар пианистов наших дней постоянно входят превосходные транскрипции Листа шубертовских баллад и песен («Лесной царь», «Маргарита за прялкой», «Баркарола», «Форель»), песни из циклов «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь», наконец, чудесные переложения поэтических песен Шумана («Посвящение»). Широко известно блестящее виртуозное переложение Балакирева популярной песни Глинки «Жаворонок», поэтическая транскрипция Рахманинова своих же романсов «Сирень», «Маргаритки» и многие другие. Ряд своих песен и романсов переложил для фортепиано и Э. Григ («Песня Сольвейг», «Люблю тебя»). Это также весьма типичные «песни без слов».

Заметим, что при всем сходстве с вокальной песней инструментальные пьесы широкого напевного склада, как ноктюрн, элегия, баркарола, имеют свои законы развития. Присущая вокальным песням строфическая повторность (куплетность) используется здесь более ограниченно, обычно не более двух-трех повторений. Повторяясь, и основной напев, и сопровождение обычно в большей или меньшей степени видоизменяются: обогащаются красивой орнаментикой, затейливым мелодическим узором, дополнительными поющими голосами или же энергичными пассажами, бурлящим сопровождением, что заметно способствует усилению динаминости звучания. Широко применяется и трехчастное строение с характерной для него контрастностью образов (Ноктюрн до минор Шопена, «Баркарола», «Осенняя песня» и фортепианный «Романс» Чайковского).

В тех случаях, когда основная мелодия повторяется много-кратно и притом все с новыми и новыми видоизменениями, пьеса получает название «вариации» или «темы с вариациями».

Уже упоминалось, что истоки вариационного развития — в народном музыкальном искусстве. Свободно видоизменяя (варьируя) многократно повторяемый песенный напев или наигрыш, обогащая его красивой орнаментикой, а иногда (если исполнителей несколько) еще и новыми мелодическими голосами (подголосками), народные певцы и мастера игры на дудках, рожках, волынках, скрипках и балалайках создают развитые, а порой и весьма технически сложные инструментальные пьесы: вариации на песенные и плясовые темы, своего рода вариационные циклы.

В основе многих классических вариаций лежат народнопесенные темы или оперные мелодии. Вспомним вариации знаменитого русского скрипача Хандошкина на русские темы («Выйду я на реченьку»). Темами некоторых вариационных циклов для фортепиано Бетховена послужили простые песенные напевы «Это было однажды», «У меня была маленькая хижина», а также популярные арии из знаменитой тогда комической оперы «Прекрасная мельничиха» Паизиелло. Гурилев сочинил блестящие вариации на тему романса Варламова «На заре ты ее не буди», а молодой Глинка — вариации на алябьевского «Соловья» и на задушевный напев «Среди долины ровный»¹.

Целый ряд вариационных циклов для фортепиано создали Моцарт и Бетховен. В лучшие свои вариации для фортепиано Бетховен стремился внести черты широкого «сквозного» развития. Таковы его знаменитые 32 вариации для фортепиано (до минор), основанные на активном и целеустремленном развитии исходной лаконичной темы драматического характера. Овеянные могучим «симфоническим» дыханием, 32 вариации Бетховена представляют одну из весьма трудных концертных пьес большого масштаба.

Иной характер носили иногда старинные вариации XVII—XVIII веков. Знакомясь с ними, можно заметить, что авторы их нередко стремились дать в каждой отдельной вариации (или группе вариаций) определенные выразительные приемы игры, характерные для того или иного инструмента. Обычно вслед за первоначальным изложением темы композитор обогащает ее выразительной орнаментикой или фигурацией, постепенно делая движение все более подвижным и стремительным, а развитие — напряженным и динамичным. Подобные циклы вариаций порой напоминают серии небольших этюдов или упражнений, поскольку в каждой из них разрабатывается определенный тип движения, связанный с тем или иным техническим приемом игры.

Позднее, в XIX веке, появляются целые тетради этюдов (французское «упражнение», «изучение») учебного характера

¹ В XIX веке и в наше время вариации пишутся и для оркестра. Известная симфоническая фантазия Глинки «Камаринская» представляет собой вариации на две песенные темы: свадебную и плясовую.

в виде самостоятельных пьес, в каждой из которых разрабатываются отдельные технические приемы игры (Клементи, Крамер, Черни). А рядом с учебными возникают и высокохудожественные концертные этюды, в которых развитие того или иного приема игры органически сочетается с ярким художественным образом. Таковы этюды Шопена и Листа, «Симфонические этюды» Шумана (в форме вариаций), а также высокохудожественные творения русских авторов Лядова, Скрябина, «Этюды-картины» Рахманинова. Иногда авторы уточняют поэтический замысел своих этюдов в образных подзаголовках («Шум леса», «Мельть» и «Хоровод гномов» Листа, «Лезгинка» и «Терек» Ляпунова).

Подзаголовки даны и некоторым скрипичным этюдам Паганини: «Охота», «Кампанелла» («Колокольчики»). Попутно заметим, что свои этюды для скрипки Паганини называл «каррисами» (французское и итальянское «каприз»).

Технически трудной, подчас виртуозной пьесой является *токката*.

Токката (итальянское — касаться, трогать) — стариинное название пьесы для клавишных инструментов (claveira, органа). Подобно прелюдии и фантазии, токката первоначально (в XVII—XVIII веках) нередко представляла вступление к фуге.¹ По сравнению с прелюдиями XVII—XVIII веков, большей частью основанными на единой форме движения, токката отличается более разнообразной фактурой: полнозвучным аккордам в ней противопоставляются различного типа пассажи, чередующиеся с полифоническими (фугированными) эпизодами, порой с речитативно-ариозными фразами. По своей свободно развертывающейся, как бы импровизационной, «незамкнутой» форме токката XVII—XVIII веков приближается к инструментальной фантазии того же времени.

Токката XIX—XX столетий — концертная фортепианная пьеса, основанная на быстром и ритмически ровном движении без певучих лирических тем или эпизодов. Обычно в токкете энергия непрерывного движения развертывается на основе ритмически единообразного мелодического рисунка. Таковы токкаты Шумана, Балакирева, Прокофьева, А. Хачатуряна, Зары Левиной. В настоящее время «токката» применяется и по отношению к оркестровым пьесам с энергичным, импульсивным ритмическим развитием (Токката для оркестра болгарского композитора Панчо Владигерова). В характере токкаты изложены финалы фортепианных сонат и концертов многих советских композиторов (таков стремительно напористый финал Второго концерта Кабалевского, финал «вроде токкаты» четвертой сонаты Мясковского).

Видное место в концертной и домашней музыке принадлежит *прелюдии и экспромту*.

¹ См. о фуге на стр. 85.

Когда-то давно прелюдиями назывались небольшие вступительные наигрыши, предшествующие пению. Исполнялись они на лютне, на органе, а позднее и на клавесине. Выражение «прелюдировать» означало импровизировать перед вступлением певца или хора. Во второй картине оперы «Пиковая дама» Полина, подруга Лизы, перед тем как спеть романс «Подруги милые», с чувством «прелюдирует» на клавесине.

На всем протяжении XVII и XVIII веков за прелюдией сохранялось значение вступительной пьесы, предварявшей пение *хорала*¹, цикл танцев — сюиту или же фугу — сложную многоgłosную пьесу для клавишных инструментов (клавесина, органа).

Впрочем, в творчестве великого И. С. Баха мы находим также два сборника (цикла) маленьких «ничему не предшествующих» прелюдий. И поскольку эти очаровательные пьесы сочинялись композитором в учебных целях (для своих сыновей), можно полагать, что Бах имел в виду познакомить юных музыкантов с разнообразными типами прелюдий.

Примечательно, что во второй половине XVIII и в начале XIX века, композиторы почти перестают писать прелюдии. Этот жанр вовсе не характерен для таких больших мастеров инструментальной музыки, как Гайдн, Моцарт и Бетховен.

Новые перспективы открываются для жанра прелюдии в послебетховенское время в творчестве композиторов-романтиков, искателей новых свободных форм. Принципиально новое явление — двадцать четыре прелюдии Шопена (написанные им во всех тональностях мажора и минора). Шопеновские прелюдии — художественно законченные, «ничему не предшествующие» фортепианные миниатюры. Многие из них предельно лаконичны (например, Седьмая и Двадцатая). В некоторых из них явственно сохраняются черты импровизационного изложения. Тем не менее это уже не «вступления», но самостоятельные пьесы, порой мимолетные, тонко очерченные зарисовки, меткие высказывания-афоризмы. Подобно этюдам, иные из них основаны на разработке той или иной формы движения (прелюдии Первая, Третья, Пятая, Восьмая, Двадцатая, Четырнадцатая). Некоторым присущ лирический песенный склад (прелюдии Четвертая и Шестая), другие построены на взволнованных, словно «говорящих» интонациях. В Седьмой прелюдии живо ощущается характерный ритм мазурки, хотя эта задумчивая маленькая пьеса исполняется не быстро и танцевать под нее нельзя. Лаконичная прелюдия № 20 является типичным траурным маршем, а широко развернутая Пятнадцатая прелюдия напоминает ноктюрн.

¹ Хорал — религиозное песнопение (католическое или протестантское), исполняемое хором.

При условии исполнения всех двадцати четырех пьес подряд ясно ощущается, что общая композиция этого замечательного цикла основана на ярко контрастных сопоставлениях образов: устремленно-полетных, порывистых и лирических; скорбно-созерцательных, светлых и ласковых или же мечтательных и грустных¹. С ними ярко контрастируют прелюдии взволнованно-драматические, подчас проникнутые гневным порывом, суровым трагическим пафосом (Шестнадцатая, Двадцать вторая, Двадцать четвертая).

Новый вид прелюдии любовно развивали в своем творчестве многие русские композиторы: Лядов, Скрябин, Рахманинов. Замечательный цикл прелюдий на темы русских народных песен создал в наши дни советский композитор Д. Кабалевский. Сходный с прелюдиями цикл фортепианных миниатюр С. Прокофьева назван «Мимолетности».

Особняком стоит большая тетрадь прелюдий замечательного французского композитора Дебюсси (1862—1918), поэтический замысел которых конкретизирован в характерных подзаголовках («Ветер на равнине», «Девушка с льняными волосами»).

Во многом близок к жанру прелюдии *экспромт* — сравнительно небольшая фортепианская пьеса, возникшая как бы внезапно, в виде эмоционально непосредственного высказывания. Стойкие и в высшей степени законченные по форме (обычно трехчастные) экспромты Шуберта, Шопена, Балакирева и Чайковского привлекают своим задушевным лиризмом, напевной выразительностью. Весьма характерно, что в экспромтах вовсе не обнаруживается стремление к нарочитой «свободе» формы, отходу от привычных типов строения. Название пьесы определяет, таким образом, не форму ее, а скорее характер замысла, обычно глубоко лирического, основанного на эмоционально чутких, доходчивых, мелодических оборотах и интонациях.

Остановимся на нескольких типовых названиях одночастных пьес, первоначально задуманных в шутливом, юмористическом тоне: *скерцо* (итал. «шутка»), или *скерцандо*, *юмореска*, *бурлеска*. В XVIII веке так назывались небольшие веселые пьески, технически довольно простые. Со времен Бетховена (от части и Гайдна) скерцо становится одной из частей сонаты и симфонии. И постепенно скерцо преобразуется. Сравнительно в редких случаях оно сохраняет шутливый характер. Теперь скерцо служит названием пьесы в стремительно быстром, подчас «вихревом» движении, с остро подчеркнутым ритмом и яркими контрастами образов (большинству скерцо присущее трехчастное строение).

По своему образному содержанию скерцо XIX века поразительно разнообразны. Наряду с пьесами веселыми, жизнерадостными, а иногда и юмористическими, то же название применяется

¹ Помимо цикла двадцати четырех прелюдий Шопен написал еще две самостоятельные фортепианные прелюдии.

к произведениям лирико-драматическим, подчас проникнутым глубоким трагизмом. «Раз улыбка, другой раз смех, иной раз хохот, нередко горечь, насмешка, вспышка, вообще — целый мир психических выражений», — писал о бетховенских скерцо А. Рубинштейн, сравнивая их с образами шутов в трагедиях Шекспира.

Шуберт и Шопен впервые придали скерцо значение самостоятельной концертной пьесы. Четыре шопеновских скерцо — концертные пьесы лирико-драматического характера с характерными для них причудливыми сопоставлениями контрастных образов.

Заметим, что русским композиторам принадлежит почин создания самостоятельных оркестровых скерцо (Мусоргский, Бородин, Глинка).

Сходный со скерцо характер имеет юмореска (Шуман, Григ, Балакирев, Чайковский, Рахманинов).

Одним из популярных жанров инструментальной музыки становится в XIX веке также *рапсодия* — произведение свободной формы, построенное на смене ярко контрастных эпизодов: лирических, эпических, героико-драматических или же празднично-радостных.

Рапсодия — род инструментальной фантазии, преимущественно на темы народнопесенного склада. Термин этот древнегреческого происхождения; «рапсодами» в стариину назывались народные певцы, исполнители героико-эпических сказаний (образы их запечатлены в речитативных эпизодах рапсодий Листа). Хотя термин «рапсодия» употребляется уже в начале столетия некоторыми чешскими авторами, создателем этого жанра справедливо называют Ф. Листа. Большинство его венгерских рапсодий основано на сопоставлениях медленных песенных мелодий, чередуемых с патетически-декламационными (речитативными) эпизодами и завершаются стремительно быстрой пляской (обычно в виде вариаций на плясовую тему народного склада).

По своим масштабам рапсодии весьма различны. Есть среди них сравнительно небольшие фортепианные пьесы, как знаменная Шестая венгерская рапсодия Листа. Однако то же название нередко дается и весьма обширным пьесам, таким, как «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова для фортепиано с оркестром или симфоническая «Албанская рапсодия» советского композитора Кара Караваева.

Завершая обзор одночастных инструментальных пьес, следует упомянуть еще о циклах миниатюр, объединенных общим поэтическим замыслом. Такого рода циклы характерных и лирических пьес мы часто встречаем в творчестве композиторов прошлого века. Широко известен «Карнавал» Шумана, его же «Лесные» и «Детские сцены», «Времена года» Чайковского и «Картички с выставки» Мусоргского.

Б. Ефименкова



Танцевальная музыка

С давних пор танец и танцевальная музыка были непосредственно связаны с различными сторонами быта и трудовой деятельности людей. В танцах, плясках и хороводных действиях находили выражение разнообразные душевные состояния человека: радостные и печальные, интимные, лирические и празднично-торжественные. При этом танцы и пляски непременно происходили под музыку, которая усиливалась выразительность движений и жестов танцующих.

Музыка, сопровождающая народную пляску или какой-либо бытовой танец, обычно несложна. Одна или две простые мелодии, исполняемые каким-либо народным инструментом (или группой инструментов), многократно повторяются, лишь слегка видоизменяясь, варьируясь.

Впоследствии из таких простейших плясовых наигрышей и народных песен-танцев в творчестве композиторов сформировались разнообразные жанры танцевальной музыки уже непреклонного значения. Среди них мы встречаем не только небольшие инструментальные пьесы, носящие название того или иного танца, например, менуэты Гайдна и Моцарта, вальсы и мазурки Шопена или же песни и романсы для голоса и хора («Тарантелла» Россини, болеро Глинки «О дева чудная моя», «Менуэт» Танеева), но и обширные симфонические композиции, основанные на танцевальных ритмах («Камаринская» и «Вальс-фантазия» Глинки, «Грустный вальс» Сибеллиуса), отдельные части симфоний и сонат, танцевальные эпизоды в операх (сцена бала в опере «Евгений Онегин» Чайковского), наконец, самостоятельные музыкально-хореографические произведения для театра — балеты.

Важнейшей особенностью танцевальной музыки является ее ясная ритмическая определенность, повторность какой-либо характерной ритмической формулы. Благодаря этому мы не только распознаем танцевальную и нетанцевальную музыку, но легко отличаем вальс от польки, мазурку от лезгинки и тараантеллы.

Четкий ритм музыкального сопровождения танца не только организует движения танцующих, но и обладает эмоциональной силой воздействия. Один из крупнейших дирижеров нашего времени Л. Стоковский писал: «И взрослые и дети, слушая музыку, нередко ощущают желание двигаться в ее ритме. Они начинают делать движения руками, притоптывают ногами, покачивают головой. Это — бессознательный танец. Часто малыши, слушая музыку, импровизируют своеобразный ритмический танец»¹.

Роль ритма в танцевальной музыке исключительно велика. У многих восточных народов (узбеков, китайцев), у африканских негров и американских индейцев и в наши дни танец нередко сопровождается одними ударными инструментами (бубном, барабаном).

Существенную сторону танцевальной музыки составляет ее мелодический рисунок — песенный или инструментальный. У одних народов он богаче, красочнее, разнообразнее, у других — лаконичнее, сдержаннее. У одних подобен картине, написанной сочными красками, у других — карандашному рисунку, где красочные сопоставления уступают место графической четкости линий, контрасту белого и черного. Каждый тип мелодики отвечает характеру народа, его жизни, истории, его национальному духу. Вот как писал об этом Гоголь: «Народ, проведший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражаются в танцах; народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же негу, страсть и ревность»².

Как и в песнях, в танцевальной музыке народ отбирал лучшее и наиболее характерное, ярко национальное из созданного им в процессе многовекового устного творчества. И чем ярче, разностороннее жизнь и национальный характер народа, тем многообразнее его музыка, в том числе и танцевальная. О многом говорит богатство русских народных плясок: в них отразились и бескрайние просторы нашей страны, и ее героическая

¹ Леопольд Стоковский. Музыка для всех нас. «Советский композитор». М., 1959, стр. 51.

² Н. Гоголь. Петербургские записки 1836 года. Собр. соч. ГИХЛ. М., 1950, т. 6, стр. 115.

история, мужество, сила и красота русского человека. Чудесны, полны обаяния хороводные напевы, то медленные и плавные, то оживленные. Девушки в венках из полевых цветов движутся вокруг украшенной лентами березы. Они то образуют круг, то «змейкой» вьются по лугу или широкой деревенской улице, то изображают «заплетание» и «расплетание плетня». И вдруг резкая смена — задорная, оживленная пляска:

Рассыпься, горох,
С грядки на грядку.
Раздайся, народ,
Я пойду в присядку!

«...сколько было истинной веселости на этих деревенских играх!.. — писал в своих «Воспоминаниях» С. Т. Аксаков. — Каким-то хмелем веселья проникнуты были все. Взрывы звонкого, дружного смеха часто покрывали и песни и речи. Это были не актеры и актрисы, представляющие кого-то для удовольствия других, — себя выражали одушевленные песенницы и плясуньи, себя тешили они от избытка сердца, и каждый зритель был увлеченное действующее лицо. Все пело, плясало, говорило, хохотало...»¹.

Яркая национальная характерность народной музыки издавна привлекала композиторов, черпавших из этой народной сокровищницы не только отдельные темы, мелодические и ритмические обороты, но и способы изложения и развития музыкального материала.

История создания и развития композиторских национальных школ — это, прежде всего, история освоения музыкальных богатств своего народа. И народные танцевальные жанры (плясовые песни, инструментальные наигрыши) всегда были важной частью этих национальных богатств.

Старинные западноевропейские танцы

Со времен глубокой древности танцы и пляски сопровождались звучанием инструментов¹. В странах древнего мира это были и духовые (различные дудки или флейты, волынки, деревянные трубы, рога), и струнные щипковые (лира, арфа), и, наконец, ударные. Доказательством служат сохранившиеся изображения на старинных вазах, барельефах древнегреческих, индийских дворцов и храмов, египетских пирамид.

И произведения средневекового искусства (памятники литературы, фрески, миниатюры) говорят о широком распространении в средние века отдельных музыкальных инструментов и даже целых инструментальных ансамблей, сопровождавших

¹ С. Т. Аксаков. Воспоминания. Избр. соч. ГИХЛ. Л.—М., 1949, стр. 267.

танцы крестьян и горожан. Так, например, в славянских странах (в Польше, на Украине, в Белоруссии) любимейший народный ансамбль состоял из двух скрипок и народного контрабаса или бубна. В европейских городах это нередко были лютня, виола (предшественница скрипки) с добавлением тамбурина, треугольника и других ударных.

✓ Важную роль играла танцевальная музыка в эпоху феодализма и в жизни городской аристократической верхушки и двора: без нее не обходились пышные приемы, балы, ассамблеи и другие празднества.

✓ Уже к XVI—XVII веку танцы в европейских городах достигают большого разнообразия. Среди них медленные, плавные танцы-шествия (павана, аллеманда, сарабанда, чакона), или умеренно-скорые, скользящие (куранта, менуэт), наконец, быстрые, с прыжками и подскоками (галльярда, буррэ, гавот, жига).

Почти все они народного происхождения, но в городской обстановке эти танцы претерпевают значительные изменения и часто далеко уходят от своих народных истоков. А став частью придворного ритуала, прославляющего величие и мощь аристократии, блеск и пышность придворного быта, некогда живые и непосредственные народные танцы приобретают черты сдержанности, закругленности, подчас становятся чопорными и напыщенными.

✓ Естественно, что в творчестве композиторов, работающих часто при дворах или в поместьях крупных феодалов, видное место занимало сочинение новых танцев к какому-либо придворному или семейному торжеству или иному случаю.

К примеру, парадные выходы князей, проводы невесты в церковь, крестные ходы духовенства сопровождались медленной и горделивой паваной или «падуаной» (от названия итальянского города Падуя). Ею же открывались придворные празднества — балы, маскарады. Предполагают, что название свое павана получила от латинского слова *«ravus»*, что значит «плавлин», потому что «танцоры напоминали богатством своих костюмов и важностью своих движений эту птицу с блестящим оперением, когда она, медленно выступая, гордо распускает колесом свой красивый хвост»¹.

С развитием городских балов и собраний павана утратила величаво-торжественный характер, стала более подвижной и непосредственной. В таком измененном виде она послужила основой для возникновения аллеманды («немецкого») — коллектичного степенного и неторопливого танца, сменившего павану на торжественных собраниях, празднествах и балах.

В XVII веке наиболее популярным из медленных танцев стала сарабанда, получившая широкое общеевропейское рас-

¹ Г. Вилье. Танцы, их история и развитие с древних времен до наших дней. СПб., 1902, стр. 38.

пространение. Это трехдольный танец испанско-мавританского происхождения с тяжелым аккордовым аккомпанементом. Не случайно в Испании сарабанда сопровождала торжественные шествия и духовные процесии, как, например, вынос плащаницы в страстную пятницу. Скорбный, сдержанно-страстный характер сарабанды в известной мере близок похоронным маршам позднейших столетий. Композиторы часто прибегали к ритму этого танца.

Так Глюк в опере «Орфей» использует выразительные особенности сарабанды в печальном танце тени Эвридики (известное соло флейты) в подземном царстве мертвых. Бетховен начинает увертюру «Эгмонт» темой мрачной, гнетущей сарабанды — олицетворением испанского владычества в Нидерландах в XVI веке:



Разновидностями сарабанды были чакона и пассакалья — ряд вариаций на тему, неизменно повторяемую в басовом голосе. В чаконе (что в переводе значит «всегда то же», то есть тот же бас) главная тема обычно нисходящая. Вспомним тему знаменитой ре-минорной чаконы Баха из партиты для скрипки соло (обратите внимание на линию нижнего голоса):



Черты чаконы явственно вырисовываются в теме известных «32-х вариаций» для фортепиано Л. Бетховена.

Более торжественная и медленная пассакалья (от испанского *pasag* — проходить и *calle* — улица) была музыкой для сопровождения уличных процессий, величавым (иногда траурным) маршем. Часто ею оканчивались городские собрания или балы. В таких случаях многократное повторение басовой фигуры (необязательно нисходящей, как в чаконе) соответствовало моменту прощания хозяев дома с уходящими гостями.

Завершая характеристику старинных медленных танцев, заметим, что они обычно чередовались с умеренно-быстрыми или

скорыми танцами. Так, за паваной часто следовала гальярда (или сальтарэлла), живой и задорный танец итальянского происхождения. Павана и гальярда прекрасно оттеняли друг друга. Впоследствии, когда павана сменилась аллемандой,— гальярда в свою очередь уступила место куранте (французскому танцу в трехдольном размере, гораздо более плавному и скользящему, чем гальярда).

Любимейшим танцем и в придворном и в бурггерском быту с конца XVII века становится менуэт. В прошлом народный хороводный танец французской провинции Пуату, менуэт в условиях пышного придворного церемониала приобретает черты несколько чопорного и жеманного бального танца, с приседаниями, поклонами и реверансами. И хотя танцевали менуэт не только на блестящих придворных балах, но и в более непринужденной обстановке бурггерских собраний, танец этот уже в XVIII веке приобрел значение музыкальной характеристики высшего сословия.

Вспомним партию главного героя оперы Моцарта «Свадьба Фигаро». Собираясь одурачить надменного вельможу Альмавиву, Фигаро поет каватину в ритме менуэта:

25 Allegretto

Ес - ли за - хо - чет ба - рин по - пры - гать,

p

ес - ли за - хо - чет ба - рин по - пры - гать,

я по - ды - гра - ю ги - та - рой е - му

В опере «Дон-Жуан», в сцене бала, Моцарт оттеняет аристократизм менуэта, который чинно танцуют Донна Анна и Дон Оттавио, одновременно звучащим грубо-ватым крестьянским вальсом (его отплясывают слуга Дон-Жуана Лепорелло и деревенский парень Мазетто), а также непринужденно-веселым контрдансом (Дон-Жуан, Церлина).

В начале XVIII века менуэт проникает и в Россию, где его называют «меноветом» или «менуветом» и танцуют на придворных ассамблеях, введенных Петром I.

Этому танцу отдали дань большинство композиторов XVII—XVIII веков: Жан Батист Люлли (1632—1687) вводит его в свои оперно-балетные спектакли, Бах, Гендель — в инструментальную сюиту. И что еще более важно — во второй половине XVIII века менуэт входит в сонату, симфонию и квартет в качестве составной части сонатно-симфонического цикла.

* * *

Быстрые, прыжковые танцы составляли в XVII—XVIII веке основную часть менее торжественных танцевальных вечеринок и загородных балов на открытом воздухе, где веселились крестьяне, ремесленники, небогатые горожане. Стремительная жига, бурре, гавот с более плавным мюзетом были особенно любимы. Французский писатель Ги де Мопассан в романе «Монт-Ориоль» описывает один из таких сельских праздников: «...в парке танцевали бурре под звуки старинной овернской мелодии. Крестьяне и крестьянки то выступали плавным шагом, то подпрыгивали, кружились и жеманно кланялись друг другу, при этом женщины подхватывали юбку на боках двумя пальчиками, а мужчины опускали руки, как плети, или подбоченивались. Однообразная, но приятная мелодия тоже как будто кружилась в прохладном вечернем воздухе; скрипка без конца пела одну и ту же музыкальную фразу, выводила ее тоненьким, пронзительным голоском, а прочие инструменты скандировали ритм, придавая мелодии плясовую игривость»¹.

Бурре — старинный танец дровосеков Овернской провинции во Франции. В переводе «бурре» означает «вязанка валежника». Танцующие резко притоптывали и подпрыгивали после каждого третьего такта, как бы «уминая» собранный валежник грубыми деревянными башмаками. В значительно измененном виде в XVII веке бурре стал придворным танцем и был введен знаменитым композитором того времени Люлли в его оперы и балеты.

Со времен Люлли большое распространение получает и дру-

¹ Ги де Мопассан. Монт-Ориоль. Полное собр. соч. Изд. «Правда», М., 1958, т. 7, стр. 75.

гой быстрый французский танец — четырехдольный гавот с зажатком в две четверти. Ярким примером может служить «Гавот» И. С. Баха:



Среднюю часть гавота нередко составлял мюзет, танец пасторального характера. Свое название он получил благодаря тому, что сопровождение его воспроизвело характерное звучание народного инструмента волынки (мюзет), откуда и произошло наименование танца.

Можно упомянуть и о старинном провансальском танце — ригодоне, столь любимом французскими композиторами-clavecинистами, особенно Рамо (1683—1764), часто создававшим пьесы в ритме этого бодрого и жизнерадостного народного танца.

Наконец, жига — старинный танец быстрого, стремительного движения с тройным пунктирным ритмом. Излюбленные размеры жиги — $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$.

Название свое танец получил от несколько иронического обозначения сопровождавшей его виолы, старинного смычкового инструмента, который имел продолговато-выпуклую форму («жига» означает — «окорок»). Особенно была любима жига в Англии. Известно, что во времена Шекспира ею кончались народные театральные представления — фарсы. В XVII—XVIII веках жига становится салонным бальным танцем, но продолжает бытовать и в народе (в частности она была любимым матрёсским танцем).

Все это многообразие танцев — быстрых или медленных, скользящих или прыжковых — претворено в музыке композиторов XVII—XVIII веков. Выходит ряд печатных сборников, содержащих танцевальные пьесы для пения или игры на инструментах домашнего обихода (лютне, арфе, клавесине, скрипке).

Обычно композиторы соединяли два контрастных танца. Так, павана переходила в гальяду, а за аллемандой следовала куранта. Нередко эти два танца сочинялись на одну и ту же мелодию, представляя собой как бы ее ритмическую вариацию (ведь первый в каждой паре — двухдольный, медленный, а второй — быстрый трехдольный танец).

Сопоставление контрастных танцев легло в основу старинной танцевальной сюиты, сформировавшейся в XVII веке в творче-

стве итальянских лютнистов и французских клавесинистов. Основу сюиты составили четыре танца:

аллеманда — умеренно-медленный,
куранта — подвижный,
сарабанда — очень медленный,
жига — очень быстрый

Иногда между сарабандой и жигой вставляли другие танцы: бурре, гавот и менуэт, старинный полонез, а несколько позднее англез (контрданс).

Сюиты создавали не только для отдельных инструментов, но и для оркестра. Музыка сюиты уже не предназначалась для сопровождения танцев. Сложившиеся танцевальные формы в сюите утратили свое прикладное значение, обогатились высоким художественным содержанием. Позднее стали вводить в сюиту и нетанцевальные формы. Великие немецкие композиторы XVIII века — Бах и Гендель, в творчестве которых старинная танцевальная сюита достигла яркого расцвета,— нередко предваряли сюиту увертюрой или прелюдией, вводили в нее «арию» (песню) с вариациями. Плавное, напевное движение арий ярко контрастировало с танцевальными частями сюиты. Весьма характерно, что Гендель нередко завершал свои клавирные сюиты песенной темой с вариациями — обычно это были арии, а иногда и вариации на постоянный бас. Так его соль-минорная сюита оканчивается величественной пассакальей драматического характера. Все это еще дальше уводило старинную сюиту от области бытовой, прикладной танцевальной музыки.

В XVII—XVIII веках мелодии и ритм популярных танцев широко используются и в более сложных формах инструментальной музыки: в трио-сонатах (т. е. сонатах для трех инструментов — двух скрипок в сопровождении клавишного инструмента), в сольных скрипичных и клавирных сонатах. Особенно заметна эта тенденция в творчестве замечательного композитора и скрипача своего времени Арканджело Корелли (1653—1713), основоположника итальянской скрипичной школы, давшей миру таких музыкантов, как Вивальди, Тартини, а в XIX веке — Паганини.

С развитием классической сонаты и симфонии танцевальные формы проникают и в эти сложные циклические произведения. Так менуэт становится обязательной частью симфонии и квартета. Мы его встретим и в фортепианной сонате, в особенности у Гайдна.

В симфониях Гайдна (1732—1809) менуэт приобретает оживленность, задорную игривость, подчас грубоватость крестьянских танцев; в некоторых из них явственно ощущается плавный вальсообразный ритм лёндлера. В свою очередь Моцарт вносит в менуэт черты мужественной энергии, изящества и тонкого лиризма.

* * *

Конец XVIII века — переломный момент европейской истории. Это эпоха великих революционных переворотов в жизни народов Европы, время острой борьбы и постепенного вытеснения старой, феодальной культуры — новой, буржуазно-демократической.

Уходят в прошлое атрибуты аристократического быта: высокие прически дам, похожие на башни, фижмы и кринолины, угасает интерес к старинным танцам (за исключением менуэта). Никто уже не танцует аллеманду и куранту. Все реже обращаются композиторы к старинным танцевальным формам. Бетховен в большинстве сонат и симфоний заменяет менуэт «скерцо» (буквально — «шутка»), позднее Шуберт, Берлиоз вводят в симфонию вальс — танец нового времени.

Лишь в конце XIX — начале XX века возрождается интерес композиторов к старинным танцевальным формам, нередко используемым в целях стилизации. Так замечательный норвежский композитор Григ создает сюиту «Из времен Гольдберга», куда вошли сарабанда, гавот, ария и ригодон.

Французский композитор Равель в «Гробнице Куперена»¹ дает тонкую стилизацию старинной сюиты, в балет «Моя мачтушка гусыня» или «Сон Флорины» вводит павану для характеристики спокойного и величавого шествия придворных дам. Впоследствии композитор из музыки балета создал замечательную оркестровую сюиту (в нее вошла и павана).

Русские композиторы также обращались к старинным западноевропейским танцевальным формам. Например, С. Таинев в романсе «Менуэт» пользуется ритмическими и мелодическими особенностями этого танца для характеристики представителей аристократического общества, обреченного на гибель Великой Французской революцией. Гроздные интонации революционной песни «Са ira» («Все вперед!») прерывают музыку изящного старинного танца «с его умильным замираньем».

Нередко композиторы обращаются и к гавоту. Чайковский завершает им Первую симфоническую сюиту. Прокофьев в начале XX века сочиняет «Классическую симфонию» с гавотом в качестве третьей части. В цикл фортепианных пьес (соч. 12) он включает гавот, ригодон и аллеманду, а в другой цикл (соч. 32) — гавот и менуэт.

Замечательные образцы старинных танцев мы находим и в крупных сценических произведениях композитора: в балетах «Золушка» — гавот, павана, бурре; «Ромео и Джульетта» —

¹ Ф. Куперен (1668—1733) — знаменитый французский композитор, автор клавесинных пьес.

менуэт, гавот; в опере «Дуэнья» («Обручение в монастыре») — менуэт, сарабанду.

Широко используется композиторами конца XIX и XX веков также величавая поступь старинной пассакальи. Назовем финал IV симфонии Брамса.

Особое место занимает пассакалья в творчестве Д. Шостаковича. В ряде сочинений композитор прибегает к форме пассакальи для выражения глубокого трагизма. Это третья часть трио (оп. 67) с мрачной аккордовой темой у фортепиано, *Andante* из скрипичного концерта (III часть), скорбное *Largo* (IV часть) из VIII симфонии, созданной в годы Великой Отечественной войны. Но иногда композитор создает в форме пассакальи и произведения светлого, песенного характера. Таковы третья часть Шестого квартета ре мажор, прелюдия соль-диез минор из сборника «24 прелюдии и фуги» для фортепиано.

Народно-бытовые танцы и пляски в творчестве композиторов XIX века

В историю мировой культуры XIX век вошел как век интенсивного развития национальных культур, формирования национальных школ в литературе, живописи, музыке. Этому способствовало развитие романтического направления в искусстве, которое было порождено эпохой освободительной борьбы народов против феодального гнета и, прежде всего, событиями первой французской революции. Внимание к жизни простых людей, к народному искусству (песням, танцам, сказкам и преданиям), любовь к природе составляли одну из важных сторон романтизма. Композиторы этого времени с живым интересом обращаются к народному творчеству, к песням и танцам, в которых «народ-золотоискатель» на протяжении многих веков отбирал по крупицам то ярко-самобытное и неповторимое, что собственно и составляет характерный облик народно-национального искусства каждой страны.

Полноводный поток новых народно-танцевальных форм хлынул в творчество композиторов, проник в уже сложившиеся жанры музыкального искусства, способствовал развитию и формированию новых форм вокальной и инструментальной музыки.

Так русские композиторы XIX века в своих произведениях с большой художественной силой претворяют характерные особенности народных русских и украинских плясок. Благодаря Глинке и Даргомыжскому, а позднее композиторам «Могучей кучки» и Чайковскому, всемирную известность получают задорная «Камаринская» (симфоническая фантазия на темы двух русских песен М. И. Глинки) и «Казачок» (симфоническое произведение А. С. Даргомыжского), русские хороводы (в операх

«Русалка» Даргомыжского и «Снегурочка» Римского-Корсакова), украинский гопак (в операх «Сорочинская ярмарка» Мусоргского, «Майская ночь» Римского-Корсакова, «Мазепа» Чайковского), трепак (в балете «Щелкунчик» Чайковского).

Наряду с воплощением пластических образов и ритмов русских народных плясок, характерной чертой творчества русских композиторов становится обращение и к образам Востока, к восточным песенным и танцевальным мелодиям.

Контраст сопоставления русского и восточного становится со временем Глинки одним из излюбленных. Русский и полоцкий станы в опере «Князь Игорь», изображение восточного каравана под охраной русских солдат в симфонической картине «В Средней Азии» Бородина, русские народно-бытовые сцены и пляски персидок в «Хованщине» Мусоргского получают ярко-национальные характеристики.

Значительная роль в воспроизведении образов Востока принадлежит восточным танцам и популярнейшему из них — лезгинке.

Этот дагестанский по происхождению танец получил широкое распространение среди горцев Кавказа и Закавказья. исполняется он по-разному: как сольный или групповой мужской танец или же как парный.

Скользящие, очень сдержанные и пластичные движения танцующей женщины контрастно оттеняются ярко динамичной страстью пляски танцора, его неутомимостью, ловкостью в неожиданных, поворотах, резких притоптываниях и смелых прыжках. Иногда лезгинку танцуют группы джигитов с кинжалами в руках, что придает пляске дикий, воинственный характер.

Излюбленный размер лезгинки — $\frac{6}{8}$, преобладает движение ровными длительностями (восьмыми), встречаются пунктирные и резкие синкопированные обороты. Ярким примером этого танца может служить лезгинка З. Палиашвили из оперы «Даиси»:

27 Allegro

Русские композиторы создали замечательные образцы этого танца, среди которых выделяются лезгинка из IV действия опе-

ры «Руслан и Людмила» Глинки, из оперы Рубинштейна «Демон» (II действие).

Широко применяются мелодические и ритмические особенности лезгинки в восточной фантазии Балакирева «Исламей», в симфонической поэме «Тамара» того же автора, в симфонической сюите «Шехеразада» Римского-Корсакова. Лезгинка звучит в опере «Абесалом и Этери» грузинского композитора З. Палиашвили, в оркестровой сюите М. Ипполитова-Иванова «Иверия».

Не менее яркое воплощение в творчестве композиторов XIX века получают танцевальные формы других народов и стран. Так в музыкальных произведениях, сюжетно или тематически связанных с Испанией, постоянно используются характерные ритмы и образы эмоционально-насыщенных испанских народных плясок. Среди них живая, темпераментная хата, все движения которой (легкие приседания, прыжки) свободно видоизменяются во время исполнения. Главная роль в танце принадлежит девушке, изобретающей все новые и новые движения. Это парный танец-соревнование на ловкость и сообразительность (по традиции, лучшая пара танцоров награждалась живым петухом). Не менее популярны плавное болеро в умеренном темпе, сопровождаемое стуком кастањет или прищелкиванием пальцев (его основная ритмическая фигура ), сегедилья и хабанера с характерным для нее пунктирным ритмом и акцентом на последней восьмой.

Прекрасные мелодии хоты звучат в «Испанских увертюрах» Глинки («Ночь в Мадриде», «Арагонская хота»), в «Испанской рапсодии» для фортепиано Ф. Листа, в «Испанском капричио» для оркестра Римского-Корсакова.

Французский композитор Бизе в опере «Кармен» использует хабанеру и сегедилью для характеристики главной героини. На основе хабанеры созданы такие произведения, как фортепианская прелюдия «Вечер в Гренаде» Дебюсси, «Хабанера» Равеля (для голоса с ф-но).

В ритме испанского болеро написаны известные инструментальные пьесы — «Болеро» Ф. Шопена, некоторые романсы М. Глинки («Победитель», «О дева чудная моя»), А. Даргомыжского («Оделась туманами Сиerra-Невада»), Л. Делиба («На бой быков смотреть пошли»), а также отдельные номера балетов: испанский танец из III акта «Лебединого озера» П. Чайковского, болеро из балета «Коппелия» Л. Делиба.

Одним из любимых произведений в программах симфонических концертов нашего времени является «Болеро» французского композитора Мориса Равеля (1875—1937)¹. «Чудом ком-

¹ «Болеро» Равеля было создано в 1928 году как музыка к одноактному балетному спектаклю. Впоследствии стало исполняться самостоятельно и обошло все эстрады мира.

позиторского мастерства» назвал эту пьесу С. Прокофьев¹. Действительно, все произведение «вырастает» из повторения каждый раз в новом оркестровом звучании темы «Болеро», по красоте и изяществу не уступающей испанским народным мелодиям:

Tempo di Bolero moderato assai

28



Опирается она на неизменную фигуру ударных, энергия которой растет вместе с темой.



Сперва пьеса звучит как бы издалека: еле слышно доносится ритмическая дробь барабана, на фоне которой флейта начинает тему танца. Затем ее подхватывают кларнет, фагот. Все новые инструменты и группы инструментов вступают в это своеобразное состязание, все сильнее и ярче расцветает мелодия танца: кажется, приближаются праздничные толпы танцующих.

«С неподражаемым искусством Равель излагает тему в тысячах различных нарядов, постепенно поднимая ее до заключительной кульминации», — замечает Прокофьев.

Заканчивается это грандиозное симфоническое полотно на самой высокой точке напряжения, когда оркестр достигает ослепительного блеска и ошеломляющей силы звучания.

Из итальянских народных плясок наибольшую популярность приобрела в XIX веке тарантелла (уменьшительное от названия итальянского города Таранто) — стремительно быстрый танец с размером $6/8$ или $3/8$ и непрерывным, как бы «кружасшимся» триольным движением. В Италии существует поверье, которое иначе объясняет происхождение названия тарантеллы: будто бы человек, укушенный ядовитым тарантулом, может излечиться, танцуя тарантеллу до полного изнеможения.

Одним из первых использовал тарантеллу французский композитор Франсуа Обер в опере «Немая из Портичи» (или

¹ С. Прокофьев. Морис Равель. «Советское искусство». 1938, 4 января.

«Фенелла»), созданной в предгрозовой атмосфере июльской революции 1830 года.

Содержание этой оперы говорит о восстании неаполитанских рыбаков против деспотического владычества в XVII веке.

В знаменитой массовой сцене на рынке женщины тарантеллой отвлекают внимание стражи от рыбаков, которые провозят вместо рыбы оружие для повстанцев.

Начиная с «Немой из Портичи» Обера, ритм тарантеллы проникает во многие оперные, вокальные, инструментальные и симфонические произведения.

Вспомним первую часть «Итальянской симфонии» Мендельсона, «Тарантеллу» Листа из цикла «Годы странствий», заключительную часть «Итальянского капричио» Чайковского, «Тарантеллу» для фортепиано Глинки, Даргомыжского и Бородина, а также «Тарантеллу» из концертной сюиты для скрипки и оркестра С. Танеева. Широко известна «Неаполитанская тарантелла» для голоса с фортепиано Дж. Россини:

29 *Allegro con brio*

Ни - на, Ни - на, та - ран - тел - ла! Старый
Чье - ко уж и - дет! Вон уж скрипка за - гу
де - ла! В круг ста - но - вит - ся на - род!

Живой интерес у композиторов вызывает и французская фарандола, провансальский хороводный танец, в котором танцующие, взявшись за руки, двигаются то цепочкой, то по спирали или кругу. Сопровождалась фарандола игрой на флейте и бубне.

Широкую известность приобрела фарандола Бизе из музыки к драме Доде «Арлезианка», позднее вошедшая в симфоническую сюиту того же названия.

Allegro vivo e deciso

30

ppp

Многие композиторы обращаются и к венгерским народным танцам, среди которых первое место занимает чárдаш. Яркость контраста между медленной, подчеркнуто выразительной, нередко патетической первой частью танца и стремительным, огненно-темпераментным его продолжением воплощена в «Венгерских рапсодиях» Ф. Листа, «Венгерских танцах» И. Брамса. Довольно часто чардаш входит в состав балетного дивертисмента¹ (в «Лебедином озере» Чайковского, в «Коппелии» Делиба).

Замечательное музыкальное выражение получают в XIX веке также бытовые танцы скандинавских стран. Красоту и своеобразие народных танцев Норвегии показал всему миру великий норвежский композитор Эдвард Григ, в музыке которого отразились краски суровой северной природы и богатство народного сказочно-фантастического мира эльфов, троллей, кольдов и гномов.

¹ Дивертисмент — (*фр.* — развлечение) — танцевальная сюита в опере, балете, не связанная непосредственно с развитием сюжета, а также название самостоятельного произведения, состоящего из ряда танцевальных эпизодов или пьес.

В многочисленных камерно-инструментальных сочинениях, в музыке к театральным пьесам Э. Григ особенно часто обращается к характерным ритмам и мелодическим оборотам халлинга — сольного мужского танца,— и спрайнгданса — танца с прыжками.

Наряду с танцами, которые проникли в творчество композиторов непосредственно из народного источника и не имели общеевропейского бытового распространения, в музыке XIX века широкое развитие получают также и танцевальные формы, прочно вошедшие в быт большинства стран Европы: вальс, мазурка, полонез, контранданс, полька.

Вальс

Как и большинство других танцев, вальс (плавный кружащийся танец в трехдольном размере) ведет свое происхождение от народно-бытовых истоков. По-видимому, он имел не одного, а нескольких предшественников: многие народные танцы оспаривают честь быть родителями этого популярнейшего до нашего времени танца. Не подлежит сомнению, что ближе всего к вальсу стоит австрийский лэндлер — оживленный трехдольный крестьянский танец области Landl, расположенной на границе южной Германии и Австрии. Его часто называют крестьянским вальсом.

В уже упомянутой сцене бала оперы «Дон-Жуан» Моцарта крестьянский вальс, или лендлер, танцуют слуга Дон-Жуана Лепорелло и крестьянин Мазетто. Этим подчеркивается народность танца.

Некоторые считают, что прообразом вальса явился быстрый, кружащийся в три «па» французский танец «вольта» родом из Прованса, появившийся еще при Генрихе III (XVI век). Общие черты с вальсом имели и польский куявяк — плавный, лирический по характеру танец области Куявии, и, наконец, чешский фуриант, несколько отличающийся от вальса неожиданными синкопированными акцентами.

Возможно, не только эти народные танцы повлияли на формирование вальса. В XIX веке почти каждый народ внес в этот танец свою долю участия. И, может быть, именно поэтому вальс так быстро распространился по всей Европе — поскольку каждая страна нашла в нем что-то близкое своему национальному духу, тому или иному народному танцу.

Чопорности и жеманности старинных аристократических танцев вальс противопоставил простоту, непринужденность и естественность движений. «Чуткий, эмоционально-гибкий ритм вальса быстро охватил всю музыку Европы, внедряясь во все жанры, — писал Б. Асафьев. — Вальс как ритм был одним из выражений обогащенного ритмического восприятия и выявлен

был иным строем чувствовавший, шедшим на смену чопорности и окаменелости движений и поз феодально-придворного ритуала... был порожден оживляющейся и все более и более демократизировавшейся уличной жизнью большого европейского города... Ритм вальса — обобщение в художественно-пластической области нового эмоционального строя, нового строя чувствований...»¹.

Музыка первых вальсов была непосредственно связана с танцем и сочинялась для его сопровождения. Известно, что Шуберт часами импровизировал вальсы в тесном дружеском кругу, где собирались художники, писатели, актеры.

Постепенно в городском быту вальс становится легким, изящным, полетным танцем и к тому же весьма разнообразным по мелодике и своему эмоциональному содержанию. Появляются его разновидности: немецкий, французский и, наконец, венский вальс, достигший блестящего расцвета в творчестве композиторов Ланнера и обоих Штраусов — отца (1804—1849) и сына (1825—1899). Такие вальсы, как «Голубой Дунай», «Сказки венского леса», «Весенние голоса» И. Штрауса-сына явились подлинной вершиной в развитии бытового вальса. Напомним вальс «Сказки венского леса»:

Tempo di Valse

Вальс становится для композиторов и излюбленной формой, способной воплотить разнообразные оттенки человеческих чувств: от нежного, немного грустного воспоминания — до возвышенной, страстной патетики.

В миниатюрных вальсах и лендлерах Шуберта, то просто-душно-наивных, то глубоко лирических, то задорных и веселых — тонко опоэтизирована форма бытового народного танца. Многие из них близки деревенским лендлерам безыскусственной

¹ Игорь Глебов (псевдоним Б. Асафьева). Памяти Петра Ильича Чайковского. Л.—М., 1940, стр. 15, 16.

простотой своего строения, мелодикой и ритмом, чутко схваченной уютной атмосферой небольшого домашнего праздника, на котором собирались лишь близкие друзья и добрые знакомые.

В дальнейшем в творчестве композиторов происходит развитие и усложнение формы вальса.

В 1819 году Вебер на основе вальса создает ставшую знаменитой фортепианную пьесу «Приглашение к танцу». Ее вступление — диалог (кавалер приглашает даму, она кокетливо и жеманно отвечает ему), ярко выразительный благодаря использованию декламационных речевых интонаций в разных регистрах. Далее развертывается блестящий вальс, после окончания которого следует нежное признание.

Эта живая сценка из бургундского быта послужила началом романтизации формы вальса, превращения его в развернутую (часто программную) поэму глубоко поэтического содержания. Большую роль в этом сыграли вальсы замечательного польского композитора Ф. Шопена, который использовал красочность и разнообразие современной ему фортепианной техники. Среди пятнадцати вальсов Шопена мы встречаем большие концертные пьесы виртуозного характера. Это *Grande valse brillante* (№ 1), *Valse brillante* (№ 2) и *Grande valse* (№ 5). Напротив, другие шопеновские вальсы глубоко лиричны и воплощают различные состояния взволнованного человеческого чувства: от нежного, грустного настроения ля-минорного вальса (№ 3) или знаменитого до-диез-минорного (№ 7) до тревожного, смятенного душевного подъема ми-минорного (№ 14).

Великий венгерский композитор Ференц Лист придает вальсу еще большую широту, привносит в него оттенок демонической страсти. Пример тому — его знаменитый «Мефисто-вальс», которым гениально завершается линия поэтизации вальса, превращения его в глубокую по содержанию поэму в творчестве композиторов-романтиков XIX века, линия, почти сорок лет назад начатая Вебером.

В «Мефисто-вальсе» воссоздается один из эпизодов трагедии Ленау «Фауст», а именно сценка в деревенской корчме, куда заходят Фауст и Мефистофель, переодетый охотником.

Празднуется веселая деревенская свадьба, и начало вальса ярко воспроизводит звучание инструментов народного оркестра, топот множества ног. Фауст поражен красотою невесты, но не решается подойти к ней, несмотря на насмешливые реплики своего спутника.

Тогда Мефистофель выхватывает у деревенского музыканта скрипку и сам начинает играть вальс:

...И чудно в руках его скрипка поет.
То крепнут, то тают волшебные звуки...
Поют чудо-струны о неге, о ласке,
И все закружилось в вакхической пляске.
Встают музыканты, отбросили скрипки

И пляшут — нельзя посмотреть без улыбки!
Кто был лишь в трактире, кто двигаться мог,
Всех танец безумный невольно увлек.
Завидуют стены со злобой бессильной,
Плясать ведь им тоже хотелось бы сильно¹.

«В первой же паре» и «всех веселей» танцует с невестой Фауст. Кружась в безумном вихре, они незаметно выскользывают за двери и, вальсируя, несутся через сады, поля — в лес, куда уже почти не долетают звуки мефистофельской скрипки. Но и в лесу:

Далекие звуки играют листами
И веют и дышат любовными снами.
Но вдруг посреди ароматных ветвей
Волшебную песню запел соловей.
Поет и влюбленных сильней опьяняет,
Каз будто сам дьявол его подстрекает².

В средней части «Мефисто-вальса» Лист с большой поэтичностью воссоздает красочную картину волшебно звучащего леса, столь любимую композиторами-романтиками. (На память приходят концертный этюд «Шум леса» Ф. Листа, а также эпизод «Шелест леса» из оперы Вагнера «Зигфрид»).

Поэтическое содержание сцены из «Фауста» Ленау воплощено Листом в «Мефисто-вальсе» с поразительной страстью и силой. Впоследствии композитор не раз возвращался к любимым образам легенды о Фаусте. Помимо «Фауст-симфонии» (по Гете), фортепианной сонаты си-минор, прозванной «фаустовской», он создает позднее еще второй и третий «Мефисто-вальсы». Однако они по своим художественным достоинствам значительно уступают первому, существующему в фортепианном и оркестровом изложении.

Немаловажную роль в истории вальса сыграли другие вальсы Листа: цикл «Забытых вальсов», которые отличаются тонкой поэтичностью (особенно последний из них, третий), а также изящный «Вальс-экспромт».

Большой глубины и тонкости художественного содержания достигает вальс в симфонии XIX века, куда он нередко проникает в непосредственной связи с поэтическим замыслом («Фантастическая симфония» Берлиоза — II часть, «Бал»), или же в качестве самостоятельной части цикла (третьей или второй), заменяющей менуэт или скерцо.

Еще Гайдн вводил в менуэты своих симфоний мелодии австрийских народных вальсов. Шуберт, например, использовал характерные вальсовые обороты в средней части скерцо до-мажорной симфонии. Вальсом названа третья часть Пятой симфо-

¹ Николай Ленау. Фауст. Издание редакции журнала «Пантеон Литературы», СПб., 1892, стр. 37, 38.

² Там же, стр. 38

нии Чайковского, мелодические обороты вальса явственно ощущимы и во второй части его Шестой «Патетической» симфонии, изложенной, однако, не в трехдольном, а в типичном для русской музыки пятидольном размере.

Во многих операх XIX века на фоне вальса нередко развертываются драматургически важные, подчас даже кульмиационные сцены: например, сцена встречи Фауста и Маргариты в опере Гуно «Фауст».

Процесс поэтизации и симфонизации вальса легко проследить и в творчестве русских музыкантов, привнесших в него лирическую мягкость очертаний и широкую мелодическую распевность.

М. И. Глинка первый из русских композиторов в своем гениальном «Вальсе-фантазии» поднимает бытовой танец на большую художественную высоту. К этому вальсу, положившему начало богатой и своеобразной истории вальса в русской музыке, композитор обращался неоднократно. Маленькая салонная фортепианская пьеска, посвященная в 1839 году Е. Керн, впоследствии к 1856 году выросла в большую оркестровую поэмку, пронизанную поющими голосами, трепетную и лирически взволнованную по настроению. Широта дыхания, яркое динамическое развитие свободно льющихся тем и подголосков, красочная и, вместе с тем, прозрачная оркестровка сделали этот вальс любимейшим произведением широких кругов слушателей.

Замечательная особенность глинкинского вальса — трехтактное строение его мелодики, в противовес обычному четырехтактному. Это придало темам вальса устремленность, порывистость.

Вслед за Глинкой Чайковский создает недосягаемо прекрасные образцы вальса, нередко насыщая их тонким психологическим содержанием.

Вальс является лирической вершиной его балетов — «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик» (Вальс цветов), входит в симфонию и сюиту, становится ритмической основой многих романсов («Средь шумного бала», «О дитя»), фортепианных пьес (вальс фа-диез минор, «Сентиментальный вальс») и развернутых оперных сцен.

Так большой вальс в начале II действия оперы «Евгений Онегин» (бал в доме Лариних) служит яркой характеристикой

уездного общества петушковых и скотинных. Композитор последовательно предстаёт каждую новую группу гостей. Тут и пожилые помещики («только охотой себя развлекаем»), и колоритная фигура ротного, который в ответ на горячую благодарность за «музыку полковую» окруживших его молодых девиц бросает короткое, неуклюжее «полноте-с...». Тут и обсуждение маменьками недостатков столичного гостя, громкий шепот которых:

...Он неуч страшный, сумасбродит,
Он дамам к ручке не подходит,
Он фармазон, он пьет одно
Стаканом красное вино! —

выводит Онегина из себя и заставляет его безобидно «подшутить» над своим другом, приведшим его на «этот глупый бал» (начало, завязка ссоры, имевшей такой трагический конец). Музыка вальса объединяет, цементирует эту большую, драматургически важную сцену.

И позднее многие русские, а затем и советские композиторы в своих симфонических и оперно-балетных композициях создавали замечательные образцы вальса: Аренский (в сюнтах для двух фортепиано), Глазунов (концертные вальсы, вальсы из балета «Раймонда»), Рахманинов в «Симфонических танцах», Глиэр в балете «Красный цветок», Прокофьев в «Ромео и Джульетте», «Золушке», в операх «Война и мир», «Повесть о настоящем человеке», Хачатурян в музыке к драме Лермонтова «Маскарад», Шапорин в опере «Декабристы» и многие другие.

Некоторые из этих вальсов играют большую, драматургически важную роль. Обаятельный си-минорный вальс из I действия оперы «Война и мир» Прокофьева служит поэтичной характеристикой Наташи, и впоследствии в XII картине его темы звучат как светлое воспоминание о минувшем счастье.

Вальс Хачатуряна к «Маскараду» чутко передает колорит лермонтовской драмы, ее романтическую приподнятость, взволнованность.

На фоне бального вальса (наряду с мазуркой и полонезом) развертывается ярко драматическое действие в VII картине оперы Шапорина «Декабристы» (сцена придворного бала).

Со временем «вальсовость» в русской музыке приобретает огромное значение, становится выражением лирического начала. Таковы лирические темы первых частей IV симфонии Чайковского, VI — Глазунова, до-минорной симфонии Танеева, многие романсы, инструментальные пьесы (например, «Декабрь» из «Времен года» Чайковского).

Нередко ритмическое движение вальса ощущается в произведениях, где, по существу, нет налицо типичных для вальса формул сопровождения или колышущегося трехдольного ритма (вальс Чайковского на $\frac{5}{8}$ соч. 72 № 16, а также задушевная вторая часть из его же VI симфонии).

Мазурка и полонез

Интенсивное развитие в XIX веке славянских музыкально-национальных школ внесло много нового в область танцевальных форм. Многие композиторы-классики обращались к чешским и польским народно-национальным танцам, получившим, как уже говорилось, в XIX веке общеевропейское распространение и признание: польке, мазурке, полонезу, краковяку.

В сокровищницу мировой культуры вошли мазурки и полонезы замечательных польских композиторов Ф. Шопена и Г. Венявского, произведения в ритме польки чешских композиторов Сметаны и Дворжака.

Яркие произведения созданы и в ритме краковяка (Шопеном, Глинкой, Римским-Корсаковым). Повторяем, что все эти танцы в своих истоках глубоко национальны. Остановимся на характеристике некоторых из них.

Мазурка по своему происхождению связана с польским народным танцем области Мазовия — мазуром, порывистым, ритмически капризным, с резкими акцентами на слабых долях такта. Мазурка — оживленный трехдольный танец, в котором притоптывания и подскоки несущихся пар сменяются плавным скольжением и кружением. Как танец, мазурка стала любимой не только у себя на родине, но получила широкое распространение и за пределами Польши.

В конце XVIII века песня в ритме мазурки «Еще Польша не погибла», возникшая в польских легионах, становится своего рода польским национальным гимном. Она получила название «Мазурки Домбровского» в честь Генрика Домбровского (1755—1818) — героя польского национального освободительного движения.

Специфически польская основа мазурки настолько ярка, ритмически рельефна и своеобразна, что уже в начале прошлого века этот танец нередко использовался композиторами в качестве национальной характеристики.

Так в опере «Иван Сусанин» Глинки мазурка — основная характеристика поляков — звучит и на блестящем балу II акта, и в избе Сусанина (III акт), и в чаще зимнего леса, где гибнет польский отряд (IV акт). Сходным приемом пользуется Дворжак в опере «Димитрий» для характеристики Марины Мнишек и ее польского окружения, а также Мусоргский при обрисовке той же героини в польских сценах оперы «Борис Годунов».

Непревзойденные по своему художественному совершенству образцы пьес в ритме мазурки созданы Ф. Шопеном — польским национальным гением. Народные источники мазурок Шопена более сложны. Помимо мазура, композитор использовал в своих фортепианных мазурках ритмические и мелодические особенности еще двух народных польских танцев в трехдольном размере —

плавного кувя́ка и задорного оберéка с присущим ему резким акцентом в конце каждого второго такта. Мазурки Шопена поражают не только мелодическим и ритмическим богатством, но и жанровым разнообразием.

Блестящие бальны мазурки сменяются подлинно лирическими поэмами, подчас трагическими по содержанию, отразившими тоску композитора по родине. К числу наиболее любимых лирических мазурок Шопена относится ля-минорная, оп. 17, № 4:

33 Lento, ma non troppo

По своему поэтическому содержанию многие мазурки Шопена представляют собой незатейливые сельские сценки. В некоторых из них с большой свежестью воспроизведена атмосфера деревенского веселья с танцами под открытым небом и характерным звучанием деревенского оркестра, гудением «толстой Марыны» (народного контрабаса), задорными наигрышами скрипок и волынок, притворным замешательством танцоров при неожиданной смене танцевального ритма. Такова мазурка оп. 56 № 2:

34 Vivace



Недаром Шопен называл свои мазурки «картинками» (*obrazki*). «Здесь вся Польша: ее народная драма, ее быт, [...] рыцарственный гордый характер страны, ее думы и песни, — писал Б. Асафьев. — Через многообразие ритмических оборотов и соответствующих им акцентов и интонаций видишь людей, их движения, их жесты. Через напевы слышится душа народа, через прекрасное гармоническое восполнение мелодий раскрывается их духовный смысл и сердечность. [...] Можно ощутить в музыке мазурок и родные Шопену пейзажи, и жанровые бытовые картинки...»¹.

И другие польские композиторы обращались к этому ярко-национальному танцу. Генрик Венявский пишет ряд мазурок для скрипки и фортепиано.

Заметим, что в ритме мазурки создаются не только инструментальные, но и вокальные произведения. Широко известны песни Ф. Шопена («Желание», «Гулянка», «Моя любимая») и С. Монюшко («Ласточка», «Сваты», «Пирушка», «Музыкант», «Меж веселых крестьянок сел со скрипкой наш Янек»).

Замечательные образцы мазурок мы находим и в творчестве русских композиторов. Особенно часто обращался к мазурке Глинка (романс «К ней» на слова Мицкевича, фортепианная пьеса «Воспоминание о мазурке», блестящая симфоническая мазурка из II акта оперы «Иван Сусанин»). Ряд прекрасных фортепианных мазурок написал Чайковский. Важную роль играет мазурка в опере «Евгений Онегин»: на фоне этого танца разыгрывается сцена ссоры Онегина и Ленского.

К ритму мазурки охотно обращаются Лядов, создавший помимо фортепианных мазурок еще программную «Сельскую сцену у корчмы» (мазурка для оркестра, оп. 19), а также Рахманинов, Глазунов, Скрябин и Прокофьев (характеристика Принца в балете «Золушка»).

Заметно отличается от мазурки своей неторопливостью, плавностью и величавостью поступи другой польский по происхождению танец — полонез (т. е. «польский»).

В старину полонезом сопровождались торжественные выходы или шествия знатных воинов, рыцарей с оружием в руках.

¹ Б. Асафьев. Мазурки Шопена. «Советская музыка», 1947, № 3.

Примерно с конца XVI века полонез становится в Польше бальным танцем. С этого времени в нем начинают принимать участие и женщины.

Во второй половине XVIII века складывается новый тип польского. Этот торжественный танец (трехдольный с пунктирным ритмом или с рельефным дроблением первой четверти —

) заметно отличается от тех скромных стаинных полонезов, которые вводили в танцевальные сюиты композиторы XVII—XVIII веков. Теперь польский становится блестящим церемониальным танцем-шествием всех участников празднества. Популярность его растет, благодаря чему он постепенно вытесняет стаинные танцы-шествия: павану и аллеманду. Уже в начале XIX века полонезом открываются все европейские балы. На своей родине — в Польше — полонез приобрел особую красочность, праздничность и размах.

Участники польского, во главе с хозяином дома или особо знатным гостем, плавно приседая, обходили в танце анфиладу комнат, поднимаясь по лестницам даже на верхние этажи. В теплое время года красочная шеренга танцующих выводилась ведущим под открытые небо, тянулась по аллеям парка или вокруг дома и возвращалась в залы и комнаты (при постановке оперы Мусоргского «Борис Годунов» Московский Большой театр показал в польском акте картину выхода в парк танцующих блестящий бальный полонез). Это красочное зрелище с не-превзойденной поэтической силой воссоздано в стихах А. Мицкевича:

Беспечно шли, кружились друг за другом,
Развертывались, вновь закручивались кругом,
Как бесконечный змей меняет переливы,
Менялась радуга костюмов их красивых:
Мужские, дамские, блестевшие богато,
Играли чешуей под золотом заката,
И оттеняла их трава зеленым глянцем¹.

Неудивительно, что польские композиторы охотно обращались к величавому ритму полонеза.

Широчайшую известность в России времен победоносных суворовских походов получил полонез с хором на текст Державина «Гром победы, раздавайся» И. Козловского, долгие годы жившего и работавшего в Петербурге. Большой популярностью пользуется знаменитый элегический полонез Огинского «Прощание с родиной», посвященный памяти погибших повстанцев:

¹ Адам Мицкевич. Пан Тадеуш, или Последний наезд на Литве. Избранное. ОГИЗ—ГИХЛ, М., 1946, стр. 555, 556.

35 *Moderato*

Блестящие концертные полонезы Генрика Венявского исполняются крупнейшими скрипачами мира.

Гениальными произведениями являются полонезы Ф. Шопена, глубокие по содержанию и высокохудожественные поэмы о былом величии Польши, о ее напряженной, драматической борьбе за независимость, о ее надеждах на возрождение.

Образы шопеновских полонезов перекликаются с литературными произведениями замечательного польского поэта А. Мицкевича. И это не случайно. Оба горячо любили родную страну, оба принуждены были долгие годы жить на чужбине. Известно, что в доме Мицкевича в годы его жизни в Париже часто собирались поляки-эмигранты, среди которых был и Ф. Шопен. В тесном дружеском кругу они вспоминали родину, пели польские песни, Шопен играл свои мазурки — картинки польского быта — и полонезы, Мицкевич читал отрывки из сочинявшегося тогда «Пана Тадеуша» и других произведений. Рядом с величественными полонезами польского композитора звучали строки поэмы Мицкевича, описывающие исполнение полонеза народным музыкантом-цимбалистом:

Ударил вновь маэстро,
И звуки разрослись в гром бурного оркестра.
Литавров медный звон, грохочут дробно бубны,
И полонез плывет, как будто голос трубный!!.
Вдруг лопнула струна, раздался свист зловещий..
По примам молотки забегали все резче,
На тысячи ладов цимбалы зазвучали.
Атаку и войну, тревоги и печали,
Стон детский, женский плач, смятенье в польском стане
Так передал старик, что плакали крестьяне!.¹

¹ Адам Мицкевич. Пан Тадеуш, стр. 552, 553.

Предгрозовая атмосфера, атмосфера назревающего восстания ощущается уже в ранних юношеских полонезах Шопена, например, в фа-минорном. Наиболее замечательные полонезы были созданы композитором уже вдали от родины. Во многих из них он выразил скорбные переживания польских патриотов после подавления восстания 1830 года. Это полонезы-трагедии, полонезы-гимны в честь страдающего, но непокоренного народа (ми-бемоль минор, до минор, фа-диез минор).

Другую группу составляют ликующие, триумфальные полонезы, как, например, полонез ля мажор (оп. 40 № 1):

36 Allegro con brio

Они повествуют о славном прошлом Польши, о времени ее расцвета и могущества. К их числу относятся празднично-величавый полонез ля-бемоль мажор и «Большой блестящий полонез» со вступительной медленной частью.

И по характеру поэтических образов и по особенностям формы шопеновские полонезы чрезвычайно разнообразны. Одним присуща развитая контрастность (полонез фа-диез минор с мазуркой в средней части, полонез-фантазия), другие — более монолитны (до минор). Тонкий лиризм — неотъемлемая черта всех шопеновских полонезов, являющихся до сих пор непревзойденными образцами этого жанра.

Не только польские композиторы отдали дань жанру полонеза. Уже в первой половине XVIII века старинные полонезы вводились иногда в танцевальную сюиту, причем Бах и Гендель создали замечательные клавесинные и оркестровые пьесы в ритме этого танца. Позднее к ритму полонеза обращались Моцарт и Бетховен, Вебер, Шуберт и Лист.

Русские композиторы вводят полонез, наряду с мазуркой, в свои оперные и балетные сочинения. Достаточно вспомнить «польский» в операх «Иван Сусанин» Глинки, «Борис Годунов»

Мусоргского, «Пан воевода» Римского-Корсакова, «Евгений Онегин» Чайковского, в балете «Лебединое озеро» того же автора, в «Войне и мире» Прокофьева и «Декабристах» Шапорина. Прекрасные концертные полонезы написаны Лядовым.

Полька и контрданс—кадриль

Как и многие другие танцы, полька — народного происхождения. Это старинный двухдольный чешский танец, основанный на легких полу шагах и поворотах с подскоками. Самое слово «полька» по-чешски означает «половина» или «полшага».

К сороковым годам XIX века полька стала одним из любимых бытовых танцев. Ее необычайная популярность приводила современников в изумление. В Париже развернулись горячие споры между сторонниками польки и ее противниками.

С середины XIX века композиторы нередко обращаются к характерному ритму польки. Особенно большое внимание уделяли ему чешские композиторы Сметана и Дворжак в своем оперном и камерно-инструментальном творчестве. В ритме польки Сметана создает ряд инструментальных пьес. Среди них «Три лирические польки» (1855), цикл полек «Воспоминание о Чехии» (1861), польки из цикла «Чешские танцы» (1877). Характерные мелодические обороты чешской польки пронизывают оперу «Проданная невеста», начиная с ее увертюры, служат основой вокальных партий и больших народно-массовых сцен этого произведения. Хор I акта «Как же нам не веселиться» — задорная полька.

Продолжая эту традицию, чешский композитор Дворжак вводит польку в последний акт оперы «Король и угольщик», в оперу «Черт и Кача», насыщает характерным ритмом польки вокальную партию главной героини оперы «Хитрый крестьянин» — Бетушки, использует этот народный танец (наряду с горячо любимым им фуриантом) в камерно-инструментальных ансамблях (II часть квартета ре минор, I часть квартета ми-бемоль мажор), в «Чешской сюите» (II часть), в «Славянских танцах».

Русские композиторы тоже отдали дань этому жанру. Пьесы в ритме польки создавали Глинка, Рубинштейн, Чайковский. Известна «Итальянская полька», записанная Рахманиновым и обработанная для фортепиано А. Зилоти:



Простота мелодики и формы, ритмическая четкость движения и жизнерадостность этого танца оказались особенно пригодными для оперетты, где полька заняла видное место, соперничая с галопом и вальсом.

И в наши дни полька не утратила своей популярности. Ее можно услышать на школьном празднике, в сельском клубе, на городском танцевальном вечере или на смотре самодеятельных коллективов нашей страны: народные баянисты и балалаечники нередко обращаются к ритму польки, создавая оригинальные пьесы в этом жанре под названием «Колхозная полька».

Рядом с полькой значительной популярностью пользовались также галоп (быстрое «прыжковое» передвижение взявшихся за руки пар) и кадриль-контрданс (котильон, лансье, экоссез).

Контрданс — английский народный танец, довольно подвижный, обычно двухдольный, известный в XVII веке. С середины XVIII века он распространяется по многим странам Европы наряду со своими разновидностями — экоссезом и котильоном. Но особую любовь и популярность контрданс завоевывает после Французской буржуазной революции, так как его оживленность, моторность и массовость как нельзя лучше отвечали характеру новой эпохи.

Контрдансы и экоссезы писали Бетховен, Шуберт и Шопен. Эти же танцы нередко звучат и в операх, например, экоссез встречается в «Евгении Онегине» Чайковского (III действие, 1-я картина), в опере «Война и мир» Прокофьева (2-я картина — бал у екатерининского вельможи).

Очень близка контрдансу и кадриль. По существу, это танцы-близнецы. Кадриль, как и контрданс, состоит из нескольких фигур, имеющих особое название и свое музыкальное сопровождение. Недаром с середины XIX века эти танцы сливаются, и названия «кадриль», «контрданс», «экоссез», «лансье» (разновидность кадрили) по существу обозначают один и тот же танец.

Интересно, что кадриль получает широкое признание у горожан и у жителей сельских местностей различных районов России. Ее танцуют на Украине, в Белоруссии и Прибалтике, причем каждый народ вносит что-то свое, новое и в манеру исполнения, и в мелодику танца.

В наши дни кадриль — излюбленный танец колхозной деревни, заменивший старинные хороводы. Фигуры деревенской кадрили исполняются под мелодии русских народных песен («Я вечером млада», «По улице мостовой») и по характеру своих движений близки народным хороводам.

Новые бытовые танцы XX века

Мы рассказали об использовании в музыке композиторов народных и популярных бытовых танцев XIX века.

В конце XIX — начале XX века во многих странах Европы и Америки получают распространение новые виды танцев. Некоторые из них имели народные истоки, но в обстановке города сильно видоизменились.

Одним из самых популярных бальных танцев становится так называемое «аргентинское танго». Оно развилось в странах Южной Америки из старинного испанского танца. После первой мировой войны «аргентинское танго» получило широкое распространение в Северной Америке и Европе, проникло в эстрадные представления, концерты, на экраны кинематографа.

Для этого танца характерны медленный скользящий шаг с остановкой, двух или четырехдольный размер, четкий акценти-

рованный ритм ( или ), разнообразие

танцевальных движений, достигавших часто в исполнении искусных танцоров-профессионалов большой сложности. Однако в городском быту движения танго становятся более примитивными, механичными.

Вместе с танго в моду входят и другие танцы американского происхождения. Это ту-степ (в переводе — два шага) и его разновидность уан-степ (один шаг), мексиканская румба.

Движения ту-степа (два быстрых шага и один медленный) легли в основу фокстрота («лисий шаг»), вытеснившего в двадцатые годы большинство ранее существовавших популярных танцев.

Наряду с этим в США на основе негритянских народных танцев возникли быстрый, остро ритмичный кэк-уок (в переводе «шествие за пирогом», который давался в награду лучшим танцорам) и чарльстон (по названию города в штате Южная Каролина) — танец с притопыванием.

Почти все эти танцы пока мало использованы в музыке крупных композиторов Европы и Америки, хотя ряд произведе-

ний содержат их характерные ритмы и обороты. В первую очередь следует назвать «Кукольный кэк-уок» из фортепианной сюиты Дебюсси «Детский уголок» и изящный диалог чайника и чашечки в ритме фокстрота из первого действия оперы-балета Равеля «Ребенок среди чудес».

Ритм кэк-уока нашел отражение в прелюдии Дебюсси «Генерал Лягин, эксцентрик». Интонации и ритмы фокстрота звучат в талантливой опере американского композитора Джорджа Гershвина «Порги и Бесс» (из жизни американских негров). Советский композитор Р. Глиэр использует чарльстон для характеристики буржуазных колонизаторов (III действие балета «Красный цветок»).

Впоследствии ряд модных в двадцатые годы танцев, таких как танго, фокстрот, румба, ту-степ, чарльстон стали исполняться джазовыми оркестрами, превратились в формы развлекательной джазовой музыки.

Заключение

Танцевальные ритмы и образы продолжают питать творчество современных композиторов, которые охотно обращаются к разнообразным народным и бытовым бальным танцам в зависимости от содержания произведения и его художественного замысла.

Используя сюжеты и образы давно прошедших времен, композиторы нередко применяют в своей музыке и ритмы старинных танцев. Так во вступлении в начале второго акта музыкальной комедии В. Шебалина «Жених из посольства», действие которой происходит в XVIII веке, звучат «Танец реверансов» (гавот), сарабанда, жига и пышный полонез. В музыке А. Александрова к пьесе Скриба «Андреенка Лекуврер» широко используются ритмы менуэта и других старинных танцев.

Некоторые танцы, например, вальс, в произведениях современных композиторов как бы переживают свое второе рождение. Они звучат и в крупных симфонических произведениях, и в небольших инструментальных пьесах, в популярных песнях, в музыке к кинофильмам, в балетах и операх. Вспомним вторую часть VII симфонии С. Прокофьева, «Вальс Мефисто» из музыки к фильму «Лермонтов» и «Вальс на льду» из сюиты «Зимний костер», интересный цикл пушкинских вальсов того же автора, вальс и галоп новоселов из оперетты «Москва, Черемушки» Д. Шостаковича, драматический «Вальс» Хачатуряна из музыки к спектаклю «Маскарад» (по Лермонтову), многочисленные вальсы к кинофильмам разных авторов. Ряд популярнейших песен наших дней, например, «Уральская рябинушка» Е. Родыгина, «Однокая гармонь» и «Сормовская лирическая» Б. Мокроусова, «В лесу прифронтовом» М. Блантера написаны в ритме вальса с широким использованием характерных оборотов, при-

сущих вальсовым мелодиям. Все это говорит об удивительной жизненности вальса. Мелодика разнообразных народно-национальных танцев оживает в наши дни в творчестве советских композиторов и композиторов зарубежных стран. Вспомним танцы в «Молдавской сюите» Н. Пейко, в «Танцевальной сюите» А. Хачатуряна, в «Болгарской сюите» П. Владигерова и многих других произведениях.

Интерес к народным танцам усиливается в связи с организацией у нас и в ряде демократических стран ансамблей песни и пляски, широко пропагандирующих искусство своего народа, с ростом художественных самодеятельных коллективов. Все это отражает небывалый в истории подъем творческой активности широких масс — характерную черту нашего века.

Вечно живой, всегда связанный с силой, молодостью и творчеством народа, источник народной танцевальной музыки вольет в могучий поток будущей музыкальной культуры свою чистую и свежую струю новых пластических, нередко зрительно-ощущимых образов и ритмов — богатых, ярких, как и сама жизнь.

К. Розеншильд

Полифонические формы. Фуга

Приходится слышать иногда, будто полифоническая музыка отвлечена, суха, труднодоступна для восприятия. Это далеко не так. Однако всякую, даже самую лучшую музыку нужно уметь слушать. С полифоническим складом читатель, вероятно, встречался не раз: в русских, украинских и других народных песнях с подголосками, в фугах Баха, в полифонических эпизодах (фугато) многих симфоний, квартетов, сонат, а также в операх, написанных музыкантами прошлых дней и современными композиторами. Все это — произведения искусства, и никакие словесные объяснения не смогут заменить их живого звучания и той художественной радости, какую они нам приносят, — разумеется, если эти произведения хороши. Но и наслаждение, доставляемое музыкой, будет выше, если мы не только прочувствуем все, что выражено в ней, но и поймем, хотя бы в самых общих чертах, примененные автором художественные законы, нормы, правила строения. Наша задача — помочь читателю разобраться в различных видах и формах музыки полифонического склада, с тем чтобы он по возможности более ясно и полно воспринимал ее художественную красоту.

Полифония (в переводе с древнегреческого — многоголосие) — это одновременное сочетание нескольких мелодических голосов, более или менее «правильных» по их самостоятельному художественно-выразительному значению. Приведем два маленьких примера такого сочетания мелодий, называемого также контрапунктом¹.

¹ Термин контрапункт (лат. нота против ноты) имеет еще два значения. Так называют всякий новый мелодический голос, присоединенный к начальной

Andante con moto



*Moderato non troppo
non legato*



Прослушав эти первые такты из двух пьес Иоганна Себастьяна Баха¹ (трехголосные «симфонии»² №№ 7 и 15), легко убедиться, что ни один из двух голосов не господствует над другим, но оба равнозначны по своей выразительной роли.

В этом смысле полифония противоположна и одноголосию и гомофонии, то есть мелодии с сопровождением, хотя развитое и содержательное аккордовое сопровождение нередко также несет или скрывает в себе поющие мелодические голоса. Приведем «Ригодон» Грига и «Ноктюрн» Шопена:

Григ. Ригодон оп. 40

мелодии. Кроме того, слово «контрапункт» означает и теоретическое учение о полифонии, искусстве одновременного соединения самостоятельных голосов.

¹ И. С. Бах (1685—1750) — великий немецкий композитор, в творчестве которого полифония достигла высокого, классического совершенства.

² Трехголосные «симфонии» Баха иногда неточно называются инвенцииами.



Музыкальное искусство обобщенно и художественно прекрасно отражает жизнь, природу, мысли и чувства человеческие в звучащих образах. Чувства и мысли раскрываются в звуках, их возникновении, смене, разнообразных сочетаниях; их усилении, затухании, исчезновении. Звуки изменяют высоту, громкость, окраску, длительность — словом, движутся во времени. Только так мы воспринимаем образ музыки: он постепенно возникает, развертывается перед нами, эмоционально захватывает нас; затем наступает «конец песни».

Музыкальное произведение нельзя воспринять во всех составных частях, сторонах, элементах одновременно, как мы созерцаем архитектурное сооружение, статую, картину. Пока звучит музыка, ее поток струится, течет. Потому ни в чем так не сильна она, как в запечатлении живого движения явлений. Могучий «плеск народный», грохот битвы, разгулье танца, тихое качание колыбели, шелест леса, мерный рокот моря, а в особенности мир человеческих чувств, их смятений и успокоений, столкновений, слияний различных эмоциональных токов — вот подлинная стихия музыки. Потому и основой ее служит мелодия — напев. Это музыкальная мысль, выраженная связной линией сменяющих друг друга и строго организованных между собою звуков различной высоты, длительности, громкости, окраски. Звуки сливаются в мелодические обороты — интонации, попевки. В последовательной связи они образуют музыкальные фразы, предложения, периоды, составляющие музыкальную речь, — одно из могущественных средств общения между людьми и целыми народами.

Древнейший вид музыки — пение, древнейшие известные нам мелодии — вокальные. Музыка по природе своей — искусство глубоко общительное. Песни рождались из стремления людей поделиться друг с другом волновавшими их чувствами и думами, облечеными в самую задушевную, эмоционально заражающую форму. Именно потому песня, инструментальный

наигрыш с незапамятных времен объединяли людей, их стремления, помыслы, страсти и творились коллективно, сообща — в труде, в походе, на празднике, у домашнего очага. И естественно, что среди напевов седой старины самые давние — вероятно те, что исполнялись хором.

Многотысячелетнюю историю имеют хоры одноголосные, певшиеся в унисон («одним звуком»). Это значит, что одни и те же интонации мелодии выпевались одновременно во всех голосах. Музыка таких древнейших и богатых культур, как сирийская, индийская, древнегреческая, была по своему складу одноголосной.

Однако в очень отдаленные времена — не века, но тысячелетия тому назад — уже нарождались в музыке и первые зачатки многоголосного склада. Возникали случайные, кратко-временные отклонения от одноголосия в виде мелодических ответвлений — вариантов. Иногда же один голос, обычно верхний, пел более или менее подвижную мелодию, а другой, исполняемый хором либо инструментами, вытягивал или повторял одну и ту же долгую ноту.

К исполнению музыки такого склада люди приоровили и инструменты. Один из самых древних и любимых в народе многих стран — волынка, состоящая из меха и вделанных в него трубок; на одних, снабженных пальцевыми отверстиями, играют мелодию (иногда с подвижным вторым голосом), другие же тянут басовые звуки:

Записал З. Кодан

Это венгерский наигрыш на волынке. Нижний голос вовсе неподвижен, он как бы застыл на одном гудящем басовом звуке. Верхний мелодически богаче других, особенно благодаря украшениям. Средний же в свою очередь отличается от крайних. Он повторяет одну и ту же яркую интонацию в разнообразных ритмических фигурах — вариантах. Ясно, что роль баса тут подчиненная, сопровождающая: это лишь фон.

на котором звучат подвижные мелодические голоса — каждый со своей интонацией и ритмическим контуром.

Такие, а затем и многие другие, более сложные приемы постепенно совершенствовались, развивались и достигли высокой художественности в изустном песенном и инструментальном творчестве. Разные народы, нации, племена на свой лад, оригинально и самобытно творили многоголосную музыку. В многовековой истории этого творчества сложились некоторые основные ее типы и виды. В них выражены те нормы, законы музыки, которые имеют наиболее широкое и важное значение.

Один из древних и богатых очагов народного многоголосия — наш многонациональный Советский Союз. У нас есть русские, украинские, белорусские, грузинские, эстонские, латышские, северо-осетинские и другие многоголосные песни.

Многоголосный склад встречается в русских плясовых, хороводных, величальных, а особенно часто в протяжных лирических песнях, где достигает широкого и художественно совершенного развития подголосочная полифония. Весь хор исполняет один, в сущности, общий напев. Но после сольного запева присоединившиеся к нему другие голоса расходятся, в них возникают различные самостоятельные варианты, ответвления мелодии. Звучат одновременно, сплетаясь между собою, порою смолкая, чтобы уступить место другим, они образуют красивые сочетания, а потом вновь сливаются в одну линию с ведущим голосом запевалы. Эти варианты-ответвления и называются подголосками, а песенный склад такого рода — подголосочным многоголосием или полифонией. Приведем протяжную русскую песню (из сборника Е. Линевой):

Умеренно
41
Все
Цве_ли в по_ле цве_ти_ки, да по_блек_ли,
лю_бил ме_ни ми_ленъкий, да спо_ки_нул

Красота песни говорит сама за себя, и трудно добавить здесь что-либо словами. Подголоски, оплетающие основной на-

пев, обогащают мелодический образ, вносят в него новые, тонкоэтические, выразительные и красочные оттенки. Иногда в распевах-подголосках, импровизируемых певцами, запечатлены лирические кульминации, захватывающие своей выразительной силой. Но и моменты слияния голосов в унисон полны глубокого художественного значения.

В русском, украинском и белорусском народном многоголосии преобладает двух-трехголосный склад. Основной голос обычно нижний, верхние же голоса выпеваются подголоски с более или менее самостоятельным рисунком. Все движение искусно и непринужденно объединяется общим ритмом. Это способствует ясному, выразительному произнесению слов песни, не препятствуя той свободе, с какой отдельные певцы импровизируют свои варианты. Наша многоголосная песня — великое сокровище народного творчества. Широта натуры, могучий размах, задушевность, открытость характера, самозабвенная сосредоточенность на одном, простом и сдержанном, но глубоком и сильном чувстве, дух коллективизма, издавна свойственный нашему народу, — все сказалось здесь.

Подголосочное многоголосие с присущим ему огромным разнообразием приемов стало одной из типических черт стиля классиков русской музыки: Глинки, Бородина, Чайковского, Рахманинова и других. Обрастание певучей мелодической линии побегами-подголосками не только украшает, расцвечивает ее. Иногда звонко разливающиеся, иногда же, наоборот, затененные, скромно вторящие или на мгновение вспыхивающие и затухающие нижние или верхние подголоски звучат как собственные отклики, возникающие на пути движения мелодии. Окружая ее, они сообщают ей особую приветность, эмоциональную отзывчивость. Один из прекраснейших образцов — «Камаринская» Глинки, где темы двух народных песен, протяжной и плясовой, с величайшим совершенством варьированы в народно-подголосочном стиле. Напев «Камаринской» сопровождается родственным ему контрапунктом (у альта), тоже плясового склада, но несколько иного мелодического контура:

Allegro moderato

42 I exp.

П окр.

4861



Это затейливое и изящное сочетание создает как бы звуковую перспективу, ярко оттеняющую выраженный музыкой характер «приволья, добродушия, беззаботности, веселости» (В. Одоевский).

Иногда подголосочный склад еще не определяет собою всего течения музыки, но появляется временами, эпизодически, как мимолетный оттенок, схваченный художником. Но и в таком применении выразительное значение подголосков может быть велико. В «Элегии» из «Сerenады для струнного оркестра» Чайковского прекрасная, печально-светлая и широкая мелодия главной темы вначале изложена так:

43 *Molto cantabile*

Когда же после очень напряженно звучащей, драматически-смятенной середины пьесы композитор вновь возвращается к прежнему, ясному и упоенному образу, над спокойными очер-

таниями его мелодии расцветает орнаментальная ветвь подголосочного типа, родственная основному напеву «Элегии». Звонкие и нежные мелодические «побеги» то стремятся ввысь, то плавно ниспадают; звуковое пространство как бы раздвигается, в музыке становится еще больше света и тепла, она затрагивает новые струны сердца:



Русское подголосочное искусство, повторяем, одно из художественных сокровищ нашего народа.

Иного типа многоголосие сложилось в грузинской народной песенности, также очень древней. Огненно-пылкие, роскошно изукрашенные орнаментом карталино-кахетинские песни, легкие и изящные мелодии Мигрелии, энергичные, ритмически своенравные песни имеретин, суровые и лаконичные напевы сванов — все они богаты разнообразными полифоническими сочетаниями. Вот одна из песен Сванетии:

Харира Зап В Ахбадзе

Musical score for piano and voice. The piano part is in the bass clef, and the vocal part is in the soprano clef. The key signature changes between G major and A major. The vocal line has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of eighth-note chords and eighth-note patterns. The tempo is marked 'Умеренно'.

Всего богаче многоголосием песенность Западной Грузии, и прежде всего гурийская. Она отличается по-южному пышной мелодической красотой и великолепной изобретательностью в полифонических приемах.

Возникшее из богатой мелодики народных песен, грузинское многоголосие художественно гармонирует с эмоционально-приподнятым строем музыки этого народа. Поэты и музыканты не раз отмечали ее характер: порою томно-нежный, вре-

менами страстно-драматичный, передко суровый и воинственный.

Изучая различные образцы грузинского народного многоголосия, нетрудно заметить существенные его отличия от русского подголосочного пения, где все участники обычно исполняют одну и ту же мелодию, свободно варьируя ее в подголосках. Напротив, отдельные голоса грузинского хора подчас вовсе не сходны между собой. Нередко красавая, расцвеченная затейливой орнаментикой мелодия звучит на фоне длительно тянущихся низких голосов хора (без слов, на одних гласных), в то время как самый высокий голос исполняет очень подвижную, блестящую изукрашенную партию (криманчули). Иногда на фоне тянущихся басов ярко звучит как бы оживленный диалог двух высоких голосов, как, например, в кахетинской здравице («многолетии»):

Кахетинская величальная Зап. Д. Аракишвили

Медленно

46 Умеренно

По своему мелодическому содержанию отдельные голоса здесь контрастны. Именно поэтому такой вид многоголосной музыки называется контрастной полифонией. Заметим, что приемы контрастной полифонии не чужды и русской народной хоровой культуре, в особенности если речь идет об исполнении плясовых и праздничных величальных песен (когда ритмически четкий напев в двухголосном или трехголосном изложении звучит на фоне длительно протянутого возгласа).

Стремясь образно запечатлеть жизненные явления, характер, чувства в самых разнообразных отношениях и взаимных связях, композиторы все чаще обращались к полифонии, основанной на соединении мелодий не только различных, но иной раз даже противоположных друг другу по своему выразительному смыслу. Это приобретение оказалось чрезвычайно плодотворным и нашло очень широкое применение. Приведем пример.

В симфонической картине «В Средней Азии» Бородин с тонким искусством сплетает в полифоническую ткань три голоса: два крайних проводят простой, широкий и ровный русский напев; в среднем звучит ритмически прихотливая, изукрашенная орнаментом восточная мелодия. Гармоническое слияние контрастных начал связано с поэтическим замыслом картины (мирная встреча русского отряда с восточным караваном):

47 Allegretto con moto

Контрастная полифония очень обогатила вокальную музыку, особенно ансамбли, хоры. Моцарт, Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков достигли великого совершенства в применении этого приема в оперном творчестве. Ансамбль звучит у них стройно и ясно, а партия каждого действующего лица выражает свойственный только ему особенный характер, страсти и стремления.

Широко распространена в музыкальном творчестве, особенно за рубежом, имитационная полифония: все голоса, составляющие ткань музыки, равнозначны, и все поют одну и ту же мелодию, однако не так, как в песнях подголосочного склада. Тут дело обстоит иначе. Слово «имитация» буквально означает «подражание»: один из голосов вступает первым, и лишь затем остальные, вторя ему, следуют друг за другом с тем же точно напевом.

Одна из колыбелей имитационной полифонии на Западе Европы — Англия, где и теперь распространено хоровое пение этого склада. Еще в средние века там была записана прекрасная шестиgłosная полифоническая песня, известная под названием «Летнего канона».

«Канон» буквально означает «правило», «закон». В музыке этим названием обозначают такую имитацию, где одна и та же мелодия исполняется несколькими голосами разновременно и непрерывно. Запевает сперва один голос, немного позже, когда

первый уже успел пропеть часть мелодии, ее вновь начинает другой. И в то время, как первый продолжает развертывать основную мелодическую мысль, а второй «с опозданием» следует за ним, вступает — с еще большим «опозданием» — третий голос, потом, быть может, и четвертый, пятый...

По существу, каноническая имитация — это имитация непрерывная, сплошная. В «Летнем каноне» (см. № 48) верхние четыре голоса, последовательно вступая, как бы передают один другому по кругу все ту же светло и спокойно звучащую мелодию. Другой же, более короткий напев звучит в мечтательной имитационной перекличке двух нижних голосов:

«Летний канон»

Ле - то вновь при - шло в де - ре - вни. Слы - ши шь зов ку -

48

(постоянно повторяется)

Разнообразные приемы имитационного многоголосия очень давно, много веков тому назад, проникли из народной песенности в профессиональную музыку. Здесь этот склад достиг ранее еще неслыханного художественного совершенства, красоты и изящества изложения при глубоком образном содержании музыки. Уже в эпоху позднего средневековья в композиторском творчестве сложились такие виды и формы полифонии, которые сохранили художественное значение позднее, в классике XVII—XIX столетий и далее, в музыкальном искусстве современности. Происхождением своим они связаны с народной традицией, и в этом — живительный источник их выразительной силы. Несмотря на всю сложность строения, в них достигнута большая ясность, простота и — в конечном результате — художественно-прекрасное воплощение жизненных явлений. Поэтому создания великих мастеров-полифонистов до наших дней доставляют людям эстетическую радость.

Имитация бывает точная, когда мелодия предшествующего голоса повторяется последующим голосом без изменений в ее строении. Бывает имитация и не вполне точная: имитирующий голос несколько изменяет первоначальный напев, сохраняя, однако, его общие очертания. Применяется имитация и неполная: повторяется — имитируется — лишь какая-то часть, скажем, лишь первая фраза из начального напева. Имитация называется непрерывной, когда она захватывает все изложение, всю полифоническую ткань произведения (при этом имитируются все темы и их контрапункты, то есть мелодии, сопутствующие темам в других голосах). И непрерывная имитация может быть более или менее точной: она допускает ритмические изменения мелодии. Как уже сказано, непрерывная имитация образует канон:

В этом примере из «Арии с тридцатью вариациями» для клавесина И. С. Баха голоса движутся, имитируя на неизменном высотном расстоянии тот же напев: это интервал терции. Певучая мелодия извилистого рисунка спокойным, несколько ленивым движением напоминает колыбельную песню.

Благодаря канонической имитации достигнут красивый эффект, при котором весь этот светлый и спокойный образ не только воспринимается в последовательной смене различных его интонаций, поворотов и деталей мелодического рисунка, но как бы является обращенным к нам одновременно различными своими сторонами, просвечивающими одна сквозь другую.

В музыкальной литературе встречается огромное разнообразие канонов. Каноны пишутся и как совершенно самостоятельные пьесы (таких особенно много у старых мастеров XV—XVI столетий), и как отдельные части циклических (многочастных) сочинений. Для примера можно указать на канонические вариации у Баха, Шумана, Брамса и других композиторов. Часто каноническое проведение (имитация) возникает эпизодически в пьесах иного склада, как, например, в ноктюрне из второго квартета Бородина, где оно создает чудесный эффект вдохновенного лирического дуэта на фоне спокойного ночных пейзажа.

В классических операх можно услышать образцы вокальных канонов, которые ярко раскрывают драматические ситуации. В финал второго действия «Руслана и Людмилы» Глинка ввел ставший знаменитым канон «Какое чудное мгновенье!». На свадебном пиршестве Черномор похищает Людмилу. Гримит гром, княжеская гридница погружается во мрак, раздается зловещая и жуткая музыка. Присутствующие цепенеют; они потеряли мысль, волю к движению, и каноническая имитация одной и той же мелодии у Руслана, Ратмира, Фарлафа, Светозара своеобразно выражает состояние завороженности, захватившее их всех.

А вот другой пример. Дуэт «Враги» в сцене дуэли из «Евгения Онегина» написан Чайковским в виде канона. Каждая фраза, произнесенная одним противником, едва успел он начать ее, как эхом подхватывается другим. По сумрачному настроению музыка близка к элегической арии Ленского «Куда, куда вы удалились», которая прозвучала незадолго до того. Но канонически написанный дуэт еще мрачнее и драматичней. Дуэлянты никак не схожи характерами, каждый из них, отправляясь на поединок, мыслил и чувствовал по-своему, но в эту роковую минуту, на грани смерти, их вдруг охватило одно и то же чувство горького сожаления, и каноническая имитация реалистически воплотила это:

59 *C'istesso tempo*
Ленский



Высшей и наиболее совершенной полифонической формой стала фуга. Фуга (латинское «бег», «бег взапуски», «преследований») — термин, который обозначает и вид имитации, и полифоническую форму, и музыкальный жанр (род сочинения). Вот ее признаки:

в отличие от канона, имитация в фуге — не непрерывная, не сплошная, имитируется только тема (или темы, если их несколько);

каждая тема по несколько раз проводится поочередно во всех голосах;

имитирующий голос отвечает, как правило, на расстоянии кварты вниз или квинты вверх¹ (в тональности доминанты);

тема имитируется точно (реальный ответ) либо с некоторыми изменениями (тональный ответ);

каждый голос, пропевши тему и передавая ее другому, сопровождает это новое, «ответное» проведение своей контрапунктирующей мелодией. Эта последняя называется противосложением:

51^a *Moderato* (♩ = 120)

¹ Например, тема в тональности до мажор получит ответ в тональности соль мажор.

Противосл.

pp

Бас

Тема

тenor Ответ

Перед нами — экспозиция одной из самых красивых и художественно совершенных фуг в советской музыке — сольминорной (№ 22) из цикла «24 прелюдии и фуги для фортепиано» Д. Шостаковича (1950—1951). Распевная песенно-русская тема, родственная известной народной мелодии «Ой, да ты, калинушка», положена композитором на четыре голоса. Заметим, что экспозицией называется первая часть фуги, в которой тема проведена по одному разу поочередно во всех голосах. В приведенном примере отмечены последовательные вступления четырех голосов: альта, сопрано, баса, тенора (эти наименования голосов сохраняются и в инструментальных фугах, хотя заимствованы они из вокального многоголосия). Между отдельными проведениями темы возникают небольшие разработочные эпизоды — интермедией.

Таковы некоторые важнейшие признаки фуги. Ими определяются и ее выразительные возможности. Многократность проведений основной музыкальной мысли-темы позволяет особенно глубоко и всесторонне раскрыть ее образ с различными, свойственными ему чертами, эмоциональными состояниями, музыкальной «светотенью». Динамика тональностей (меняющихся со вступлением темы в каждом голосе) сообщает всей полифонической ткани своеобразную внутреннюю силу развития. Наконец, мелодии сопровождающих голосов (контрапунктирующие противосложения) рельефно оттеняют новые и новые вступления темы, придают им большую выразитель-

ность и вносят в мелодическое движение элемент разнообразия, порою яркого контраста.

Характер фуги как пьесы зависит, прежде всего, от интонационно-мелодического содержания жанрового облика, строения мысли-темы, а также и от ее дальнейшего развития. Тема — основа произведения, его главная мысль. В ней впервые является образ, пока еще в самых общих своих очертаниях. Темы фуг весьма разнообразны и почти всегда обладают ясно выраженною жанровой природой. Мы только что познакомились с темой песенно-лирической фуги Шостаковича. Как видит читатель, тема фуги уже определяет своим выразительным строем характер всего произведения.

А вот тема другой, гораздо более ранней русской песенной фуги. Это фуга ля минор с хроматическим подголоском, написанная для фортепиано Глинкою:



Особенно обращает на себя внимание обаятельная романная экспрессия темы с напряженной, широко и плавно взмывающей интонацией (*соль-диез — фа, фа-диез — ми*), которая так задушевно звучит у Глинки и, вероятно, многим хорошо знакома хотя бы по знаменитому романсу «Сомнение». Этими интонациями, печальными и сладостными в одно и то же время («над вымыслом слезами обольюсь»), пронизано все сочинение, чарующее мягким лиризмом, отзывчивостью музыки.

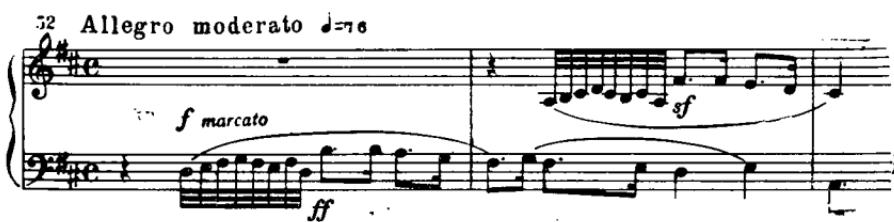
Когда композитор обращается к фуге для воплощения совсем иных жизненных явлений и чувств, тогда он находит и совсем иные темы. Огромное богатство таких индивидуальных решений заключено в замечательном собрании 48 прелюдий и фуг И. С. Баха (в двух частях), известном под названием «Хорошо темперированный клавир»¹.

В прелюдиях и фугах этого собрания великий немецкий композитор запечатлел широкий круг вдохновенных лирических высказываний, пейзажей-настроений, жанровых картин и драматических сцен. Еще А. Г. Рубинштейн, один из наиболее

¹ Создавая прелюдии и фуги во всех 24-х мажорных и минорных тональностях, И. С. Бах творчески утвердил и закрепил только еще входивший в употребление (ныне общепринятый) строй равномерной темперации (настройки) с делением октавы на 12 равных полутоновых интервалов. Новый строй давал возможность значительно обогатить средства музыкальной выразительности (в первую очередь за счет ладотонального развития), а также ввести в практику мало или вовсе неупотребительные в те времена тональности с большим количеством ключевых знаков.

замечательных исполнителей музыки Баха, указывал на богатство образов и жанровых истоков «Хорошо темперированного клавира». Здесь,— писал он,— «...вы найдете фуги религиозного, героического, меланхолического, величественного, жалобного, юмористического, пасторального, драматического характера; в одном только они сходны — в красоте. И к тому же прелюдии— прелесть, совершенство, разнообразие которых просто изумительно».

Пятая (ре-мажорная) фуга из первой части «Хорошо темперированного клавира» Баха написана на тему «увертюрного» героического стиля с энергичным, почти маршевым ритмом. Она начинается очень тесной мелодической фигурой, которая, подобно пружине, свита вокруг основного ладового устоя *ре* и потом развертывается тяжеловатым и широким броском вверх на сексту (*ре* — *си*):



Массивную конструкцией, динамизмом, несколько суровым и глубоким тоном эта тема сродни также многим фигуративным хорам, какими так богаты канканты, месссы, оратории Баха¹ и Генделя. Торжественно-приподнятый и мужественный характер темы сообщается всей пьесе.

Итак, перед нами темы двух очень различных классических фуг: немецкой и русской. Характерно, что русские полифонисты-классики конца XIX начала XX столетия — Танеев, Глазунов, Римский-Корсаков — остались верны традиции высокого, ясного и общительного тематизма.

Но к этому времени слишком многое изменилось в жизни, в отношениях между людьми, в их внутреннем душевном мире и представлениях о прекрасном, чтобы музыка, ее темы и формы не испытали воздействия всего этого. Многие композиторы, и прежде всего на Западе, стали писать фуги уже в ином стиле, более утонченном, субъективном и изысканном. В этом влечении сказался новый этап развития музыкальной культуры. Его не избежали и очень крупные мастера. Отсюда поиски иного тематизма, прекрасного, порою несколько хрупкого и утонченного.

¹ Не случайно очень сходный рисунок мелодии применен Бахом в сопровождении речитатива героической «Реформационной канканты».

Одно из прославленных произведений современной французской музыки — сюита Мориса Равеля «Гробница Куперена». Этот элегический цикл, написанный вскоре после первой мировой войны, задуман композитором как музыкальное приношение его друзьям, павшим на германском фронте. Вместе с тем, название, жанровый облик и стиль связывает его с совсем другой стороной жизни — музыкальными традициями далекого прошлого: Куперен — один из великих композиторов Франции начала XVIII века. Отсюда слияние различных образов, черт, эмоциональных оттенков: музыка очень человечная, искренняя (большей частью печальная), типично французская, порою близкая народным истокам — и в то же время восхитительно изысканная, «миниатюрная», «фарфоровая», порою как бы заглядевшаяся в невозвратную старину...

Пусть читатель простит нам это отступление — оно непосредственно касается нашей темы. В «Гробнице Куперена» есть фуга (ми минор). Это одна из светлых страниц сюиты. По жанровому профилю она никак не похожа на только что приведенные нами образцы. Равель писал фугу-танец или, может быть, фугу-скерцо. В ней много изящной выдумки, фантазии, своеизрвного юмора. Впрочем, минорный лад и частые щемящие жалобные интонации омрачают образ, бросая на него свои тени. И прежде всего такова тут сама тема: ритмически-причудливая, пикантная, звучащая кокетливо, но с каким-то затаенно грустным оттенком и при том в высоком регистре. Рисунок ее прерывист, нервно очерчен, острые акценты капризно перебегают с легких долей такта на тяжелые. Тоненькие, короткие звуки скорее щебечут, чем полногласно говорят слушателю:

Allegro moderato

The musical score consists of two staves. The top staff begins with a dynamic marking 'pp' and contains six measures of music. The bottom staff continues the melody, starting with a dynamic 'p' and featuring a measure with a grace note and another with a triplet symbol.

Характерный штрих: оба композитора — и тот, кто написал пьесу, и тот, кому она посвящена,— любили образ грустной птички и поэтически запечатлели его в прелестных фортепианных пьесах («Жалобы малиновок» Куперена и «Грустные пти-

цы» Равеля). Тема фуги близка этим образам. Как далека она от полифонических тем Глинки или Баха! Все выказывает здесь совсем другой замысел, другую индивидуальность, эпоху и национальную культуру.

Повторяю, неверно было бы представлять себе фугу как музыкальную форму, которая по природе своей отвлечена, суха, далека от жизни. Здоровая правдивая музыка, питающаяся от народных истоков, в любой форме неизбежно отразит жизнь, то важное и новое, что в ней совершается. Возьмем, например, произведения советских композиторов, написанные в виде фуги. Лучшие среди них также звучат живыми откликами жизни, быта, говоря, мыслей и чувств людей нашей страны.

Мы уже познакомились по начальному отрывку (экспозиции) с одной из фуг виднейшего советского мастера-полифониста Шостаковича и сразу услышали там русский песенный склад темы. Ее медленное, несколько даже тяжеловатое развертывание и развитие в экспозиции отмечено чертами бауховского стиля. Однако в средней части фуги оно достигает такой психологической напряженности и остроты, каких не знала эпоха Баха. Еще ярче эти качества выражены в прелюдии к фуге. Спокойная, умеренная манера исполнения и тихая звучность, каких требует здесь автор, могут лишь отчасти уравновесить то огромное внутреннее беспокойство, мы сказали бы,— смятение, которое наполняет эту музыку, выдержанную в одной неизменной и печально-трепетной мелодико-ритмической фигуре. Сквозь нее беспрестанно и тревожно мерцают расцвечивающие тонику соль минора тусклые и сумрачные хроматические гармонии:

Moderato non troppo ($\text{♩} = 120$)
p tranquillo

Мелодической фигурой и гармонической расцветкой музыка эта близка к одному из центральных образов грандиозной Десятой симфонии Шостаковича, воплотившей высокую трагедию страданий и борьбы современного человечества. Конечно, симфония гораздо шире и больше скромного по масштабам двух-

частного фортепианного произведения. Но одна и та же эпоха с ее столкновениями, чувствами и идеалами вдохновила автора и отразилась в характере тем и строе его музыки.

Обратимся к другой фуге Шостаковича — седьмой (ля мажор) из того же цикла:

55 Allegretto ($d=92$)

pp sempre legato

Какой контраст замысла, настроения, красок! И здесь отражена сама жизнь, так повседневно и непосредственно близкая и знакомая советскому слушателю. В основе необыкновенно светлого по окраске и жизнерадостного произведения лежит тема-фанфара, своим молодым, задорным звучанием родственная детским и юношеским песенным образам того же автора, да и советской музыке вообще. Она рождается будто вдалеке, наполняет всю трехголосную ткань своими сверкающими переливами и постепенно затихает, растворяясь в необъятных просторах. Резвая ритмичная игра мажорных трезвучий как бы насыщена отголосками пионерского горна в свежем утреннем воздухе, она определяет собой «игровой» облик произведения.

Итак, сколько тем перед нами, столько и фуг: фуга-элегия, фуга-марш, фуга-скерцо, фуга-фанфара на пейзажном фоне. Этот перечень можно было бы продолжить. Заметим, что все приведенные здесь темы фуг, несмотря на столь разительное несходство, наделены некоторыми общими чертами:

они вступают первоначально в одноголосном изложении, пока другие голоса еще молчат;

они сравнительно кратки (обычно тема состоит из одной фразы), но в то же время очень рельефны, весомы, выпуклы, насыщены контрастными элементами.

Естественно, что строго постепенное и планомерное развертывание экспозиции раздвигает звуковую перспективу, вносит в образ новые черты. С вступлением новых голосов расширяется объем звучания — диапазон, нарастает звучность, ложатся новые краски и новые тени.

Некоторые фуги написаны на две и сравнительно редко на три темы. Называются они двойными и тройными. В таких фугах самые темы могут появляться различным образом. Иногда они вступают и имитируются одновременно (совместная экспозиция), и это создает своеобразный эффект более насыщенного звучания и сжатой формы. В других случаях темы вступают разновременно (экспозиция раздельная). Многотемные (сложные) фуги особенно богаты яркими контрастами.

Четвертая (до-диез-минорная) фуга с тремя темами из первой части «Хорошо темперированного клавира» («тройная») — одна из самых трагичных и философски-возвышенных у Баха. Ее образ глубоко человечен и полон значительных мыслей и психологических оттенков. Композитор шаг за шагом обнажает их с поистине железною логикой и реалистической полнотой. Первая и наиболее интонационно выразительная тема, выдержанная у баса в долгих длительностях и кольцеобразно замкнутая вокруг основного устоя (до-диез), звучит очень напряженно и в то же время величаво, как воплощение скорбного раздумья:

Moderato e maestoso $\text{d}=112$

p

Третья тема — у тенора — совершенно противоположна ей по открытой непосредственности выраженного чувства: страстью зовущий возглас, настойчивое, «говорящее» повторение вершинного звука, резко оттененного акцентированным неустоем,— всё выражает столь же скорбное смятение чувств, своего рода «вопль души»:

Второй же теме, с которой вступает сопрано, предназначена совсем другая роль. В бесстрастном движении своих орнаментальных фигур она обвивает печальные и сумрачные контуры двух предыдущих мелодий, смягчая трагическую остроту эмоций:

Образ фуги — един, но в трех ее темах выражены различные его стороны, или же сменяющиеся душевые состояния, волны набегающие друг на друга.

Внутреннее многообразие темы не только делает ее эстетически содержательной, способной передать в последующем развитии человеческие чувства или размышления в их сложности и движении. Разносторонность темы становится, кроме того, источником, из которого композитор черпает материал для других элементов своей фуги. Так, из интонационных оборотов, родственных теме, строятся обычно противосложения (например, в приведенной соль-минорной фуге Шостаковича). Интонации темы составляют «строительный материал» для интермедий — промежуточных построений, роль которых в этой полифонической форме очень велика.

Мы уже знаем, что фуга строится не на сплошной непрерывной имитации. Как бы ни была хороша тема, ее постоянное звучание, даже на фоне других контрапунктирующих мелодий, вызывало бы впечатление некоторого однообразия. Для того, чтобы пояснить это, представим себе стихотворение, где каждая строка повторяет, хотя бы и с изменениями, предшествующую. Конечно, и в такой форме талантливый и искусный поэт напишет красиво. Но ему скоро наскучит писать только так. Правда, у великих музыкантов-полифонистов есть фуги, где тема не умолкает ни на мгновение. (Так написана, например, первая фуга в «Хорошо темперированном клавире» Баха). Но обычно композитор поступает иначе: тема появляется, проглядывает то в одном голосе, то в другом, а порою исчезает вовсе, подобно тому, как действующее лицо временами уходит с театральной сцены. И вот, как только умолкла тема, а с нею и сопровождающее ее противосложение, является интермедиа, заполняя собою чуть было не опустевшее звуковое пространство. Отсюда и самое название «интермедиа», что значит буквально «то, что посередине», или «интерлюдия», что значит буквально «промежуточная игра».

По сравнению с основной темой интермедиа более текучи, однородны по рисунку и построены обычно в виде восходящих и нисходящих мелодических цепей или звучащих гирлянд, звенья которых составляют короткие мотивы или обороты, интонации, отделенные от темы¹. Такие последования зовутся секвенциями. В их меньшей выразительной собранности и остроте заключено одно из художественных оправданий интермедиий: она призвана несколько рассредоточить, рассеять внимание, оживить течение фуги красивым узором мелодических фигур и смешной гармонических красок. Отзвучала интермедиа — и ее последнее звено плавно вливается в очередное проведение вновь являющейся темы.

¹ В интермедиях, извлекающих из темы отдельные обороты для того, чтобы по-новому соединить их, применен прием, очень важный для развития музыкального образа: прием тематического (мотивного) дробления. В этом отношении фуга исторически явилась предшественницей классической сонаты XVIII столетия с характерным для нее гомофонным складом.

Интермедия не только разделяет и вместе с тем соединяет между собою проведения темы в различных голосах: мы уже видели, что бывают фуги и без этого приема, когда тема все время, не отрываясь, как бы глядит вам в глаза или неотступно следует за вами. Интермедия располагается также на больших гранях формы: нередко она, например, сменяет экспозицию фуги. В соль-минорной фортепианной фуге, о которой уже была речь, Шостакович оттеняет экспозицию следующей трехголосной интермедией (мелодически она строится на интонации темы и ее противосложения):

Но шире и богаче всего насыщена бывает интермедией следующая за экспозицией средняя часть фуги. Ее называют также разработкой, а иногда — «свободною частью». Названия эти не случайны. Здесь музыкальная ткань становится изменчивой, отдельные голоса на время вовсе умолкают; тема проводится в новых, порою очень далеких тональностях, а в интермедиах перед нами все чаще являются цепи мотивных частиц. Это самая подвижная, «рассредоточенная» по содержанию часть фуги, хотя у классиков все ее составные элементы располагаются удивительно стройно и красиво уравновешены между собой.

Впрочем, создавались прекрасные сочинения этого жанра и без интермедий в средних частях. Именно так обстоит дело в до-диез-минорной фуге Баха из первой части «Хорошо темпированного клавира».

Характерная черта, свойственная разработке фуги,— появление в ней сжатых, «утесненных» проведений темы, так называемых стретт (изредка встречаются они и в экспозициях). В экспозиции фуги проведения темы обычно строятся так, что всякий имитирующий голос вступает лишь после того, как вся тема от начала и до конца уже пропета его предшественником. В стреттном же проведении голоса вступают иначе. Один голос все еще поет тему, а другой уже вступил с ответной имитацией ее:

И. С. Бах Хорошо темперированный
клавир I ч. Фуга до мажор



Это вступление может произойти несколько раньше (быстрая стретта), либо несколько позже (замедленная стретта). В результате применения этих перемещений тема появляется уже не только в последовательном развертывании составляющих ее интонаций, мелодических оборотов. Эти составные части темы теперь наслаждаются друг на друга; одни мелодические контуры, фигуры, интонации звучат и доносятся до нас как бы преломленными сквозь другие.

Некоторые наши музыканты — А. К. Глазунов, Б. В. Асафьев, М. Ф. Гнесин — обратили внимание на сходные явления, сплошь да рядом возникающие в музыкальном быту совершенно независимо от воли и искусства композитора. Представим себе на минуту, будто мимо нас длинною вереницей, как бывает, например, на демонстрациях, идут люди с песней на устах. Одни подходят издалека — оттуда доносятся лишь первые звуки мелодии, в то время как проходящие у нас под окнами успели широко развернуть ее, а от ушедших вперед уже долетает лишь конец напева. Песенная фраза слоится, и расслоенные мотивы, фрагменты ее наплываются друг на друга. Это — явление живой музыкальной жизни, и немудрено, что, совершаясь во множестве вариантов и в самой различной обстановке, оно и в самом деле могло быть, в конце концов, преднамеренно запечатлено посредством особого полифонического приема. Он создает ни с чем не сравнимый художественный эффект концентрации тематизма и звучания, эффект раскрытия образа одновременно с разных сторон. С подобным приемом мы отчасти уже познакомились, рассматривая строение канона.

Заключительная часть фуги называется репризой, что значит возобновление или повторение¹. Название это возникло вследствие того, что здесь и в самом деле вновь применяются, хотя и не полностью, те приемы, какие уже были реализованы раньше в экспозиции фуги. Прекращаются мотивные дробления темы, она вновь является цельной и ясной. В то же время неустойчивые подвижные гармонии уступают здесь место почти полному господству главной тональности. Теперь эта «плотина» одной тональности «запирает» широкий поток полифонических голо-

¹ На грани второй части фуги — разработки — и третьей — репризы — обычно вновь возникает развитая интермедиа.

сов. Они постепенно останавливаются и застывают в аккордовых вертикалях, сообщая изложению гомофонные черты. В басу между тем торжественно и однообразно гудит один звук — органный пункт, еще более подчеркивая гармоническую основу. Наступает успокоение, а в минорных фугах — еще и ладовое просветление (обычное, например, у Баха разрешение в мажорное трезвучие); лишь частые динамически мощные развитые стретты оживляют порою репризы фуг.

В качестве классического образца приведем грандиозную стретту из репризы ми-бемоль-минорной фуги Баха в первой части «Хорошо темперированного клавира».

Andante sostenuto
сопрано

Композитор мастерски применяет здесь производные полифонические сочетания посредством перестановки в мелодических голосах по высоте и по времени, и к тому же с богатейшими мелодико-ритмическими вариантами. Сопрано поет тему в ритмическом увеличении (удвоенные длительности) и с видоизмененными интонациями в начале и в конце напева. Одновременно средний голос также вступает с темой в увеличении, но в ином ритмическом варианте (пунктир). Бас же ведет тему впереди других голосов, немножко обгоняя их, и притом в новом,

широко и очень свежо звучащем мелодическом изложении. В этой многоохватной завершающей кульминации чудесная тема «равнинного»¹ распевного склада обнаруживает до конца свои необъятные выразительные глубины, первоначально скрытые еще от слушателя.

Диапазон образного содержания баховских фуг обширен: от философско-этических раздумий на темы мира, жизни, различных переживаний человека — и до скромного бытового танца (Бах любил писать жиги² для своих сюит и партит именно в виде фуги); от бесхитростных песен-жалоб — и до ликующих гимнов; от поэтических созерцаний природы — до шаловливых, подчас фантастически-причудливых скерцо. По своему содержанию они неисчерпаемо и беспредельно разнообразны. Но повсюду господствует общая, непреложная закономерность этой формы: сначала утверждение темы в ее простейшем одноголосном изложении; затем постепенное углубление образа, пробуждение дремлющих в нем сил, их развитие посредством прорастания имитирующих голосов (экспозиция). В следующем фазисе движения (разработке) путь становится более извилистым, тональная основа — более напряженной и неустойчивой, подчас зыбкой; расцветающие повсюду интермеди временами оттесняют тему, а в многоголосных стrettах огромная концентрация мелодических оборотов создает обратный эффект поэтического «рассеивания» первоначального напева. Наконец наступает последний этап развития — реприза. Мелодия, ее рельефный рисунок, вновь обретает свой первоначальный облик, однако в ином, новом качестве: обнаженную линию облекает теперь плотная ткань, местами напоенная гармоническиозвучными голосами; органный пункт в басу неторопливо собирает «рассущенные» мелодические линии и как бы приводит их к «одному знаменателю». Там — начало песни, здесь — ее конец. Величайшая постепенность развития — и полные глубокого смысла качественные различия всех трех ступеней этого развития.

Как музыкальный жанр фуга может иметь различные формы и решения. Пишут фуги и как вполне самостоятельные произведения (ля-минорная фуга Глинки для фортепиано). Пишут фуги, предпосыпая им прелюдии,— вступительные пьесы, очень разнообразные по форме, более текучие, легкие, порой блестящие по изложению и весьма часто гомофонного склада. Это как бы портал здания, иногда нарядный, изящный, иногда — массивный, величавый, решенный в скучных, строгих линиях. Бывают, впрочем, прелюдии, словно позабывшие о своем скромном первоначальном назначении. По красоте своих мелодических

¹ Это выражение принадлежит Б. Асафьеву.

² Жига — быстрый трехдольный танец. В XVIII веке он обычно составлял заключительную часть танцевальной сюиты или партиты — циклической пьесы в виде последования танцев.

образов, богатству чувств, какое в них заключено, по яркости кульминаций и стройности архитектоники они могут поспорить со своими фугами.

Так образуется двухчастный цикл: прелюдия (или фантазия, токката) и фуга. Вспомним фортепианные прелюдии и фуги Баха, Танеева, Шостаковича. Нередки, однако, и фуги, составляющие части более широких циклов: сонат, трио, квартетов, квинтетов, вариаций, сюит. Композиторы вводят фуги и в монументальные вокально-симфонические композиции — оратории, канканты, оперы, симфонии. Фуга — полифоническая форма, неоценимая для многогранного и динамического воплощения образа народа. Так задумана фуга в finale Девятой симфонии Бетховена или великолепные народные хоры в форме фуги в опере «Иван Сусанин» Глинки, в ораториях Генделя, Баха, Шостаковича и других мастеров. Но довольно о фуге.

* * *

Из других полифонических форм остановимся в нескольких словах на фугете, инвенции и фугато.

Фугетта (уменьшительное от фуги) — это маленькая, миниатюрная фуга. В ней меньше тематических проведений в середине композиции, а зачастую и самая тема по «смысловому весу» не столь уж значительна. Этим определяется скромность образного содержания фугетты и ее масштабов. Она эпизодичнее, мимолетнее фуги, а потому реже встречается в виде самостоятельной пьесы. Довольно часто можно встретить фугетту в вариационном цикле, например, у Баха в «Гольдберговских вариациях», у Бетховена в вариациях на тему Диабелли и в произведениях многих других авторов. Бетховен однажды воспользовался приемом несколько необычайным: он ввел своего рода крохотную фугетту в финальную фугу двадцать девятой сонаты для фортепиано. Разбирая финал этой сонаты и останавливаясь особо на фугете, Ферруччо Бузони — один из лучших ее исполнителей — замечает: «Фугетта в фуге, словно театр в театре, где будто играется самостоятельная пьеска, связанная с главным действием и в него вплетающаяся».

Инвенция (буквально сочинение, выдумка, изобретение) — старая знакомая всех музыкантов. Всякий начинающий пианист играет превосходные произведения этого жанра, созданные Бахом. Строго говоря, инвенция не составляет особой и специфичной полифонической формы. По существу это разновидность прелюдии. И. С. Бах писал двухголосные инвенции, предваряя ими трехголосные симфонии (иногда произвольно называемые в современных изданиях также инвенциями). Часть инвенций и симфоний написана в виде фуг — простых, иногда двойных и

даже тройных, как, например, трехголосная симфония фа мажор, глубоко трагичная по своему образному содержанию.

Некоторые инвенции и симfonии так или иначе приближаются к фуге. Однако они отличаются несвойственным фуге одновременным вступлением сразу двух голосов, а также «ответом», который имитирует тему в октаву, то есть в той же главной тональности. Потому эти прелестные пьесы, задуманные Бахом в педагогических целях и соединенные им попарно (по тональностям), — несколько менее динамичны. Зато они и менее сложны по строению и не представляют столь больших трудностей для начинающего исполнителя.

Фугато — полифоническая форма, чрезвычайно часто встречающаяся в симфониях, сонатах, операх и других жанрах вокальной и инструментальной музыки. Самый термин «фугато» означает: наподобие фуги, в ее характере. Очевидно, речь идет о форме, которая и сходна с фугой и чем-то отличается от нее.

Подобно фуге, и фугато строится на имитации с проведением темы последовательно, по голосам. Отличие же от фуги заключается, с одной стороны, в том, что фугато сочиняют в более свободной, изменчивой форме и с более свободными «ответами» (в разнообразных интервалах, произвольно избираемых композитором). С другой стороны, фугато не составляет самостоятельной формы, но чаще эпизодически возникает внутри какой-либо иной (например, в сонате). Обычно композитор прибегает к нему для того, чтобы достигнуть эффекта мощного нагнетания, постоянно растущего эмоционального напряжения музыки. Имитационное «накопление» теснящих друг друга мелодических фраз, их тревожная перекличка на больших динамических волнах и почти всегда — высотных нарастаниях — усиливают энергию музыкального движения и часто создают подобие неудержимо несущейся звуковой лавины. Отсюда нередкие фугато на кульминационных этапах сонатно-симфонического развития. Вспомним фугато на две темы в разработке первой части Шестой симфонии Чайковского, фугато в си-минорной фортепианной сонате Листа.

Замечательными мастерами фугато подобного же плана являются в своих симфониях Н. Мясковский, Д. Шостакович. Во второй части Одиннадцатой симфонии Шостаковича «1905 год» фугато введено перед трагической кульминацией для воплощения беспощадно жестоких сил деспотизма, их свирепого натиска на мирное рабочее шествие. Это одно из самых сильных мест во всем произведении.

Применяется фугато и в другом плане. Сфера этого применения — и жанр, и юмор, и романтическая фантастика. Таковы иные фугато у Бетховена, Шумана, Вагнера, Шостаковича и у многих других авторов.

Среди всех видов многоголосной музыки фугированные формы предоставляют композитору особенно большие возможности

широкого, многогранного и динамического воплощения сложных жизненных явлений.

Нужно оговориться, что полифония и гомофония, хотя и обладают каждой своими характерными приемами, формами и даже жанрами,— однако же зачастую не только близко соприкасаются, но и образуют органичнейшие сочетания.

В самом начале нашей беседы мы уже обращали внимание на то, как горизонтальные нити тянутся и через аккордовые последованием, сопровождающие мелодию (см. пример 39). С другой стороны, нередко композитор пишет так, что полифонические голоса поют поверху, а в нижних слоях музыкальной ткани, как кристаллы, оседают аккорды или их фигурации. Это полифония с гармоническим сопровождением. Такие срастания, или сплавы с великим совершенством применяли, например, И. С. Бах, Гендель, Моцарт, Шопен, Танеев и многие другие. У Баха и у многих других композиторов даже одноголосные, казалось бы, мелодии, или гармонические фигурации нередко насыщены скрытыми голосами. Они образуют мелодические линии, которые движутся и поют, рея над звучащей поверхностью, либо затаенные далеко в глубине:

И. С. Бах. Хорошо темперированный
клавир I ч. Прелюдия ре мажор

The musical score consists of three staves of music. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. Measure 62 starts with a dynamic of 'Allegro ma non troppo'. The music features complex polyphonic textures with various note heads and stems. In the first measure, there are eighth-note patterns in both voices. In the second measure, the bass voice has a sustained note while the treble voice moves. The third measure shows more intricate harmonic movement with eighth-note chords. The fourth measure continues this pattern, with the bass providing harmonic support to the melodic lines in the treble.



В наше время полифоническое искусство на Западе переживает интересный и весьма сложный период. XX век выдвинул крупных мастеров-полифонистов, которые, опираясь на классические традиции и приемы народного многоголосия, создали ярко-национальные и индивидуальные стили. Таковы, например, Макс Регер и Пауль Хиндемит в Германии, Густав Малер в Австрии, Артур Онеггер во Франции, Бела Барток в Венгрии,

Бенджамин Бриттен в Англии, Самуэль Барбер в США, Вилла Лобос в Бразилии. Можно было бы назвать еще ряд имен.

Однако глубокий кризис буржуазной культуры неизбежно отразился в музыке, захватив и область полифонических форм и жанров. Отсюда активно действующие декадентские школы и стили полифонического письма.

Перед советскими композиторами полифония раскрывает поистине необычные и плодотворнейшие возможности. Наше народное творчество заключает в себе огромное богатство полифонических стилей и приемов, а мировая классика дает множество драгоценных и поучительных образцов самого высокого контрапунктического мастерства. Наша советская музыка сделала немалый вклад в эту сокровищницу художественного творчества. Достаточно назвать еще раз выдающихся мастеров Н. Мясковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича. Вместе с другими выразительными средствами полифония еще не раз послужит советской музыке для воплощения образов народа-борца и строителя нового мира — во всей его многогранности и глубине, благородной ясности духа, высокой организации, в единстве его коллективной мысли и могучего действия.

Т. Попова



Соната

Среди разнообразных произведений классической инструментальной музыки одно из наиболее видных мест занимают циклические (многочастные) формы: соната, симфония, концерт. Каждое из таких произведений обычно складывается из последования трех или четырех (реже двух) самостоятельных частей различного характера и поступи, объединенных между собой общностью художественного замысла.

И хотя все три названных вида произведений заметно отличаются друг от друга прежде всего по способу исполнения (симфония, например, играется оркестром, концерт — солистом с сопровождением оркестра, а соната — одним-двумя или же несколькими исполнителями¹), между ними имеется и немало общего. Обращает на себя внимание во многом сходный характер самой циклической композиции сонат, симфоний и концертов, типовой порядок расположения отдельных частей, а также характерный для произведений такого рода композиционный замысел некоторых из них, подчиненный закономерностям так называемой сонатной формы.

В отличие от малых форм инструментальной музыки (таких, как прелюдия, этюд, экспромт), сонатно-симфонические циклы заключают в себе не один-два основных музыкальных образа, но целую систему их. В последовательном сопоставлении быстрых и медленных частей сонатно-симфонического цикла перед слушателями проходит немало разнохарактерных образов, мно-

¹ Согласно установленному обычаю, сонаты для ансамбля инструментов называются обычно по числу исполнителей. Классическая соната для трех инструментов называется «трио», для четырех — «квартет», для пяти — «квинтет», для шести — «секстет».

госторонне раскрывающих общий замысел произведения в напряженном и целеустремленном развитии.

С сонатами и сонатинами¹ начинающий музыкант знакомится в первые же годы своего обучения на фортепиано, скрипке, виолончели или каком-либо ином инструменте. Разучивая сонатину или сонату, молодой исполнитель овладевает умением обстоятельного и разностороннего развития музыкальных мыслей. Именно поэтому в учебную программу каждого молодого музыканта (например, в выпускную программу оканчивающего музыкальную школу или училище) непременно включается произведение большой формы и чаще всего соната, сонатина (иногда — концерт). С детства приучаясь слушать и исполнять менее трудные сонаты, ученик музыкальной школы, так же как и участник музыкального кружка, постепенно получает навыки восприятия произведений такого рода.

Несколько труднее научиться понимать и любить сонаты классических композиторов любителям, не обладающим необходимой музыкальной подготовкой, и в особенности тем из них, кто сознательно ограничил свое знакомство с музыкальным искусством произведениями легкого жанра, областью музыкальной эстрады. Слушателям, не привыкшим к сосредоточенному следованию за развитием глубокой и серьезной музыкальной мысли, классическая соната покажется иной раз чем-то скучным и малопонятным.

Французский писатель Антуан де Сент-Экзюпери, воссоздавая красоту духовного мира одного из своих героев, работников авиации, дополняет его характеристику еще одним беглым, но метким штрихом: любовью к хорошей серьезной музыке. Мелодическая фраза из какой-то сонаты для героя этого произведения — целое поэтическое откровение.

Полный тревоги за исход очередного полета, герой повести припоминает музыкальную фразу: «...несколько нот из сонаты, которую слушал он вчера в кругу приятелей. Прыатели не поняли музыки.

— Такое искусство наводит скуку. И на вас тоже, только вы не хотите в этом признаться.

— Возможно,— ответил он.

¹ Сонатина (итал. sonatina — уменьшительное от sonata) — небольшая соната. Отличается от сонаты большей простотой содержания и лаконичностью размеров. Некоторые из сонатин (как, например, две легкие сонатины Бетховена соль мажор и фа мажор) вовсе не содержат частей в сонатной форме, представляя собой небольшой цикл из пьес песенной формы (двух- или трехчастного строения или же рондо). С классическими сонатами эти произведения сближает преимущественно общность их интоационно-мелодического языка. Наряду с этим музыканты наших дней, такие, как французский композитор Морис Равель (1875—1937), как советские композиторы Н. Мясковский и Д. Кабалевский, сочиняют сонатины значительной технической трудности, преимущественно лирического характера.

Как и теперь, он почувствовал себя тогда одиноким, но тут же понял, как обогащает его такое одиночество. Музыка несла ему некую весть — ему одному среди всех этих недалеких людей. Нежно поверяла она свою тайну, как знак, что подает ему звезда. Через головы стольких людей она говорила с ним на языке, понятном ему одному¹.

Лишь постепенно приобретая навыки музыкального восприятия, приучаясь слушать все более сложные инструментальные произведения, начинающий слушатель может убедиться в том, что именно с жанром сонаты связано огромное богатство прекрасной, волнующей музыки, разнохарактерных музыкальных образов.

Во многих произведениях литературы говорится о глубоком впечатлении, производимом классическими сонатами. Вспомним рассказ А. Куприна «Гранатовый браслет», в котором душевный мир героя раскрывается в сопоставлении с прекрасной музыкой величавой медленной части Второй бетховенской сонаты (*Largo appassionato*), или трагический рассказ И. Тургенева «Несчастная», где облик героини ассоциируется с потрясающим впечатлением от сыгранной ею бетховенской «Аппассионаты». О прекрасной моцартовской Фантазии до минор упоминает Тургенев в романе «Отцы и дети», о «Лунной сонате» — Л. Толстой в повести «Семейное счастье». Именем бетховенской скрипичной композиции названа повесть Л. Толстого «Крейцерова соната». Перечень этот можно было бы продолжить.

Лучшим сонатам присущи богатство, разнообразие и глубина идейно-эмоционального содержания, красота и поэтичность музыкальных образов, законченность художественной формы.

Наиболее значительные по глубине художественного замысла сонаты постоянно входят в концертные программы лучших исполнителей: пианистов, скрипачей, виолончелистов. Концерты, в программы которых включены такие замечательные сонаты, как «Патетическая», «Соната с речитативом», или «Аппассионата» Бетховена, соната с похоронным маршем Шопена, «Фавстовская» соната си минор Листа или же скрипичные сонаты Грига, неизменно привлекают внимание широких масс слушателей. Именно на них сосредоточивается подчас основное внимание и самого исполнителя, и аудитории.

О впечатлении, производимом на слушателей гениальной интерпретацией Антоном Рубинштейном «Лунной сонаты» Бетховена, В. Стасов писал следующее:

«...Вся зала замерла, наступила секунда молчания, Рубинштейн будто собирался, раздумывал — ни один из присутствующих не дышал даже, словно все разом умерли и никого нет в комнате. И тут понеслись вдруг тихие, важные звуки, точно из

¹ Антуан де Сент-Экзюпери. Ночной полет. В книге «Земля людей». М., ГИХЛ, 1957, стр. 38—39.

каких-то незримых душевных глубин, издалека, издалека. Одни были печальные, полные бесконечной грусти, другие задумчивые, теснящиеся воспоминания, предчувствия страшных ожиданий. Что тут играл Рубинштейн, то с собою унес в гроб и могилу, и никто, может быть, никогда уже не услышит этих тонов души, этих потрясающих звуков — надо, чтобы снова родился такой несравненный человек, как Рубинштейн, и принес с собою еще раз новые откровения».

Сонатный цикл и сонатная форма

Соната (от итал. *sonare* — звучать) — одна из форм камерной музыки.

Подобно многим другим жанрам классической музыки, как например, сюита, концерт, симфония, — соната является произведением циклическим — многочастным. Она состоит из нескольких (трех, четырех, иногда двух) самостоятельных, однако же внутренне связанных между собой частей.

От других циклических произведений, например сюиты — последования разнохарактерных пьес или танцев, классическая соната (как и во многом сходные с ней симфония и концерт) отличается более определенным порядком расположения своих частей. К тому же в различные исторические периоды характер идеино-эмоционального содержания этих частей нередко связывался с весьма определенным кругом художественных образов.

По меньшей мере одна из частей сонаты (обычно первая, а иногда и другие) излагается в так называемой сонатной форме¹.

Из сказанного следует, что понятия «сонаты» как циклического произведения и «сонатной формы» отнюдь не равнозначны. Ведь соната — последование нескольких разнохарактерных частей, из которых далеко не каждая изложена в сонатной форме. Сонатная форма — определение внутреннего строения одной из частей (обычно первой) крупного инструментального произведения: циклической сонаты, симфонии, концерта, увертюры, квартета, трио.

Что представляет собой сонатная форма? Речь здесь идет о широкой по замыслу, в настоящем смысле слова драматургической композиции, возникающей из контрастного сопоставления различных музыкальных образов, мыслей, порой из напряженных и конфликтных столкновений. Именно тем частям циклической сонаты, которые по своему художественному замыслу свя-

¹ В тех случаях, когда это важное требование нарушено, сонатный цикл приближается скорее к сюите. Такова, например, соната ля мажор Моцарта, в состав которой вошли грациозные вариации на простую песенную тему, менует и знаменитое «рондо в турецком духе», часто исполняемое отдельно.

заны с сонатной формой, присуще чрезвычайно интенсивное, напряженное, а подчас и глубоко драматическое развитие. Не случайно в этих частях сосредоточены обычно важнейшие узлы драматического содержания всего произведения.

Классическая сонатная форма основана на контрастном сопоставлении двух (иногда и более) музыкальных тем и складывается из следующих трех этапов: экспозиции, разработки и репризы.

Экспозиция — изложение двух музыкальных мыслей, а иногда и целой группы музыкальных тем. Первая из них (в основной тональности всего произведения) получила название главной темы или же главной партии, поскольку ее интонационное содержание в значительной мере определяет характер всего произведения. Ей противостоит вторая тема, в большей или меньшей степени контрастная по отношению к первой и к тому же излагаемая непременно в новой тональности¹ (несустойчивой по отношению к первоначальной). По установившейся традиции она называется побочной партией.

Из такого наименования не следует вывода, что побочная по своему музыкальному содержанию менее значительна по сравнению с главной. Название это исторически возникло вследствие того, что вторая тема в сонатной форме непременно излагалась не в главной тональности, а в «побочной». Знакомясь со стариинными сонатами XVII и XVIII веков, нетрудно заметить, что яркий контраст между обеими темами зачастую в них еще не имел места. Иной раз побочная партия представляла собой повторение главной, однако в новой тональности. Композиторы довольствовались контрастом тонального сопоставления при явном тематическом тождестве главной и побочной партий. Случай отсутствия тематического контраста нередки в сонатах, симфониях и камерных ансамблях Гайдна, Моцарта и других композиторов XVIII века. Однако с постепенным углублением содержания сонатных циклов контрастность между темами сонатной экспозиции становилась все более заметной и рельефной. Более того, в сонатах с глубоким драматическим содержанием сама главная партия нередко вырастала из ярко-контрастных сопоставлений.

Вспомним первую, быструю часть фортепианной сонаты Моцарта до минор (предваряющей знаменитой Фантазией, вдохновенным созданием композитора). Образу сурового властного повеления противостоит далее мягкая и тихая фраза в среднем регистре, построенная на горестных, как бы молящих интонациях. Возникшая из драматических контрастных сопоставле-

¹ Во всяком музыкальном произведении составляющие его звуки всегда образуют звуковую систему — лад. Основные лады классической музыки — мажорный и минорный. Тональность — абсолютная высота лада. И мажорный, и минорный лады существуют каждый в 12 тональностях.

ний, главная партия сонаты Моцарта и в дальнейшем сохраняет присущий ей тревожный драматический характер. С постепенным развитием основной мысли музыка становится все напряженней и динамичней. Тем более контрастно появление задушевной лирической темы, проникнутой спокойной умиротворенностью, безмятежным настроением. Своей широкой напевностью, «кантиленностью», а также светлым мажорным звучанием эта прекрасная мелодия ярко контрастирует с сурово-драматической главной партией. Однако это еще не побочная партия, поскольку она носит слишком уже мимолетный характер. Очень спокойное напевное изложение прерывается паузами, становится все более взволнованным, тонально неустойчивым, приобретая ясно выраженный «вводный» характер. И лишь далее звучит широко развернутая побочная партия певучего лирического характера, изложенная в виде диалога двух голосов.

На противоречивом сопоставлении драматически контрастных образов развертываются также многие темы сонат Бетховена, например медленная интродукция «Патетической сонаты», а также главная партия пятой фортепианной сонаты до минор. С первых же звуков ее мужественная, героическая тема на энергичном взлете минорной фанфары воспринимается как воплощение волевого порыва. Ей противостоят интонации скорбного вздоха, горестного недоумения. В теме этой сонаты Бетховен как бы воссоздает типичный образ современного ему героя революционной эпохи, стремящегося к активной деятельности, мужественной борьбе, но не изжившего еще тревожных сомнений, неуверенности в своих силах:

Molto allegro e con brio

Все дальнейшее недолгое развитие главной партии — борьба мужественных порывов, призывов к действию с настроениями тревожного беспокойства и сомнениями. Но героическое мужественное начало побеждает. С возвращением исходной фанфарной темы интонации скорбного вздоха сменяются решительными, утверждающими возгласами. Завершая смелый разбег основной темы, они как бы подчеркивают победу волевых порывов и стремлений:



В богатых и сложных по своему идеиному содержанию сонатных произведениях появлению побочной партии нередко предшествует широкое развитие основной музыкальной мысли (обычно тонально неустойчивое). Во многих сонатах, например в до-минорной Моцарта, в знаменитой «Патетической» и в финале «Лунной сонаты» Бетховена, такое промежуточное изложение, именуемое в учении о форме «связующей партией», построено на развитии наиболее ярких оборотов и интонаций главной темы. Несколько иначе обстояло дело в ранних сонатах Гайдна, Моцарта и других композиторов. Связующий переход в них нередко излагался на более «нейтральном» звуковом материале: шумных пассажах, ходах по трезвучиям, и порой в известной мере «выпадал» из общего круга художественных образов всей части.

Другие закономерности присущи зрелым сонатным композициям Моцарта и Бетховена. В более сложных по содержанию сонатах, богатых тематическими контрастами, новая тема — мелодически рельефная и выразительная — появляется иной раз уже в пределах тонально неустойчивого «связующего» изложения. Неискушенный слушатель легко может принять ее за побочную партию. Следует, однако же, помнить, что одним из важных признаков побочной партии служит ясная тональная оформленность, устойчивое изложение в новой тональности, подготовленное предшествующим развитием связующей партии. Напротив, новые тематические образования в пределах связующей (особенно частые в сонатах Моцарта), несмотря на самостоятельность своего мелодического облика и глубину лирического содержания, всегда тонально неустойчивы. Своим динамически-напряженным звучанием они подготовляют появление собственно побочной партии, порой даже уступающей своей предшественнице в отношении богатства и яркости мелодического содержания.

Мелодически самостоятельный облик свойствен певучей, лирически задушевной связующей из первой части пятой фортепианной сонаты Бетховена, в характере безмятежного созерцательного раздумья. Благодаря яркому ее контрасту с драмати-

ческой главной партией, такую тему особенно легко принять за побочную:

65

fp

fp

Между тем настоящая побочная — также певучего лирического склада — вступает здесь несколько позднее (в излюбленной для классических минорных сонат тональности параллельного мажора). Характер ее — светлый, мечтательный и в то же время порывистый:

66

Но постепенно музыка становится более напряженной и тревожной. И внезапно все разрешается возвратом к героическим волевым интонациям главной темы. В светлой мажорной тональности они звучат по-новому, с оттенком ликующего торжества:

67

sf

sf

sf

ff

ff

Небольшое заключение логично и закономерно завершает развитие экспозиции.

Из приведенного разбора следует, что в некоторых сонатных экспозициях, построенных на сопоставлении не двух, а нескольких образов, одна из контрастирующих тем лирического склада иногда появляется еще в рамках связующей партии, предшествуя звучанию основной лирической темы — побочной партии. Строение экспозиции бывает еще сложнее, если главной партии противостоит не одна, а две, а то и целая группа побочных тем.

Мелодически самостоятельная тема появляется иногда и в самом заключении экспозиции, образуя так называемую заключительную партию (чаще, однако, заключительная партия построена на возвращении и развитии интонаций главной темы).

Богатство тематических образований присуще многим сонатам Бетховена с типичной для них стремительной сменой разнообразных идей и образов. Пример тому — финал знаменитой «Лунной сонаты», одной из наиболее драматических композиций Бетховена.

Основной образ главной партии финала «Лунной» — бушующий поток неумолимой гневной силы. Одна за другой неудержимо стремятся вперед гневно бурлящие волны арпеджий с резко акцентированным обрывом звучания — как бы «всплесками» на вершинах своих гребней:

The musical score consists of three staves of music. The top staff is for the piano right hand, indicated by a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It starts with a dynamic 'p' and shows a series of eighth-note chords followed by sixteenth-note patterns. The middle staff is for the piano left hand, indicated by a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It features sustained notes and occasional eighth-note chords. The bottom staff is also for the piano left hand, continuing the bass line. The tempo is marked 'Presto agitato'. The score is divided into measures by vertical bar lines.



На том же беспокойном фоне возникает проникнутая напряженной и страстной тревогой мелодия побочной партии с ее глубоко взволнованными, словно «говорящими» интонациями:

69 *Presto agitato*

Настойчиво повторяясь, эти полные смятения возгласы (с характерным «упором» на квинту лада) звучат как неотвязный мучительный вопрос уже в полнозвучном октавном изложении, захватывая более высокий регистр.

А далее растущее эмоциональное напряжение разрешается неожиданным страстным порывом. Словно огненные вспышки, звучат синкопированные удары ослепительно ярких мажорных аккордов, перемежаясь с крутящимся вихрем гаммообразных пассажей.

Вслед за этим кратковременным проблеском света снова возвращается сумрачное минорное изложение. Упорное повторение все одного и того же звука вызывает ощущение настойчивой и неотступной тревожной мысли. На этом фоне проникнутая большой эмоциональной силой новая лирическая тема звучит как взволнованная человеческая речь, скорбный монолог наедине с собой, с тревожными вопросами к самому себе и ответными репликами или возражениями.

Именно этой ярко эмоциональной темой завершается экспозиция финала «Лунной». По вдохновенности и глубине лирического высказывания тема эта одна из наиболее прекрасных и значительных не только в «Лунной сонате», но и во всем бетховенском творчестве. В экспозиции финала «Лунной» она имеет значение заключительной партии, за это говорит и присущая ей большаядержанность ритмического движения и подчеркнутая устойчивость тонального изложения:



В целом первый раздел финала «Лунной» — замечательный образец сложной многотемной сонатной экспозиции, в котором разнохарактерные, ярко контрастные темы-образы объединены тревожно пульсирующим ритмическим фоном и интонационной общностью.

Разработка — второй крупный раздел сонатной формы (тонально неустойчивый) — основана на динамическом развитии предшествующего музыкального содержания, на столкновениях и напряженной борьбе ведущих музыкальных тем и образов (главной, побочной и заключительной партий). Основные образы и музыкальные идеи экспозиции обычно раскрываются в разработке по-новому, как бы с различных точек зрения. В большинстве сонатных произведений именно разработка представляет наиболее яркий и динамический этап развития всей музыкальной композиции.

Сравнивая сонаты различных исторических эпох (конца XVII, затем XVIII и XIX веков), нетрудно убедиться в том, как постепенно возрастало в сонате значение разработки. В старинной сонате разработка развертывалась как бы на «коротком дыхании» и обычно не достигала значительных размеров (а иной раз она и вовсе опускалась).

«...Предшественники Бетховена видели в этой части только средство для диалектических переходов между изложением речи и ее заключением; здесь они выставляли напоказ, по скромно (так как эпоха была вежливой) свое уменье вести тематические прения,— писал Ромен Роллан.— У Моцарта эта разработка никогда по величине не бывает больше двух третей первой части; часто она ограничивается одной третью».

В старинных классических сонатах нередко можно встретить сонатную композицию и без разработки, состоящую всего из двух разделов: экспозиции и репризы. Так построены некоторые из более простых по своему замыслу сонат композиторов XVIII века: Д. Скарлатти, Ф. Э. Баха, И. Гайдна и В. А. Моцарта.

У Бетховена значение разработки неизмеримо возрастает. В наиболее содержательных сонатах и симфониях этого компози-

тора (например, в первой части и в финале его «Аппассионаты») разработка становится как бы широкой ареной борьбы, динамическим центром, приобретая значение одной из высоких кульминаций в развитии произведения.

Третий раздел сонатной формы — реприза, возвращение, утверждение исходного музыкального материала экспозиции, однако в несколько измененном виде.

Яркой гранью, отделяющей разработку с ее тональной неустойчивостью и напряженностью от репризы, служит самый момент возвращения главной темы (обязательно в основной устойчивой тональности произведения). Вслед за тем повторяется и остальной материал экспозиции, но в несколько измененном виде. Важнейшее из отличий — исчезновение острого тонального контраста между главной и побочной партиями (что особенно заметно в некоторых минорных сонатах). Драматическая яркость, подчас и противоречивость тематических сопоставлений, таким образом, в репризе в большей или меньшей мере сглаживается.

В некоторых сонатах тематический материал экспозиции в репризе проходит не полностью. Чаще всего «опускается» какой-либо из эпизодов связующей партии или же одна из побочных. Возможен пропуск и главной партии. В таком случае реприза начинается прямо с побочной, как например, в первой части сонаты с похоронным маршем Шопена. Происходит это потому, что ярко драматическая разработка шопеновской сонаты построена исключительно на мелодических оборотах главной темы, получившей здесь настолько интенсивное и напряженное развитие, что возвращение в репризе к ее первоначальному изложению не представлялось бы эстетически оправданным.

Нередко после репризы следует еще заключение, своего рода эпилог, завершающий общую композицию части, или — если это финал — всего произведения. Такой заключительный раздел называется кодой.

В отдельных, наиболее значительных по своему масштабу и глубине идейного замысла сонатах кода разрастается до значения самостоятельного раздела сонатной формы. Так, в финале «Лунной сонаты» Бетховена, а также в финале «Аппассионаты» того же автора проникнутая мощной динамикой кода имеет значение наивысшей драматической кульминации, как бы идейного итога всего произведения.

Характер сонатного цикла

В XVIII веке сольная соната чаще всего представляла собой цикл из трех разнохарактерных частей, объединенных общностью художественного замысла. Наиболее типичным было последование быстрой, активной части (*allegro*), медленной,

лирической части и снова быстрой, но иного характера и темпа по сравнению с первой.

Первая часть классического сонатного цикла, стремительно быстрая, активная, с большой художественной силой воссоздает те или иные стороны действительности и, прежде всего, многообразный внутренний мир человека, его душевные переживания и настроения, жизненную борьбу, а также различные стороны человеческих характеров, обрисованных в их дружеском общении или же, напротив, конфликтных столкновениях. И поскольку первая часть сонаты чаще всего написана в быстром темпе и притом в сонатной форме, то она справедливо получила название «сонатного allegro»¹.

В большинстве своем первые части классических сонат характеризуются кипучей энергией, устремленностью и напряженностью развития. Некоторые из них, например «Патетическая соната» Бетховена, подобно симфонии предваряются медленным вступлением.

Вторая часть классической сонаты — медленная, певучая. Обычно ей присущ простой песенный склад, а иногда и выразительное напевно-декламационное изложение. Типичные темповые обозначения сонатных медленных частей: *andante* (анданте) — размеренным шагом; *adagio* (адажио) — медленно, нежно, проникновенно-выразительно; *largo* (ларго) — широко, как бы полным голосом.

Содержание медленных частей классической сонаты чаще всего имеет лирический характер. В некоторых фортепианных сонатах в качестве медленной части звучит похоронный марш (бетховенская соната № 12, соната Шопена, квинтет Шумана). Бывают сонаты и без медленных частей.

Третья часть классической сонаты — финал — исполняется обычно в весьма быстром темпе. Финалы сонат XVIII века в большинстве своем выражают светлое, оптимистическое мироощущение. Нередко это красочные бытовые картины, развернутые на основе танцевального ритма (например, менуэта) или же на песенных темах народного склада. Финалы некоторых сонат — вариации на тему народнопесенного характера.

Иной раз сонатные финалы пишутся не в быстром, а в весьма умеренном движении, близком к медленному. Так, финал сольной скрипичной сонаты И. Е. Хандошкина — вариации в темпе анданте, финал последней фортепианной сонаты Бетховена (№ 32) — ариетта с вариациями, финал первой юношеской сонаты Скрябина — скорбный похоронный марш.

Весьма часто финалы классических сонат представляют рондообразную композицию.

¹ Аллέ́гро (итал. — *allegro*) — быстро, активно. Распространенное обозначение быстрого темпа, а также самого характера музыкального развития — активного, стремительного.

Рондо (итал. и франц.— круглый, круг) — своеобразная «круговая», как бы «хороводная» композиция с типичной для нее многократной повторностью (не менее трех раз) основной темы¹. Частые повторения основной темы перемежаются в рондо с различными контрастными эпизодами, большей частью разработочного характера. Иногда в одном из эпизодов проходит новая тема, обычно певучего, песенного склада.

Многие рондо классических сонат (так же как и симфоний) построены на ярко выразительных народнопесенных темах. Таково жизнерадостное рондо на тему народной песни рейнских виноградарей в фортепианной сонате «Аврора» Бетховена, рондо на венгерскую народную тему в финале одного из наиболее популярных трио Гайдна.

С конца XVIII и в XIX веке в связи с возрастающей глубиной и значительностью содержания финалы классических сонат все чаще пишутся в сонатной форме. Нередко они получают значение динамической кульминации всего произведения, в них как бы сосредоточиваются важнейшие моменты напряженно развернутого драматического действия. Таковы финалы многих сонат Бетховена («Лунной», «Аппассионаты» и других).

Наряду со все более частым применением в финале сонатной формы, заметно видоизменяется также и традиционное рондо. Постепенно оно превращается в так называемую «рондо-сонату». Композиция рондо-сонаты по существу весьма близка сонатной с той лишь разницей, что после экспозиции здесь снова полностью повторяется главная тема (и притом в главной же тональности). Форму рондо-сонаты мы встретим в финалах многих сонат Бетховена, например № 8 «Патетической», № 15 «Пасторальной», № 27.

Если число частей в сольных сонатах композиторов XVIII века (Ф. Э. Баха, Гайдна, Моцарта) не превышало двух-трех, то Бетховен уже в первых своих сонатах расширяет цикл до четырехчастного, приближая его к симфонии и квартету. Между медленной частью и финалом он помещает иногда оживленный менуэт — излюбленный бытовой танец XVIII века, но чаще — скерцо, быструю пьесу, вызывающую ощущение свободы дыхания и движения, не скованного размеренной танцевальной ригмикой.

Создав в первых сонатах четырехчастный цикл, близкий к симфоническому (см. сонаты №№ 1—4, 7, 11, 12, 15, 18), Бетховен впоследствии в своем зрелом творческом периоде писал главным образом трехчастные, а подчас и двухчастные сонаты. Но в творчестве композиторов XIX века (Шуберта, Шумана, Шопена, Грига) сольная соната представлена чаще всего как широко развернутый четырехчастный цикл.

¹ См. брошюру Г. Головинского «Рондо». М., Музгиз, 1961 (Серия «Музыкальные формы и жанры»).

Смена движения быстрого, медленного и еще более быстрого составляет характерную черту циклической композиции большинства классических сонат. Но количество частей сонатного цикла, равно как и расположение их, может быть совсем иным. Этим соната в значительной мере отличается от классической симфонии и струнного квартета, в которых заметно преобладает последование традиционных четырех частей.

Нередко в сонате из трех частей вовсе отсутствует медленная часть (заменяемая у Гайдна обычно грациозной танцевальной пьесой — менутом). Не содержат медленной части также многие из двухчастных сонат, построенных на контрасте движения стремительно-быстрого и умеренно-быстрого.

Нетрудно заметить, что двухчастные сонаты нередко задуманы автором так, что каждая из частей объединяет в себе черты других разделов обычного более полного цикла. Так, например, первая часть фортепианной сонаты Бетховена № 27 (ми минор) представляет собой драматическое сонатное *allegro* на танцевально-маршобразной основе; заключительное же рондо певучего песенного склада, в не слишком быстром движении, выполняет одновременно роль и медленной лирической части и типично «хороводного» финала.

Иногда соната начинается медленной частью. Нередко это вариации на тему песенного склада (фортепианская соната Моцарта ля мажор, соната Бетховена № 12 с похоронным маршем).

Медленной задумчиво-сосредоточенной музыкой открывается замечательная бетховенская «Соната в роде фантазии» (соч. 27 № 2), прозванная современниками композитора «Лунной». Название это отиссится к высокопоэтической первой части произведения. Горячий поклонник бетховенского творчества, поэт Рельштаб усматривал здесь прекрасную картину лунной ночи на Фирвальдштетском озере в Швейцарии. Действительно, равномерно пульсирующие триоли на всем протяжении первой части сонаты создают мягкий сумрачный гармонический фон, вызывающий у слушателя представление о спокойном шелесте листвы или же размеренном всплеске волн.

С первых же тактов медленной лирической части «Лунной сонаты», этого своеобразного «ноктюрана» начала XIX века, на мягком фоне в басах звучит певучая задушевная мелодия. Ей отвечают горестные разгласы, словно рожденные из взволнованных интонаций живой речи:



Глубокая задумчивость, грусть, тревожные сомнения сменяются порой моментами светлой надежды, мечтаниями о счастье, трепетными порывами. Но далее звучание снова становится все более тревожным и напряженным, подготовляя возвращение основной темы (репризы).

Ярким контрастом звучит в дальнейшем небольшая оживленная вторая часть — Allegretto (аллегретто). Своей просветленной окраской и танцевальной ритмикой она как бы разряжает напряженную предгрозовую атмосферу первой медленной части скорбно-элегического характера:

16 Allegretto

Но просвет длится недолго. Грациозное Allegretto без перерыва переходит в яростный головокружительный вихрь финала, картину «дикой ночной бури», по словам Ромена Роллана.

Широко развитый финал «Лунной сонаты» — пламенное Presto¹ — насквозь проникнут героико-драматическим началом,

¹ Presto (престо — итал. быстро, скоро) — общепринятое обозначение очень быстрого движения.

мятежным и страстным духом борьбы. Именно в этом финале, представляющем сонатную композицию, с наибольшей силой выявлено действенное, драматическое начало произведения.

Через весь финал «Лунной сонаты» проходит динамическая линия постепенно растущего напряжения, с кульминацией в заключительном разделе (коде). Соната заканчивается утверждением мужественной воли к дальнейшей непреклонной героической борьбе. Таким образом, финал «Лунной» составляет своего рода драматический центр всего произведения. В кружашемся вихре проносятся одна за другой контрастные темы: бурно-драматические, порывисто-устремленные или же скорбные, сосредоточенные, глубоко раскрывающие трагедию человеческой души.

Значение драматической кульминации получает финал и в целом ряде других сонат Бетховена, в том числе уже и в самой первой — вдохновенном творении молодого композитора, а также в гениальной «Аппассионате», в си-минорной сонате Шопена. Вместе с тем во многих других сонатах финал зачастую сохраняет традиционный облик жизнерадостной жанровой картинки, например в «Пасторальной сонате» Бетховена (№ 15), в его же «Авроре» (№ 21), в прекрасных скрипичных сонатах Грига.

Староклассическая соната

Впервые название «соната» встречается в начале XVII столетия в творчестве итальянских композиторов (у венецианцев А. и Дж. Габриэли). Однако в те далекие времена термин «соната» был еще весьма неопределенным: так называли разнообразные по содержанию и форме инструментальные пьесы (в том числе и танцевальные сюиты) в отличие от «кантаты» — вокальной композиции. Слово «соната» буквально означало тогда «играемое», а не «петое» произведение.

XVIII век был временем яркого развития инструментальной музыки. Все более выдвигалось значение солирующих инструментов, особенно скрипки. Рядом с такими жанрами, как вариации и танцевальная сюита, постепенно все большее значение завоевывала новая циклическая форма — соната (концертная и камерная).

Как особого рода цикл из нескольких частей, различных по характеру и поступи, соната впервые формируется во второй половине XVIII века в творчестве высокоодаренных итальянских скрипачей Венеции (Марини, Легренци, Мерула) и Болоньи (Торелли, Бассони, позднее Корелли).

Большинство сонат XVII века написано для двух скрипок с сопровождением клавишного инструмента или смычкового баса (виолончели, басовой виолы), отсюда их название «триосонаты». Истоки такого ансамбля восходят к искусству народ-

ных музыкантов. Сочетание двух скрипок с басом — излюбленный народный ансамбль во многих странах, в том числе и славянских (Польша, Белоруссия, Украина).

Ранее всего сформировался тип так называемой «церковной» сонаты из четырех частей для двух скрипок и органа¹.

Открывались такие сонаты обычно медленной частью величавого, торжественного характера, за которой следовала быстрая, энергичная пьеса по большей части полифонического склада, с оживленной перекличкой голосов. Далее снова звучала лирически-выразительная музыка медленного темпа, обычно более интимная и сердечная, чем в первой части. Финал исполнялся в быстром, энергичном движении (впрочем, в некоторых сонатах скрипачей Болоньи встречались и величаво-торжественные концовки).

Основу такого сонатного цикла составлял дважды проведенный контраст медленного и быстрого движения. И в этом отношении староклассическая соната XVII и первой половины XVIII века близка тогдашней танцевальной сюите, композиционная основа которой складывалась из контрастного последования четырех танцев: сначала в умеренном, плавном движении, затем в быстром (аллеманда и куранта), а далее — в весьма медленном, сменяясь стремительно-быстрым (сарабанда и жига). Отнюдь не случайно итальянские танцевальные сюиты в те времена назывались «камерными сонатами» (*sonata da camera*), то есть пьесами для домашнего музенирования.

От такого рода «камерных сонат», а фактически танцевальных сюит — излюбленного жанра бытовой музыки того времени, «церковная» трио-соната в качестве одной из форм концертной музыки заметно отличалась большей обобщенностью и серьезностью содержания, напряженностью развития и широтой формы.

Уже говорилось ранее, один из признаков сонатного цикла заключается в том, что хотя бы одна из его частей (в особенности первое аллегро) должна излагаться в сонатной форме. Однако же по отношению к сонатам XVII и первой половины XVIII века такой критерий не может быть признан правомерным, поскольку сонатная форма, в нашем понимании этого слова, в те времена находилась еще в начале своего формирования. Лишь иногда в первой быстрой части некоторых сонат Корелли строение приближается к сонатному, хотя и не содержит еще ярко контрастных тематических сопоставлений. Именно поэтому

¹ Старинные «церковные» сонаты для двух скрипок с органом серьезного, сосредоточенного характера исполнялись в особого рода концертах во время лютеранского и католического богослужения, отсюда их название «церковная соната» (*sonata da chiesa*). Прямой связи с церковной музыкой произведения эти, однако, не имели. Название «церковная соната» указывало на их концертный характер (в противоположность «домашним» камерным сонатам), а также на обязательное участие в них органа.

скрипичные сонаты композиторов XVII и первой половины XVIII века (Корелли, Баха, Генделя) называются обычно «староклассическими».

Высокого художественного совершенства ансамблевая и сольная скрипичные сонаты впервые достигли в творениях замечательного итальянского скрипача и композитора А. Корелли (1653—1713). В разнохарактерных сонатных циклах Корелли достойно завершает гигантскую работу, проделанную несколькими поколениями итальянских скрипачей, открывая в то же время для инструментальной музыки новые пути развития.

Свои сонаты Корелли опубликовал в пяти обширных сборниках (по 12 циклов в каждом). В первый и третий вошли четырехчастные сонатные циклы для скрипичного дуэта с органом. Весьма характерно при этом, что Корелли вовсе не применяет обычного для тех времен подзаголовка «церковная соната». Что касается циклических композиций второго и четвертого сборников для двух скрипок с клавичембало (или же с сопровождением виолончели и басовой виолы), названных по обычаям тех времен «камерными сонатами», то это весьма типичные сюиты или партиты¹.

Наиболее велико художественное значение пятого сборника сонат для скрипки соло с сопровождением клавичембало или басовой виолы, изданного в 1700 году, на грани двух столетий. В представлении Корелли скрипка была инструментом, порожденным народным музыкальным бытом. Вот почему для его скрипичных сонат столь характерна народность музыкального языка, всегда простого, общедоступного и ярко выразительного. Влияние народнопесенного искусства явственно проступает в мягкой и плавной мелодике медленных частей, нередко изложенных в неторопливом ритме народной сицилианы (сицилийского танца на $\frac{6}{8}$), и в бойких плясовых ритмах быстрых частей.

Насыщая отдельные части своих скрипичных сонат рельефным плясовым ритмом, Корелли не уточняет их танцевально-жанровой природы, ограничиваясь (в первых шести сонатах и в одиннадцатой) обозначением медленного или быстрого движения. Только за финалом сохраняется название жиги.

Устойчиво сохрания в своих концертных трио-сонатах с органом привычное для церковной сонаты последование четырех частей (медленно — быстро, медленно — быстро), Корелли значительно отходит от него в сольных скрипичных сонатах². При

¹ Партита (итал. — разделенная на части) — разновидность сюиты, цикл танцевальных пьес.

² Исключение составляют восьмая и десятая сонаты (фактически сюиты), которые композитор открывает певучей прелюдией в медленном темпе. И поскольку вслед за широким распевом вступительной прелюдии здесь следует быстрая аллеманда, а после элегической сарабанды — задорная и стремительная жига (в Десятой сонате перед нею звучит еще коротенький гавот), такое расположение медленных и быстрых частей заставляет вспомнить о традиционном цикле церковной сонаты.

этом он то увеличивает количество частей в сонате до пяти-шести, помещая при этом по две, даже по три (в одиннадцатой сонате) быстрые части подряд, а иногда — под влиянием танцевальной сюиты — начинает цикл быстрой пьесой — прелюдией (седьмая соната).

Открываются сонаты Корелли величественным, нередко торжественно-патетическим вступлением. В дальнейшем энергично развернутой быстрой части, с характерной для нее блестящей виртуозностью скрипичной партии, композитор противопоставляет напевную лирическую кантилену, декламационно-выразительное ариозо¹ или грациозную танцевальность. Завершается сонатный цикл финалом в стремительно быстром плясовом движении (жига).

Своеборзную особенность сонат Корелли составляла некоторая незавершенность, порою даже фрагментарность отдельных частей цикла. Во многих случаях средние части староклассических сонат (особенно медленные) вовсе нельзя выделить из цикла для самостоятельного исполнения. Этим они также отличаются от позднейших сонатных циклов Гайдна, Моцарта, Бетховена, отдельные части которых почти всегда завершены и нередко исполняются вне цикла.

Отмеченные благородством и цельностью стиля, сольные и ансамблевые сонаты Корелли до наших дней занимают в концертных программах почетное место.

Мелодическая изобретательность, богатство и разнообразие музыкальных образов вместе с несравненным изяществом художественной формы староклассических сонат знаменитых итальянских скрипачей XVII—XVIII века (Корелли, Вивальди, Тартини), а также великих немецких композиторов И. С. Баха и Г. Ф. Генделя делают их ценнейшим вкладом в сокровищницу камерной музыки. Широкой известностью до наших дней пользуется великолепная скрипичная соната «Дьявольские трели» Тартини (1692—1770), автор которой с гениальной проницательностью предвосхитил многие приемы скрипичной игры, характерные для последующего XIX века.

Одновременно шло вперед развитие и клавирной сонаты. Многое сделал для усовершенствования формы сонатного allegro даровитый итальянский композитор Доменико Скарлатти (1685—1757). Блестящий исполнитель на клавире, Скарлатти был первым композитором, в чьем творчестве пьесы для клавишных инструментов заняли такое важное место.

Свои разнообразные по содержанию одночастные клавирные пьесы Скарлатти называл обычно «экзерсисами» (упражнениями), подобно тому, как другой его даровитый соотечественник

¹ Ариозо — изложение напевно-декламационного склада, а также название сольного вокального произведения, в котором широкая напевность органически сочетается с речитативным изложением.

М. Дуранте пользовался с той же целью термином «этюд» (*studio*). Однако поскольку почти все эти пьесы были облечены Скарлатти в форму сонатного *allegro*, впоследствии они по справедливости получили название «сонат».

Ограничив свои творческие эксперименты рамками сонатного *allegro*, Доменико Скарлатти многое сделал для его развития. Он был одним из первых композиторов, с большой смелостью использовавших в своих произведениях яркие тематические контрасты (как, например, в известной сонате ре мажор). Присущие сонатам Д. Скарлатти непосредственность интонационного высказывания, блестящее остроумие, пылкий безудержный темперамент до наших дней привлекают к ним живой интерес слушателей.

Классические сонаты и их творцы

Классический облик в виде цикла из трех художественно самостоятельных частей соната впервые получает в творчестве немецкого композитора Филиппа Эмануэля Баха (1714—1788) — одного из даровитых сыновей великого И. С. Баха.

В историю музыкальной культуры Ф. Э. Бах вошел как замечательный композитор и исполнитель, автор вдумчивого труда «Опыт правильного метода игры на клавире»¹.

Обладая богатейшим творческим воображением, Ф. Э. Бах неустанно стремился к созданию нового, яркого и выразительно го музыкального языка. Важную особенность его творений составляет глубоко впечатляющее декламационное изложение с характерными для него «говорящими» интонациями, близкими к живой речи, а также гибкость и пластичность напевной мелодики, расцвеченнной тонкой выразительной орнаментикой.

Круг музыкальных образов сонат Ф. Э. Баха необычайно широк. Драматическая устремленность, страстная пылкость, благородная патетическая приподнятость сочетаются у него с глубоко сосредоточенными раздумьями медленных частей или же светлой мечтательной лирикой. Углубляя эмоциональное содержание камерной сонаты, Ф. Э. Бах во многих своих иска-ниях предвосхищает некоторые стилевые черты музыки Бетховена, одним из предшественников которого он по справедливо-сти может быть назван.

С постоянным живым интересом относились к жанру камерной сонаты также великие представители венской классической школы — И. Гайдн и В. А. Моцарт. Клавирные сонаты этих композиторов — ценнейший вклад в классическую музыку. Ши-

¹ Клавир — общее наименование старинных струнно-клавишных инструментов (клавикорд, клавичембало, клавесин, фортепиано). Другое значение этого слова — переложение для голосов и фортепиано вокально-симфонического произведения: оперы, оратории, канцаты.

рокую известность получили восемнадцать моцартовских сонат для фортепиано, равно как и некоторые из его сонат для фортепиано и скрипки.

Богатство, разнообразие и удивительная поэтичность содержания, внутренняя динамичность в передаче душевных движений, вплоть до тончайших оттенков чувства, изящество и легкость фактуры (изложения) — все это быстро сделало сонаты Моцарта любимыми произведениями широких масс слушателей.

Как и другие творения Моцарта, его фортепианные сонаты богаты прекрасными мелодиями, составляющими основу большинства музыкальных образов. Справедливо утверждал А. Рубинштейн, что «во всей фортепианной музыке Моцарта виден оперный композитор... Все у него поет, темы его сонат — настоящие арии».

Клавирные и скрипичные сонаты Моцарта постоянно входят в учебные программы музыкальных школ, училищ и консерваторий. На бессмертных произведениях Моцарта, воспитавших многие поколения музыкантов, продолжает учиться молодежь и в наши дни.

Несмотря на кажущуюся простоту, клавирные сонаты Моцарта весьма трудны для исполнения. Они требуют от пианиста не только отточенной техники и совершенного владения звуком, но и глубокого понимания благородного душевного строя музыки Моцарта, умения уловить и передать тончайшие эмоциональные оттенки, выразительность интонаций музыкальной речи. Вот почему сонаты Моцарта сравнительно редко звучат на большой концертной эстраде и то лишь преимущественно в исполнении таких крупных художников-мастеров, как С. Рихтер, Ж. Помье и В. Клиберн.

Непревзойденной художественной высоты достигает соната в творчестве одного из величайших композиторов — Людвига ван Бетховена (1770—1827).

Великий музыкант-мыслитель, Бетховен верил в могущество разума и творческой деятельности человека, в преобразующую и возвышающую роль музыкального искусства, в его способность активно воздействовать на сознание людей. «Музыка должна высекать огонь из мужественной души», — утверждал он. В своих наиболее значительных по замыслу произведениях — сонатах, симфониях, увертюрах, воплотивших героические образы революционной борьбы, — Бетховен выступает как художник-гражданин, как пламенный народный трибун, мечтающий о свободе и счастье для миллионных народных масс.

И если симфония была жаром, в наибольшей степени отдавшим величию бетховенских замыслов, связанных с героической освободительной борьбой народных масс, то сольные фортепианные сонаты особенно полно и многосторонне раскрывали внутренний духовный мир великого художника.

Бетховен создал тридцать две фортепианные сонаты (не счи-

тая шести, сочиненных в детском возрасте), десять сонат для скрипки с фортепиано, пять — для виолончели и одну — для валторны с фортепиано. Форма сонатного цикла присуща и большинству его камерных ансамблей: трио, квартетам.

Ранее, чем в каких-либо иных жанрах, черты зрелого бетховенского стиля обозначились в его фортепианных сонатах. Справедливо суждение А. Рубинштейна, о том что в побочной партии финала первой фортепианной сонаты, так же как и в медленной части второй сонаты, знаменитом *Largo appassionato*, «проявляется уже новый мир в настроении, выражении, фортепианной звучности, даже фортепианной технике». Сравнивая стиль этих сонат с обычным стилем инструментальной музыки XVIII века, А. Рубинштейн весьма тонко подмечал: «...в этих произведениях слышится уже, что вскоре собственные волосы заменят напудренный парик с косичкой, что сапоги, вместо башмаков с пряжками, изменят походку мужчины (также и музыкальную)....».

Современники Бетховена рассказывают о том, как вокруг отдельных сонат (в особенности «Патетической») разгорались такие же страстные споры, как и при постановках новых опер. В годы своей молодости известный пианист И. Мошелес был несказанно потрясен музыкой «Патетической сонаты» Бетховена, ноты которой он, не имея средств приобрести, собственно ручно переписал. По неосторожности юноша проговорился своему учителю Д. Веберу. Возмущенный маэстро строжайше запретил ученику не только играть, но даже просматривать «экцентрические продукции» такого рода. Но все было напрасно: юный музыкант, покоренный бетховенским гением, продолжал тайком изучать его творения. «И я находил в них, — вспоминал Мошелес, — утешение и радость, каких не давал мне ни один из композиторов»¹.

Обратившись к фортепианной сонате еще в самом начале творческого пути, в 90-х годах XVIII века, Бетховен постоянно сочинял в этом жанре и в период могучего расцвета своего гения.

Лучшие фортепианные и скрипичные сонаты Бетховена по глубине и величию идейного замысла, красоте, могучей впечатляемости и захватывающей силе образов справедливо стоят в одном ряду с наиболее гениальными его симфоническими произведениями. Среди них «Патетическая соната», соната № 12 с похоронным маршем, «соната в роде фантазии», называемая обычно «Лунной», глубоко драматическая «шекспировская» соната с речитативом (№ 17), поэтическая «Пасторальная» (№ 15) и лучезарная, словно залитая солнечным светом, «Аврора» (№ 21), «Аппассионата» (№ 23), скрипичная соната,

¹ Р. Роллан. Бетховен. Собрание сочинений, т. XV, Л., изд. «Время», 1933, стр. 222.

посвященная Крейцеру, последняя фортепианная соната до ми-
нор и многие другие.

Наиболее значительна по своему идейному замыслу бессмертная «Аппассионата»¹. Название «Аппассионата» (итал. — страстно, одушевленно) было дано не автором, а кем-то из слушателей, однако оно выразительно передает общий дух этого произведения, полного огня и страстной воли к борьбе.

Справедливо утверждение, что «Аппассионата» — вершина бетховенского сонатного творчества. «Так Монблан возвышается среди Альпийского массива», — сказал о ней Ромен Роллан.

Насквозь проникнутая неистовой мятежной устремленностью, «Аппассионата» в своих глубоко впечатляющих темах раскрывает образ героя — сильного, мужественного человека, не согнувшегося под ударами жестокой судьбы, его стойкую жизненную борьбу и могучую волю. Медленная часть этого произведения (*Andante* с вариациями) — отнюдь не прекращение действия, но глубокое раздумье, недолгая передышка, вслед за которой борьба возобновляется с удесятеренной силой. Финиш звучит, словно яростно бушующий, клокочущий поток, хаос вихрей, сквозь который не сразу, с огромным волевым напряжением пробивается суровая, энергичная, мужественная тема, воплотившая титаническую борьбу героя с враждебными силами.

Среди наиболее замечательных творений Бетховена ярко выделяется девятая соната для скрипки с фортепиано (соч. 47), так называемая «Крейцерова». Произведение это создавалось в период расцвета бетховенского гения, одновременно с «Героической симфонией» и «Аппассионатой».

Впервые соната была исполнена перед широкой аудиторией слушателей в 1803 году в Вене одновременно с третьим фортепианным концертом Бетховена. За фортепиано сидел автор. Партию скрипки исполнял мулат Бреджтоузр (Англия), немало поразивший венскую публику эмоциональной пылкостью и ярким своеобразием трактовки. В короткий срок Бетховен подружился с даровитым скрипачом и собирался посвятить ему сонату. Однако из-за случайной размолвки с Бреджтоузром соната оказалась посвященной французскому скрипачу Рудольфу Крейцеру. Рассказывают, что этот почтенный музыкант произведений Бетховена не понимал и посвященной ему сонаты никогда не исполнял.

Среди других скрипичных сонат Бетховена «Крейцерова» выделяется широтой контуров. Сам композитор обозначил ее как

¹ См. подробный разбор «Аппассионаты» Бетховена в книге В. Галацкой «Музыкальная литература западноевропейских стран», М.—Л., Музгиз, 1952, стр. 71—78.

«сонату для фортепиано и облигатной (обязательной) скрипки, написанной в концертирующем стиле, как бы концерт».

Наиболее значительна по своему идейному замыслу первая часть сонаты.

Вслед за сравнительно небольшим медленным вступлением декламационного характера с безудержной энергией развертывается пламенный звуковой поток *Presto* с его героическими призывами, мятежными и страстными стремлениями мужественной души. Ни в одном еще из своих творений не достигал Бетховен такого удивительного богатства и свободы мелодического выражения, что вызывает порой ощущение импровизационности, но в то же время в сочетании со строгой целеустремленностью развития. Все здесь ново и необычно: мужественная сила и глубина чувства, сложность идейного замысла, покоряющая сила эмоционального воздействия. Все здесь в движении, неистовом натиске, пламенном кипении страстей.

Строение первой части «Крейцеровой сонаты» значительно сложнее, чем большинства других бетховенских сонат, что объясняется особенностями ее художественного замысла. Настойчивое стремление к преодолению препятствий, гневные мужественные порывы чередуются здесь с умиротворенным раздумьем, светлыми мечтами. Все это определяет общую накаленную атмосферу борьбы, осуществляющей не только в динамической смене ярко контрастных образов, но и в длительном, напряженном развитии их. Вот почему вместо обычных в те времена трех партий (главной, побочной и заключительной) в этой сонате проходит в свободном последовании ряд тем, границы которых порой не всегда легко определить. Вся сонатная экспозиция вырастает из свободного последования разнохарактерных тем и образов, сменяющихся один за другим в напряженном динамическом развитии.

Страстно-устремленный характер *Presto* обнаруживается с первых же звуков главной партии. Как и во многих других произведениях Бетховена, таких, как первая часть «Патетической» или финал «Лунной», первая тема *allegro* развертывается на энергичном, напористом разбеге и непрерывном динамическом нарастании. При этом целеустремленная направленность ее движения удивительно естественно сочетается с импровизационной свободой изложения. Развертываясь на «едином дыхании», она как бы воплощает могучий порыв мужественной души. Постепенно захватывая все более широкий звуковой диапазон (с упорным возвращением, однако, все к одному и тому же звуку — квинте лада), тема внезапно замедляет свой стремительный бег в самый момент достижения кульминации, звучит с оттенком горделивого торжества, что еще более подчеркивает ее волевой характер:



Вторично достигая динамической кульминации с величавым замедлением движения, первая тема завершается энергичным, волевым взлетом (в партии фортепиано). А далее следует развертывание новой яркой и выразительной мелодии страстно-устремленного, призывающего характера (третье предложение главной партии):



Момент, когда ясные и четкие очертания главной партии, казалось, могли бы завершиться ее основным устоем, совпадает с началом нового этапа развития. Как это нередко бывает в бетховенских сонатах, все дальнейшее изложение носит ярко выраженный разработочный характер¹. Движение становится еще более стремительным. При этом бурливое кипение партии фортепиано — равноправного участника ансамбля — заметно выдвигается на первый план. Растущее напряжение (вызываемое яркой тональной неустойчивостью связующей) доходит до наивысшей точки, подготовляя перелом в развитии — появление светлой, спокойно-умиротворенной побочной партии².

¹ Такты 45—60 — обширное дополнение к главной партии, которое без ясно выраженной грани переходит в связующую (такты 61—90).

² В ритмическом отношении побочная партия близка заключительному мелодическому обороту главной темы, который и является ее интонационным источником.



Светлые, лирические образы сменяются новым приливом кипучей энергии и мужественной силы. Как это нередко бывает в сонатном allegro классических композиторов, в дальнейшее развитие побочной партии «включаются» энергичные и мужественные интонации главной партии. В светлой мажорной тональности эти рельефные мелодические обороты с характерными для них широкими размашистыми ходами звучат по-новому:



Экспозиция завершается темой героической решимости — напряженной и стремительной (заключительная партия). Широко развертываясь, она как бы подытоживает предшествующее развитие могучим утверждением образов воли, призывами к непреклонной борьбе:



Конфликтность и напряженный драматизм, присущие экспозиции «Крейцеровой сонаты», в еще большей мере характерны и для ее разработки, построенной как длинная цепь последовательно нарастающих волн. Ведущее значение принадлежит здесь тревожным и напряженным интонациям главной темы, а также мужественной героической теме заключительной партии. Логика музыкально-драматургического развития постепенно приводит к репризе — возвращению страстно-тревожной музыки главной партии (первоначально в неустойчивой тональности)¹ со всеми последующими темами. Как и в экспозиции, стремительно развертывающиеся музыкальные мысли безостановочно переходят одна в другую, вызывая тем самым ощущение

¹ Так называемая «ложная реприза», за которой несколько позже следует настоящая.

ние напряженного драматического развития. Мужественные, энергичные интонации заключительной части (кода) завершают эту величественную инструментальную драму непреклонным утверждением могучей человеческой воли.

В отличие от таких произведений, как «Лунная» и «Аппассионата», в рассмотренной скрипичной сонате основной драматический конфликт не охватывает всего цикла. «Крейцерова соната» не принадлежит к произведениям, в которых драматическая кульминация расположена в последней части цикла — в финале. После неистовой гневной борьбы с суровыми жизненными препятствиями, развернувшейся на протяжении первой части, драматическое напряжение сменяется спокойно-умиротворенными лирическими переживаниями, светлыми и радостными настроениями. С первых же звуков задушевное лирическое *Andante* уводит слушателей в сторону от трагических образов и переживаний, создавая настроение спокойного раздумья и тем самым подготовляя появление жизнерадостного мажорного финала, проникнутого энергией и мужественной силой.

По глубине и своеобразию замысла соната для скрипки с фортепиано, посвященная Р. Крейцеру, может быть сопоставлена с величайшими симфоническими произведениями Бетховена.

Фортепианные и скрипичные сонаты Бетховена входят в сокровищницу мировой музыки. До наших дней их с любовью исполняют и слушают во всех странах мира¹.

Сонаты послебетховенского периода

По-новому складывается судьба камерной сонаты в творчестве западноевропейских композиторов послебетховенского времени.

Французская революция 1789 года с последовавшим за нею периодом освободительных войн послужила началом новой эры в истории человечества, ознаменованной невиданным еще подъемом духовных сил в различных областях общественной жизни и художественного творчества. В ряде стран в это время складываются свои национальные литературные школы, развивается своя отечественная музыка. Так было в России, Польше, Чехии, Венгрии, а позднее, во второй половине столетия, также в Финляндии, Испании и в Скандинавских государствах. В тесной связи с ростом освободительного движения заметно повышается интерес передовых композиторов к родной отечествен-

¹ О сонатах Бетховена можно проконтролировать в труде Р. Роллана «Бетховен» (от «Героической» до «Аппассионаты»). Собрание сочинений, т. XV, Л., «Время», 1933, стр. 165—291 и в книге Ю. Кремлева «Фортепианные сонаты Бетховена». М., Музгиз, 1953.

ной культуре, народно-национальному искусству, которое обогащает музыку не только новыми выразительными приемами, национально-своеобразными темами, но и новыми музыкальными жанрами.

Ведущим направлением в творчестве композиторов большинства западноевропейских стран становится в это время романтизм. Как известно, это художественное направление было порождено неудовлетворенностью широких демократических слоев общества реальными результатами французской революции. Вот почему для творчества художников-романтиков столь характерны темы трагического разлада героя с окружающей неприглядной действительностью, тоски по недосягаемому прекрасному идеалу и, с другой стороны, бурный протест против мещанской ограниченности, пошлости и косности мелкобуржуазной обыденной среды.

Страстным протестом, бунтарскими порывами проникнуто творчество многих поэтов, писателей и композиторов того времени: Байрона и Гюго, Шелли и Гейне, Шопена и Шумана, Листа и Берлиоза.

Воссоздавая в своих творениях настроения романтической неудовлетворенности, мятежные и гордые порывы, неистовое кипение страсти, композиторы послебетховенского времени (как и современные им писатели-романтики) зачастую не удовлетворялись привычными, отстоявшимися классическими формами. Не случайно в своих литературных статьях многие передовые художники, в том числе и композиторы-романтики, такие, как Шуман, Лист и Берлиоз, отстаивали неограниченную свободу формы. Так, например, Лист свою задачу художникатворца усматривал в том, чтобы «создавать для новых идей новые формы», чтобы «обогащать форму, развить ее, придавать ей большую гибкость». Настоящий художник, по его мнению, пользуется формой «исключительно в качестве средства выражения, отливая ее [форму] лишь в соответствии с выражаемой при ее посредстве идеи».

Подобно другим областям искусства, музыка обогащается в этот период своего развития новыми жанрами и формами, более свободными по своему строению и непосредственно отвечающими новому идеино-художественному содержанию. Ведущее значение приобретают, в частности, жанры романтической миниатюры, например прелюдия, этюд, экспромт, ноктюрн, музыкальный момент, новеллетта и, с другой стороны, такие своеобразные формы более крупного масштаба, как фантазия, баллада, рапсодия, а также свободно построенная одночастная соната.

К традиционной форме циклической сонаты музыканты обращаются теперь значительно реже, чем это бывало во времена Гайдна и Бетховена. Так, гениальный польский композитор Шопен создал всего две большие фортепианные сонаты (не считая

еще одной юношеской) и сонату для фортепиано с виолончелью. Замечательный венгерский композитор Лист написал только две фортепианные сонаты, а Шуман — три фортепианные и одну скрипичную. Сравнительно не так часто можно встретиться с жанром сонаты и у русских композиторов XIX века. Так, Глинка написал в молодые годы две части сонаты для альта, Балакирев — две фортепианные сонаты, в наследии Чайковского имеется фортепианская соната фа минор (созданная в самом начале творческого пути) и так называемая «Большая соната» соль мажор — одно из монументальных произведений русской камерной музыки¹.

Не следует, однако, полагать, что развитие сонаты в XIX веке приостановилось. Напротив, сравнительно не часто обращаясь к жанру сольной сонаты, а также к сонате-дュэту, композиторы XIX века стремились вложить в свои создания такого рода глубокое, общественно значимое содержание. Вот почему немногочисленные фортепианные сонаты Шопена, Шумана и Листа, а также сонаты русских авторов занимают в концертных программах наших дней столь большое место, соперничая с лучшими творениями Бетховена и Моцарта. И знаменитая соната с похоронным маршем Шопена, и монументальная «фаустовская» соната си минор Листа, как и его же соната «По прочтении Данте», наконец, «Большая соната» Чайковского — все это высокохудожественные, истинно новаторские произведения, искренне волнующие слушателей глубиной замысла и яркой самобытностью образов.

* * *

Немало поэтически обаятельных фортепианных сонат создал на протяжении своей недолгой жизни замечательный австрийский композитор Франц Шуберт (1797—1828), младший современник Бетховена. Многие из них изобилуют интересными находками и самобытной мелодической красотой. Однако же, в сравнении с монументальными бетховенскими творениями, шубертовским сонатам подчас недостает целеустремленности и драматического напряжения, равно как и строгой логики развития. Сравнительно редко поэтому шубертовские сонаты можно

¹ Указывая на сравнительно редкое обращение композиторов XIX века к жанру сольной сонаты и сонате-дュэту, напоминаем читателю о том, что в виде циклической сонаты написаны многие камерные ансамбли этого времени, в том числе квартеты, трои и квинтеты немецких композиторов Шуберта, Шумана, Мендельсона, Брамса, а также чешских композиторов Сметаны и Дворжака. Непревзойденные по красоте образов и своеобразию замысла сонатные циклы встречаем мы и в камерных ансамблях русских композиторов. Среди них «Патетическое трио» (с кларнетом) молодого Глинки, квартеты Бородина, Чайковского, Танеева и Глазунова, трои «Памяти великого артиста» Чайковского, «Элегическое трио» Рахманинова, фортепианные квинтеты Бородина, Танеева.

услышать в наши дни в камерных концертах. Их включают в свои программы лишь наиболее крупные исполнители, такие, как Святослав Рихтер, прославившийся вдумчивой и тонкой интерпретацией классических произведений.

Одно из величайших произведений классической музыки послебетховенского времени — соната Шопена с похоронным маршем си-бемоль минор. По своему идейно-художественному замыслу это бессмертное создание великого польского композитора в известной мере родственны некоторым другим его композициям, проникнутым духом польской национальной героики, таким, как первая баллада или же фантазия фа минор.

Широчайшую известность получила третья часть сонаты — скорбный траурный марш, нередко исполняемый отдельно от всего произведения в переложениях для симфонического или духового оркестра. Как и в знаменитом похоронном марше из «Героической симфонии» Бетховена, современники Шопена с большой чуткостью ощущали общественно-социальный замысел этого произведения. Лист, автор интересной книги о Шопене, усматривал в шопеновском марше трагедию целого поколения¹. «Поистине, — писал он, — нельзя было найти другие звуки, чтобы выразить... как оплакиваются великие потери! Возникает чувство, что не смерть одного лишь героя оплакивается здесь, а пало все поколение»².

В величаво размсренном движении шопеновского марша В. Стасову представлялось «шествие целого народа, убитого горем при трагическом перезвоне колоколов». Однако не только чувством глубокой скорби проникнута музыка Шопена. Уже в первой части марша внезапно врываются торжественно-могучие голоса, как бы говорящие о славных деяниях погибшего героя, зовущие народ к непреклонной и стойкой борьбе за освобождение отечества. А прекрасная певучая мелодия средней части с ее просветленно-грустным лиризмом еще более оттеняет скорбную величавость основной темы.

Похоронный марш — трагическая кульминация сонаты Шопена. Ему предшествуют две широко развернутые части драматического характера, своего рода эпическое повествование о судьбе героя с присущим ему богатством внутреннего мира, пламенной любовью к жизни, мятежными порывами, готовностью к самоотверженной борьбе за родину. Личная скорбь сливается здесь с думами о судьбах родной земли, о страданиях народа.

Первая часть сонаты открывается небольшим медленным вступлением патетического характера. Суровые, властные возгласы звучат, как грозный, неумолимый вопрос. Они сразу же вводят слушателя в трагическую атмосферу событий:

¹ Речь здесь идет о погибших участниках польской революции 1830 года.

² Ф. Лист. Ф. Шопен. М., Музгиз, 1936, стр. 37.



Глубоким душевным волнением проникнута главная тема последующего Allegro, построенная на прерывистых интонациях взволнованной речи. Скорбные вздохи, «говорящие» паузы еще более подчеркивают ее тревожный, мятущийся характер:



Состояние мучительной тревоги и беспокойства сменяется глубоким сосредоточенным раздумьем. Широкая, напевная мелодия побочной партии, проникнутая неотразимым обаянием, — одно из наиболее вдохновенных лирических высказываний Шопена:



Но и этот обаятельный лирический образ недолго сохраняет светлый, умиротворенный характер. Мелодия становится порывисто-страстной. Все больше и больше ощущается в ней динамическое нарастание. Оно готовит появление нового об-

раза, новой темы, в ней слышится смелый, мужественный порыв, гордая уверенность в своей силе (заключительная партия). В ее гневном натиске звучат уже грозовые раскаты близящейся бури.

Насквозь проникнутая растущим драматическим напряжением, разработка почти всецело построена на тревожных, мятущихся возгласах первой темы (лишь в самом начале широкого динамического развития звучат здесь также отдельные обороты певчей лирической темы).

С самого начала мрачные вопросительные интонации главной темы получают повелительный, гневный оттенок. Напряжение все возрастает, прерываясь в один из кульминационных моментов развития мужественным, героическим звучанием, пронизанным радостно-ликующими мажорными кличами. Но далее снова побеждают эмоции гневного протesta и мрачного отчаяния.

Вся разработка — мощная волна нарастающего драматического порыва, гневного пафоса. Образы трагической борьбы, родившиеся из интонаций главной темы, достигают здесь своего кульминационного развития. Именно поэтому в дальнейшем Шопен к музыке главной партии больше не возвращается, начиная репризу сразу же лирической темой — побочной партией. В новом тональном облике эта прекрасная напевная мелодия звучит выше и потому светлее. Завершается первая часть торжественным, мужественным эпилогом, хотя и здесь по временным проскальзывают суровые скорбные интонации, как бы напоминая о том, что трагическая борьба еще не завершилась.

Тем же суровым тоном, той же решительностью проникнуто скерцо. И если в первой части больше драматизма и душевного смятения, то в скерцо ведущее значение получают настроения мужественной энергии и волевого порыва. И здесь, в ходе развития, мрачно-угрожающие, драматические образы уступают место задумчиво-грустной лирической мелодии — образу прекрасной мечты о счастье (средняя часть скерцо).

Обе первые части — своего рода героико-эпическое повествование о суровой жизненной борьбе и гибели героя. Последующий похоронный марш — заключительный акт величественной трагедии.

Неповторимо своеобразный облик присущ финалу, в котором композитор с большой смелостью продолжает традицию эмоционально-сумрачных финалов, намеченных уже Моцартом в его ля-минорной сонате и Бетховеном в знаменитой шекспировской «сонате с речитативом» (ре минор, соч. 31 № 2). Однако в осуществлении этого замысла Шопен шагнул дальше своих предшественников, ограничившись предельно прозрачным октавно-унисонным изложением, по своей фактуре близким некоторым из его этюдов и еще более — маленькой трагической прелюдии (ми-бемоль минор). В сочетании со стремительно-

быстрым темпом эта нарочито прозрачная и «невесомая» фактура с ее триольными фигурациями и горестно-выразительными патетическими возгласами (на интонации уменьшенной септымы) производит незабываемое впечатление, еще более усиливаемое нарастающей сменой напряженно-неустойчивых тональных сопоставлений и гармоний. Согласно трактовке Антона Рубинштейна, непревзойденного исполнителя шопеновской сонаты, это «изображение ветра, бесконечными струями проносящегося одинаково над могилами героев и бывшими павших в бою воинов».

Благодаря предельно быстрому темпу финал длится недолго: всего одну минуту, не уравновешивая, как это было обычно, остальных частей¹. В данном сонатном цикле он скорее имеет значение краткого эпилога, подводящего итог всему предшествовавшему развитию.

Соната с похоронным маршем Шопена — одно из его гениальных созданий. Величественный замысел трагедии, в которой скорбные переживания героя неразрывными узами связаны с судьбою целого народа, развернут Шопеном с подлинно симфонической широтой. Подобно лучшим бетховенским сонатам, это произведение Шопена можно сравнить с наиболее значительными симфониями XIX века.

*
* * *

Рядом с такими смелыми новаторскими творениями, как фортепианная соната Шопена с похоронным маршем или первая соната Шумана, сохранившими облик классической сонаты из четырех частей, в послебетховенское время возникает совершенно новый вид свободно построенной одночастной сонаты. Появление этой новой формы было подготовлено многими ярко своеобразными композициями, такими как фантазия «Скита́лец» Шуберта, как первая баллада Шопена и его же Фантазия фа минор.

Создателем одночастной сонаты был венгерский композитор Ференц Лист. Одночастны обе его фортепианные сонаты, а также оба концерта для фортепиано с оркестром. Особенно интересна грандиозная по масштабам и глубоко драматическая по содержанию вторая соната (си минор). Современники композитора называли ее «фаустовской», основываясь на сходстве ее образов с «Фауст-симфонией» того же автора.

Соната си минор Листа — одна из вершин его творческой мысли. С большой художественной силой и глубиной воплотил в ней композитор особенности своего мировоззрения, взгляды

¹ Характеризуя роль финала бетховенской сонаты с речитативом (соч. 31 № 2) с его прозрачной тканью, как бы «сплетенной из воздушных паутинок», Р. Роллан отмечал отсутствие «гармонического равновесия» и в этом произведении. Собрание сочинений, т. X. Л., 1933, стр. 261.

на окружающую действительность¹. Герой его произведения — сильная личность, привлекательная своим стремлением к высоким идеалам, к непреклонной и трудной борьбе. Однако непреодолимое влечение к мужественным деяниям, героическому подвигу противоречиво сочетается в нем с холодной иронией, скепсисом. Вот почему образы героической борьбы и возвышенных стремлений постоянно чередуются здесь с разъедающими душу сомнениями, холодным сарказмом, олицетворенными в мрачных, гротескно-пародийных темах.

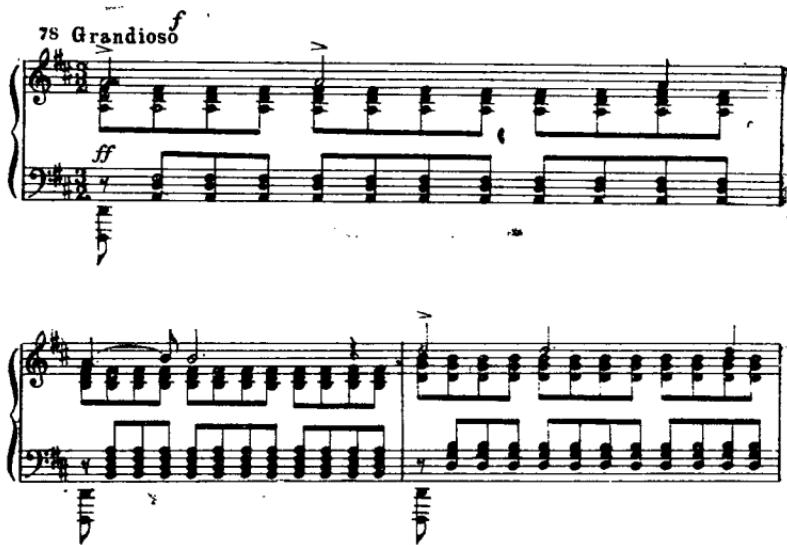
Соната начинается величавой вступительной темой мрачного характера — темой роковой судьбы:



Главная партия воссоздает противоречивый облик героя. Страстные порывы, воля к борьбе (пример 77а) сочетаются в ней с сомнением, скепсисом (пример 77б):

Драматически-напряженное развитие музыки главной партии приводит к появлению яркой и динамичной кульминации. Звучит величавая и торжественная тема стремления к возвышенным идеалам (первая побочная); она напоминает хорал:

¹ См. статью: Н. Котлер. Соната h-moll Листа в свете его эстетики. «Советская музыка», 1939, № 3, стр. 96—102.



В своем дальнейшем развитии интонации побочной становятся все более певучими и плавными, преобразуясь в новую тему — лирическую тему любви (вторая побочная). Это нежный женственный образ, родственный музыкальной характеристике Маргариты из второй части «Фауст-симфонии»:

Обе побочные звучат в более сдержанном движении, ярко контрастируя с порывисто-драматической главной партией. Подобное сопоставление быстрого и медленного темпа в пределах экспозиции весьма характерно для одночастных сонат. Но в сонате Листа си минор есть и особая медленная часть — эпизод в разработке в медленном темпе.

Разработка, построенная на столкновении противоречивых тем экспозиции — новый этап развития. Драматически-напряженное нарастание приводит к яркой кульминации: грандиоз-

ному звучанию величественной темы стремления к возвышенным идеалам. А далее появление новой медленной темы спокойного повествовательного характера (эпизода в разработке) знаменует поворот в развитии действия в сторону угасания драматической напряженности:



Следует видоизмененная реприза (полифонический эпизод), по-новому трактующая образ героя. На первом плане здесь уже не выражение героической устремленности, а настроения сомнения, разочарования, воплощенные в причудливых и мрачных саркастических образах. Подобным же образом в листовской «Фауст-симфонии» темы исканий Фауста из первой части до неузнаваемости изменены, искажены, словно в кривом зеркале, в третьей части этого произведения, названной «Мефистофель».

По характеру музыкальных образов и по особенностям изложения (фактуре) — более прозрачного, не столь насыщенного и массивного — весь этот эпизод напоминает скерцо.

Новые черты содержатся также и в коде. Стремительно-быстрая музыка (Presto) заставляет вспомнить о традиционных финалах сонатного цикла.

Как и в «Фауст-симфонии», в сонате си минор Листа с большой художественной силой претворены все тяжелые, неразрешимые сомнения, все внутренние противоречия мятущейся личности его героя. Стремление композитора к более органичному и целостному отражению действительности в ее непрерывном движении побудило Листа обратиться к своеобразной форме одночастной сонаты с медленным эпизодом в разработке.

На основании знакомства с сонатой си минор Листа и другими композициями нетрудно заметить, что обращение композиторов к одночастной форме отнюдь не означало отказа от принципа контрастных сопоставлений, осуществляемых в обычном сонатном цикле в последовании нескольких частей различного характера движения и темпа. В так называемых одночастных сонатах привычное последование традиционных четырех частей как бы «вдвинуто» в рамки одной обширной части, построенной как единая сонатная композиция, но содержащей признаки различных частей традиционного цикла: драматического аллегро, анданте, скерцо и финала.

Завершая обзор сонат XIX века, можно заметить, что не все из них так неповторимо своеобразны, как романтические сонаты Шумана и Шопена или одночастные сонаты-поэмы Листа. Многие композиторы XIX века придерживались традиционных форм, ориентируясь на классические образцы. Достаточно вспомнить фортепианные и виолончельные сонаты Мендельсона, фортепианную сонату Грига, три фортепианные сонаты Брамса, а также три скрипичные, две виолончельные и две сонаты для кларнета того же автора. И хотя некоторые из этих произведений, например вторая виолончельная и третья фортепианская сонаты Брамса, проникнуты мятежными романтическими порывами и по своему страстно мятущемуся тону родственны музыке Шумана, по форме они близки академическим традициям. Те же особенности присущи камерной музыке французских композиторов: чудесной скрипичной сонате С. Франка, скрипичным и виолончельной сонатам К. Сен-Санса.

Заслуженной любовью широких масс слушателей пользуются сонаты норвежского композитора Э. Грига — фортепианская, виолончельная и три скрипичные. Стремление к созданию целостной крупной формы классического типа своеобразно сочетается в этих последних с подчеркнутой импровизационностью изложения, столь характерной для норвежской народной инструментальной музыки (скрипичные сонаты фа мажор и соль мажор). Мужественные, волевые образы преобладают в героико-драматической сонате для скрипки до минор и в романтически-взволнованной фортепианной сонате ми минор. Как и другим большим формам Грига (например, концерту), сонате ми минор свойственна яркая контрастность. Суровым, героико-драматическим образом (главная тема первой части) противостоят задушевные лирические, светлые пасторальные картины или же народно-бытовые жанровые сцены, насыщенные характерными интонациями и ритмами норвежских народных песен и танцев.

Сонаты русских авторов

Новый период расцвета наступает для сонаты в конце XIX и в первой половине XX века в творчестве замечательных русских композиторов, таких, как А. Скрябин, С. Рахманинов, Н. Метнер и С. Прокофьев. Все они были видными пианистами своего времени, отдавшими значительную часть своих творческих сил концертной деятельности. Каждый из них явился создателем во многом нового, неповторимо своеобразного исполнительского стиля, что нашло свое отражение и в их фортепианных композициях, в том числе и сонатах. И если могучее

дарование С. Рахманинова — автора двух больших и весьма сложных фортепианных сонат, а также известной виолончельной сонаты — ярче всего раскрылось в его фортепианных концертах и пьесах свободной формы (прелюдии, этюды-картины), то в творчестве других его гениальных современников, таких, как Скрябин и Прокофьев, жанр фортепианной сонаты занимает одно из важных мест. В концертный репертуар наших дней постоянно входят десять фортепианных сонат Скрябина, четырнадцать сонат Метнера, девять фортепианных сонат Прокофьева, так же как и сольная скрипичная и виолончельная прокофьевские сонаты.

В лучших своих фортепианных сочинениях, в том числе и сонатах, Скрябин с большой художественной силой воплотил богатство психологического внутреннего мира, благородные и возвышенные чувства, волевые порывы и романтические устремления к прекрасным идеалам. Одно из поэтичнейших созданий молодого Скрябина — его вторая соната-фантазия, навеянная образами моря. Она пленяет свежестью впечатлений от богатой южной природы, непосредственностью юношеских порывов. Психологически сложные образы и переживания, острые драматические конфликты воплощены в напряженном динамическом развитии третьей сонаты Скрябина лирико-драматического характера (1897).

В художественном замысле этого произведения с большой силой сказалось стремление композитора воссоздать в музыке образы мужественной воли и напряженной борьбы с темными, злыми силами. Достаточно вспомнить проникнутую трагическим пафосом главную тему первой части с ее волевыми, «призывными» интонациями, энергичную маршевую тему второй части, а также стремительную «вихревую» музыку финала, воссоздающую мятежный образ дикой бури. Подобные героические образы возникали в творчестве молодого Скрябина под непосредственным влиянием предгрозовой общественной атмосферы, породившей такие пламенные, проникнутые мятежным и гневным протестом произведения, как «Песня о буревестнике» А. М. Горького и «Возмездие» А. Блока.

Волевое героическое начало рельефно обозначается с первых же ее звуков. Согласно разъяснению автора содержание мятежно-драматического Allegro составляет борьба человека с мрачными, злыми силами («Душа свободная и дикая, страстно бросается в пучину скорби и борьбы»).

Вторая часть с ее оживленным движением (Allegretto) выражает, говоря словами самого Скрябина, стремление «забыться, петь и цвести, несмотря ни на что». Однако же и здесь светлый образ юношеского расцвета, как выражения полноты душевных сил, находит свое воплощение в энергичной мужественной теме в ритме марша. Тонким поэтическим настроением проникнута прекрасная лирическая тема второй части, а также напевная

мелодия следующей третьей части. (Andante), воссоздающей «мир чувств нежных и печальных, любовь, грусть, неясные желания, неизъяснимые думы, чары хрупкой мечты».

Широко развернутый финал — бурное Presto — с характерным для него неистовым вихревым кружением снова переносит слушателя в напряженную, сумрачную атмосферу кипения страсти и героической борьбы с силами мрака и зла.

Иной характер образов, иные закономерности формы присущи знаменитой четвертой сонате Скрябина. Столь характерная для его творчества идея стремления к прекрасному воплощена в первой медленной части сонаты в поэтическом облике далекой звезды, неясно мерцающей сквозь туманную дымку. Согласно замыслу композитора дальнейшее развитие — переход от мечты к действию — полет навстречу счастью («В радостном взлете я ввысь устремляюсь»). Медленное движение без перерыва переходит в быстрое, полетное (Prestissimo). Постепенно хрупкая и нежная тема неясного мерцания преображается в могучую «тему воли». Конечное достижение цели осуществляется в напряженном нарастании с могучей динамической кульминацией. Далекая звезда постепенно становится ослепительным солнцем, заполняющим зримое пространство.

Обе части четвертой сонаты тематически объединены и по указанию автора исполняются без перерыва. По существу форма этой сонаты одночастная, с развернутым медленным вступлением. Одночастная форма присуща также остальным шести скрябинским сонатам (№№ 5 — 10), равно как и некоторым другим его пьесам, таким, как «Концертное аллегро», «Фантазия», «Поэма-ноктюрн», а также знаменитая поэма «К пламени».

Автором неповторимо своеобразных сонат для фортепиано и других инструментов является крупнейший советский композитор С. Прокофьев (1891 — 1953). Рядом с сочинением ярко самобытных фортепианных миниатюр и характерных пьес (таких, как «Мимолетности», «Сарказмы», «Сказки старой бабушки»), Прокофьев постоянно стремился к воплощению своих музыкальных мыслей в больших инструментальных формах, в особенностях в сонатных.

Одно из лучших творений молодого Прокофьева — его вторая фортепианская соната. Ярко контрастные по характеру эмоционального содержания и образов четыре части этой сонаты объединены вместе с тем удивительно цельным замыслом. Соната захватывала слушателей своей жизнерадостностью, смелым, молодым задором, порывистой устремленностью, а также импульсивностью ритмического движения. И хотя ведущее значение принадлежит здесь образам скерцозным, в произведении содержится немало страниц тонкой, поэтичной лирики. Особенно запоминается своеобразная грустно-нежная мелодия побочной партии из первой части, а также мечтательная певучая мелодия медленной третьей части.

Иной характер присущ одночастной третьей сонате (1917) с ее героико-драматическими образами и напряженным «сквозным» развитием. На смену жизнерадостному веселью и насмешливому озорству второй сонаты в ней приходят настроения печали и гнева. В грозном волевом натиске этого произведения, в его гневном пафосе своеобразно отражена напряженная грозовая атмосфера разгорающихся революционных событий. Почти одновременно была закончена и четвертая соната, привлекательная своим серьезным, сдержанно-повествовательным и в тоже время мужественным тоном.

Много лет спустя, в пору могучего расцвета своего многостороннего таланта, Прокофьев, бывший уже в это время автором таких замечательных произведений, как балет «Ромео и Джульетта» и кантата «Александр Невский», осуществил создание цикла трех больших фортепианных сонат углубленно-драматического содержания. Речь идет о сонатах шестой, седьмой и восьмой (две последние были написаны уже во время Великой Отечественной войны в 1942 и 1944 годах), проникнутых глубоким драматизмом.

В самые последние годы жизни Прокофьевым было завершено одно из наиболее обаятельных его творений — девятая фортепианская соната, светлого лирического характера. По своему интонационному складу и мелодическим очертаниям соната родственна некоторым лирическим темам прокофьевской оперы «Война и мир». Творческой удачей композитора явилось также создание небольшой сонаты (соч. 115), исполняемой унисоном скрипачей.

Немало интересных сонат для фортепиано, скрипки, виолончели создали наши советские композиторы: А.Н. Александров, Н. Мяковский, Д. Кабалевский, Н. Раков, Д. Шостакович и другие.

На этом мы заканчиваем рассказ об особенностях сонатной формы и истории развития жанра сонаты.

Т. Попова



Симфоническая музыка. Симфония

Одной из вершин музыкального творчества следует признать произведения для симфонического оркестра, исполняемые в больших концертных залах для широкой аудитории.

В область симфонической музыки входят разнообразные по содержанию произведения для оркестра: симфонии, увертюры, концерты, симфонические сюиты, поэмы, картины, фантазии, рапсодии. Но, помимо того, симфонический оркестр является обязательным участником оперного и балетного спектакля, музыкальной комедии или оперетты; в наши дни без него немыслимы также и многие звуковые кинофильмы. Отнюдь не случайно театрально-оперные увертюры и другие симфонические фрагменты самостоятельного художественного значения (например, «Сеча при Керженце» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, «Шелест леса», «Заклинания огня» и «Полет валькирий» из опер Вагнера) так охотно включаются в программы симфонических концертов, а музыка к театральным спектаклям и звуковым фильмам порой служит их авторам материалом для создания симфонических сюит или канта. Вспомним канту «Александр Невский» Прокофьева, созданную на материале музыки к одноименному кинофильму, а также сюиту Хачатуриана из музыки к драме Лермонтова «Маскарад».

По глубине содержания и сложной многоплановости замысла многие симфонические произведения можно сравнить с театральной драмой, трагедией или же романом. Подобная параллель тем более уместна, что содержание и образы отдельных симфонических произведений нередко навеяны великими произведениями литературы. Основной драматический конфликт

шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта» с большой художественной силой претворен в гениальной увертюре-фантазии Чайковского и в балетных сюитах Прокофьева. Увертюра «Фауст» Вагнера и «Фауст-симфония» Листа вдохновлены образами бессмертной поэмы Гете. Подобных примеров можно привести немало.

Среди жанров симфонической музыки мы встретим произведения одночастные: симфоническую фантазию, увертюру, симфоническую поэму. Многие симфонические произведения складываются из нескольких частей, обычно они следуют одна за другой в привычном традиционном порядке и образуют цикл. Речь идет о симфонии — жанре, во многом сходном с сонатой, но более широких масштабов.

Подобно сонате, симфония точно также состоит из ряда самостоятельных и ярко контрастных частей, чаще всего трехчетырех, реже — из пяти. Это как бы самостоятельные главы романа или акты трагедии. Отличительная особенность лучших симфоний заключается в чрезвычайно широком охвате явлений жизни. В неисчерпаемо разнообразных сочетаниях музыкальных образов, в контрастном чередовании движения быстрого, устремленного, медленного, легкого танцевального и снова быстрого — композиторы-симфонисты с большой художественной силой воссоздают энергичную, деятельную натуру человека, его борьбу с жизненными невзгодами и препятствиями, освободительное движение народных масс, а наряду с этим и прекрасные образы природы, тонкие душевые переживания. Во многих симfonиях можно встретить также жизнерадостные сцены народного быта, картины народных празднеств.

Важнейшая особенность симфонической музыки в том, что идейный замысел произведения — глубокий и значительный — раскрывается в широком и многообразном развитии, подчас конфликтном, противоречивом, напряженно драматическом. Основная музыкальная идея утверждается в процессе борьбы, острых, конфликтных столкновений, видоизменений, порой временных отклонений от основного пути развития.

Такое развитие называется симфоническим. Однако оно может проявляться не только в произведениях для симфонического оркестра, но и в фортепианной, а также ансамблевой музыке. По-настоящему «симфоничны» лучшие сонаты Бетховена, такие, как «Патетическая», «Лунная» и «Аппассионата», «Соната с речитативом» (№ 17), а также «Крейцерова соната» для скрипки с фортепиано. Отнюдь не случайно Шуман назвал один из своих фортепианных циклов «Симфоническими этюдами». Справедливо писал советский музыкант Б. Асафьев, что «...симфонизм — великий переворот в сознании и технике композиторов, это эпоха самостоятельного осваивания музыкой идей и заветных дум человечества... Симфония как музыкальный жанр — лишь следствие этого явления».

Немного о симфоническом оркестре

Симфонический оркестр наших дней — большой коллектив квалифицированных музыкантов, играющих на различных по характеру звукоизвлечения инструментах, струнных, духовых (деревянных и медных), наконец, ударных. К звучанию этих четырех групп добавляются иногда еще арфа, челиста, фортепиано и орган. В наши дни в большой симфонический оркестр входит до 100 музыкантов. В таком оркестре объединены важнейшие виды музыкальных инструментов, использованных на протяжении веков в творческой практике европейских композиторов. Причем большинство из этих инструментов народного происхождения.

Каждый инструмент оркестра (а иногда и отдельные редистры некоторых из них) обладает своеобразной звуковой окраской — тембром. Редкое разнообразие сочетания различных тембров составляет отличительное свойство симфонической музыки, в особенности у таких мастеров оркестровой палитры, как Римский-Корсаков, Чайковский, Берлиоз и Вагнер. В их оркестре можно услышать лирически взволнованное пение звонкого голоса скрипки и глубоко задушевный «грудной» голос виолончели с ее красивой «бархатистой» окраской, низкое, сумрачное звучание контрабаса и нежные переливы флейты и кларнета, человечески выразительные интонации гобоя и фагота. С ними ярко контрастируют энергичные призывы труб, тревожный рокот литавр, звенящие удары тарелок. Из всех видов оркестров только симфонический оркестр обладает такой мягкой и полной звучностью, лишь ему одному присущее такое разнообразие звуковых красок, то нежных и прозрачных, то блестящих и ослепительно ярких, то могучих громоподобных, а порой призрачных, фантастических или же мрачных, зловещих.

Исполнением произведений симфонической музыки руководит крупный музыкант — дирижер. От дирижера зависит также иная художественная трактовка сочинения. И все же в процессе осуществления художественного замысла произведения весьма велика роль также отдельных участников оркестра, их мастерства и личной исполнительской инициативы. Справедливо мнение знаменитого дирижера Л. Стоковского, что в хорошем оркестре «должна находить свое свободное выражение творческая индивидуальность каждого исполнителя, и что эмоциональный мир и фантазия каждого оркестранта в огромной мере обогащают многокрасочность оркестрового звучания»¹.

В наше время живого интереса к симфонической музыке стало очевидным, что высокое качество исполнения зависит не

¹ Л. Стоковский. Музыка для всех нас. М., «Советский композитор», 1959, стр. 145.

только от таланта дирижера, но в значительной мере и от самого оркестрового коллектива. Вот почему участниками концертных гастролей в наши дни являются не только дирижеры (как это было в дореволюционной практике), но и самые симфонические оркестры.

Только за последние полтора десятка лет в наших больших концертных залах с успехом выступили многие замечательные коллективы. Среди них — Венский симфонический оркестр под управлением прославленного Г. Каюяна, Лейпцигский Гевандхауз под руководством Ф. Конвичного, оркестр парижского радио, оркестр Филадельфии под управлением Ю. Орманди (любимого дирижера С. Рахманинова), Бостонский и Нью-Йоркский оркестры (под управлением Шарля Мюиша и Л. Бернстайна) и некоторые другие.

С неменьшим успехом проходили концертные гастроли Государственного оркестра СССР под руководством К. Иванова в Вене, Канаде и США, а также выступления оркестра Московской филармонии под руководством К. Кондрашина в Англии. В Париже, Вене и других крупных зарубежных центрах побывал и оркестр Ленинградской академической филармонии под управлением Е. Мравинского.

Международные концертные поездки крупных симфонических коллективов разных стран — интересное и принципиально новое явление современной художественной жизни — показатель растущей дружбы народов.

Прослеживая пути развития европейской инструментальной музыки, можно убедиться в том, что большой симфонический оркестр в современном его составе сложился не сразу. В этом можно убедиться, прослушав несколько старинных оркестровых произведений, таких, как «Музыка на воде» Генделя, чудесные сюиты Баха, «большие концерты» (Кончерто гросссо) Корелли и Вивальди, искрящиеся весельем серенады и дивертисменты Гайдна и Моцарта. В исполнении этих циклических пьес принимает участие небольшая группа струнных инструментов, несколько духовых, а иногда и клавишный инструмент — клавесин.

В наши дни такие произведения исполняются особого рода камерными оркестрами. По сравнению с большим симфоническим оркестром состав их значительно скромнее, звучность менее компактна. Зато в них входят своеобразные по тембру старинные инструменты, ныне исчезнувшие из быта. Широкую известность получил в наши дни немецкий камерный оркестр под управлением Штросса, Камерный ансамбль Загребского радиокомитета (Югославия), Кельнский камерный оркестр, а у нас в Советском Союзе — камерный оркестр Московской филармонии под управлением Р. Баршая. Выступления таких оркестров с программами из музыки XVII — XVIII веков оставляют неизгладимое, ни с чем не сравнимое впечатление.

Поговорим о том, как постепенно формировался симфонический оркестр и какие произведения для него сочинялись.

Самое слово оркестр происходит от древнегреческого «орхестра» — названия площадки перед театральной сценой, где первоначально располагался хор. С течением времени на «оркестре» стала размещаться небольшая группа музыкантов, которую и называли «оркестром».

Рождение первых оркестров стоит в тесной связи с появлением в конце XVI и начале XVII века оперы. Но поскольку оркестра как организованного коллектива тогда еще не существовало, авторам первых опер приходилось довольствоваться весьма случайным набором инструментов. Бывало даже так, что спектакли шли в сопровождении нескольких лютен. Чаще всего к одному или двум десяткам тусклых по звуку виол (предшественниц скрипки или виолончели) присоединялись две-три скрипки, несколько лютен и кое-какие духовые: трубы, тромbones, и флейты. Один или два клавишных инструмента — клавесина (а иногда небольшой орган) как бы цементировали воедино все эти разнородные тембры, выравнивая общую звучность. Впрочем, одновременно все эти инструменты звучали обычно лишь во вступительной инstrumentальной пьесе, которая у итальянцев называлась в те времена «симфонией» (а не увертюрой, как это стало позднее). Отсюда и оркестр стал называться «симфоническим».

С течением времени оркестр стабилизируется. Ведущее значение на первых порах в нем получила группа струнно-смычковых инструментов: скрипки, альты, виолончели и контрабасы. И постепенно группа усовершенствованных струнных инструментов стала вытеснять семейство старинных виол с их слабым звуком, равно как и чужеродные тембры лютен. Однако на всем протяжении XVII и половины XVIII столетия в оркестре все еще сохранялось участие клавишного инструмента, сидя за которым руководитель оркестра — капельмейстер — исполнял самый нижний басовый голос и основную гармонию (закономерное последование созвучий). И поскольку небольшие оркестры тех времен имели слабую, неравномерную звучность, клавесин капельмейстера объединял звучание отдельных инструментов.

Чрезвычайно важным моментом в истории развития оркестра явилось присоединение к струнно-смычковому ансамблю группы духовых инструментов.

Уже у прославленного творца французских опер и балетов XVII века Люлли деревянные духовые инструменты (флейты, гобои, фаготы) нередко присоединялись к струнным, а порой звучали и самостоятельно, образуя слитную, однородную по тембру группу, как бы «хор». Иной раз деревянные инструменты словно «переговариваются» со струнными, выступая поочередно с ними, а иногда и солируют. В военных сценах оркестр обогащается мощными и звонкими голосами труб, поддержаных рокотом литавр.

Что исполняли старинные камерные оркестры

В конце XVII и в XVIII веке оркестры существовали при королевских и княжеских дворах и при музыкальных обществах любителей (в Лейпциге, Дрездене, Гамбурге, Париже). В программы их выступлений входили оперные увертюры, сюиты, «большие концерты», а позднее и концертные симфонии. Основу этих небольших оркестров составлял струнно-смычковый ансамбль из трех, четырех или пяти партий, каждая из которых исполнялась несколькими участниками. Более слuchaен был состав духовых. Наличие (или отсутствие) их в том или ином оркестре, по-видимому, зависело от возможности привлечения отдельных любителей, играющих на том или ином инструменте.

Так было в любительском оркестре Лейпцигского музыкального общества, концертными выступлениями которого руководил великий немецкий композитор И. С. Бах (1685 — 1750). В задушевной лирической сюите си минор, написанной Бахом для этого оркестра, к ансамблю струнных присоединяется всего лишь одна солирующая флейта (партия которой по существу мало чем отличается от скрипичных). В сюите до мажор вместе со струнными звучат два гобоя и фагот. А в праздничной, сверкающей радостью жизни сюите ре мажор важное выразительное значение имеют партии трех труб с их звонкими фанфарами. При этом мощное, мужественное звучание оркестра усилено еще и литаврами.

Все четыре оркестровые сюиты Баха задуманы в широком концертном плане и каждая из них открывается величественной увертюрой (во «французской» манере), размеры которой пре-восходят последующий цикл танцев и характерных пьес.

Заметим, что привычное последование старинных танцев, некогда составлявших «костяк» сюиты, для оркестровых сюит Баха нехарактерно. На первом месте излюбленные танцы тогдашнего быта, прежде имевшие значение «вставных» — «интермедиийных». Среди них менут, полонез, гавот, бурре и венецианская форлана, предшественница тарантеллы. А рядом с широкими напевными «Ариями» Бах вводит разнообразные веселые пьесы: «Шалость», «Шутка», «Веселье», а также рондо, впоследствии столь характерное для оркестровых сюит венских классиков.

Свежесть и непосредственность замысла бауховских сюит, своеобразие их инструментовки способствовали широкой их популярности. Еще при жизни композитора эти циклы с успехом исполнялись под его руководством силами любительского оркестра при Лейпцигском музыкальном обществе.

Интересна и знаменитая оркестровая сюита Г. Ф. Генделя «Музыка на воде», впервые исполненная на открытом воздухе во время праздничного катанья на лодках по Темзе. Сюита построена на контрастном чередовании одиннадцати оркестро-

вых пьес: радостно оживленных, праздничных и задушевно-лирических (почти все они взяты автором из его «больших концертов»). Только в трех из них использованы танцевальные ритмы (бурре, матросская пляска «Хорнпай»).

В своих оркестровых сюитах Бах и Гендель проницательно предугадали дальнейшие пути развития этого жанра. Ансамбль-во-оркестровая сюита перестает быть непременно танцевальной. В скором времени возникают и новые названия: дивертисмент (франц. «развлечение»), серенада и ноктюрн (ночная музыка) из пяти, восьми, двенадцати, а иногда и большего количества частей.

Вслед за полнозвучной вступительной пьесой в быстром темпе в циклах такого рода чередуются одна за другой то медленные лирические, то грациозные танцевальные пьесы, в том числе непременно не менее двух менуэтов. Финал (как нередко и в симфонии) обычно рондо — круговая, как бы «хороводная» пьеса с характерным для нее многократным повторением главной темы. Циклические пьесы для небольших оркестров и различных ансамблей во множестве также писали Гайдн и Моцарт.

Среди старинных серенад, ноктюрнов и дивертисментов не мало образцов очаровательной легкой музыки — изящной, отмеченной безукоризненным вкусом и потому высокохудожественной.

Рядом с сюитой широкое распространение имела другая циклическая форма — *concerto grossi* (кончέрто грόссо) — «большой концерт» (сходный со староклассической сонатой), состоящий из четырех не вполне еще самостоятельных частей. Открывались такие «кончерто» медленной частью величаво-торжественного или же задумчиво-грустного характера. За нею следовала быстрая, энергичная пьеса, чаще всего основанная на весьма самостоятельном мелодическом развитии отдельных голосов, как бы их «перекличке», что было характерно для произведений полифонического склада.

Далее опять звучала лирически выразительная музыка медленного темпа и притом более интимная и сердечная в сравнении с первой частью. Заключительная часть — финал — исполнялась в весьма быстром, энергичном движении, напоминая веселую пляску: жигу или итальянскую сальтареллу. Создателями этого жанра были знаменитые итальянские скрипачи конца XVII и XVIII века: А. Корелли, А. Вивальди, а также великие немецкие композиторы Бах и Гендель.

Для кончерто грессо А. Корелли типична красочная смена тембров группы солирующих инструментов (обычно двух скрипок и виолончели) и более мощного звучания полного струнного оркестра, как говорят, оркестрового *tutti* («все»). В то время как в сольных скрипичных и трио-сонатах того же автора контрасты возникали лишь между отдельными частями, в кон-

чертого гроссо противопоставление тембров сольных инструментов общей массе оркестра вело к созданию ярко динамических (а порой и образно-тематических) контрастов в пределах одной части. Таким образом здесь уже намечался важнейший формообразующий принцип, впоследствии характерный для классической сонатной формы.¹

Зародившись в Италии, кончерто гроссо получил затем широкое распространение в немецкой и английской инструментальной музыке (Гендель, Перселл).

Некоторые кончерто гроссо снабжены выразительными подзаголовками. Так, Вивальди назвал один из своих драматических кончерто «Бурей». Четыре других его кончерто объединены названием «Времена года», и имеют каждый следующие подзаголовки «Весна», «Лето», «Осень» и «Зима». В небольших пояснениях композитор уточняет замысел каждого цикла. Приведем предисловие к кончерто «Весна»:

«Пришла весна, и веселые птички приветствуют ее своим пением, журча бегут ручейки. Небо покрывается темными тучами. Молнии и гром также весну возвещают. И вновь возвращаются птички к своим сладостным песням.

На цветущей лужайке, под шелест дубрав спит козий пастушок с верной своей собакой. Под звуки пастушьей волынки танцуют нимфы».

«Времена года» Вивальди — прекрасный образец изобразительной «живописующей» музыки XVIII века. Сходная тенденция к конкретизации образов обнаруживается позднее и в некоторых симфониях Гайдна («Утро», «Полдень», «Вечер», «Охота»).

В заключение следует упомянуть, что вслед за кончерто гроссо — оркестровыми циклами — в известной мере родственными симфониями, композиторы того времени начинают сочинять и сольные скрипичные концерты. Почин создания сольного концерта для клавира принадлежит И. С. Баху.

Но перейдем к симфонии — ведущему жанру симфонической музыки.

В разные времена и в разных странах слово симфония (древнегреческое «созвучие») имело неодинаковое значение. В древней Греции оно означало не только благозвучное сочетание звуков, но еще и стройное хоровое пение (по-видимому, унисонное). Позднее «симфонией» именовалась ансамлево-оркестровая музыка Древнего Рима. В XVI—XVII веке некоторые итальянские и немецкие композиторы, подражая, видимо, древним грекам, называли «священными симфониями» вокально-хоровые композиции, по существу сходные с кантатами. И даже великий Бах назвал однажды «симфониями» свой ныне знаменитый сборник пятнадцати небольших трехголосных пьес для клавира (задуманных им как продолжение к тетради пятнадцати двухголосных инвенций). А между тем уже в XVII — XVIII веке

название это прочно закрепилось за трехчастными вступлениями к итальянским операм, и сам Бах предварял иногда такими «симфониями» некоторые из своих сюит для клавира.

Постоянно исполняясь в концертных программах, отдельные оперные симfonии постепенно приобретали самостоятельное художественное значение. Одним из первых итальянцев Д. Б. Саккарини (1701 — 1775) стал называть «симфониями» свои трехчастные концертные циклы. Как и в тогдашних оперных «симфониях» оживленной первой части Саккарини противопоставлял небольшую медленную часть певучего склада, завершая цикл грациозной танцевальной пьесой — менуэтом. Так родилась концертная симфония.

Справедливость требует заметить, что многие из великолепных оркестровых концертов (кончerto grosso) Вивальди, Генделя и других авторов были гораздо более «симфоничны», чем непритязательные циклические пьесы Саккарини.

В формировании концертной симфонии видную роль сыграли чешские композиторы, например, Франтишек Воцлав Мича (1694 — 1744), работавший в Яромержицах. В симфониях этого автора заметен большой шаг вперед, поскольку в первых частях его трехчастных циклов (с менуэтом в finale) уже имеют место не только контрастное сопоставление музыкальных образов, но и ярко динамичная разработка.

Другой крупный чешский композитор Ян Стамиц (1717 — 1757) расширил симфонический цикл путем добавления заключительной четвертой части в быстром движении — финала.

Вместе с другими чешскими музыкантами Ян Стамиц в течение многих лет работал в Мангеймской капелле, сыгравшей видную роль в истории развития и симфонического оркестра и самой симфонии. Судя по отзывам, мангеймский оркестр в середине XVIII века был лучшим в Европе. Слушателей поражала не только удивительная сыгранность артистов оркестра, разнообразие оттенков, яркие динамические контрасты (противопоставление громкой и тихой звучности), но еще более — постепенные нарастания и затухания, что для тех времен было совершенно новым приемом.

«Нет в мире оркестра, который превосходил бы мангеймский по исполнению,— писал известный музыкант того времени Шубарт — Forte мангеймцев подобно грому, их crescendo водопад, их diminuendo — затихающее вдали журчание кристального потока; их piano — дуновение весны»¹.

Помимо обширной струнной группы, в Мангеймской капелле имелась также сильная группа исполнителей на деревянных духовых инструментах. В нее входили пары флейт, гобоев, фаго-

¹ Общепринятые (*игал.*) обозначения динамики. Forte — громко, piano — тихо; crescendo (крещендо) — постепенное нарастание звучности; diminuendo — постепенное затухание.

тов и даже кларнетов (введенных в симфонический оркестр позднее других инструментов). Имелись (как и в других местах) и кое-какие медные инструменты: четыре валторны, а по мере надобности вводились и трубачи с литавристом. И — что особенно важно — традиционное участие клавишного инструмента для введения главного басового голоса было, наконец, упразднено, поскольку отдельные группы инструментов (струнная и деревянная) образовали как бы самостоятельные много-голосные «хоры» и были способны дать в отдельности полную звучность. За струнной и деревянной группами, поддержанными протянутыми звуками певучих валторн, признали, наконец право самостоятельного изложения музыкальных мыслей.

Особенно много сделал для усовершенствования искусства оркестровки австрийский композитор Иосиф Гайдн (1732—1809), автор более 100 симфоний и других оркестровых пьес. Именно Гайдн индивидуализировал партии духовых инструментов сообразно с их техническими возможностями и особенностями тембра, проявив неисчерпаемую изобретательность в сочетании отдельных инструментов и целых их групп, чередуя их полнозвучными «тутти».

Только группа медных духовых в оркестре Гайдна и Моцарта находилась еще в зачаточном состоянии и ограничивалась валторнами или трубами. Из ударных употреблялись одни лишь литавры. Небольшим концертным залам того времени не были нужны мощные голоса тромбонов и тубы (низких медных инструментов), звенящие удары тарелок и тревожная дробь большого и малого барабана. Эти новые инструменты вошли в оркестр в годы первой французской буржуазной революции в произведения французских авторов (Госсека, Мегюля) для массовых народных празднеств на открытом воздухе. Тромбоны впервые использовал в победном finale своей Пятой симфонии Бетховен.

Классическая симфония. Концерт

Современники прозвали Гайдна «отцом симфонии», поскольку именно в его творчестве этот жанр впервые достиг столь высокого художественного совершенства.

Начало работы Гайдна над жанром симфонии относится к концу пятидесятых годов XVIII века. Большинство тогдашних симфоний носило легкий, развлекательный характер и по существу мало отличалось от произведений типа сюиты: серенады, дивертисмента. В том же духе были написаны многие ранние симфонии Гайдна, равно как и юношеские симфонии его младшего современника Моцарта. За редким исключением содержание этих произведений ограничивалось рамками утешной светской беседы, картинами праздничного быта.

Неповторимое очарование гайдновских симфоний заключается в глубокой их связи с народным бытом, интонациями народной песенности. Уроженец славянской деревушки, Гайдн хорошо знал не только австрийскую народную песню, но и родную ему славянскую — хорватскую. Глубокий отпечаток на развитие его музыкального языка оказало также соприкосновение за время 30-летней службы в капелле венгерского магната Эстергази с венгерской народной песней.

Зрелым симфониям Гайдна (в особенности последним двенадцати, сочиненным для лондонских концертов) присущи мужественная энергия, активность, светлый жизнерадостный тон, склонность к остроумной шутке, юмору, изобретательной выходке. Вместе с тем, некоторые его творения, такие, как «Прощальная симфония» (1777) с ее затухающей медленной пятой частью и отдельные симфонии лондонского цикла, насыщены серьезным драматическим содержанием.

В симфоническом творчестве Моцарта заметно возрастает значение лирического начала. Не только симфонии и концерты, но даже отдельные части его дивертисментов и серенад нередко воплощали задумчиво-лирические настроения, а порой и скорбно-драматические переживания.

Ценнейший вклад в сокровищницу симфонической музыки — три последние симфонии Моцарта (1788). И если первая из них (ми-бемоль мажорная) как бы подытоживает путь развития, пройденный современниками великого композитора, то другие две (соль-минорная и до-мажорная) по глубине замысла и новизне образов во многом уже предвещают характерные черты бетховенского симфонизма.

Лирико-драматическая симфония соль минор Моцарта — одно из гениальных творений музыки XVIII века. В ней нет обычного медленного вступления. С первых же тактов стремительно развертывается лирически взволнованная главная тема. Глубоко выразительная, словно «говорящая» мелодия первых скрипок как будто вырастает из интонаций настойчивой мольбы, горестных возгласов и вздохов, и вся основная музыкальная мысль развертывается «на широком дыхании» (исследователи не раз обращали внимание на интонационное и ритмическое сходство этой темы с началом арии Керубино «Рассказать, объяснить не могу я» из оперы «Свадьба Фигаро».).

81 Allegro molto

P



Ярко контрастирует с остальной музыкой первой части грациозная лирическая побочная партия с характерным для нее прозрачным светлым звучанием.



На протяжении всей первой части по мере развития основных образов драматическая напряженность возрастает, в особенностях в заключительной партии и разработке.

Наиболее светлый тон присущ медленной второй части симфонии углубленно-созерцательного, мечтательного характера. Но и здесь, в серединном разработочном эпизоде набегают сумрачные тени. Ярко своеобразен менуэт, теряющий здесь традиционный облик бытового танца. Основная его тема с характерным для нее синкопированными перебоями ритма построена на решительных, мужественных интонациях. Светлый пасторальный характер носит лишь средний эпизод менуэта (трио).

Финал продолжает линию драматического развития первой части. Вместо более обычного рондо композитор обращается здесь к сонатной форме. Динамичная «вопросо-ответная» тема финала построена на ярко контрастном сопоставлении двух тематических элементов — мягкой звучности струнных и мужественной звучности всего оркестрового «тутти».





Тема побочной партии напоминает соответствующую мелодию из первой части. Но момент просветления длится недолго. Звучание снова приобретает драматически взволнованный характер.

В разработке конфликт обостряется все более. Чувство трагического смятения сгущается. Весь последний раздел финала проникнут мятежным и страстным духом протesta, волей к борьбе, мужественным и действенным началом, которое властно утверждается в заключительных тактах финала. Таким образом все четыре части симфонии активно участвуют в развитии содержания и объединены единой линией драматического развития.

Драматургический замысел симфонии Моцарта до мажорной. Ведущие образы — торжественные, светлые, праздничные, проникнуты в то же время энергией и мужественной силой. Общий характер звучания — величественный, блестящий (отсюда название «Юпитер», данное ей любителями музыки).

Одной из непревзойденных вершин мирового музыкального искусства явилось симфоническое творчество Бетховена (1770—1827). Революционная эпоха конца XVIII века определила передовую идеиную направленность бетховенской музыки. В могучих, глубоко впечатляющих образах его увертюр (особенно «Леоноры», «Эгмонт») и героико-драматических симфоний (Третья, Пятая и Девятая) впервые получили свое отражение борьба народных масс, вера в грядущее торжество социальной справедливости.

Не случайно В. Стасов утверждал, что «...Бетховен... только и думал об истории и всем человечестве, как одной огромной массе. Это — Шекспир масс. Первая симфония, Девятая, Шестая, Пятая — это все разные массы рода человеческого, в разные минуты их жизни и нужды»¹.

Девять симфоний Бетховена — великий вклад в сокровищницу симфонической музыки.

И по особенностям формы и по характеру образов обе первые бетховенские симфонии во многом близки гайдно-моцартовским традициям. В них отражены юность героя, кипение молодых сил, светлые юношеские мечты. Однако порой в них (особенно

¹ Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым. М., Музгиз, 1935, стр. 144—145.

во Второй) уже ощущаются волевые порывы, стремление к мужественным деяниям, жажда подвига.

Путь от мрака к свету через длительную и упорную борьбу к победе освобожденных народов составляет содержание величайших бетховенских симфоний: Третьей («Героической»), Пятой и Девятой. И в этих симfonиях все четыре части подчинены развитию единой идеи: непреклонной борьбе с мрачными, враждебными силами, с социальным гнетом. Все четыре части этих симфоний — как бы четыре акта трагедии, в которой есть связка драматического действия, постепенное его развитие, резкое обострение конфликта и, наконец, развязка, логическое завершение предшествующих противоречий в величавых картинах массовых народных празднеств (финалы).

Иной мир образов и настроений раскрывается в светлой Четвертой симфонии, (законченной после Пятой), содержание которой сосредоточено в мире глубоко личных переживаний и чувств. «Человек и природа» — тема Шестой («Пасторальной») симфонии. Как и в Четвертой, ощущение глубокого душевного покоя сочетается в ней с энергичным кипением жизни. Рядом с нежными голосами птиц (кукушки, иволги, соловья) и тихим журчанием воды («Сцена у ручья») в третьей части («Веселое сборище поселян») слышатся бесхитростные наигрыши народных инструментов, притоптывание танцующих. Налетевшая гроза прерывает веселье. Но постепенно горизонт проясняется, буря стихает. Симфония заканчивается умиротворенным светлым гимном («Благодарственная песня пастуха по окончании грозы»).

Светлыми красками, лиющей радостью жизни проникнуты Седьмая и Восьмая бетховенские симфонии. Картины массовых народных празднеств и величавых шествий, столь характерные для финалов Третьей и Пятой симфоний, заполняют всю Седьмую симфонию с начала и до конца, за исключением сумрачного аллегретто с его суровой и сдержанной поступью траурного марша. Тем контрастнее воспринимается сверкающий юмор скерцо и буйный плясовой вихрь финала. Зато Восьмая симфония неожиданно возвращает нас в уютный мир венского музыкального быта с характерными для него поэтическими отзвуками народно-бытового вальса и чинным менюэтом (вместо скерцо) — своего рода дань гайдновским традициям. Сходный круг образов мы встретим и в типично венской «Романтической» симфонии Шуберта, написанной почти в то же время.

Иной характер носят симфонии послебетховенского времени. В лучших из них с большой художественной силой выражаются настроения романтической неудовлетворенности (Шуберт, Шуман), мятежные и гордые порывы (Берлиоз, Лист), порой неистовое кипение страсти («Фантастическая симфония» Берлиоза).

Создателем нового типа романтической симфонии был Шуберт (1797 — 1828). Как и другие инструментальные сочинения

этого замечательного композитора (ансамбли, фортепианная музыка), лучшие шубертовские симфонии сформировались под непосредственным воздействием его неувядаемо-прекрасного песенного творчества. Удивительное мелодическое богатство вместе с интимностью и непосредственностью лирического высказывания составляет неповторимое очарование его двухчастной си-минорной симфонии (так называемой «Неоконченной»).

Первые же звуки медленного вступления вводят слушателя в атмосферу грустной задумчивости, серьезных и глубоких настроений.

Поэтический мир тончайших лирических переживаний воплощен в тревожно-порывистой главной партии.



Мягкой, лирически-просветленной побочной



противопоставлены настроения тревоги и смятения (конец экспозиции), напряженные, конфликтные столкновения (разработка). В этих трагических контрастах с огромной силой воплощен характерный для художников-романтиков конфликт между светлыми мечтаниями и жестокой действительностью, разбивающей прекрасные романтические иллюзии.

Исходя из лирико-психологического замысла симфонии как своего рода «поэтического дневника», лирической исповеди, композитор, по-видимому, сознательно отошел от обычного четырехчастного цикла с его непременной танцевально-игровой третьей частью и быстрым финалом. Нельзя поэтому согласиться с распространенным определением симфонии, как якобы «неоконченной». На самом деле лирически-просветленная вторая часть умеренно медленного темпа прекрасно уравновешивает трепетно-порывистую первую примерно в том же плане, как это имеет место во многих двухчастных фортепианных сонатах Бетховена (№ 24, 27, 32). Тем более, что грациозная побочная в какой-то мере заменяет отсутствие танцевальной 3-й части, а заключительная вторая часть певучего песенного склада выполняет роль более светлого по своему эмоциональному тону, умиротворен-

ного и более «объективного» по содержанию финала. Вспомним, что двухчастные симфонические циклы создавались и позднее. Такова, например, Третья симфония с органом Сен-Санса памяти Листа (1886).

Для песенно-лирических и жанрово-бытовых симфоний Шуберта, Шумана и Мендельсона особенно характерны напевность, задушевность и сердечность выражения, а наряду с тем — стремление к свободе высказывания, лирической повествовательности («Весенняя симфония» Шумана, «Шотландская» Мендельсона). Рассматривая «Романтическую симфонию» Шуберта (до мажор), Шуман метко характеризовал ее как «роман в письмах», новеллу, но отнюдь не драму.

При всей своей поэтической прелести лирические симfonии послебетховенского времени порой утрачивают черты, столь характерные для ранней классической симфонии: цельность, собранность, целеустремленность, внутреннюю динамиичность и драматургическую яркость развития. Многим романтическим симфониям свойственны излишние длинноты изложения, некоторая рыхлость формы, расплывчатость очертаний.

Большой художественный интерес представляет новый вид сюжетно-драматической «программной» симфонии, основанной на музыкальном воплощении какого-либо литературного сюжета. Создателями его были Берлиоз (1803—1869) и Лист (1811—1886). Ярко своеобразная «Фантастическая симфония» Берлиоза («Эпизод из жизни артиста»), равно как и симфония «Гарольд в Италии» (по поэме Байрона «Чайлд Гарольд») того же автора снабжены развернутым литературным предисловием — программой, разъясняющей художественный замысел каждой части симфонического цикла. В «Фауст-симфонии» Листа три ее части названы соответственно именами героев поэмы Гете: «Фауст», «Маргарита» и «Мефистофель».

Несомненно интересны симфонические циклы таких западноевропейских композиторов, как Брамс — автор четырех яких симфоний и четырех концертов, Сен-Санс, Бизе (программная симфония «Рим»), Сезар Франк.

Крупнейшие симфонисты конца XIX — начала XX века — два австрийских композитора А. Брукнер (1824—1896) и Г. Малер (1860—1911) — создали каждый по девять больших симфоний. Наиболее известна Четвертая «Романтическая» симфония Брукнера, своеобразно продолжающая традиции Шуберта, а также монументальная Седьмая. Чутко ощущая конфликтную напряженность своей эпохи, ее противоречия, Г. Малер отражает их в глубоко драматических, субъективистских концепциях своих симфоний, нередко проникнутых трагическим пафосом, остропсихологическим чувством душевной опустошенности, безысходности. Наиболее эмоционально светлыми являются его Четвертая, а также Восьмая симфония (1907), получившая название «Симфонии тысячи участников». Она написана для

грандиозного исполнительского состава: огромного оркестра, поддержанного мощным звучанием органа, семи солистов-вокалистов, двух смешанных хоров и одного детского.

Примечательно, что многие композиторы нашего века предпочитают обращаться к малым составам оркестра, чаще всего струнного, с добавлением немногих, но ярко индивидуализированных партий духовых. Пример тому — некоторые из произведений одареннейшего французского мастера XX века А. Онеггера (1892—1955). Такова, в частности, его глубоко драматическая Вторая симфония для струнного оркестра и трубы (1941), навеянная трагическими переживаниями времен второй мировой войны.

* * *

Новая эра в истории развития симфонии открывается с расцветом национальной русской музыки. Заслуга создания зрелой классической русской симфонии принадлежит Чайковскому, Римскому-Корсакову и Бородину.

Огромную художественную ценность представляют обе монументальные симфонии Бородина (Третья осталась незаконченной). В историю музыки Бородин вошел как представитель героико-эпического направления русского симфонизма, ведущего свое происхождение от музыки Глинки.

Проникнутые мощной жизненной силой народно-героические симfonии Бородина выделяются в мировой симфонической литературе неповторимой красотой своего облика. Особенно велико значение монументальной Второй симфонии Бородина, прозванной В. Стасовым и М. Мусорским «Богатырской» и «Славянской героической».

Величайшим в мире симфонистом-драматургом после Бетховена был автор шести симфоний Чайковский. Справедлива характеристика Чайковского как великого мастера симфонии, симфониста-мыслителя, «вернувшего эмоционально-раскиданную или созерцательно-расплывчатую романтическую симфонию к вершинам бетховенской драматургии, т. е. строительству симфонии как арены борьбы и конфликтного развития идей» (Б. Асафьев).

В идейно-эмоциональном содержании лучших симфоний и оркестровых фантазий Чайковского запечатлены многие стороны психического склада и жизненной борьбы русских людей. Языком прекрасных музыкальных образов эти произведения повествуют о роковом, непримиримом разладе между мечтой о счастье и жестокой, беспощадной судьбой, о взаимоотношениях между мыслящей творческой личностью и окружающей неприглядной действительностью.

Симфоническое творчество Чайковского и Бородина на многие годы определило пути развития русской симфонии. В конце

XIX и XX веке Глазунов, Аренский, Калинников, Таинев, Скрябин и Рахманинов создали ряд симфоний, занявших выдающееся место в мировой симфонической литературе.

* * *

Итак, в содержании классических симфоний воспроизводятся различные стороны действительности: жизненная борьба и деятельность человека, психологически сложный мир лирических переживаний, раздумий о жизни, а иногда и борьба народных масс. В финалах нередки картины массовых народных празднеств, шествий, как выявление общности идейных помыслов и чувствований.

Первая часть симфонического цикла — аллегро (быстрая, активная) воспроизводит человека или людской коллектив в его жизненной борьбе, труде, созидающей деятельности. Именно поэтому «заглавные» части симфоний выделяются своей энергией, стремительностью развития, насыщенностью драматическим действием, воплощенных в ярких тематических контрастах.

Вторая часть — медленная, певучего песенного или напевно-лекламационного склада обычно оказывается лирическим центром всего цикла. Чаще всего медленные части симфонии исполняются в темпе анданте (движение шагом), адажио (медленно, нежно).

Третья часть симфонии — в быстром движении, нередко основана на танцевальном ритме. В XVIII веке — это галантный менуэт, излюбленный придворный танец. У Гайдна, а позднее у Шуберта под внешней оболочкой менуэта звучит уже нередко вальс в его наиболее демократическом виде вальсообразного крестьянского «лендлера». К началу XIX века Бетховен решительно заменяет менуэт — олицетворение великосветского этикета — скерцо (шутка) — пьесой, не скованной чопорным ритмом придворного танца, способной вызвать внутреннее чувство свободы дыхания, стремительного, «полетного» движения и тем самым обостренное ощущение жизненной энергии.

Позднее, в XIX веке, основой третьей (или второй) части симфонического цикла нередко становится ритм марша или вальса (Берлиоз, Чайковский)¹.

И менуэт, и вальс, и скерцо живо воссоздают различные картинки быта. Вот почему третья часть симфонии нередко представляет собой характерную жанровую сценку, подчас комедийную, юмористическую. Впрочем, некоторым скерцо присущ мужественный, героический характер, а в иных случаях фантастический или гротескный.

¹ Иногда скерцо (равно, как и вальс) расположено раньше медленной части (Девятая симфония Бетховена, симфонии Шумана, Первая и Вторая симфонии Бородина).

Заключительная, четвертая часть симфонии — финал — исполняется обычно в весьма быстром темпе. Для большинства из них характерно светлое, оптимистическое мировосприятие. Вот почему финал, как и третья часть симфонии, нередко представляет собой жанровую бытовую сцену, а иногда и более широкого масштаба картину массового народного празднества. Например, в Третьей, Пятой, Шестой, Седьмой и Девятой симфониях Бетховена, в «Романтической симфонии» Шуберта, в «Богатырской симфонии» Бородина, Пятой и Шестой симфониях Глазунова.

Финалы многих симфоний Гайдна — живые бытовые картины; помимо народнопесенных оборотов, в них широко использованы наигрыши на народных инструментах, охотничьи сигналы на рожках. Такова грузная «притопывающая» танцевальная тема (в характере наигрышней на волынке) в финале одной из его симфоний, получившей шутливое название «Медведь».

Грандиозные картины массовых народных празднеств в характере величавых шествий, как выражение общественной солидарности народных масс, запечатлены в Третьей, Пятой, Седьмой и Девятой симфониях Бетховена. Характеризуя финал бетховенской «Героической симфонии», В. Стасов писал, что музыка эта воспроизводит «толпу народа, народный праздник, где разнообразные группы сменяют одна другую, то простой народ, то военные идут, то дети — и все это на фоне какого-то сельского пейзажа».

Образы народных празднеств первой французской буржуазной революции воссоздает Бетховен и в величайшем своем творении — Девятой симфонии. Впервые в истории симфонической музыки Бетховен присоединяет к оркестру также голоса певцов-солистов и хор на текст «Оды к радости» Шиллера. В основе хора лежит так называемая «тема радости» — простой песенный напев народного склада.

В соответствии с иным идеальным замыслом финалы симфоний (как и некоторых фортепианных сонат) могут иметь и драматический характер. Таков финал симфонии соль минор Моцарта.

И по содержанию, и по форме строения много общего с симфонией имеют классические концерты. По существу это весьма типичные трехчастные симфонии, но с особой партией солиста: скрипача, виолончелиста или пианиста. А композиторы XVIII века (Моцарт) любили писать концерты и для духовых инструментов: флейты, трубы, валторны или кларнета. Справедливо мнение, что «скрипичные и фортепианные концерты Бетховена и Брамса являются симфониями не меньшей музыкальной значимости, чем девять симфоний Бетховена или четыре симфонии Брамса»¹. Не случайно Брамс назвал один из своих фортепианных концертов «Симфонией-концертом».

¹ Л. Стоковский. Музыка для всех нас. М., «Советский композитор», 1959.

В отличие от симфонии, классические концерты, как правило, трехчастны. И первая «заглавная» часть концерта также изложена в сонатной форме, но имеет некоторые особенности; экспозиция сперва исполняется оркестром, затем повторяется в расширенном виде с участием солиста¹. Перед репризой (или перед кодой) оркестр смолкает, и солист импровизирует вставную «каденцию» — виртуозную фантазию, демонстрируя свое техническое мастерство. Однако в послебетховенское время создатели концертов отказались от «вставных» каденций, свободно импровизируемых в процессе игры тем или иным исполнителем, и стали сочинять их сами.

Исполнение концерта требует от солиста-музыканта достаточно высокого уровня мастерства, подчас виртуозности. Солист и оркестр словно состязаются друг с другом. Порой оркестр как бы перебивает солиста, будто споря с ним, или же торжествующе подхватывает и мощно развивает одну из главных музыкальных тем. Вспомним вдохновенное исполнение Первого концерта Чайковского молодым американским пианистом Ваном Клиберном.

Создателем классического концерта был Моцарт. Замечательные концерты для различных инструментов (в основном для фортепиано, виолончели или скрипки) писали Бетховен, Мендельсон, Шуман, Дворжак, Григ, Чайковский, Глазунов, Рахманинов. Концерт — излюбленный жанр в творчестве советских композиторов: Прокофьева, Хачатуряна, Шостаковича, Кабалевского.

Одночастные симфонические пьесы

Много нового появляется в симфоническом творчестве в XIX веке. Рождаются свободно построенные концертные увертюры, симфонические поэмы, фантазии, рапсодии, баллады. А рядом с программной сюжетно-драматической симфонией («Фантастическая» Берлиоза, «Фауст-симфония» Листа, «Манфред» Чайковского), излюбленным жанром инструментальной музыки становится сюита — цикл картиенно-изобразительных («программных») или характерных жанрово-бытовых и лирических пьес.

Стремясь воплотить в музыке сложный и противоречивый духовный мир своих современников, их заветные думы и душевые порывы, и — с другой стороны — новый круг художественных образов, присущих различным национальным культурам, передовые музыканты XIX века порой не удовлетворялись при-

¹ В XIX веке (со времен Мендельсона) двойная экспозиция (характерная для Моцарта и Бетховена) упраздняется.

вычными, отстоявшимися формами. Вот почему многие композиторы, такие, как Р. Шуман, Ф. Лист, Г. Берлиоз, а позднее и композиторы Могучей кучки, горячо отстаивали свободу формы, стремясь, говоря словами Ф. Листа, «создавать для новых идей новые формы».

Издавна любимыми номерами концертных программ были оперные увертюры. Являясь инструментальным вступлением, как бы музыкальным прологом к опере или к театральной драме, хорошая увертюра способна в общих чертах передать содержание последующего драматического действия. Тем более, что основные темы увертюр нередко заимствуются их создателями из дальнейших музыкальных номеров оперы: арий, ансамблей или хоров. И это в свою очередь способствует еще более глубокому усвоению их художественного замысла.

Позднее, в XIX веке, стали создаваться также и концертные увертюры. Они «ничему не предшествовали». Но создатели их обычно ориентировались на характерный круг образов того или иного литературного произведения, особенности его сюжетного развития. Непосредственным образом для них служили оперно-театральные увертюры в сонатной форме («Эгмонт» Бетховена, «Сон в летнюю ночь» Мендельсона). Несколько позже авторы увертюр стали отходить от традиционной сонатности, создавая произведения весьма свободной формы. Такова знаменитая концертная увертюра «Гебриды» или «Фингалова пещера» Мендельсона, навеянная суровыми образами прекрасной северной природы Шотландии (1832). Не менее характерна и «Прекрасная Мелузина» того же автора (1833), сочиненная под впечатлением старинной народной легенды, а также романтическая пейзажная зарисовка «Морская тишина и счастливое плавание». В сокровищницу оркестровой музыки вошла романтическая увертюра «Манфред» Шумана, «Фауст- увертюра» Вагнера и блестящее оркестрованный «Римский карнавал» Берлиоза.

В стремлении многих композиторов к одночастным симфоническим формам обширных очертаний, несомненно, проявлялась забота о широких массах слушателей. Так, М. И. Глинка, обратившись к сочинению оркестровых концертных пьес, сознательноставил перед собой задачу создания произведений «равно докладных знатокам и простой публике». При этом композитор тяготел к народно-бытовым образам и напевам: вспомним прекрасную русскую свадебную мелодию «Из-за гор, гор высоких» и общизвестную плясовую в фантазии «Камаринская» (навеянную импровизациями смоленских народных скрипачей), задушевный напевный русский вальс («Вальс-фантазия»), задорные, огненно-темпераментные испанские танцы оркестровой фантазии «Ночь в Мадриде», «Блестящее капричио» на тему арагонской хоты.

По совету своего друга, музыкального писателя В. Одоевского обе последние пьесы, созданные под живым впечатлением народного быта Испании, Глинка впоследствии назвал «Испан-

скими увертюрами». Однако первоначальные их обозначения как «симфоническая фантазия» и «капричио» сохранились в подзаголовках. Вдумчивые поиски более точных названий были не случайны. В обеих своих «Испанских увертюрах» Глинка с большой чуткостью предвосхитил многие важные черты нового программного жанра, который позднее был определен Листом как «симфоническая поэма». Это хорошо сознавал В. В. Стасов, справедливо характеризуя их как «гениальные симфонические картины, созданные в то время, когда Лист не писал еще ни единой своей симфонической поэмы».

Симфоническая поэма — одночастное произведение свободной формы с поэтическим подзаголовком, уточняющим характер ее музыкальных образов. Создателями этого жанра наряду с венгерским композитором Ф. Листом, впервые применившим такой термин, фактически были многие русские композиторы: Глинка, Римский-Корсаков и Чайковский (не применявшие это название). Широко известны симфонические поэмы «Тамара» Балакирева (по стихотворению Лермонтова), «Стенька Разин» Глазунова, «Прелюды» Листа, а также цикл чудесных поэм под названием «Родина» чешского композитора Сметаны.

Симфонические поэмы Листа и других авторов

Создание симфонических поэм Листа относится ко времени наивысшего расцвета его творчества. В 1848 году Лист оборвал свою блестящую исполнительскую деятельность прославленного пианиста-виртуоза, прекратил концертные поездки по городам Европы, сосредоточив с этого времени творческие силы главным образом в области музыкальной композиции. Именно в эти годы, проведенные в Веймаре, Лист написал крупнейшие произведения, в том числе две симфонии («Фауст», «Данте») и двенадцать симфонических поэм. В последние годы жизни он сочинил еще одну симфоническую поэму — «От колыбели до могилы».

Приступая в конце сороковых годов к созданию одночастных симфонических произведений свободной формы, вдохновленных определенными поэтическими образами, «программой», Лист, подобно Глинке, точно так же исходил из традиционного жанра программной увертюры. Некоторые из его оркестровых сочинений, впоследствии известных как «симфонические поэмы», первоначально представляли собой увертюры к театральным пьесам. Так, например, замысел одной из лучших его симфонических поэм «Тассо» возник из увертюры, сочиненной в 1849 году для постановки в Веймаре одноименной трагедии Гете к 100-летней годовщине со дня рождения великого поэта. Прямая связь с особенностями классической увертюры явственно ощутима и в таких симфонических поэмах Листа, как «Гамлет», предварявший ранее трагедию Шекспира, и «Прометей», первоначально соз-

данной в виде развитого симфонического вступления к циклу песен «Освобожденный Прометей» на слова поэта И. Гердера. Близка жанру торжественной концертной увертюры также поэма «Праздничные звуки», в отличие от остальных не имеющая определенной литературной «программы». Иной характер присущ траурной поэме «Плач о героях» (*«Heroide funebre»*), возникшей из наброска незаконченной «Революционной симфонии» (тридцатые годы). Замысел ее, таким образом, был навеян непосредственными впечатлениями композитора от июльских событий революции 1830 года во Франции.

Особняком стоит поэма «Венгрия» — род симфонической рапсодии патриотического характера на венгерские народные темы, также изданная без литературного предисловия.

Наиболее широкую известность из листовских поэм получили две — «Тассо» и «Прелюды».

В первой из них Лист обращается к личности замечательного итальянского поэта XVI века Торквато Тассо (1544—1595) автора поэмы «Освобожденный Иерусалим», отрывки из которой вошли в устное песенное творчество итальянского народа. В предисловии к своему произведению Лист указал, что целью его было «передать музыкой вопиющее противоречие: непризнанный при жизни гений после своей смерти озаряется славой, которая своими испепеляющими лучами поражает его гонителей». Вот почему поэма «Тассо» имеет подзаголовок *«Lamento e Trionfo»* (*«Жалоба и триумф»*).

По мысли Листа, сознательно стремившегося к созданию новых музыкальных форм, которые были бы способны гибко отражать программный замысел произведения, в основе всякой симфонической поэмы должна лежать всего лишь одна ведущая музыкальная тема. Свободно варьируемая на протяжении всего произведения, тема эта может приобретать качественно новый облик, новое образно-смысловое значение.

Главная тема рассматриваемой симфонической поэмы — итальянская народная песня на стихи самого Тассо, подслушанная Листом у венецианских гондольеров. Мелодия ее присущ взволнованный декламационный характер.

По существу вся поэма Листа построена на свободном вариационном развитии этой народной темы (которое в то же время своеобразно сочетается с чертами сонатности).

Разнохарактерные эпизоды поэмы изображают тяжелый жизненный путь Тассо, суровые испытания и страдания, перенесенные поэтом из-за жестоких гонений со стороны герцога Феррары, и, наконец, посмертный триумф великого художника, сопровождавшийся общенародным признанием его творений.

Свободно варьируя основную тему поэмы (то в полном ее виде, то лишь отдельные ее мелодические обороты), порой коренным образом преображая ее первоначальный облик, композитор раскрывает различные оттенки душевных переживаний и психологических состояний героя.

Музыка передает скорбные жалобы поэта, томящегося в мрачном тюремном подземелье, приступы отчаяния и гневного протesta, свободолюбивые порывы. На смену горестным переживаниям приходят воспоминания о жизни Тассо при феррарском дворе. Звучит прекрасная лирическая мелодия — тема любви поэта. Картина придворного празднества воссоздается в грациозном облике старинного придворного танца — менуэта. А в торжественном finale композитор коренным образом преобразует задумчиво-грустную песню венецианских гондольеров, придавая ей светлый, праздничный характер:



В новом облике торжественного гимна основная тема поэмы мощно звучит у медных инструментов, прославляя победу высоких идей справедливости, воплощенных в бессмертных произведениях искусства.

Жизненный путь человека раскрывается и в другой листовской поэме — «Прелюды». Заглавие и содержание литературного предисловия («программы» произведения) заимствованы Листом из одноименного стихотворения французского поэта А. Ламартина, от основной идеи которого Лист, впрочем, значительно отошел¹. В литературном предисловии, предпосланном поэме, отдельные этапы жизненного пути героя — сильного, мужественного человека — рассматриваются как своего рода «прелюдии»,

¹ Первоначально музыка поэмы представляла вступление к четырем мужским хорам Листа на слова Жозефа Отрана (1844). Впоследствии, в 1856 году, композитор превратил ее в самостоятельную симфоническую поэму с заглавием «Прелюды» и ссылкой на стихи Ламартина. На самом деле пессимистическая идея стихотворения Ламартина (земная жизнь человека с ее радостями, страданиями и треволнениями — это лишь ряд «прелюдий» к будущей потусторонней жизни, переходом к которой служит смерть) отнюдь не соответствует оптимистическому замыслу жизнерадостной музыки Листа.

разнохарактерные музыкальные эпизоды, следующие один за другим.

Музыкально-тематическую основу симфонической поэмы «Прелюды» составляет небольшой, но ярко выразительный мелодический оборот, использованный композитором для создания целого ряда контрастных музыкальных образов, связанных с выражением то мечтательных настроений, то мужественных, героических порывов, глубоко драматических переживаний, мятежного и страстного протesta:



В отдельных эпизодах поэмы, построенных на вариационном развитии основной темы, отражены разнообразные переживания и чувства героя. Мечтательным, романтически-неопределенным юношеским стремлениям в первом эпизоде поэмы противостоит энергичный и мужественный образ героя в расцвете его жизненной силы (главная партия поэмы):



В дальнейших «прелюдиях» раскрываются многообразные стороны индивидуальности героя, его порывы чувства, страсти. В глубоко выразительном лирическом медленном эпизоде основной лейтмотив преобразуется в напевную лирическую тему — образ светлой и чистой юношеской любви (побочная партия):



Но далее водоворот житейских бурь и тревог захватывает героя. Основная тема становится здесь выражением душевного смятения, мучительных сомнений и беспокойства, подчас приобретая мрачно-демоническую окраску (разработка). Усталый от жизненных потрясений, герой ищет успокоения в единении с природой. Светлая пасторальная музыка рисует мирный сельский пейзаж со звуками пастушеских рожков. Но отдых длится недолго: воинственные трубные фанфары призывают героя к новой борьбе, к выполнению гражданского долга и мужественным действиям на поле сражения (реприза). Завершается симфоническая поэма утверждением основной мужественной темы героя в мощном триумфальном звучании.

Близки жанру симфонической поэмы также некоторые другие сочинения Листа: его первый «Мефисто-вальс» (в двух авторских редакциях — оркестровой и фортепианной), воссоздающий эпизод из «Фауста» Н. Ленау, а также «Пляска смерти» для фортепиано с оркестром — вариации (парафразы) на сюжетную, величественную тему народного средневекового гимна «День гнева» («Dies irae»). Произведение было создано Листом под впечатлением старинной итальянской фрески «Пляска смерти». Остросоциальный замысел этого произведения воплощал одну из типичных тем в искусстве европейского средневековья, вызванную к жизни эпидемиями чумы, не раз опустошившей города Европы.

Замечательные симфонические поэмы создали чешские композиторы А. Дворжак (1841—1904) и Б. Сметана (1824—1884). Ароматом народной поэзии проникнуты поэмы Дворжака, навеянные национально-своеобразными сюжетами и образами чешских народных сказаний и баллад («Водяной», «Полуденница», «Золотая прядка», «Лесной голубь», «Богатырская песнь»), а также лирико-эпические и героико-патриотические поэмы Сметаны на исторические темы («Лагерь Валленштейна», «Гакон Ярл»).

Лучшие симфонические поэмы Сметаны составили обширный цикл «Моя родина» из шести самостоятельных произведений, воспевших красоту родной земли и славное историческое прошлое чешского народа, его многовековую освободительную борьбу за национальную независимость. Наиболее любима из них «Влтава» (название большой реки, протекающей по чешской земле). Произведение это проникнуто горячей любовью к родной стране, ее природе и прекрасной чешской песне. Как и другие поэмы цикла, «Родина» имеет пояснение:

«Два ручейка протекали в прохладных шумавских лесах и, сливаясь вместе, дали начало Влтаве. Могучая, она звенит о камни и блещет на солнце. Она течет лесами, где слышатся отзвуки охотничих рогов, она течет среди нив, приносящих богатый урожай. До ее берегов доносятся звуки веселой деревенской свадьбы. В лучах луны на ее волнах покачиваются русалки, за-

певая свои волшебные песни. Им внимают руины старых замков, сохранившие воспоминания о былой славе и подвигах. Сквозь теснину Светоянских порогов прорывается Влтава, где дробятся ее волны о множество камней, шумит и рвется у берегов. Но у Праги она разливается широким вольным потоком и течет мимо древнего Вышеграда. Здесь она предстает во всей своей красоте и величии».

Поэма открывается подвижной мелодией флейты — темой первого истока Влтавы.



К флейте присоединяются кларнеты с новой мелодией, родственной первой. Создается впечатление, что оба истока сливаются в более мощный поток. На фоне мерного всплеска волн возникает мелодия чарующей красоты, близкая задушевным чешским народным песням. Это — главная тема симфонической поэмы:



В последующем эпизоде слышатся звуки охотничьих рогов (валторны и трубы), топот конских копыт. Сцену «лесной охоты» сменяет народно-бытовая картина крестьянской свадьбы, развернутая на фоне оживленного ритма польки — излюбленного чешского народного танца. Ярким контрастом звучит последующая фантастическая сцена русалочьего хоровода при лунном свете. Впечатление призрачной таинственности достигается несколько холодной звучностью флейт в их низком и среднем регистре, а также яркой тональной неустойчивостью изложения.

Естественное развитие образа прекрасной реки, безостановочно несущей свои могучие волны все дальше и дальше, приводит к драматической кульминации произведения. В низком регистре струнных инструментов возникает полная тревоги и смятения тема Светоянских порогов. Звучность оркестра нарастает, волны вздымаются все выше, разбиваясь о непреодолимое препятствие. Музыка приобретает характер драматически напряженный, тре-

вожный. И снова вольно и широко проходит в мощном звучании всего оркестра основная песенная тема поэмы, обобщенно воссоздающая величавый образ любимой реки, вырвавшейся из теснин Светоянских порогов на простор лугов и полей. А далее к прекрасной песенной мелодии присоединяются горделивые звуки темы неприступных твердынь старинной пражской крепости Вышеград (знакомой слушателям по первой поэме цикла).

В русской музыке XIX и начала XX века симфоническая поэма и во многом сходная с ней симфоническая фантазия — любимые жанры. Содержание и образы русских симфонических поэм нередко почерпнуты из народной поэзии, народного искусства. Вспомним симфонические поэмы Балакирева «Русь» (1862) и «В Чехии» (1867), построенные, подобно «Камаринской» Глинки, на контрастном сопоставлении народнопесенных тем — медленной и быстрых; его же симфоническую поэму «Тамара» (1882), «Стенька Разин» Глазунова и другие.

К жанру подобных симфонических поэм непосредственно примыкают симфоническая картина «Садко» и «Сказка» для оркестра Н. Римского-Корсакова. Замысел ее навеян поэтическим прологом к поэме «Руслан и Людмила» Пушкина («У лукоморья дуб зеленый»).

Одно из замечательных произведений русской музыки — симфоническая поэма «Тамара» Балакирева (по стихотворению Лермонтова). Медленное вступление и заключение поэмы с большой выразительностью воссоздают образы суровой величественной природы Кавказа: сумрачный ночной пейзаж Дарьяльского ущелья, рокочущие волны бурного Терека. Центральная часть поэмы — блестящая, красочная картина восточного праздника — построена на развитии и разработке подлинных народных напевов и наигрышей. Некоторые из них были записаны Балакиревым во время пребывания его на Кавказе.

К жанру симфонической поэмы приближается большинство программных симфонических композиций Чайковского, навеянных образами трагедий Шекспира. Среди них увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» и «Гамлет», симфоническая фантазия «Буря». Не менее замечательна симфоническая фантазия «Франческа да Римини» (вдохновленная глубоко впечатляющим эпизодом из первой части — «Ад» — «Божественной комедии» великого итальянского поэта XIV века Данте). Примечательно, что Чайковский сперва называл это произведение именно «симфонической поэмой». В одном из писем 1876 года композитор упоминал, что по прочтении пятой песни дантова «Ада» «...возгорелся хотением написать симфоническую поэму «Франческа да Римини». Впоследствии, однако, это произведение, предваряемое обширным литературным предисловием, было названо автором «фантазией».

Наряду с симфоническими поэмами русские композиторы охотно сочиняли также симфонические картины с характерной

для них поэтической картинностью замысла, живописной изобразительностью. Назовем «Садко» Римского-Корсакова, «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, «В Средней Азии» Бородина, «Волшебное озеро» Лядова, его же «Бабу-ягу» и «Кикимору», «Кедр и пальму» Калинникова, «Утес» Рахманинова.

В своих симфонических картинах и поэмах русские композиторы воссоздавали характерные зарисовки народного быта, народной освободительной борьбы, вдумчиво претворяли национально-своеобразные сюжеты народных сказок, героико-эпических повествований, прекрасные образы родной природы.

Симфоническая поэма — излюбленный жанр советской музыки. Некоторые из этих произведений навеяны суровыми событиями гражданской и Великой Отечественной войны («Щорс» А. Свечникова, «Белая береза» А. Нестерова, «Краснодонцы» А. Мазаева), проникнуты горячим патриотизмом, любовью к родной стране («Поэма о Днестре» С. Няги, «Моя Родина», В. Мухатова).

Симфонические сюиты второй половины XIX и XX века

Выше упоминалось, что с расцветом симфонии сюита постепенно утеряла былое значение ведущего жанра. И ранее всего угасла танцевальная сюита, поскольку старинные танцы, входившие в ее состав, давно ушли из быта. Правда, в камерных формах циклической серенады и дивертисмента сюита еще продолжает существовать в творчестве Бетховена и Шуберта. Назовем знаменитый септет Бетховена, по своему замыслу сходный с дивертисментами Моцарта, а также напевный октет Шуберта, в который, кроме обычного струнного квартета, вошли еще кларнет, фагот, валторна и контрабас. Эти весьма типичные дивертисменты из шести частей называются у Бетховена и Шуберта по числу участников ансамбля.

Позднее, во второй половине XIX века рождается новый жанр программной симфонической сюиты.

Непосредственными ее предшественниками явились циклы фортепианных миниатюр немецкого композитора Шумана: «Бабочки» (1831), «Карнавал» (1835), «Детские сцены» (1838), «Лесные сцены» (1849).

Следуя пути, намеченному Шуманом, многие композиторы XIX века создавали циклы программных и характерных пьес, раскрывая обычно их содержание в выразительных заголовках («Маленькая сюита для фортепиано» Ж. Бизе из 12 небольших пьес).

Примечательно, что название «сюита» как обозначение циклического произведения свободной формы было найдено не спа-

зу. Так, Римский-Корсаков, создавая программную сюиту «Антар» (1867—1868), первоначально исходил из жанра сюжетно-драматической симфонии. Вот почему «Антар» был сперва определен как его Вторая симфония, и лишь позднее композитор переименовал его в сюиту. В своих воспоминаниях («Летописи») он справедливо указывал, что термин «сюита» в те годы вовсе не применялся русскими композиторами, «да не был в ходу и в западной музыкальной литературе. «Антар» мой был поэма, сюита, сказка, рассказ или что угодно, но не симфония. С симфонией его сближала лишь форма четырех отдельных частей».

За год до того, как молодой Римский-Корсаков приступил к работе над «Антаром», к жанру оркестровой сюиты обратился и Ж. Массне. В 1866 году он сочинил Первую сюиту для оркестра, а годом позже — программную сюиту «Помпея».

Именно французские композиторы XIX века, опираясь на давние традиции отечественной музыки, ранее других стали называть свои программные циклы оркестровых и фортепианных пьес сюитами. Большинство их симфонических сюит навеяно живыми впечатлениями от красочных картин природы и народного быта; в лучших из них с искренним увлечением и непосредственностью рассказывается «о чужих странах и людях». Таковы красочные сюиты Массне: «Венгерские сцены» — вторая сюита для оркестра (1871), «Живописные сцены» (1871), «Неполитанские сцены» и «Эльзасские сцены». Непосредственное знакомство с прекрасной южной природой и бытом Алжира вдохновило К. Сен-Санса на создание ярко колоритных произведений — «Алжирской сюиты» и «Арабского каприччио».

Наряду с яркими народно-бытовыми образами авторы второй половины XIX века нередко воссоздавали в своих сюитах и образы повседневного быта. Вспомним «Бальную сюиту» немецкого композитора Ф. Лахнера и «Маленькую сюиту» Бизе, куда вошли мастерские обработки для оркестра пяти пьес из более обширной фортепианной сюиты того же автора «Детские игры» (1872), а именно: марш («Труба и барабан»), «Колыбельная», экспромт «Волчок», «Дуэт» и «Галоп».

В творчестве русских композиторов второй половины XIX и начала XX века жанр программной симфонической сюиты — один из наиболее любимых. Яркие произведения такого рода создают Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский, А. Бородин, А. Глазунов, А. Аренский, С. Рахманинов, М. Ипполитов-Иванов.

Среди разнообразных оркестровых сюит русских композиторов видное место принадлежит программным циклам картиенно-эпического характера. Таковы сюита Н. Римского-Корсакова: «Антар» (1868) и «Шехеразада» (1888), навеянные образами восточной народной поэзии. С большим художественным мастерством композитор воссоздает в них характерные особенности народной музыки восточных стран.

Все части «Антара» объединены общими музыкальными темами — «лейтмотивами». Наибольшее значение имеет тема самого Антара, сурового величественного и вместе с тем мужественного характера:



Первая часть сюиты «Антар» состоит из свободного последования красочных эпизодов (суровый пейзаж аравийской пустыни; встреча молодого аравитянина Антара с прекрасной пери Гюль-Назар в облике газели; поединок Антара со злым джином; избавление пери от власти чародея). В ярко живописных образах следующих трех частей композитор воссоздает три великие сладости жизни, которыми одарила Антара прекрасная пери в благодарность за избавление от злых чар. Особенно удалась композитору вторая часть «Сладость мести» — драматически напряженная картина битвы. Далее в празднично-величавых образах блестящего торжественного марша композитор рисует могущество восточного властелина («Сладость власти»). Завершается сюита медленной лирической частью («Сладость любви»), в основе которой, помимо знакомых уже тем Антара и Гюль-Назар, лежит еще прекрасная мелодия восточной народной песни, проникнутая сладостной истомой и негой.

Подобно «Антару», симфоническая сюита «Шехеразада» также была задумана сперва как программная симфония картино-эпического характера. На это указывает и типичное для симфоний расположение четырех частей, подлинно симфоническая широта развития. Все четыре части «Шехеразады» объединены общим тематическим материалом, что еще более способствует ее художественной цельности.

Отдельные части сюиты — самостоятельные красочные картины, навеянные образами арабских народных сказок «Тысяча и одна ночь». Первоначально композитор собирался дать им особые подзаголовки («Море и Синдбадов корабль», «Рассказ царевича-Календора», «Царевич и царевна», «Багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу с медным всадником»). Впоследствии он отказался от этой мысли, ограничившись общей ссылкой на чудесные приключения героев «Тысячи и одной ночи».

«Шехеразада» — живописное музыкальное повествование о сказочных чудесах и приключениях, созданных поэтической фантазией народов восточных стран, — одно из любимейших произведений концертных программ во всех странах мира.

Родственно жанру сюиты и другое яркое и самобытное творение Римского-Корсакова — «Капричио на испанские темы» (1887), с его блестящей оркестровкой. Отдельные части этого цикла сочинены на темы испанских народных песен и танцев и следуют одна за другой без перерыва в таком порядке: «Альборада» (утренняя серенада), «Вариации на народную тему», снова «Альборада», «Сцена и цыганская песня», «Фанданго» (народный танец).

Отличительную особенность большинства сюит картино-эпического характера составляет их удивительное интонационно-мелодическое единство, достигнутое обращением композиторов к национально-песенному материалу того или иного народа. Чертата присуща обеим восточным сюитам Римского-Корсакова, чудесному циклу А. Лядова «Восемь русских песен для оркестра», «Итальянскому капричио» Чайковского, «Капричио на цыганские темы» Рахманинова, а также сюитам Ипполитова-Иванова на песенные и плясовые темы народов Кавказа. Таковы его «Кавказские эскизы» и «Иверия» (в последнюю вошли: «Плач царевны Катеван», «Колыбельная», «Лезгинка» — на темы кахетинской пляски и «Грузинский марш», построенный на мелодии старой воинской песни).

Чудесные оркестровые сюиты написал П. Чайковский. С самого начала творческого пути великий русский композитор наряду с обширными циклическими формами, такими, как симфония и концерт, постоянно сочинял и сравнительно небольшие характерные и лирические пьесы («Скерцо в русском духе», «Песня без слов», «Романс», «Вальс-капричио», «Размышление», «Ноктюрн»). Можно полагать, что огромная популярность лирических и картино-изобразительных пьес такого рода привела композитора к идеи создания общедоступных симфонических циклов из сходных по своему образному содержанию и настроениям лирических и жанрово-бытовых пьес.

В отличие от первых двух сюит с их яркими, подчас причудливыми контрастами, Третьей сюите Чайковского (1884) присущи значительно большая глубина мысли, цельность и органичность развития. Произведение сперва задумывалось композитором как симфония, и это первоначальное намерение, несомненно, отразилось на характере цикла. Как и в симфонии, здесь четыре части («Элегия», «Меланхолический вальс», «Скерцо» и «Тема с вариациями»). И, собственно, лишь в первой из них — «Элегии» с ее неторопливым движением и отсутствием резких драматических контрастов композитор отошел от установленных традицией закономерностей, обязательных для первых частей симфоний сонатно-симфонической формы.

Открывается «Элегия» улыбчато-светлой темой, скорее пасторально-идиллического, нежели элегического характера.

Ей противопоставлена вторая тема, проникнутая настроением задумчивой грусти. Широкое и напряженное развитие при-

водит к обширному динамическому нарастанию, достигающему в момент кульминации большой трагической силы. И снова возвращается светлая пасторальная тема, симметрично «обрамляя» всю композицию.

Глубокое впечатление производит «Меланхолический вальс» с его скорбной, даже мрачной темой, интонационно родственной эмоционально «надрывной» песенной лирике городского музыкального быта. «В глухих низких тембрах кларнетов, фаготов, виолончелей и контрабасов рождается сумрачная гармония и ритм этого странного вальса,— писал Б. Асафьев.— Мелодия выплывает у альтов и сейчас же смолкает. Через момент тему вальса интонируют три флейты *pianissimo*. Сумрачно и безотрадно звучит она на заглушенном гармоническом фоне, куда английский рожок также внедряет свой надтреснутый голос. Хмуро вокруг, как зимой среди безотрадных снежных равнин петербургского взморья и приморья»¹.

Иной мир образов и настроений раскрывает фантастическое скерцо с его стремительно «кружащейся» темой в ритме тарантеллы, сменяемой далее легким и четким движением марша. В этих причудливых образах слушатель, хорошо знакомый с музыкой Чайковского, без труда может уловить прообраз третьей части Шестой симфонии, написанной девятью годами позже.

Сюита завершается двенадцатью вариациями на тему русского песенного характера. Сохраняя очертания исходной темы, композитор видоизменяет ее с большой свободой и творческой смелостью, превращая то в стремительную тарантеллу, то в молитвенный гимн (хорал), то в протяжную лирическую песню или же в лихой плясовской наигрыш с удалым посвистом и заливчатыми переборами гармошки, и, наконец, в изящный, томный вальс.

Заключительная вариация в характере величавого полонеза звучит светло и торжественно, завершая сюиту картиной блестящего, пышного празднества.

Впервые исполненная в начале 1885 года в Петербурге под управлением замечательного дирижера Ганса Бюлова. Третья сюита была принята слушателями с воодушевлением. «Подобного торжества я еще никогда не испытывал; я видел, что вся масса публики была потрясена и благодарна мне,— писал Чайковский в письме от 18 января того же года.— Эти мгновения суть лучшее украшение жизни артиста. Ради них стоит жить и трудиться»².

Особняком среди других произведений Чайковского стоит его Четвертая сюита для оркестра «Моцартiana». Она представляет собой обработку для оркестра трех фортепианных пьес Моцар-

¹ Игорь Глебов (Б. Асафьев). Инstrumentальное творчество Чайковского. Петроград, 1922, стр. 54.

² П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. III, Academia, М.—Л., 1936, стр. 337.

та («Жига», «Менуэт» и «Десять вариаций»), а также небольшого хора духовного содержания, известного Чайковскому по фортепианной транскрипции Ф. Листа. Произведение это было создано Чайковским в 1887 году к столетнему юбилею первой постановки гениальной оперы Моцарта «Дон-Жуан».

Горячее увлечение Чайковского староклассической музыкой XVIII века проявилось не только в «Моцартиане», но и в «Сerenаде для струнного оркестра» (1880). В ней композитор обратился к излюбленному в творчестве венских классиков жанру бытовой сюиты, к скромному составу только смычковых инструментов, характерному для музыки прошлых времен.

В эту миниатюрную симфонию (точнее симфониетту, как по справедливости можно назвать «Серенаду») вошли следующие части «Пьеса в роде сонатины», «Вальс», «Элегия» и финал (на русскую хороводную тему).

«Пьеса в роде сонатины» — тонкая стилизация музыки XVIII века. Сам композитор признавался, что в первой части он заплатил дань своему поклонению Моцарту: «Это намеренное подражание его манере».

Однако остальные три части «Серенады» далеки от музыки XVIII века. Вторая часть — светлый, лирически упоенный вальс, с первых же звуков переносит слушателей в привычную атмосферу задушевных интонаций легкой бытовой музыки XIX века. А характерные терцовые обороты вкрадчиво-ласковой мелодии скрипок напоминают мелодику венских вальсов И. Штрауса.

В третьей части — «Элегии» (нередко исполняемой отдельно в переложениях для различных солирующих инструментов) — вслед за сурво сдержаным медленным вступлением звучит светлая мечтательная мелодия. Широкое напряженное развитие этой темы приводит к эмоциональному взрыву большой драматической силы. И в заключении снова проходит задумчиво-сосредоточенная мелодия вступления.

В финале внимание слушателей привлекает мастерская вариационная разработка русской хороводной песни «Под яблонью зеленою». Широкое развитие хороводно-плясового напева (в разработке и репризе), более интонационно яркого по сравнению со второй темой, сменяется темой величавого медленного вступления из первой части.

И снова звучит задорный народный напев, как бы приглашая слушателей вернуться к живописному зрелищу веселого народного гуляния.

Подобно Третьей сюите, «Серенада для струнного оркестра» близка жанру симфонии, тем более, что и первая часть ее подчинена структурным закономерностям старинной сонатной формы. Справедливо, однако, мнение, что «мастерски написанная «Серенада для смычкового оркестра в четырех частях»... стоит на полпути между сюитой и симфонией, но ближе к сюите» (Б. Асафьев). С жанром старинной многочастной сере-

нады моцартовского времени лирически обаятельную композицию Чайковского сближает царящая в ней атмосфера эмоциональной открытости, общительности, улыбчивой приветливости. Вот почему название «Сerenада» точнее определяет сущность музыкальных образов этого произведения.

К жанру сюиты близко стоит «Итальянское капричио», исполняемое (как и другие симфонические капричио) без перерыва между его частями.

«Итальянское капричио» Чайковского — одно из его наиболее популярных созданий. Оно увлекает слушателя поэтичностью замысла, свежестью народно-песенных мелодий, ритмической остротой, яркими контрастами.

Это произведение было сочинено в 1880 году во время пребывания Чайковского в Риме под непосредственным впечатлением от картин народного быта, а также итальянских народных песен, которыми композитор горячо увлекался.

Оркестровые сюиты Чайковского с их смелыми, яркими контрастами, порой с несколько неожиданными экскурсами в мир музыкальной старины (в Первой сюите и «Сerenаде») и неповторимо прекрасными страницами задушевной лирики («Интермеццо» Первой сюиты, «Элегия» в «Сerenаде» и в Третьей сюите) — драгоценный вклад в репертуар симфонических концертов.

Сходные по характеру лирические и характерные сюиты создавали вслед за Чайковским и другие русские композиторы, в том числе А. Глазунов, автор ярко темпераментной «Балетной сюиты», «Характеристической сюите», а также сюитного цикла «Из средних веков»¹.

Сюиты из музыки к драматическим пьесам. Сюиты из балетов и опер

Многие симфонические сюиты возникли путем «монтирования» отдельных музыкальных номеров, заимствованных из музыки для тетра, из опер и балетов. Толчком для создания таких произведений, несомненно, послужила практика включения в концертные программы циклов симфонических пьес, сочиненных для театральных спектаклей.

¹ В те же годы русские композиторы создавали и камерные сюиты. Жемчужиной русской фортепианной литературы справедливо можно назвать «Маленькую сюиту» Бородина с подзаголовком «Грезы молодой девушки». К жанру сюит по существу принадлежат знаменитые «Картинки с выставки» Мусорского, навеянные впечатлением от разнохарактерных зарисовок, картин и архитектурных проектов художника В. Гартмана. Заслуженную популярность завоевали также две превосходные сюиты для двух фортепиано в четыре руки Рахманинова (соч. 5 и 11) и «Концертная сюита» для скрипки С. Танеева (1909), в которой вслед за прелюдией и гавотом, выдержанными в духе музыки XVIII века, следует таинственно-романтическая красочная «Сказка», характерные вариации и пылкая «Тарантелла».

Типичной симфонической сюитой самостоятельного художественного значения можно назвать музыку М. Глинки к трагедии «Князь Холмский» Н. Кукольника (1840). Примечательно, что впервые это произведение было исполнено в концерте, как вокально-симфонический цикл, еще до премьеры пьесы Кукольника. Сюда вошли развитая увертюра и красочные симфонические вступления (антракты) к отдельным действиям трагедии, а также три песни. Построенная на ярко контрастных темах: воинственно-героических, нежно-лирических с явственно выраженной восточной окраской, наконец, шуточных бытовых, — музыка к пьесе «Князь Холмский» отличается не только присущей Глинке яркой живописной картинностью, но и большой драматической силой. И поскольку слабая в художественном отношении трагедия Н. Кукольника оказалась нежизнеспособной, прекрасная музыка Глинки в дальнейшем исполнялась исключительно на концертной эстраде как вокально-симфонический цикл характерных песен и пьес.

Близка жанру симфонической сюиты и высокоталантливая музыка М. Балакирева к трагедии «Король Лир» Шекспира. В широко развитой увертюре и симфонических вступлениях к отдельным актам композитор живо воссоздал не только характеристики героев, но и наиболее важные моменты драматического действия. Суровая и властная тема главного героя, получающаяся в каждом последующем фрагменте особую эмоциональную окраску, объединяет отдельные симфонические эпизоды в законченную и стройную композицию.

Одним из первых Ж. Бизе создал в 1872 году сюиту из своей музыки к пьесе А. Додэ «Арлезианка». Этот небольшой цикл вскоре приобрел огромную популярность.

Вторая сюита из музыки к «Арлезианке» была составлена в дополнение к первой в 1885 году уже после смерти композитора его другом Гиро. В нее включены: «Пастораль», «Интермеццо», «Менуэт» и великолепная жизнерадостная «Фарандола» (провансальский хороводный танец из финала пьесы), написанная на подлинную французскую народнопесенную тему. При этом в музыку «Фарандолы» искусно вплетена прекрасная мелодия народного хора «Марша королей», которой ранее открывалась вступительная «Прелюдия». Такое симметричное обрамление придало всему произведению большую законченность.

Почин Бизе поддержали многие композиторы, в том числе Чайковский, Римский-Корсаков, Григ, составивший две сюиты из музыки к пьесе Ибсена «Пер Гюнт». Идея создания концертных циклов из наиболее ярких симфонических фрагментов музыки к драматической пьесе, балету и опере оказалась счастливой. Это дало возможность композиторам познакомить со своими творениями более широкие массы слушателей.

Среди разнохарактерных балетных сюит видное место принадлежит концертным симфоническим циклам из музыки к балетам Чайковского.

Углубленная работа Чайковского над «Итальянским каприччио» и «Сerenадой для струнного оркестра» пробудила в нем намерение создать сюиту из музыки «Лебедого озера», в то время сошедшего со сцены. Позднее, откликаясь на пожелания отдельных дирижеров исполнить сюиту из музыки балета «Спящая красавица», композитор начинает переговоры по этому поводу с издателем, полагая поручить подборку отдельных номеров балета своему другу А. Зилоти.

Однако эти замыслы композитор не успел осуществить. Единственной балетной сюитой, составленной самим Чайковским, была сюита «Щелкунчик», которой композитор с большим успехом продирижировал 7 марта 1892 года в Петербурге.

Две другие балетные сюиты Чайковского «Спящая красавица» и «Лебединое озеро» «монтировались» уже после смерти композитора. Можно лишь предполагать, что расположение отдельных музыкальных номеров было сделано в них по плану композитора или с его одобрения.

Сюита «Лебединое озеро» начинается музыкой ночной сцены на берегу озера, где Зигфрид впервые встречается с девушкой-лебедью Одеттой. В последующие части, помимо собственно танцев, таких как «Вальс», «Танец лебедей» и «Венгерский танец» из сцены бала, включена широко развернутая симфоническая «Сцена» — большая пантомима девушек-лебедей. Завершается произведение напряженно-драматической сценой последнего акта, где тревога лебедей, вызванная рассказом Одетты о своем горе, раскрывается в симфонической картине грозы и бури.

Включение в балетные сюиты Чайковского развернутых симфонических эпизодов, в которых сосредоточены наиболее важные «узловые» моменты развития драматического действия, явилось принципиально новым моментом. Именно поэтому его балетные сюиты предстают перед нами, как замечательные образцы программной музыки, своего рода многочастные симфонические поэмы, объединенные единым поэтическим замыслом.

Ценные оркестровые сюиты создал Римский-Корсаков из музыки опер «Снегурочка», «Млада» и «Пан воевода». В последнюю вошли: вступление, «Краковяк», ноктюрн «Лунный свет», «Мазурка» и «Польский». Одно из любимых произведений современных симфонических программ (в особенности концертов для школьников) — «Музыкальные картины» к «Сказке о царе Салтане» Римского-Корсакова. В эту сюиту включено несколько наиболее ярких оркестровых эпизодов одноименной оперы (вступления к первому и ко второму актам, «Три чуда»).

Эволюцию русской концертной сюиты в предреволюцион-

ные годы завершают сюиты молодого И. Стравинского, созданные на музыке его балетов «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911). И если сказочные образы первого балета во многом родственны фантастическим страницам поздних опер Римского-Корсакова, то в сугубо гротескном, пародийном замысле «Петрушки» проступают новые черты. Извечная человеческая драма неразделенной любви и ревности (в общих чертах сходная с сюжетом «Паяцев» Р. Леонкавалло) разыгрывается в балете традиционными персонажами народного кукольного театра на красочном фоне русского масленичного гуляния в Петербурге на Адмиралтейском плацу, под нарочито фальшивые звуки расстроенных шарманок. Отдельным массовым сценам придан характер лубка («Танец конюхов и кучеров» с его грузным «втаптыванием» и плавная «Пляска кормилиц» на песенной теме «Ах вы, сени, мои сени», отяженной остро диссонирующими тритоновыми сочетаниями). В контрастных сопоставлениях, столкновениях интересов балаганных героев — страдающего Петрушки (излюбленного персонажа народных кукольных комедий), холодной и бездушной Балерины и грубого, чванливого Арапа — с большой меткостью и остротой запечатлено самодовольное обывательское равнодушие к чужому горю, к животрепещущим и злободневным происшествиям. В жизненности этого нарочито пародийного замысла кроется трагедийный пафос марионеточных образов И. Стравинского. И это, несомненно, определило большую впечатляемость и жизнеспособность музыки «Петрушки», на протяжении многих десятилетий более известной в качестве симфонической и фортепианной сюиты.

Видное место в концертных программах тех лет занимали и композиции юного С. Прокофьева: проникнутая первобытной стихийной силой Скифская сюита «Ала и Лоллий» (из фрагментов одноименного балета на древнеславянскую мифологическую тему о борьбе света и тьмы) и симфоническая сюита «Шут» из музыки народно-скоморошьего балета «Сказка о шуте, семерых шутов перешутившего».

Сюиты советских композиторов

Симфоническая сюита — один из наиболее любимых жанров в творчестве советских композиторов. В наши дни создаются также сюиты для духового оркестра («Красноармейские сюиты» В. Кручинина), для народных инструментов (Сюита для балалайки с баяном С. Василенко). К тому же сюита перестает быть исключительно инструментальным жанром. В симфонические циклы входят иногда и хоровые номера. Сочиняются и чисто хоровые сюиты.

Звонкоголосый детский хор введен в одну из средних частей симфонической сюиты «Зимний костер» Прокофьева (1949).

Эта жизнерадостная, юношески светлая композиция состоит из восьми контрастных картинок. В промежутках между ними читаются стихи поэта С. Маршака о советских школьниках, которые совершают в зимнее время года веселую загородную прогулку, любуются прекрасными зимними пейзажами из окон поезда, танцуют вальс на льду, проводят сбор у костра в за-снеженном лесу, бодро шагают под звуки горна и барабана и весело возвращаются домой. Сюита обрамлена звуковой зарисовкой мчащегося поезда, что придает произведению структурную законченность.

Значительному углублению образного содержания советских симфонических сюит немало способствовала связь их с музыкой для театра и кинофильмов. Так, Ю.Шапорин из музыки к пьесе по рассказу Лескова «Левша» создал «Шутейную сюиту». Из музыки к кинофильму родилась сюита С. Прокофьева «Поручик Киже» (по историко-сатирическому рассказу Ю. Тынянова). В программы концертов часто входят три сюиты С. Прокофьева, сочиненные на материале балета «Ромео и Джульетта» (по трагедии Шекспира), интересные сюиты А. Крейна из его балета «Лауренсия» (по знаменитой пьесе испанского драматурга Лопе де Вега «Овечий источник»). Симфонические эпизоды оперы «Мастер из Кламси» Д. Кабалевского (на сюжет повести Ромена Роллана) составили основу прекрасной сюиты «Кола Брюньон».

Большой популярностью пользуется сюита «Маскарад» А. Хачатуряна, в которую вошли лучшие номера его музыки к драме Ю. Лермонтова. Рядом с широкоизвестным страстно-драматическим «Вальсом», с большой художественной силой воссоздавшим психологический мир лермонтовских героев, их душевное смятение, в сюите звучат еще «Ноктюрн», «Мазурка», «Романс» (исполняемый по ходу действия Ниной) и гrotескно-иронический «Галоп».

Не следует полагать, что сюиты, рожденные музыкой к кинофильмам или к театральным пьесам, «монтируются» композиторами чисто механически, из готовых номеров. Это далеко не так. Пример тому — симфонические сюиты Прокофьева, созданные на музыке его гениального балета «Ромео и Джульетта».

Рассказывая в «Автобиографии» о работе над этими сюитами, композитор подчеркнул, что с точки зрения сюжетного развития «одна не представляет продолжения другой; обе сюиты развиваются как бы параллельно. Некоторые номера сюиты перешли без изменений из балета, другие скомпонованы на основе материалов, взятых из разных мест».

По своему художественному замыслу эти сюиты весьма различны. Картино-изобразительные и жанровые эпизоды Первой сюиты воссоздают, главным образом, бытовой фон шекспировской драмы («Народный танец», «Сцена», «Мадrigал», «Менуэт», «Маски»). Лишь в двух последних частях сюиты отра-

жена атмосфера высокой трагедии. Это поэтическая сцена свидания влюбленных («Ромео и Джульетта») и завершающая трагическая сцена дуэли и похоронного шествия из финала второго акта («Гибель Тибальда»).

Более идеально значителен и глубок замысел Второй сюиты. В ее образах воссоздается и основной драматический конфликт шекспировской трагедии, и общая линия ее развития. Ряд номеров содержит музыкальные характеристики главных героев балета. Так, вторая часть «Джульетта-девочка» рисует грациозный облик шаловливого подростка, какой предстает перед зрителями Джульетта в начале балета. Величаво-спокойная третья часть раскрывает духовный мир мудрого патера Лоренцио.

Согласно принципу контраста, драматическая кульминация сюиты — «Ромео и Джульетта перед разлукой», проникнутая сильным и страстным чувством, — окаймлена оживленным «Танцем», картинкой непрятязательного народного веселья и — с другой стороны — грациозным «Танцем антильских девушек». Непосредственно за светлой лирической музыкой этого танца следует трагическая связь — седьмая часть «Ромео у гробницы Джульетты». Она завершает сюиту горестной, психологически насыщенной музыкой.

В последние годы жизни Прокофьев создал еще и Третью сюиту из музыки балета «Ромео и Джульетта», а также две концертные сюиты на музыкальном материале балета «Золушка», сюиту «Вальсы» в шести частях (куда вошли три вальса из «Золушки», два поэтических вальса из оперы «Война и мир» и «Мефисто-вальс» из музыки к фильму «Лермонтов»). Интересна жанрово-бытовая сюита «Летняя ночь» из фрагментов комической оперы «Дуэнья» и два народно-русских цикла из балета «Сказ о каменном цветке» по мотивам уральских сказов П. Бажова («Свадебная сюита» и «Хозяйка медной горы»).

Среди замечательных произведений советской музыки можно назвать симфоническую сюиту «Коля Брюньон» Д. Кабалевского, сочиненную на материале оперы «Мастер из Кламси». Светлым, проникнутым радостью жизни образам увертюры (в которой композитор воссоздал характеристику главного героя) и жанрово-бытового «Народного праздника» противопоставлены далее мрачные картины смерти и разрушения, вызванные эпидемией чумы и голодом (третья часть «Народное бедствие»). Завершается сюита суровой маршевой музыкой «Народного восстания», рисующей несокрушимую силу поднявшихся на борьбу народных масс.

В заключение следует подчеркнуть, что создание симфонических произведений концертного плана на материале музыки кинофильмов и музыкально-театральных произведений немало содействовало успешному развитию советского симфонизма, особенно программного.

Еще о советском симфонизме

Симфоническая музыка — важная область советской музыкальной культуры. К ее разнообразным жанрам, в особенности к симфонии, постоянно обращались и продолжают обращаться многие крупные мастера. Среди них Н. Мясковский, автор двадцати семи симфоний, С. Прокофьев, создатель семи симфоний, многих симфонических сюит и концертов, Д. Шостакович, творец тридцати симфоний и других оркестровых пьес.

Симфонии и другие оркестровые жанры привлекают внимание композиторов уже в первые революционные годы. Важной вехой в истории советской музыки явилось создание Пятой и Шестой симфоний Н. Мясковского (1881—1950). В Пятой симфонии (1918) композитор сумел преодолеть свойственные его ранним творениям настроения чрезмерной психологической самоуглубленности и нервозности. В ней, несомненно, сказалось дыхание кипучей новой жизни.

Одним из первых опытов претворения современной революционной темы была Шестая симфония Н. Мясковского (1923), произведение глубоко искреннее, волнующее. Несмотря на некоторую противоречивость замысла и наличие трagedийного, «жертвенного» (по словам автора) восприятия революционных событий, симфония с большой впечатляющей силой отразила не только горестное раздумье о великих страданиях родной земли (воплощенное в потрясающей по своей выразительности народнопесенной теме, родственной притчанию Юродивого из оперы «Борис Годунов» Мусоргского и в мелодии замечательного лирико-эпического русского сказа о расставании души с телом), но также идею неизбежности крушения отжившего старого мира, непобедимости революционного народа. Первым из композиторов Мясковский обратился к симфонической разработке французских революционных песен «Все вперед» и «Карманьолы» (финал).

Несколько интересных оркестровых произведений на революционные темы было создано к 10-летию Октября. Среди них «Симфонический монумент» М. Гнесина, посвященный развитию революционного движения от 1905 до 1917 года и скорбно-величавая «Траурная ода» А. Крейна (памяти В. И. Ленина).

С огромным успехом прошла в 1926 году премьера Первой симфонии девяностолетнего Д. Шостаковича. Проникнутая смелой, молодой энергий, искрящимся юмором, симфония покорила слушателей не только оригинальностью тематических и оркестровых контрастов, но и подлинно симфоническим мастерством их развития. Уже тогда стало очевидным, что с Первой симфонией Д. Шостаковича в истории русской музыки открылась новая блестящая страница.

В тридцатые годы советская симфоническая музыка разви-

вается в направлении все более широкого и многостороннего охвата действительности. Продолжают свою плодотворную работу мастера старшего поколения — Н. Мяковский (создавший за это время симфонии №№ 12—21), В. Золотарев (программные симфонии «Челюскинцы», «Беларусь» и чудесная «Белорусская танцевальная сюита»). Выдвигаются новые молодые силы: А. Хачатурян, Б. Шехтер, Н. Раков, Т. Хренников. С блестящим успехом проходят премьеры «Туркмении» Б. Шехтера, яркой и темпераментной Первой симфонии А. Хачатуриана (1934), его праздничного и красочного фортепианного, а затем и скрипичного концертов (1936, 1940), а также Первой симфонии Т. Хренникова (1935).

Благотворное влияние на музыкальный язык лучших симфонических произведений оказывает в это время не только песенный фольклор народов Советской страны, но и современная массовая песня. В поисках наиболее доходчивых и ясных образов, выразительный смысл которых был бы понятен широким массам слушателей, композиторы включают в свои симфонические творения напевы популярных песен («Яблочко» и «Марш Буденного» в Первой симфонии Ю. Шапорина) или же сами сочиняют выразительные мелодии народнопесенного склада. Так, главной темой финала Шестнадцатой симфонии Н. Мяковского, посвященной советской авиации, послужила его собственная массовая песня «Крылья Советов». Ведущее значение получают песенные темы и в программных сочинениях Л. Книппера, запечатлевших картины гражданской войны («Полюшко» на слова В. Гусева в Первой части его Четвертой симфонии «Поэма о бойце-комсомольце»). Инstrumentальные эпизоды симфоний Книппера свободно чередуются с песенно-хоровыми. Та же особенность характерна и для драматической Третьей симфонии-реквиема Д. Кабалевского с хором на слова Н. Асеева.

Насыщение симфонического звучания вокально-хоровым ведет к сближению симфонического жанра с каннатно-ораториальным. С наибольшей силой эта тенденция проявилась в величаво-эпической симфонии-канте «На поле Куликовом» Ю. Шапорина (1939), посвященной славному героическому прошлому русского народа.

Среди разнообразных симфонических произведений тридцатых годов выделяется величием большого трагедийного замысла Пятая симфония Д. Шостаковича (1937). В глубоко волнующей, искренней музыке этого произведения композитор стремился откликнуться на самые насущные и жгучие проблемы и противоречия тогдашней действительности. Пятая симфония проникнута огромным драматическим напряжением. Мрачным образом зла композитор противопоставляет мужественную волю и силу организующей человеческой мысли, стремление к светлым идеалам. Надолго погружаясь в мир мучи-

тельных и тягостных раздумий (третья медленная часть), герой симфонии постепенно преодолевает созерцательную замкнутость, вступая в активную борьбу с темными силами.

В радостном, торжественном финале в характере праздничного шествия отражена уверенность в светлом будущем родной страны. Его песенные образы ярко выявляют массовое народное начало.

Начиная с Пятой, трагедийная лирико-психологическая тематика симфоний Шостаковича получает чрезвычайно широкий, общечеловеческий резонанс, ибо выраженные в них мысли и чувства оказываются близкими и дорогими интересам трудящихся всего мира. Страстная душевная взволнованность за судьбы миллионов людей, счастливой мирной жизни которых угрожают темные силы мрака и разрушения, характерна и для героико-драматической Седьмой симфонии Шостаковича («Ленинградской»), а также проникнутой мрачным трагедийным пафосом Восьмой (1943), отразившей тягостные переживания в тяжелые годы Великой Отечественной войны. О великих трагедиях и жертвах современного человечества, его страданиях, светлых надеждах и стремлении к борьбе за мир во всем мире обобщенно рассказывается и в глубоко драматической Десятой симфонии Д. Шостаковича (1953).

Рядом с героико-драматическими симфониями об ужасах вражеского нашествия и стойкой мужественной борьбе советских людей за родную землю в годы войны создавались также произведения героико-эпического характера. Такова Пятая симфония С. Прокофьева, воплотившая лучшие черты национального характера русского народа, его духовную красоту и могучую богатырскую силу. Одной из ведущих тем советского симфонического творчества становится также тема Родины (Шестая симфония «Моя Родина» В. Золотарева, Вторая симфония «Родина» Г. Попова).

Многим симфониям послевоенного времени присущ светлый характер. Назовем лирически взволнованную Двадцать седьмую симфонию Н. Мясковского, своего рода «лебединую песню», достойно завершившую творческий путь большого художника. В мягких и светлых тонах выдержаны Четвертая симфония Д. Кабалевского и Седьмая С. Прокофьева, получившая название «Юношеской».

Волнующей теме первой русской революции, событиям «Кровавого воскресенья» посвящена драматическая Одиннадцатая симфония Д. Шостаковича «1905 год». Мелодическим материалом для нее послужили темы из цикла «10 поэм для хора» самого Шостаковича, в которых рассказывается о событиях 1905 года, а также революционные фольклорные мелодии («Слушай», «Ночь темна», «Вы жертвою пали», «Варшавянка», «Беснуйтесь, тираны», «Здравствуй, свободы вольное слово» и другие). Музыка симфонии проникнута гражданским пафосом,

она призывает к борьбе во имя высоких идеалов свободы и равенства народов.

Видное место в советской симфонической музыке занимают произведения, созданные на материале песен и плясок народов Советского Союза: симфонические сюиты, увертюры. Творцами таких произведений в тридцатые годы были М. Ипполитов-Иванов («В степях Туркменистана», «Узбекские картишки»), С. Василенко (сюита «Советский Восток»), В. Шехтер («Туркмения»), Н. Раков («Танцевальная сюита», «Марийская сюита»). Из наиболее ярких произведений такого рода, написанных в пятидесятых годах, назовем «Молдавскую сюиту» Н. Пейко и «Туркменскую» В. Мухатова, а также «Эпическую поэму» Г. Галынина (на русские народные темы).

В лучших симфонических произведениях советских композиторов отражены высокие и благородные идеи социалистического гуманизма, дружбы народов. Имена и творения крупнейших советских мастеров, таких, как Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, Д. Кабалевский, известны миллионам людей в разных странах мира. Их вокальные и инструментальные произведения с любовью исполняются в концертах, передаются по радио, записываются на пластинки. С каждым годом становится все шире круг любителей и почитателей великого искусства симфонической музыки.

Е. Черная



Опера

Вступление

Вот уже три с половиной века опера владеет сердцами и мыслями миллионов людей, три сотни лет при первых звуках оркестра в зрительном зале возникает та особая атмосфера подъема, волнения, праздничности, которая неизменно сопровождает оперный спектакль. Это чувство приподнятости равняет всех — и знатоков вокального искусства, и неподготовленных слушателей. Сочетание драмы и музыки, участие огромного исполнительского коллектива — солистов, хора и оркестра, живописность зрелища и разнообразие драматических приемов — все это создает незабываемое художественное впечатление. Да и вряд ли какой-либо другой вид драматического искусства может поспорить с оперой в ее поразительной способности воплощать жизнь народа в массовых сценах, рисовать небывалые фантастические и сказочные образы и одновременно с такой глубокой правдивостью передавать личные, часто затаявшиеся человеческие переживания.

Могущество оперных образов, их непосредственное воздействие на слушателя оказались на протяжении столетий сильнейшим магнитом для выдающихся музыкантов мира. «Есть нечто неудержимое, влекущее всех композиторов к опере, — откровенно признавался П. И. Чайковский в пору создания «Онегина», — это то, что только она одна дает вам средства сообщаться с массами публики... Опера и именно только опера сближает вас с людьми... делает вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях всего народа».

Однако тайна сценического воздействия на массу была доступна далеко не каждому композитору. Ею владели только подлинные музыкальные драматурги — такие, как Глинка,

Моцарт, Верди, Бизе, Мусоргский, Чайковский, Бородин, Римский-Корсаков. Мало того, бесспорное признание аудитории получали лишь те их произведения, где яркость образов сочеталась с особой целесообразностью музыкально-сценических приемов, помогавшей слушателю проникнуть в замысел композитора.

Стоило художнику пренебречь этим условием, поступиться в своих поисках жизненностью содержания, языка или формы, как контакт с аудиторией нарушался. И нередко в своем «не-приятии» зритель оказывался прав: вместо строгого отбора средств в работе композиторов подчас проявлялось увлечение крайностями; одних порабощал оркестр и его краски, других — вокальная техника или декоративная сторона спектакля, третьих — способность музыки подражать интонациям человеческой речи. Эти односторонние эксперименты расшатывали стройный организм оперы, обедняя ее возможности, а иногда и искажая их. Даже в тех случаях, когда подобные опыты производила рука гениального музыканта (хотя бы Вагнера, безмерно обогатившего оркестровую палитру в ущерб вокальной стороне оперы), они вносили известный разлад в восприятие слушателя, а подчас заставляли его сомневаться в целесообразности самого жанра.

За время своего долгого существования опера не раз переживала серьезнейшие кризисы; бывали времена, когда тематика ее оскудевала и вырождалась, когда под лозунгом борьбы с оперной условностью объявлялась война основным ее закономерностям; бывали и такие периоды, когда мнимые новаторы доходили до абсурда, отвергая на оперной сцене всякое осмысленное действие (это характерно, кстати, и для некоторых современных зарубежных авторов, провозгласивших «свободу» оперы от конкретных идей и образов). Однако подобные кризисы, обычно связанные с упадком духовной жизни страны или резким политическим поворотом, длились до тех пор, пока следующая волна общественного подъема не помогала художникам выбраться из тупика. И каждый раз, когда композиторы вновь касались существенно важных тем, разрешая их с реалистической полнотой и искренностью, когда их творчество питалось передовыми идеями современности, опера неизменно возвращалась к жизни и в полном смысле слова становилась достоянием народа.

Тем не менее, споры вокруг музыкального театра не стихают, захватывая все более широкий круг музыкантов-профессионалов и любителей. Предметом обсуждения чаще всего является самая природа оперы, ее язык, ее формы, а главное, закономерности музыкальной драматургии, до сих пор все еще не вполне изученные. Они и в самом деле весьма своеобразны. При всей близости к театру драматическому опера имеет свои, отличные от него сценические законы, свою свободу и

ограничения, свою театральную условность. При сравнении обоих искусств многое в ней кажется неправдоподобным, порой условным: взять хотя бы основное отличие музыкального театра — то, что люди на сцене поют, а не говорят, притом часто поют одновременно, по трое, по четверо и больше, произнося различный текст и выражая разные мысли и настроения. Смысл слов в подобных сценах уловить трудно, а то и вовсе невозможно. И все-таки отношения действующих лиц раскрываются с такой полнотой, и главное, в таких тончайших оттенках, которые в драме, в гораздо более правдоподобных обстоятельствах, нередко ускользают от внимания зрителя.

Возьмем другую условность: многие мысли героев в опере как бы договаривает оркестр, представляющий подчас своего рода авторский комментарий к происходящим событиям. К такому приему композиторы прибегают и в драме и в кино; но там значение инструментальной музыки чисто вспомогательное: создает ли она эмоциональный «фон» действия, заполняет ли паузы, или посредством знакомой мелодии напоминает о каком-либо событии, — подобный «музыкальный подтекст» всегда краток, эпизодичен и отнюдь не претендует на самостоятельное значение. В опере же оркестр «действует» непрерывно, активно вмешиваясь в речь героев, — он не только высказывает вслух недоговоренные ими мысли, но порой спорит с ними, настаивая, поясняя публике, что они на самом деле чувствуют и о чем умалчивают; при этом взаимодействие инструментальной и вокальной партий так естественно и правомерно, что оркестр часто убеждает слушателя больше, чем речь актеров.

И ощущение времени в опере иное, чем в драме, — драматическому актеру, скажем, несравненно труднее удерживать внимание слушателей на одной мысли, одном переживании, чем актеру оперному. Власть музыки такова, что самые пространные оперные монологи — например, письмо Татьяны или философское размышление Руслана на поле битвы — отнюдь не кажутся слушателю утомительными. Наоборот, он признается композитору за эти минуты полной сосредоточенности на одном действии, чувстве или мысли. Они помогают ему не только понять внутренний смысл происходящего, но и легче охватить общую композицию целого; без таких опорных моментов, расчленяющих целое и подчеркивающих значительность отдельных мыслей, самый процесс развития музыкальных образов оставил бы у слушателя ощущение бесформенности.

В течение всех лет существования оперы композиторы находили все новые и новые сценические приемы, но основные закономерности музыкальной драматургии, осознанные ими еще на заре оперного искусства, до сих пор не теряют силы.

Наше знакомство с оперой мы и начнем с истории ее возникновения.

Зарождение и развитие оперы

Что значит самое слово опера? В переводе с итальянского оно означает «труд», «сочинение». В самых ранних опытах итальянских композиторов музыкальный спектакль назывался «сказание в музыке», или «музыкальная повесть», и к этому скромно добавлялось — опера, то есть труд такого-то композитора. Впоследствии обозначение «опера» так и осталось в театре как наименование нового жанра — музыкальной драмы.

Итак, опера родилась в Италии. Первый публичный спектакль был дан во Флоренции в октябре 1600 года на свадебных торжествах во дворце Медичи. Группа образованных любителей музыки вынесла на суд высоких гостей плод своих давних и настойчивых исканий — «Сказание в музыке» об Орфее и Эвридице.

Текст представления принадлежал поэту Оттавио Ринуччи, музыка — Якопо Пери, прекрасному органисту и певцу, исполнявшему в спектакле главную роль. Оба они входили в кружок любителей искусств, собиравшихся в доме графа Джованни Барди, «устроителя развлечений» при дворе герцога Медичи. Человек энергичный и талантливый, Барди сумел сгруппировать вокруг себя многих представителей художественного мира Флоренции. Его «камерата»¹ объединяла не только музыкантов, но также литераторов и ученых, интересовавшихся теорией искусства и стремившихся содействовать его развитию.

В своей эстетике они руководствовались высокими гуманистическими идеалами эпохи Возрождения, и характерно, что уже тогда, на пороге XVII века, перед создателями первого оперного спектакля встала проблема изображения душевного мира человека.

Общей мечтой членов кружка было возродить греческую трагедию, то есть создать представление, которое подобно античным спектаклям объединило бы драму, музыку и танец. В ту пору увлечение искусством Эллады охватило передовую итальянскую интеллигенцию: всех восхищали демократизм и человечность античных образов. Идеалы древних противопоставлялись средневековой схоластике, следы которой все еще давали себя знать в современном искусстве. Подражая греческим образцам, гуманисты Возрождения стремились преодолеть устарелые аскетические традиции и дать в искусстве полнокровное отражение действительности.

Музыканты оказывались при этом в более трудном положении, чем живописцы, скульпторы или поэты. Те имели возмож-

¹ «Камерата» — объединение высокопоставленных любителей искусства и профессионалов, собирающихся для совместных чтений, собеседований или музенирования. Подобные кружки в XVI веке были очагами художественной культуры в стране.

ность изучать творения древних, композиторы же только строили догадки относительно музыки Эллады, опираясь на высказывания античных философов и поэтов. Документального материала у них не было: немногие сохранившиеся записи греческой музыки, весьма отрывочные и несовершенные, никто еще не умел расшифровать.

Но это не обескуражило музыкантов. Изучая приемы античного стихосложения, они пытались представить себе, как подобная речь должна была звучать в пении. Они знали, что в греческой трагедии ритм мелодии всецело зависел от ритма стиха, а интонация отражала чувства, переданные в тексте, что самая манера вокального исполнения у древних представляла собой нечто среднее между пением и обычной речью. Эта связь вокальной мелодии с человеческой речью казалась прогрессивно настроенным членам кружка Барди особенно заманчивой, и они ревностно пытались возродить принцип античных драматургов в своих произведениях.

После долгих поисков и опытов над «озвучиванием» итальянской речи они научились не только передавать в мелодии различные ее интонации — гневные, вопросительные, ласковые, призывные, молящие, но и свободно связывать их между собой.

Так родилась вокальная мелодия нового типа — полуинспевшего, полуразговорного характера, предназначенная для сольного исполнения в сопровождении инструментов. Члены кружка дали ей название «речитатив», что в переводе означает «речевая мелодика». Теперь они получили возможность, подобно грекам, гибко следовать за текстом, передавая различные его оттенки, и могли осуществить свою мечту — перекладывать на музыку драматические монологи, привлекавшие их в античных текстах. Успех первых инсценировок такого рода внушил членам кружка Барди мысль создать ряд музыкальных представлений с участием солистов и хора. Одно из них «Эвридика» и было поставлено на придворных свадебных торжествах в 1600 году.

В основу его лег античный миф о великом певце древности Орфее, музыка которого укрощала даже диких животных. Чудодейственная ее сила помогла Орфею умилостивить богов подземного царства, и те согласились вернуть ему его юную жену — нимфу Эвридику, умершую в день свадьбы от укуса змеи. Рискуя жизнью, спустился он в подземное царство, но не смог выдержать данного богам обета — ни разу не взглянуть на жену, пока оба не окажутся за пределами Аида; ослушание его вновь навеки разлучило супругов.

В этой легенде флорентинских любителей привлекла не только вечная тема трагической любви. Самый образ Орфея был заманчив для поэтов и музыкантов, так как в нем они видели высшее воплощение артистического начала. Потому, вероятно, миф этот и впоследствии часто использовался оперными

композиторами, приобретая все более углубленное толкование. Правда, трактовка сценических образов была в этом первом музыкальном представлении еще очень несовершенна и наивна. В связи с праздничными торжествами во дворце Медичи, конец мифа был изменен на благополучный: новые мольбы и пение Орфея склоняли богов к прощению, и они возвращали ему Эвридику. Таким образом, драматизм сюжета был утрачен. Действия в нашем понимании слова в спектакле вовсе не было. Обо всех событиях сообщали публике вестники и вестницы, и главным героям оставалось только скорбеть, радоваться или отчаяваться по поводу происходившего.

Известное оживление вносили в спектакль многоголосные хоровые сцены и танцы. Сольные же партии, сплошь изложенные речитативом, несмотря на свою выразительность, были несколько монотонны: желая сделать речь своих героев похожей на скандирование греческих (античных) актеров, Пери придал ей нарочито размеренный, торжественный характер.

И все-таки новый мелодический принцип, позволивший всем персонажам естественно и связно излагать свои мысли, оправдал себя. Об этом свидетельствовал и восторженный прием, оказанный речитативу слушателями. Эта форма музыкальной речи в дальнейшем осталась одной из опорных в строении оперы.

Однако в том же десятилетии вместе с обогащением музыкально-сценических образов видоизменился и речитатив.

На свадебных торжествах у Медичи присутствовал Клаудио Монтеверди — выдающийся итальянский композитор того времени, автор замечательных инструментальных и вокальных сочинений. Он сам, как и члены кружка Барди, давно уже искал новых выразительных средств, способных воплотить в музыке сильные человеческие чувства. Поэтому достижения флорентинцев заинтересовали его особенно живо: он понял, какие перспективы открывает перед композитором этот новый вид сценической музыки. По возвращении в Мантую (Монтеверди состоял там придворным композитором у герцога Гонзаго) он решил продолжить опыт, начатый любителями. Две его оперы, появившиеся одна в 1607, другая в 1608 годах, также опирались на греческую мифологию. Первая из них «Орфей» была даже написана на сюжет, уже использованный Пери.

Но Монтеверди не остановился на простом подражании грекам. Отказавшись от размеженой речи, он создал подлинно драматический речитатив с внезапной сменой темпа и ритма, с выразительными паузами, с подчеркнутыми патетическими интонациями, сопутствующими взволнованному душевному состоянию. Мало того: в кульминационных моментах спектакля Монтеверди ввел арии, то есть музыкальные монологи, в которых мелодия, утратив речевой характер, становилась певучей и

закругленной, как в песне. В то же время драматизм ситуации сообщал ей чисто театральную широту и эмоциональность. Такие монологи должны были исполняться искусными певцами, прекрасно владевшими голосом и дыханием. Отсюда и самое название «ария», что в буквальном переводе значит «дыхание», «воздух».

Иной размах получили и массовые сцены. Монтеверди смело использовал здесь виртуозные приемы хоровой музыки, применявшиеся до сих пор в церкви и в изысканных придворных вокальных ансамблях, сообщив оперным хорам необходимую для сцены динамиичность.

Еще большую выразительность приобрел у него оркестр. Флорентийские спектакли сопровождал ансамбль лютен, игравший за сценой. Монтеверди же привлек к участию в спектакле все существовавшие в его время инструменты — струнные, деревянные духовые, медные духовые, вплоть до тромbones (которые до того использовались только в церкви), органы нескольких видов, клавесин. Эти новые краски и новые драматические штрихи позволили автору ярче обрисовать героев и окружающую их обстановку. Впервые появилось здесь и нечто вроде увертюры: Монтеверди предпослал своему «Орфею» оркестровую «симфонию» — так он назвал небольшое инструментальное введение, в котором противопоставил две темы, как бы предваряющие контрастные ситуации драмы. Одна из них — светлая, идиллического характера, — предвосхищала веселую картину свадьбы Орфея с Эвридикой в кругу нимф, пастухов и пастушек; другая — мрачная, хорального склада — воплощала скорбный путь Орфея в таинственном мире подземного царства (слово «симфония» в ту пору означало согласное звучание многих инструментов. Лишь впоследствии, в XVIII веке, оно стало обозначать концертное произведение для оркестра, а за оперным вступлением было закреплено французское слово « увертюра », что означает музыка, открывающая действие).

Итак, «Орфей» был уже не прообразом оперы, а мастерским произведением нового жанра. Однако в сценическом отношении оно все еще было сковано: рассказ о событиях по-прежнему господствовал в замысле Монтеверди над непосредственной передачей действия.

Усиленный интерес композиторов к действию появился тогда, когда оперный жанр начал демократизироваться, обслуживать широкий и разнообразный круг слушателей.

Представления во Флоренции и Мантуе были рассчитаны на знатоков, хорошо знакомых с античной литературой, ясно представлявших себе задачу, которую ставили перед собой композиторы, и способных оценить возрождение античных принципов на современной сцене. Изысканность зрелища несомненно оправдывала в их глазах первоначальную его статичность. Однако в дальнейшем творцы оперы перестали довольствоваться

рамками дворцовой аудитории. Самая природа спектакля, объединявшего массу участников и разные виды искусств, требовала не только большего числа зрителей. Неудивительно, что в последующие десятилетия опера, быстро распространяясь по Италии, начала применяться ко вкусам менее искушенных зрителей. Ей нужны были все более броские и доступные сюжеты, все более наглядное действие и впечатляющие сценические приемы.

Силу влияния нового жанра на массу сумели оценить многие дальновидные деятели.

В Венеции, столице оживленной торговой республики, руководящая роль в развитии оперы принадлежала не высокопоставленным меценатам, а энергичным предпринимателям, которые прежде всего должны были считаться со вкусами массовой аудитории. Правда, театральные здания (а их за короткое время здесь было построено несколько) стали много скромнее. Внутри было тесно и так плохо освещено, что посетители вынуждены были приходить с собственными свечами. Забота о массовом зрителе проявлялась в другом: антрепренеры старались сделать зрелище как можно более понятным. Именно в Венеции стали впервые выпускать печатные тексты опер для ознакомления с ними публики. Они издавались в виде маленьких книжечек, которые легко умещались в кармане и не обременяли зрителей, следивших по ним за ходом действия. Отсюда и название оперных текстов — «либретто» (в переводе — «книжечка»), навсегда за ними укрепившееся.

Заботой о зрителе объясняется и расширение круга образов. Античная литература была мало знакома простым венецианцам, поэтому наряду с героями Древней Греции на оперной сцене начали появляться личности исторические. Но главное заключалось в новой драматической разработке сюжетов — они изобиловали теперь бурными приключениями и хитроумно сплетенной интригой. Не кто иной, как Монтеверди, переехавший в Венецию в 1640 году, оказался создателем первой оперы такого рода — «Коронации Поппеи».

Героем ее являлся римский император Нерон, в отличие от персонажей мифологических, известный каждому итальянцу хотя бы понаслышке. В основу сценария легла романическая история — необузданная страсть императора к Сабине Поппее, жене его военачальника. Острота любовной ситуации и жестокая расправа Нерона со всеми, кто осмеливался стоять на его пути — изгнание собственной жены и мужа Поппеи, казнь бывшего учителя императора философа Сенеки заставляли слушателя с волнением следить за ходом действия.

Используя приемы народного театра, Монтеверди смело вводил наряду с трагическими сценами эпизоды комедийного, почти гротескного характера, подчеркивая этим противоречия жизни. Так, за сценой вынужденного самоубийства Сенеки сле-

дует чувственная сценка во дворце Нерона: молоденький паж, обуреваемый жаждой любви, наивно и дерзко заигрывает с перезрелой служанкой. Подобные остро современные реалистические штрихи, меньше всего свойственные в свое время автору «Орфея», говорят о решительном сдвиге, вызванном в творчестве маститого композитора новой обстановкой и новой аудиторией.

Потребность осовременивать материал венецианцы перенесли и на античные сюжеты, намеренно приближая обстановку, действие и образы героев к пониманию пестрой толпы, наполнившей зрительный зал. У того же Монтеверди легендарный Одиссей (опера «Возвращение Улисса»), отправляясь в плавание, подвергается таможенному осмотру, как все венецианские купцы, а многочисленные женихи, которые после слухов о смерти героя начали свататься к молодой его жене Пенелопе, играют от нечего делать во дворе ее дома в кости, карты и прочие современные игры.

Существенно изменяется в Венеции самая структура оперных спектаклей: антрепренерам было выгоднее пригласить несколько выдающихся певцов, чем содержать дорогостоящий хоровой коллектив, поэтому массовые сцены мало-помалу утратили свое значение. Сократился численно и оркестр. Зато сольные партии стали еще выразительнее, причем заметно повысился интерес композиторов к арии, то есть наиболее эмоциональной форме вокального искусства. Чем дальше, тем проще и доступнее становились ее очертания, тем чаще проникали в нее интонации венецианских народных песен. Последователи и ученики Монтеверди — молодые венецианцы Кавалли и Чести — в силу растущей связи с народным языком сумели придать своим сценическим образам подкупающий драматизм и сделать их пафос понятным рядовому слушателю. Однако наибольшей любовью публики по-прежнему пользовались комедийные эпизоды, обильно насыщавшие действие; сценический материал для них композиторы черпали непосредственно из местного быта — действующими лицами здесь были слуги, служанки, цирюльники, ремесленники, торговцы, повседневно оглашавшие рынки и площади Венеции своим бойким говором и песней.

Так Венеция сделала решительный шаг на пути демократизации не только сюжетов и образов, но также языка и формы оперы.

Завершающая роль в развитии этих форм принадлежит Неаполю. Театр здесь был построен значительно позднее, только в шестидесятых годах. Это было большое роскошное здание, где лучшие места отдавались знати (бельэтаж и ложи); в то же время основная масса мест предназначалась для горожан всех сословий. Вначале на сцене этого театра шли оперы флорентийские, римские, венецианские. Однако очень

скоро в Неаполе образовалась собственная творческая школа, сумевшая не только закрепить достижения предшественников, но придать им больший блеск и отточенность.

Кадры местных композиторов и исполнителей поставлялись консерваториями — так назывались в ту пору сиротские дома при крупных церквях¹. Прежде здесь обучали детей ремеслам, но со временем церковь учла, что ей выгоднее использовать воспитанников в качестве певцов и музыкантов. Поэтому обучение музыке заняло в практике консерваторий ведущее место. Несмотря на скверные бытовые условия, в которых содержались воспитанники, требования к ним предъявлялись очень высокие: их обучали пению, теории музыки, игре на разных инструментах, а наиболее даровитых — композиции. Лучшие ученики, кончившие курс, становились педагогами своих младших товарищей. Так создавалась творческая школа, объединившая впоследствии несколько поколений неаполитанцев.

Воспитанники консерваторий, как правило, обладали свободной техникой письма; особенно хорошо знали они тайны вокального искусства, так как с детства пели в хоре и соло. Неудивительно, что именно неаполитанцы утвердили тот вид оперного пения, который вошел в историю под названием «бельканто», то есть прекрасного пения. Под этим подразумевалось умение плавно исполнять широкие певучие мелодии, рассчитанные на очень большой диапазон голоса и мастерское владение регистрами и дыханием. Мелодии обычно изобиловали виртуозными украшениями, в которых при беглости должна была сохраняться та же плавность исполнения.

Стиль «бель канто» еще больше способствовал развитию арии, к тому времени получившей яркий перевес над речитативом. Неаполитанцы использовали опыт предшественников, но придали этой излюбленной форме вокального монолога полную самостоятельность и мелодическую завершенность. Мало того, они разработали и внедрили в практику несколько контрастных типов арий, связав их с наиболее часто встречавшимися сценическими ситуациями: арии патетические, воплощавшие гнев, ревность, отчаяние, страсть; арии бравурные — ликующие, воинственные, призывные, героические; арии скорбные — предсмертные, жалобные, умоляющие; арии идиллические — любовные, дружеские, мечтательные, пасторальные; паконец, арии бытовые — застольные, маршевые, танцевальные, шуточные. Каждый тип имел свои выразительные приемы. Так, арии патетические, равно как и бравурные, отличались подчеркнутой виртуозностью — быстрым темпом, широкими ходами голоса, бурными, длинными руладами; при всем различии оттенков мелодике их была свойственна аффектация, то есть нарочитое преувеличение патетической интонации. Арии

¹ Слово «консерватория» в переводе означает убежище, приют.

скорбные, наоборот, отличались благородной сдержанностью и песенной простотой интонаций; для них были характерные и особые мелодические ходы, как бы подражавшие рыданию. Арии любовные и дружеские чаще всего носили мягкий, задушевный характер, имели светлую окраску и украшались легкими прозрачными фиоритурами¹. Бытовые арии были тесно связаны с народной песенно-танцевальной музыкой и благодаря этому выделялись четкой, упругой ритмической структурой.

Подобные «типовые» арии к концу XVII века стали достоянием всех итальянских композиторов, да и позднее они долгое время господствовали на музыкальной сцене. Дело в том, что оперные герои в ту пору еще не имели индивидуального облика, поэтому зрителю казалось вполне естественным, что чувства свои они выражают языком обобщенным, согласованным с ситуацией, а не с характером того или иного персонажа. Никого не удивляло, к примеру, что тиран или злодей, влюбившись, изливался в нежнейшей арии, а скромная девушка-рабыня, почувствовав уколы ревности, разражалась потоком неистовых рулад, узаконенных в языке патетической арии.

Тем же объясняется, видимо, и однотипность формы арий. Неаполитанцы позаимствовали у предшественников и развили наиболее экономную и рельефную форму арии «да капо» (итальянское слово *da capo* значит «с головы») — так называлась ария, состоявшая из трех частей. В первой излагалась основная мысль героя; ее развитие, подчас даже контрастное, давалось во второй, и, наконец, в третьей вновь утверждалась первоначальная мысль, получавшая здесь (благодаря повторению и контрастной середине) особенно убедительное выражение. Поскольку мелодия третьей части полностью совпадала с мелодией первой, композиторы не всегда выписывали ее, а чаще ставили в конце средней части формулу «да капо аль фине», что означает «начинай с головы до того места, где поставлено слово «фине» — «конец».

Неаполитанцы усовершенствовали и развили также речитатив, расчленив его на два самостоятельных вида — «аккомпанированный» и «сухой», или «секко» (*accompagnato, secco*). Первый из них был назван так потому, что он, как и арии, исполнялся под аккомпанемент оркестра. Второй сопровождался только отрывистыми аккордами клавесина; оркестр здесь умолкал. «Аккомпанированный» речитатив по своей певучести был близок к ариозному пению и использовался обычно как вступление к арии. Пользуясь этой свободной формой речи, композиторы передавали неустойчивые душевые состояния героев — колебания, сомнения, резкую смену противоречивых ощущений, скажем, гнева и любви, или борьбу между влечением и

¹ Фиоритура — в переводе гирлянда, веночек: так назывались изящные вокальные украшения, обивавшие мелодию арии.

долгом. Ария же с ее концентрацией на одном каком-либо чувстве служила разрешением для подобного рода душевных состояний.

«Сухой» речитатив имел иную функцию и иной внешний рисунок; мелодия его по своим интонациям скорее приближалась к говору, чем к пению. Произносился он быстро, почти скороговоркой; при этом артист имел право по своему желанию ускорять или замедлять темп, выделять отдельные слова, делать паузы, то есть вести себя так, как драматический актер. На первом месте здесь стояла выразительность слова, а не мелодия. В силу актерской свободы речитатив «секко» и не мог сопровождаться оркестром; клавесинист же несколькими аккордами помогал певцу не сбиться с тональности.

Таким речитативом пользовались для передачи коротких диалогов, сообщений, а иногда и пространых рассказов о событиях, происходивших за сценой; словом, весь информационный материал, относившийся к внешнему или внутреннему действию, то есть все то, что нужно было донести до слушателя, не тормозя развитие спектакля, попадало в речитатив «секко».

Таким образом, неаполитанцы как бы окончательно определили и разграничили сценические функции вокальных форм, созданных предшественниками. Правда, это касается только сольных партий. Совместного пения нескольких героев мы здесь почти не встречаем; изредка лишь попадаются дуэты, где оба участника выражают одно и то же чувство одинаковым способом. В сущности, такие дуэты правильнее было бы называть арий, написанной для двух исполнителей.

В массовых сценах, особенно в праздничных, торжественных оперных представлениях, неаполитанцы охотно использовали хор. Но роль его была скорее декоративной, чем драматической: участие массовых сцен в развитии действия было незначительным; к тому же изложение хоровых партий зачастую было таким несложным, что несколько солистов вполне могли бы заменить хоровой коллектив.

Зато оркестр отличался на редкость тонкой и подвижной трактовкой партий. Недаром в Неаполе окончательно сложилась форма итальянской оперной увертюры. Говоря об «Орфее» Монтеверди, мы уже упоминали об оркестровом вступлении как зародыше будущей оперной увертюры. Чем шире в дальнейшем раздвигались рамки оперы, тем больше нуждалась она в таком предварительном вступлении, подготавливавшем слушателя к восприятию спектакля. Неаполитанцы придали увертюре определенные очертания: трехчастная се форма отражала в себе контраст геронических, лирических и бытовых оперных ситуаций. Музыка увертюры, естественно, многое заимствовала от выразительных свойств арий того или иного типа. Особенно заметно это в средней медленной части, где легко можно обнаружить проникновенные интонации скорбных

или лирических монологов. Две крайние быстрые части контрастировали с ней по темпу и характеру, но первая часть носила характер героический, торжественный или воинственный, третья же — легкий, танцевальный. Такую увертюру можно было присоединить к любой из опер: ей были свойственны те же обобщенные черты, что и ариям, а ситуации героического, лирического и бытового плана встречались в каждом произведении.

Что же представляла собою структура итальянской оперы по прошествии первого столетия? В сущности, это была цепь арий, ярко и полно воплощавших сильные человеческие чувства, но отнюдь не передававших процесса развития событий. Самое понятие сценического действия было в ту пору иным, чем сейчас: опера представляла собой пестрое последование картин и явлений, не имевших логической связи. На зрителя воздействовала именно эта пестрота, быстрая смена обстановки, времени, фееричность зрелища. Соответственно сценарию и в музыке оперы композиторы не стремились к связности целого, довольствуясь тем, что создавали ряд законченных, контрастных по содержанию музыкальных эпизодов. Этим объясняется и то, что речитативы, являвшиеся у флорентинцев опорой драматургии, в Неаполе начали утрачивать свое значение. В начале XVIII века выдающиеся оперные певцы даже не считали необходимым выступать в речитативах «секко»: они поручали это статистам, произносявшим слова их роли, а сами в это время спокойно прогуливались по сцене, отвечая на восторженные приветствия поклонников.

Так постепенно утвердилась в опере диктатура певца, имевшего право требовать от композитора любых переделок и любых вставок по своему желанию. Не к чести певцов, они нередко злоупотребляли этим правом: одни настаивали на том, чтобы опера, в которой они поют, обязательно заключала в себе сцену в темнице, где можно было бы исполнить скорбную арию, стоя на коленях и протягивая к небу скованные руки; другие предпочитали исполнять выходной монолог верхом на лошади; третьи требовали, чтобы в любую арию вставлялись трели и пассажи, особенно хорошо им удававшиеся. Всем подобным требованиям композитор должен был угоджать. К тому же певцы, как правило имевшие в ту пору солидную теоретическую подготовку, начали произвольно вносить изменения в последний раздел арии (репризу) и уснащали ее колоратурами, подчас такими обильными, что мелодию композитора трудно было узнать,

Итак, высшее мастерство пения «бель канто» со временем обернулось против композиторов; синтез драмы и музыки, к которому стремились родоначальники жанра — флорентинцы, так и не был достигнут. Оперный спектакль в начале XVIII века скорее напоминал «концерт в костюмах», чем связное драматическое зрелище.

Тем не менее, даже в этом несовершенном своем виде сочетание нескольких видов искусства оказывало на зрителя такое захватывающее воздействие, что опера получила преобладающее значение среди всех других родов драматического искусства. На протяжении семнадцатого и восемнадцатого веков она была неоспоримой царицей театральных подиумов, причем не только в Италии, но и других странах Европы.

Дело в том, что итальянская опера очень скоро распространила свое влияние далеко за пределы родины. Уже в начале 40-х годов XVII века (1642) труппа римской оперы гастролировала в Париже. Правда, во Франции — стране с крепкими национальными художественными традициями — ей нелегко было одержать победу: французы имели уже вполне сложившийся драматический театр, в котором господствовали трагедии Корнеля и Расина, и великолепный комедийный театр Мольера; начиная с XVI века при дворе ставились балеты, и увлечение ими среди аристократии было так велико, что сам король охотно выступал в балетных постановках. В противовес итальянской опере французские зрелища отличались строгой последовательностью в развитии сюжета, а манеры и поведение актеров были подчинены строжайшему придворному церемониалу. Неудивительно, что итальянские спектакли показались парижанам хаотичными, а оперные речитативы (особенно «сухие») маловыразительными — французы привыкли к более броскому и преувеличенному патетическому стилю игры своих драматических актеров. Одним словом, итальянский театр потерпел фиаско; но жанр все же заинтересовал парижан, и вскоре после отъезда иноземных артистов возникли попытки создать собственную оперу. Уже первые опыты были удачными; когда же дело взял в свои руки Лютти, выдающийся придворный композитор, пользовавшийся неограниченным доверием короля, во Франции за несколько лет возник национальный оперный театр.

В «лирических трагедиях» Лютти (так называл он свои оперы) французская эстетика того времени нашла замечательное воплощение: стройность развития, логика, строгая последовательность в построении сюжета и музыки объединялись здесь с поистине королевской роскошью постановки. Хор и балет участвовали в качестве едва ли не главной опоры спектакля. Оркестр, подобранный из отличных музыкантов, прославился на всю Европу выразительностью и дисциплиной исполнения. Певцы-солисты патетичностью игры превосходили даже знаменитых актеров драматической сцены, служивших им образцом (Лютти сам брал уроки декламации у лучшей актрисы того времени Шанмеле и, создавая речитативы и арии, сначала декламировал их, а затем искал соответствующее выражение в музыке).

Все это завоевало опере и во Франции преимущественное положение среди всех других зрелищ, включая даже балеты. Таким образом итальянские спектакли сыграли в Париже роль

возбудителя, стимулировавшего рост национальной оперной культуры.

Иначе обстояло дело в других странах: Австрия, например, познакомившаяся с произведениями итальянских композиторов почти одновременно с Францией (начало 40-х годов), приняла иноземное искусство с восторгом. После того как венецианец Чести специально для свадебных торжеств при императорском дворе написал грандиозную по масштабам оперу «Золотое яблоко», увлечение новым жанром охватило всю австрийскую аристократию. В Вену были приглашены итальянские архитекторы, композиторы, певцы, и вскоре на территории дворца возник придворный оперный театр. Целое столетие на его сцене непрерывно ставились итальянские оперы, пользовавшиеся у зрителей неизменным успехом. В этих постановках нередко участвовала венская знать и даже члены императорской семьи (пение было такой же страстью Габсбургов, как балет в семье французского короля). Иногда парадные спектакли выносились на площадь перед дворцом для того, чтобы горожане могли приобщиться к новому изысканному искусству.

Позднее (начиная с конца XVII века) труппы неаполитанцев столь же прочно обосновались в Англии, в Германии, в Испании — всюду, где придворная жизнь давала им возможность захватить новый плацдарм. Занимая, таким образом, господствующее положение при европейских дворах, итальянская опера играла двойственную роль: она, несомненно, тормозила развитие самобытной национальной культуры, порой даже надолго глушала ее ростки (как это, например, произошло в Германии и Англии); в то же время, пробуждая интерес к новому жанру и мастерству своих исполнителей, она повсеместно способствовала развитию музыкальных вкусов и любви к оперному театру. В такой крупной державе, как Австрия, длительное взаимодействие итальянской и отечественной культур привело в конце концов к органическому смешению сценических приемов и особенностей вокального мастерства, а это было серьезной предпосылкой для дальнейшего роста национальных кадров исполнителей и композиторов.

Так, примерно, обстояло дело и в России, где со времен Анны Иоанновны (тридцатые годы XVIII века) существовал придворный итальянский оперный театр. Представления его, в соответствии со вкусами русских монархов, носили подчеркнуто официальный характер. Хоровой музыке при этом (в отличие от обычных итальянских спектаклей на родине), как правило, уделялось особо значительное место. Поэтому итальянцам приходилось усиленно пополнять свою труппу русскими участниками: обычно это были дети придворных истопников, лакеев, поваров, обладавшие голосами и способными усвоить чужеземную вокальную манеру. Успехи русской молодежи были таковы, что уже в 1775 году исключительно ее силами была поставлена опера Арайи

«Цефал и Прокрис», на текст Сумарокова. Главную роль царевича Цефала исполнял певчий придворной капеллы украинец Гаврила Марцинкевич, получивший образование в Италии, а в главной женской партии выступала шестнадцатилетняя Елизавета Белоградская, впоследствии выдающаяся оперная певица.

Итак, уже на заре своего развития опера в каждой стране искала собственные пути и выражала вкус и традиции того или иного народа. Там, где ей приходилось преодолевать чужеземное влияние и отчаянно бороться за свое место рядом с итальянцами, путь ее долгие годы был тяжел и безрадостен. Но сама борьба чаще всего обостряла национальное самосознание, заставляя композиторов искать своего слова при воплощении драматических образов в музыке.

До тех пор, пока опера целиком зависела от придворных кругов, подобные поиски носили характер ограниченный: надо всем довлело общее стремление монархов к внешней представительности. Гораздо более свободный путь открылся перед национальными композиторами со второй половины XVIII века, когда к музыкальной культуре приобщились демократические круги, игравшие роль в развитии художественной жизни европейских стран. Именно в это время во всех странах Европы начинается победоносное развитие нового реалистического музыкального театра.

Питаясь образами реальной жизни, композиторы стремились воплотить их на сцене полнее и многостороннее. Поэтому, начиная со второй четверти XVIII века, речь может идти уже не об опере вообще, а о различных ее видах или жанрах. С течением времени их становилось все больше, и чем сложнее «разветвлялась» оперная драматургия, тем более широкие возможности открывались перед композиторами.

Вернемся к нашим дням и сравним мысленно хотя бы хорошо знакомые русские оперы — «Бориса Годунова» с «Евгением Онегиным» или «Садко», а «Снегурочку» с «Пиковой дамой» или «Князем Игорем» — нам сразу бросится в глаза различие сценических приемов, музыкального языка, обрисовки героев и окружающей их среды. Оно связано не только с сюжетом, не только с замыслом и индивидуальностью композитора, но и с жанром, то есть определенным видом оперного искусства, который в данном случае избран композитором. Ведь в современной опере, как и в драматическом театре, существуют трагедии и комедии, исторические и лирические драмы, бытовые и сказочные спектакли. Каждый из этих видов имеет свой круг образов и приемов, свою историю: его зарождение и расцвет связаны с определенной эпохой и ее общественными интересами. При этом в каждой стране развитие жанра шло своеобразным путем, и национальный характер и вкусы широких масс слушателей придавали ему индивидуальный отпечаток.

Краткой характеристике оперных жанров и обзору их возникновения мы посвятим следующую главу.

Оперные жанры

Первые шаги реалистического направления в музыкальном театре были по преимуществу связаны с развитием комической оперы. Возникла она в Неаполе в 30-х годах XVIII века, но истоки жанра следует искать глубже — в тех комических «интермедиях», то есть забавных бытовых сценках, которыми итальянские композиторы развлекали публику еще в предшествующем столетии.

Со временем подобные интермеди все больше обособлялись от основного действия и, наконец, были вытеснены в антракты. Делалось это с целью упорядочить «серезное» действие, придать ему большее единство и связность. Но вернуть мифологическим сюжетам былое величие композиторам не удалось — придворная опера слишком закостенела в своих условных представлениях и формах. Выиграли от разделения главным образом комедийные сцены: освободившись от обременительной связи с богами и героями, они с каждым годом становились все жизненнее и самостоятельнее, постепенно превращаясь в маленькие музыкальные комедии.

Одна из таких интермедий — «Служанка-госпожа» Перголези, увидевшая свет в Неаполе в 1733 году, стала родоначальницей реалистического оперного театра. В этой миниатюрной пьесе было всего три роли (причем одна из них — мимическая, без текста), да и сюжет не отличался сложностью: бойкой молоденькой служанке хитростью удается женить на себе ворчуна-хозяина — вот и все. Но действие развивалось здесь так живо и не-принужденно, музыка воплощала его с таким изяществом и остроумием, что интермедия Перголези имела ошеломляющий успех. Она совсем было затмила собственную его серьезную оперу, в антрактах которой исполнялась.

С целью избежать невыгодного соперничества «Служанку-госпожу» стали давать отдельно, в качестве самостоятельного спектакля; затем к ней присоединились другие понравившиеся интермедии, и вскоре в Неаполе возник новый театр комической оперы — «оперы-буфф», как ее называли итальянцы. Репертуар его состоял из популярных пьес на злободневные бытовые темы. Наряду с традиционными комическими персонажами — приурковатыми солдатами или крестьянами и бойкими слугами — в них действовали герои сегодняшнего дня: корыстолюбивые монахи и плутоватые чиновники, ловкие адвокаты и трусливые трактирщики, скряги купцы и мнимые смиренницы — их жены и дочери; казалось, весь пестрый люд, населявший Неаполь и говоривший на колоритном местном наречии, оказался перенесенным на оперную сцену.

В этих остро, хотя порой и схематично намеченных фигурах легко угадывалось сходство с характерными «масками» итальянской народной комедии — Арлекином, Панталоне, Коломби-

ной, Капитаном; в глазах демократического зрителя обстоятельство это придавало образам особую привлекательность, и связь с народной традицией способствовала успеху молодого предприятия.

С чисто музыкальной стороны новый жанр имел крепкую опору. Зародившись в недрах старого оперного театра, он умело воспользовался его достижениями: строение оперы-буфф, соотношение ее частей, форма арий, речитативов, увертюры, мастерство певцов — все это было заимствовано из арсенала серьезной оперы и обладало той законченностью и отточенностью стиля, которой издавна славились неаполитанцы.

Но унаследованное богатство служило теперь иным целям. В опере-буфф композиторы имели дело с энергично развивающимся действием и скрупультно обрисованными национальными характерами. Задаче их сценического воплощения оказалось подчинено все — музыкальный язык, форма, вокальная культура и манера поведения исполнителей.

Вместо патетических монологов со сцены нового театра зазвучали легкие задорные арии, в мелодиях которых легко было узнать мотивы уличных неаполитанских песенок; пышные колоратуры сменила бойкая скороговорка, в которой дикция ценилась не меньше, чем чистота интонации,— комедийный текст надо было уметь подать слушателю.

Впервые ощущив себя полноценным актером, певец неминуемо должен был пересмотреть и свое отношение к оперным формам: в комедийном спектакле «сухой» речитатив мог подчас быть сценически более выразителен, чем ария, а ансамбли заняли в нем едва ли не ведущее место. Особенно часто обращались к ним композиторы в сценах, где столкновения действующих лиц принимали подчеркнуто острый характер. Тут, естественно, и речи не могло быть о нивелировке вокальных партий — каждой из них авторы старались придать характерную окраску.

Такую «действенную» трактовку ансамбля мы встречаем уже в «Служанке-госпоже» Перголези, где композитор в дуэте Уберто и Серпины воплотил дерзкую попытку служанки завлечь в свои сети хозяина. Сначала бойкая девчонка терпит поражение, но потом ей все же удается смутить покой противника, и роли меняются — хозяин растерян, а служанка наступает все смелее и настойчивее. Контрастное строение их партий в дуэте как бы предрешает исход этого неравного поединка:

93 Allegro
Серпина

Уберто

Как тут быть, что из чать. ей лег-ко ме-ня пой-



Развивался новый комедийный жанр стремительно. Ставясь запечатлеть характерные черты своей эпохи, композиторы ревностно расширяли круг сюжетов и образов, и опера-буфф все прочнее обрастала бытовыми подробностями.

Незамысловатые столкновения героев вскоре уступили место хитро задуманной интриге и более сложной обрисовке взаимоотношений действующих лиц. В 60-е годы в центре событий нередко оказывалась уже не столько комедийная, сколько лирическая влюбленная пара. Действовала она заодно с типичными буффонными персонажами, но чувства ее и поведение отличались большей утонченностью. Это была дань сентиментальному направлению, господствовавшему в литературе. Одна из самых популярных в ту пору итальянских комических опер — «Добрая дочка» Пиччини — была написана по мотивам нашумевшего английского романа «Памела» Ричардсона.

В 80-е годы опера-буфф по виртуозности вокального и оркестрового языка, по смелости сценических приемов далеко опередила свою одряхлевшую соперницу — серьезную оперу, и теперь, подобно той, властвовала на европейских сценах. Произведения Паизиелло, Сарти, Чимарозы вызывали одинаковые восторги у слушателей самых различных стран.

На своем пути опера-буфф пережила много сложных изменений; палитра ее то оскудевала, то вновь блестала живыми, яркими красками. Но что бы она ни претерпевала, она не теряла связи с народной музыкальной речью и народным театром; в этом был залог ее долговечности.

Мы и в «Севильском цирюльнике» Россини (1816) узнаем знакомые типы и знакомый бытовой конфликт: все так же счастью влюбленной пары противодействуют скряга-опекун и его лукавый пособник (на сей раз это монах — пьяница, вымогатель и плут); помогает же влюбленным бойкий и умный слуга — цирюльник Фигаро. И хотя перед нами уже не «маски», а реальные человеческие характеры (Фигаро, Розина, Альмавива) или нарочито острый сценический шарж (Дон Базилио), хотя музыка Россини по меткости и богатству интонаций, виртуоз-

ности, динамичности несравнима с искусством ранних опер-буфф, здесь с прежней непринужденностью звучат лирическая пародия песня, бойкая скороговорка и темпераментные итальянские танцевальные мелодии. В этом можно убедиться, вспомнив многие сцены оперы, в частности блестящую «выходную» арию Фигаро, ритм и мелодика которой тесно связаны с неаполитанской тараантеллой:

Allegro vivace
Фигаро

The musical score for Figaro's aria 'Meсто!' begins with a dynamic of *p*. The vocal line starts with 'Ме - сто! Раз - дай - ся шк - ре на -' followed by a melodic line with sustained notes. The piano accompaniment consists of eighth-note chords. The vocal line continues with 'род! Ме - сто!' and 'Ли, ля,'. The piano accompaniment includes a dynamic of *p*. The vocal line concludes with 'ли, ли, ля, ля, ля, ля!' followed by a dynamic of *f*. The piano accompaniment ends with a sustained note.

Расцвет оперы-буфф дал толчок развитию комедийного жанра в ряде других европейских стран.

Во Франции комическая опера зародилась, правда, не в музыкальном театре, а в ярмарочных балаганах, и первыми исполнителями нового жанра были не профессиональные певцы, как в Италии, а драматические актеры, перемежавшие разговор с исполнением песен.

Эта смешанная структура спектакля так навсегда и укрепилась за французской комической оперой, сохранившись в ней и

по сей день. Несмотря на то, что «ярмарочные комедианты», одержав блестящую победу над придворной оперой, уже в 60-е годы получили собственный театр и создали прекрасно вышколенный коллектив певцов, они от разговорных сцен не отказались. В практике композиторов — создателей нового жанра — получили широкое развитие арии, ансамбли, балетные и хоровые сцены; особо активную роль приобрел и оркестр, часто рисующий живописные сцены. Но речитативов французская комическая опера не знала: в тех местах, где итальянцы применили бы «сухой» или даже «аккомпанированный» речитатив, французские актеры говорят, а не поют.

Смешанная структура не способствовала той цельности музыкального впечатления, которой пленяли спектакли буффонистов, зато круг сюжетов, включенных в сферу комической оперы, благодаря участию слова, расширялся еще интенсивнее и смелее, чем в Италии. На протяжении последующего столетия границы комедийного жанра непрерывно росли и оказались настолько обширными, что в 1875 году именно в Орге соприте была поставлена «Кармен» Бизе. В своем первоначальном виде она наследовала структуру отечественных комических опер: музыкальные сцены чередовались в ней с разговорными. Только после смерти Бизе разговорные диалоги были превращены одним из его учеников в речитативы; в таком виде «Кармен» и утверждалась на сценах больших оперных театров.

В XVIII веке смешанную структуру спектакля мы встречаем в ряде европейских стран — Австрии, Англии, Германии — всюду, где первоначальной опорой для молодого оперного жанра служил театр драматический. Характерна она и для русской бытовой оперы, развивавшейся несколько позднее своих западных соседей.

Возникла русская бытовая опера в 80-е годы на сцене столичных общедоступных драматических театров отнюдь не без влияния итальянских и французских образцов, но с первого мгновения жизни твердо заявила о своей простонародности. Даже чередование разговорных и музыкальных сцен не казалось в ней прямым заимствованием у французов, а скорее заставляло вспоминать о сочетании сказанного и пропетого слова, свойственном некоторым русским фольклорным жанрам (театрализованным эпизодам русской народной свадьбы, хороводным и шуточным песням, присказкам).

В создании национальной бытовой оперы участвовали и выдающиеся профессиональные композиторы — такие, как Фомин и Бортнянский, и музыканты-практики, тесно связанные с театром. Знакомство со сценой помогало последним рисовать колоритные национальные образы, и если музыка их не всегда отличалась высоким мастерством, то участие ее в спектакле, как правило, носило органический характер.

Тесная связь с народной песней и бытом определила успех

одной из первых опер этого жанра «Мельник — колдун, обманщик и сват» (1779), написанной на сюжет популярной комедии Аблесимова. Музыка к спектаклю, сочиненная режиссером театрального оркестра Соколовским, вначале попросту представляла удачный подбор цитат из народных песен, но позднее (около 1800 года), отредактированная композитором Фоминым (1761—1800), приобрела очертания настоящей комической оперы.

Поиски наших композиторов шли по разным путям. Уже в первое десятилетие развития русской комической оперы наряду с подчеркнуто бытовой пьесой (тот же «Мельник — колдун, обманщик и сват») появились произведения остро сатирического склада («Санктпетербургский гостиный двор» Матинского-Пашкевича), сказочная опера («Февей» Пашкевича) и чувствительная комедия, посвященная тяжелой судьбе крепостных крестьян («Несчастье от карсты» Пашкевича). Социальной остротой проникнут сюжет небольшой оперы «Ямщики на подставе» Е. Фомина. По своей структуре она напоминает скорее бытовую операторию с диалогами. Широкую разработку здесь получили хоровые песни, выражавшие мысли и настроения ямщиков — то молодецкую удалость, то глубокую задумчивость, то тоску, то душевный подъем; они-то и придают облику этой маленькой бытовой пьесы особую значительность.

Да и во всех других русских операх того времени трактовка хоровых сцен отличается тонкостью и лиризмом. В сатирической опере «Санктпетербургский гостиный двор», например, дающей весьма непривлекательные портреты жадных купцов, мошенников подьячих и тупоумных купеческих дочерей, хоровые песни на девишинке звучат на редкость тепло и задушевно; поэзия свадебного народного обряда передана с тем чувством любви к изображаемому, которое вовсе отсутствует в сатирической обрисовке отрицательных героев пьесы.

Любовь к хоровому пению является наиболее своеобразной чертой русской комической оперы. Она оставалась характерной для нее и позднее, в пору яркого расцвета музыкального театра. Об этом свидетельствуют полные поэзии и юмора массовые сцены в «Сорочинской ярмарке» Мусоргского, «Майской ночи» и «Ночи перед рождеством» Римского-Корсакова, «Черевичках» Чайковского. Но произведения эти относятся к значительно более поздней эпохе. В XVIII веке ведущая роль в развитии комедийного жанра, бесспорно, принадлежала западным странам и прежде всего Австрии, выдвинувшей в 80-е годы гениального драматурга Вольфганга Моцарта (1756—1791).

Истоки австрийской музыкальной комедии восходят к самому началу XVIII века и тесно связаны с практикой странствующих народных трупп. Уже в 20-е годы XVIII века в репертуаре их были импровизированные представления с пением и танцами, так называемые зингшпили. В 40-е годы, после того как великолепная труппа венской народной комедии объединилась

с актерами итальянской «комедии масок», гастролировавшей в Австрии, представления эти превратились в полноценные музыкальные спектакли

Сотрудничество с итальянцами на подмостках народного театра не помешало австрийским актерам выработать собственный национальный типаж и вокальную технику. Однако соперничество с первоклассными итальянскими оперными труппами буффа, бывшими в фаворе при дворе, оказалось им не под силу. Развитие национального музыкального театра, таким образом, искусственно затормозилось. Только в конце 70-х годов, в результате общего национального подъема, при городском и придворном театре (Бургтеатре) была создана оперная труппа, давшая спектакли на родном языке. Для отечественных композиторов и исполнителей на некоторое время открылось широкое поле деятельности. Именно тогда и был написан первый классической австрийский зингшпиль — «Похищение из сераля» Моцарта (1782).

Но патриотический пыл императора, побудивший его открыть национальную оперу, оказался недолговечным. Через три года он вновь предоставил столичную сцену итальянским труппам, и тот же Моцарт принужден был писать для иноземных актеров. Однако опыт «Похищения из сераля» не пропал даром: в своей новой опере — «Свадьба Фигаро» (1786) — композитор сумел объединить достижения австрийского и итальянского театров. Он создал оперу с итальянским текстом и речитативами на итальянский манер, но в этой иноземной оболочке возникли образы, обнаружившие подлинно национальный характер. Венский мягкий юмор и склонность Моцарта поэтизировать окружающий быт придали его героям неповторимо индивидуальные очертания. О подражании итальянскому типажу здесь не могло быть и речи — обилие точайших оттенков душевой жизни и смелое проникновение композитора в противоречия современной психологии резко отграничили венскую музыкальную комедию от итальянской оперы-буфф, несмотря на сходство отдельных деталей письма.

Если поставить Фигаро Моцарта рядом с значительно позднее возникшим Фигаро Россини, то ясно можно ощутить различие национальных характеров и приемов их обрисовки. Даже в кульминационной своей арии «Мальчик резвый» герой Моцарта не ошеломляет ни скороговоркой, ни блеском темперамента: он приветлив и добродушно ироничен в начале арии, когда подтрунивает над нездачливым Керубино; в конце же ее, воодушевившись картиной лагерной жизни, обнаруживает мужественную энергию и живую фантазию.

Поэтическая трактовка Моцарта сообщила новые черты не только традиционному образу служанки Сюзанны (особенно ее арии в саду), но и второстепенному персонажу — Керубино — взбалмошному молоденькому пажу, влюбленному едва ли не во

всех женщин на свете. Юношеская порывистость и непосредственность, воплощенные в его пылкой арии, рисуют образ отнюдь не юмористический, а скорее лирический:

Allegro vivace
95 Керубино *p*

The musical score consists of five staves of music for voice and piano. The vocal line is in Russian, with lyrics such as 'Рас - ска - зать, объяс - нить не мо - гу - я, как вол - ву - юсь, страда - ю, тсс - ку - я, сердце бьет - ся то мне, из - ны - ва - ет, и сг - нем раз - лива - ет - ся кровь, ... и ог - нем раз - ли - ва - ет - ся кровь,'. The piano accompaniment is mostly harmonic, with occasional melodic entries.

Таким образом в «Свадьбе Фигаро» развлекательное начало гармонично объединилось с внутренней значительностью замысла. Это был решительный шаг к коренной реформе комедийного жанра, к преодолению его узко бытовых рамок.

Моцарт уже давно тяготился условным разграничением «высокого» и «низкого» жанров, и в свободном смешении музыкально-сценических приемов видел наилучшее средство передать многообразие человеческих отношений и характеров. К этому он стремился в «Похищении из сераля», еще больше в «Свадьбе Фигаро», но только в замысле «Дон-Жуана» (следующей его оперы, 1787) трагическое и комедийное начало получили, наконец, равные права. Старинная легенда о каменном госте подсказала Моцарту смелое решение — написать оперу в традициях австрийской народной комедии¹, где героика и гротеск отлично уживались друг с другом. Решение это диктовалось прежде всего смыслом легенды, в которой эгоистическая жажда личной свободы вступала в непримиримое противоречие с идеей.

¹ В театре народной комедии спектакль «Дон-Жуан» разыгрывался уже в течение 200 лет. Именно отсюда он во второй половине XVIII века перекочевал в оперу-буфф. На итальянской сцене 80-х годов сюжет этот был в большой моде, но решался в чисто комедийном духе. Одно из таких итальянских либретто, видимо, и внушило Моцарту мысль создать своего «Дон-Жуана».

нравственного долга (так, во всяком случае, истолковал ее смысл Моцарт). Да и самый сюжет, необычные его ситуации нуждались в контрастном сценическом воплощении. Бурные любовные похождения Дон-Жуана, страдания соблазненных им женщин, зловещее появление статуи Командора в разгар вечернего пира и трагическая гибель героя — все побуждало композитора расширить границы жанра. И он действительно сумел использовать в «Дон-Жуане» палитру оперных красок во всем ее объеме — от буффонной скороговорки и увлекательных танцевальных мелодий до патетической колоратуры и строгой, почти церковного склада речитативной декламации. Это смешение приемов придало бытовым образам оперы пленительную многогранность, а драматическим — трагедийную значительность. Самая структура оперы, в силу философской широты замысла, приобрела несвойственную комедийному жанру монументальность.

Так обозначились сложные очертания нового реалистического жанра — оперы-легенды, объединившей философскую обобщенность замысла со стремительностью действия, бытовую достоверность образов с фантастикой и трагическое начало с комедийным.

Завершил Моцарт свой путь драматурга созданием национальной сказочной оперы — жанра, родственного его «Дон-Жуану», но все же самостоятельного. Объединяет их многое: фантастический сюжет, непринужденное сочетание возвышенного и комедийного планов, свобода композиции и приемов музыкальной характеристики. И все же отличия, вытекающие из поэтической природы легенды и сказки, довольно-таки существенны.

Сказка свободна от конкретных исторических, географических и бытовых «примет», от которых отнюдь не свободна легенда. Ее герои живут «некогда», в «некоем царстве», в условных дворцах или в столь же условных хижинах, в то время как реальные герои легенды действуют в реальной обстановке. Самые образы сказочных героев не имеют индивидуальных черт, являясь скорее обобщением положительных или отрицательных свойств человеческого характера. (Не случайно в большинстве сказок существуют только условные социально-возрастные обозначения — принц, королева, царевна, пастух, солдат, свинопас, старик и так далее.)

Такой же обобщенностью отличается и идеиное содержание сказок: чаще всего его можно определить как борьбу добра и зла, света и тьмы. Но эта предельная обобщенность отнюдь не является недостатком жанра. Сказка, подобно песне, отбирает все самое бесспорное, характерное, типическое в жизни народа, являясь кратким выражением его философии и эстетики. Отсюда ее лаконизм, отточенность положений и образов, поразительное совершенство формы. Отсюда и ее емкость — ведь та

же извечная тема борьбы добра и зла рождала и продолжает рождать множество оригинальных сказочных мотивов, не говоря уже о бесчисленных знакомых и все же новых вариантах.

Один из таких поэтических вариантов лег в основу последнего шедевра Моцарта — «Волшебной флейты» (1791). В своем тяготении к сказочному началу Моцарт не был одинок: и итальянская и французская комические оперы охотно имели дело с чертями, духами, феями и всякого рода чудищами. Но по музыкальной обрисовке эти неземные существа до сих пор ничем не отличались от бытовых персонажей, и участки их в комедийном действии носило сугубо развлекательный, либо же дидактический характер.

В предреволюционные десятилетия подобная трактовка, видимо, уже перестала удовлетворять композиторов и зрителей. В опере Моцарта, во всяком случае, фантастика приобретает иное звучание: не порывая с комедийной традицией, композитор, опираясь на достижения народного театра, ищет сближения с оперной геронкой.

Можно только удивляться гениальной интуиции Моцарта, сумевшего в неизрекаемости перенести стилистические особенности сказочного жанра на оперную сцену: здесь все проще, прозрачнее, гармоничнее, чем в «Дон-Жуане», и в то же время обладает не меньшей живописностью; формы лаконичны, язык обобщенный. Народная песня, хорал, короткая лирическая или бравурная арии — вот выразительные средства, которыми Моцарт характеризует любимых своих героев. Средства эти типичные, да Моцарт и не пытается показать душевный мир героев столь сложным и многогранным, каким он его показывал в «Дон-Жуане». Здесь он акцентирует только одну какую-то сторону, одну ведущую черту характера, противопоставляя своих персонажей друг другу с чисто сказочной прямолинейностью. Так, образу идеального правителя — мудрого, великодушного Заратро противостоит в опере образ лживой, мстительной царицы Ночи; рядом с поэтическими образами юных влюбленных — благородным Тамино и пылкой, прямодушной Паминой стоит комическая пара, словно только что сошедшая с балаганных подмостков: птицелов Папагено, добродушный болтун и хвастунишка, и его веселая подружка Папагена, одетая в платье из птичьих перьев.

И все-таки эти образы так же далеки от схематизма, как далеки от него народные сказки. Героев «Волшебной флейты» выручает полнейшая непосредственность, искренность поведения и чувств, лирический юмор и столь характерная для сказочных образов национально-народная окраска. Отнюдь не схематичен и идейный замысел оперы: в годы, когда идеи братства и равенства распространились по всей Европе (1791), лебединая песня композитора воплотила заветную мечту его современников о царстве разума, мира и свободы.

* * *

Итак, философская направленность последних опер Моцарта была явлением отнюдь не случайным. Назревавшее во Франции революционное движение, взбудоражив общественную мысль, вновь привлекло внимание большинства передовых художников к решению философских и эстетических проблем и заставило их искать новые пути к осуществлению героических замыслов. Интерес к «серезной» тематике наметился еще с середины века, но попытки композиторов обновить традиционную мифологическую оперу долгое время были тщетны — частичные изменения не в силах были ее оздоровить; нужен был решительный удар, способный до основания потрясти обветшавшее здание придворного театра.

Удар этот нанес старший соотечественник Моцарта — венский композитор Христоф Глюк. Прославленный художник, великолепно владевший «высоким» оперным стилем (но не пренебрегавший и комедийным жанром), он в начале 60-х годов XVIII века объявил беспощадную войну роскоши и развлекательным тенденциям придворного театра. Лозунгом его стали жизненная правда, простота и естественность. В своих новых реформистских операх он проводил эти принципы неуклонно, отказываясь от всего, что напоминало увлечение аристократии театральной мишурой. Он отказался от запутанной интриги, от грандиозных декоративных сцен — битв, наводнений, землетрясений, только внешней помпезностью потрясавших публику, отказался от изысканных колоратур, украшавших арии на протяжении больше чем столетие. Все свое внимание Глюк перенес на внутренний мир действующих лиц, обрисовывая его с суровой простотой, соответствующей духу античного искусства. В его спектаклях музыка подчинена была драме. Таким образом принцип, провозглашенный когда-то флорентинскими композиторами, вновь возродился в 60-е годы XVIII века на венской сцене; примечательно, что сюжет, избранный Глюком для решающего боя с придворными традициями, был тот же «Орфей», с которого когда-то на рубеже XVI и XVII веков и началось развитие оперы.

Просто, скрупулезно и предельно выразительно воплотил композитор трагическую историю великого певца древности. Ни одной лишней сцены, ни одного декоративного штриха, ни одного персонажа, не имеющего отношения к основной драматической линии, нет в этой опере. Лаконичные, песенного типа арии и выразительные речитативы чередуются здесь с хоровыми сценами, представляющими подлинно новое слово в оперном искусстве. Хор и балет живут в «Орфее» активной сценической жизнью, не только украшая действие, но деятельно в нем участвуя. Это — либо подруги и друзья Орфея, оплакивающие Эв-

ридику и совершающие над нею похоронный обряд, либо грозные фурии, в диком танце преграждающие герою вход в подземное царство, либо, наконец, легкие бесплотные тени, утешающие Эвридику в Елисейских полях.

Строгая целесообразность музыкально-сценических приемов и безыскусственный драматизм языка сделали в ту пору «Орфея» действительно произведением уникальным. Опера эта до сих пор волнует поэтичностью и классической ясностью образов и форм.

Новаторство Глюка, нашедшее еще более отчетливое выражение в последующих его операх — «Альцесте», «Ифигении в Авлиде» и «Ифигении в Тавриде», произвело целый переворот в сфере музыкальной драматургии. Реформа его получила в 70-е годы широкое признание в Париже (Глюк приехал туда в 1774 году и провел в столице Франции двенадцать лет, упорно отстаивая свои принципы и тем самым вызывая ожесточенную полемику в прессе). С тех пор его реформа стала краеугольным камнем в создании новой героической оперы. На нее опирались композиторы времен французской революции — Керубини, Лесюэр, Мегюль, создавая захватывающие музыкальные спектакли, в которых отражался бурный дух революционных дней. Она же подсказала Бетховену возвышенные образы его «Фиделио». Да и много позднее в музыкальных драмах Вагнера, этого бунтаря-титана второй половины XIX века, мы найдем отчетливые следы воздействия взглядов и принципов Глюка.

Однако мир античных образов, освобожденный великим реформатором от чуждых наслоений, сошел со сцены вместе с ним. Позднее композиторы интересовались греческими мифами только в виде исключения (так, например, Танеев, крупнейший русский композитор, создал в конце XIX века «Орестею» — грандиозную трилогию на античный сюжет).

Как мы уже знаем, даже Моцарт — ближайший преемник и современник Глюка — в годы своей творческой зрелости обращался в поисках философской темы уже не к античным, а более близким ему литературным источникам — народной легенде и сказочным поэмам отечественных литераторов.

Почин Моцарта определил счастливую судьбу «волшебных» сюжетов и в оперном театре: в формировании нового, романтического стиля сказочный и легендарный жанры сыграли важнейшую роль.

Раньше, чем где бы то ни было, в Германии фантастические образы получили характерную романтическую трактовку весьма отличную от классической моцартовской.

Отличия эти были связаны с общественными настроениями начала нового века: освободительное движение, охватившее почти все страны Европы и вызвавшее сильнейший патриотический подъем, породило у художников и публики повышенный интерес к жизни, быту, истории именно своего народа.

Во всех странах начали выходить собрания народных преданий и сказок, с увлечением изучалась история средневековья; рыцарские романы и повести, равно как и произведения, затрагивавшие события более поздних веков, вновь стали популярными. Все это не могло не сказаться на оперных сюжетах. Черпая их из романтической литературы, композиторы населяли оперную сцену фантастическими, легендарными и историческими героями.

Тесное сближение с миром народных поверий и сказок окончательно помогло изжить остатки рационалистической трезвости, в значительной мере свойственной художникам прошлого века. Бытовым сценам придавалась теперь особая конкретность и достоверность, в фантастических же подчеркивалось начало «потустороннее», таинственное, зловещее, и это вносило в трактовку сюжетов элемент мелодраматический.

Одним из первых произведений, возвестивших начало романтической эпохи в опере, был «Вольный стрелок» Вебера, поставленный в Берлине в 1821 году. Сюжет оперы автор заимствовал из чешского народного предания о «черном охотнике». В сущности, это был зингшпиль, то есть комическая опера, где музыкальные сцены чередовались с разговорными. Вебер как бы демократизировал в своей опере созданный Моцартом жанр: оставив в силе резко контрастную лепку сцен, он еще больше приблизил мелодику к народнопесенным истокам и придал образам легендарных героев характерный национальный колорит.

В «Вольном стрелке» причудливо переплелись реальный быт охотников и крестьян средневековой Богемии и увлекательная, но мрачная чертовщина, явившаяся плодом народного воображения — злой дух леса Самиэль, адская охота, заговоренные пули. Для всего этого композитор нашел новые живописные приемы: хоры охотников и девичьи хоры из «Вольного стрелка» нельзя было отличить от подлинных народных песен, а фантастические сцены поражали богатством оркестрового колорита.

В дальнейшем развитии немецкой романтической оперы комедийные моменты оказались почти совсем из нее вытеснены. Легкий, по-моцартовски светлый юмор свойственен только немногим сказочным операм, например, «Оберону» Вебера. Но это единичные, редчайшие явления на немецкой сцене. Основное место на ней занимает жанр «высокой» легендарной оперы, давший к середине века две разновидности — оперу рыцарскую и национально-мифологическую. Первая использует средневековые рыцарские легенды, вторая — древние германские и скандинавские мифы. И та и другая разновидности получили высшее свое завершение в музыкальных драмах Вагнера — гигантских полотнах, поражающих огромной силой живописных средств, но далеких от той большой человечности, которой была исполнена первая сказочно-легендарная опера Моцарта — «Волшебная флейта».

Своеобразная трактовка романтической и сказочно-легендарной опер присуща творениям русских композиторов, внесших неоценимый вклад в развитие этих жанров. После «Аскольдовой могилы» Верстовского (1835), они заняли прочное место на нашей сцене, породив множество разновидностей и обнаружив глубоко самобытные, национальные черты. Так, например, легендарная опера приняла у нас вид оперы-былины, приобретя вместе с новым содержанием и богатырскую, эпическую широту изложения. Опера-сказка тоже породила множество новых разновидностей — героического, лирического или комедийного склада.

Каждый из русских композиторов отдал дань легендарно-сказочной опере, и, прежде всего, Глинка, который вслед за Пушкиным дал в «Руслане и Людмиле» философски обобщенное истолкование богатырских мотивов и тем самым положил основу опере-былине. По многообразию приемов «Руслан» — достойный преемник «Дон-Жуана», несмотря на разительное отличие концепций и образов. Монументальный склад русского былинного эпоса нашел здесь отражение в хорах, а контрастный стиль письма — в быстрой, подчас неожиданной смене картин. Героический образ Руслана соседствует в опере с комическим образом Фарлафа, бытовые и свадебные сцены в хоромах киевского князя Владимира — с поразительной по смелости фантазией царства Черномора. И надо всем господствует народное поэтическое и песенное начало, сообщая любому повороту фантазии композитора убедительность и естественность.

В дальнейшем народная фантастика привлекала и Даргомыжского в «Русалке», и Мусоргского в «Сорочинской ярмарке», и Чайковского в «Черевичках». Но подлинным певцом сказочного жанра оказался Римский-Корсаков. Начиная с «Майской ночи» и кончая «Золотым петушком» он дал непревзойденные образцы оперной фантастики. Он создавал сказки лирические («Снегурочка»), пародийные («Золотой петушок») и трагические («Кашей»), а также эпически величавые оперы-былины, такие, как «Садко» и «Сказание о невидимом граде Китеже». Для каждой из них он находил особые драматические приемы, особые краски.

Придавая своим образам реальные и фантастические очертания, Римский-Корсаков умел объединить героев в самых сложных ситуациях. Для него сказка всегда была выражением нравственных и эстетических идеалов народа, неразрывно связанных между собой — отсюда вдохновенная красота его фантастических женских образов, являющихся как бы воплощением мечты. Их выделяет изысканное использование колоратуры — именно оно придает воздушный, как бы бесплотный характер

вокальным партиям Снегурочки, морской царевны Волховы из «Садко» или Царевны Лебеди из «Царя Салтана». Но и тут мы встречаем тонкое различие оттенков: речь Снегурочки, к примеру, отличается более естественными, простыми интонациями, так как она живет среди людей и всем сердцем тянется к ним. В партии же Шемаханской царицы из «Золотого петушка» Римский-Корсаков сумел сочетать пленительность восточной мелодии с ядовитой ironичностью интонаций, создав запоминающийся образ злой чаровницы:

Andantino

96. Шемаханская царица

Все так жель там . . . си - я - ют

ро - зы и ли - лий от - нен - ных ку -
(*a piacere*)

сты?
И би - рю - со -
(*a piacere*)

вы - е стре - ко -
(*a tempo*)

зы лоб - за -
ют

пыш . . .
ны - с ли -
сты.

Итак, комедийная и сказочно-легендарная оперы вошли в золотой фонд классической оперной драматургии; жанры эти до сих пор не утратили силы своего художественного воздействия и в том или ином виде вновь и вновь возрождаются в творчестве современных композиторов. Но, пожалуй, еще более существенна в формировании классической оперы (а тем более современной) роль исторического оперного жанра.

* * *

Историческая опера, возникшая в 30-е годы XIX века (то есть в момент расцвета романтической драматургии), в своем развитии тесно связана с освободительным движением эпохи. Правда, к историческим героям или даже событиям компози-

торы обращались и раньше, еще в придворных спектаклях XVIII века, но сюжеты такого рода трактовались обычно так же условно, как и сюжеты мифологические. В них видели, главным образом, удобный повод показать картины битв, турниров или же пышных придворных церемоний.

Но вот накануне июльской революции 1830 года на парижской сцене появились две оперы, положившие начало новой, драматической трактовке исторических событий. Одна из них, под названием «Немая из Портичи» или «Фенелла» (1828), принадлежала французскому композитору Оберу, другая — «Вильгельм Телль» (1829) — великому Россини.

Обе были посвящены теме восстания порабощенного народа против иноземного владычества. В «Фенелле» действовали неаполitanские рыбаки, восставшие в XVII веке против угнетателей испанцев, в «Вильгельме Телле» — швейцарские крестьяне, поднявшие оружие против австрийского наместника и его войск. Разумеется, о строгой историчности сюжета и здесь еще нельзя говорить, так как события народной жизни истолковывались авторами достаточно произвольно. Основное внимание обоих удалено было судьбе вождя восставших — личности исключительной, резко выделявшейся из окружавшей среды. Именно его романтическая фигура противопоставлялась угнетателям. Тем не менее, наибольшим успехом у публики пользовались народные сцены, переданные с подкупавшей красочностью и реализмом. Массовая сцена на рынке в «Фенелле» Обера, где рыбаки под видом свежего улова привозят в город оружие и раздают его повстанцам, а женщины, танцуя огненную тарантеллу, отвлекают внимание стражи, — действительно одна из самых захватывающих во всей опере. Еще более яркие хоровые сцены заключает в себе опера «Вильгельм Телль»; с поразительным мастерством передал в них Россини колорит швейцарских народных песен и танцев, закончив оперу победным маршем восставших.

Подобного рода оперы создавались и в Италии, где публика, воодушевленная патриотической идеей народного освобождения, принимала их особенно горячо.

Начало геронике нового типа здесь положила рыцарская опера Россини «Танкред» (1813); по сюжету она мало чем отличалась от легендарных опер — разве что отсутствием фантастических элементов. Те же черты содержала «Норма» Беллини, появившаяся позднее, в тридцатых годах. Действие в ней происходило в эпоху Древнего Рима, но итальянцы легко переносили ситуацию оперы в современность и реагировали на восстание угнетенного племени друидов с пылкостью людей, в душе которых затронуты самые чувствительные струны.

Пламенная аудитория безоговорочно приняла молодого Верди, когда он в 40-е годы выступил с оперой «Ломбардцы». В ней шла речь о крестовых походах, но патриотические гимны,

звучавшие со сцены, зажигали толпу верой в собственную близкую победу.

Естественно, что в исторических операх хоровые сцены играли большую роль. Особый блеск придал им французский композитор Мейербер, выступивший в 1835 году в Париже с «Гугенотами». Произведение это так поразило музыкальный мир, что автор его был объявлен бесспорным родоначальником исторического жанра. Взяв сюжет из эпохи кровопролитных религиозных войн, он действительно показал на сцене конкретную историческую обстановку. Париж конца XVI века, роскошный быт королевского двора и приближенных к нему дворянских семей, пеструю жизнь улицы, стычки между католиками и гугенотами, наконец, страшную картину резни гугенотов в памятную варфоломеевскую ночь.

Декорации, костюмы, все было выдержано в духе эпохи, а такие жанровые картины, как скора горожан с солдатами, игры фрейлин королевы Маргариты или кутеж молодых дворян, дали композитору возможность сообщить и музыке хоров особо живописный колорит. К тому же Мейербер был мастером сценических контрастов и умело использовал их в сопоставлении картин.

И все-таки «Гугеноты» нельзя было назвать подлинно исторической оперой, так как реальные события истории являлись лишь пышной рамой для любовной драмы главных героев, гугенота Рауля и католички Валентины. Перипетии их несчастливой любви были на первом плане, остальное служило только фоном. Политическая основа вражды между гугенотами и католиками, а тем более роль народа в этих распрях отнюдь не интересовали автора. Все это осталось за пределами оперы.

Подобная трактовка исторических событий была свойственна многим композиторам. Даже великолепные зрелые оперы Верди — такие, как «Сицилийская вечерня», «Дон Карлос» и «Анда», с их поразительной по реализму разработкой характеров и грандиозными массовыми сценами, обрисованными с полкупающим темпераментом, не избежали общей для всех романтиков концепции.

Лишь с появлением на мировой сцене молодой русской оперной школы в развитии жанра исторической оперы ощущается новая, живительная струя. Необычайная глубина психологической и социальной обрисовки героев и, главное, живой интерес к изображению реальной жизни и действий народа отличают произведения русских композиторов от всего, что было сделано до них в области исторической драматургии. Уже первая опера Глинки «Иван Сусанин» (1836) видоизменила сложившуюся на Западе традицию, создав не романтического, а подлинно народного героя.

Композитор, в детстве бывший свидетелем событий Отечественной войны 1812 года, на всю жизнь сохранил востор-

женную память о патриотизме русских крестьян, о героях-партизанах, грудью вставших на защиту Родины. Таким он увидел и оперного своего героя — костромского мужика, не пожалевшего жизни, чтобы отвести беду от Москвы в 1613 году. Глинке незачем было рисовать его личностью исключительной, непохожей на окружающих и непонятой ими, как это вошло в обычай на Западе. Он знал, что его Сусанин велик именно чувством глубокой, родственной связи с окружающими людьми, природой, бытом; он плоть от плоти и кровь от крови своего народа. Поэтому опера оказалась свободна от всякой искусственной приподнятости: облик и речь Сусанина просты и естественны, как его подвиг. Даже в кульминационный момент драмы, в сцене смерти, Глинка сумел избежать романтической патетики, создав новую по смыслу и характеру героическую арию. Монолог Сусанина «Чуют правду», при всей своей вдохновенности и серьезности, проникнут песенными интонациями; в них подчас близко проплывает даже бытовое начало, подчеркивая реальность происходящего и усугубляя трагизм ситуации.

Столь же просты, бесхитростны, глубоки и образы остальных действующих лиц — Антониды, Вани, Собинина. Все они — народ. Отсюда тесная связь сольных и ансамблевых партий с хоровыми, связь, придающая опере поразительную законченность и цельность и оправдывающая монументальный размах «обрамляющих» хоровых сцен — суровой песни ополченцев («В бурю, во грозу») и ликующего, победного финального гимна («Славься»). Глинка писал не жанровые или декоративные картины — в могучих хорах «Ивана Сусанина» он дал обобщенный образ душевой жизни народа, тем самым открыв новую страницу в трактовке исторической оперы.

По его стопам пошли все русские композиторы: Римский-Корсаков в «Псковитянке», Бородин в «Князе Игоре», Чайковский в «Орлеанской деве» и «Мазепе».

Высшим достижением русской драматургии в этой области явились народные драмы Мусоргского — «Борис Годунов» и «Хованщина». Автор потому и назвал их так, что поставил перед собой сложнейшую задачу — показать на оперной сцене переломные моменты в жизни народа и его трагические столкновения с правителями.

В годы работы над «Хованщиной» Мусоргский задумал создать еще одну народную драму «Пугачевщина». Согласно его замыслу она должна была составить последнюю (третью) часть грандиозной исторической трилогии, в которой бы отразились этапы постепенного роста народного самосознания. В последней части, посвященной пугачевскому бунту, он мечтал показать народного вождя, действующего во главе массы и заодно с нею. Смерть помешала ему выполнить задуманное. Но и в том, что он оставил, мы встречаемся с единственным

в истории оперы примером подлинно революционной трактовки исторических событий. Взяв в «Борисе Годунове» за основу сюжет Пушкина, Мусоргский главной темой оперы сделал отношения народа и Бориса. В процессе создания образов он был увлечен мыслью показать народную массу именно такой, какой он ее знал.

«Народ хочется сделать, — писал он И. Е. Репину, — сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один, цельный, большой, неподкрашенный и без сусального».

И Мусоргскому действительно удалось показать, как постепенно растет в народе протест, как пробуждаются в нем гнев и вражда к правителю, далекому от его нужд. Это дало композитору право изменить заключительную сцену трагедии Пушкина. Согласно ремарке поэта, народ здесь «безмолвствует», в опере он восстает, и в финальной сцене крестьянского бунта под Кромами, добавленной Мусоргским, мощно звучит голос пробудившихся масс.

Уже одно то, что композитор осмелился таким образом «возразить» Пушкину, что он смог дать заостренную политическую трактовку изображаемых событий, говорит о том, как далеко шагнула вперед русская опера.

И, действительно, в историческом жанре, как и в сказочном, у нее за рубежом соперниц не было.

* * *

Лирическая драма — один из ведущих оперных жанров конца XIX века. Это сравнительно молодой жанр; он в полный голос заявил о себе только в 60—70-е годы XIX века, оттеснив родственную по тематике, но несходную по музыкально-выразительным приемам романтическую любовную драму.

Но остановимся сперва на характеристике романтической любовной драмы итальянских и французских композиторов прошлого века. В основе ее лежала любовная трагедия, развертывавшаяся в необычайных, чаще всего роковых обстоятельствах и необычной «романтической» обстановке. Нагромождение опасностей придавало любовной интриге захватывающий характер: с каждым актом психологическая ситуация становилась все более напряженной; чувства героев, накаляясь, приобретали неистово страстный, экзальтированный характер. Даже обязательная гибель героев была нарочито эффектной: их сжигали на кострах, сбрасывали с башни, казнили на плахе, душили, отравляли; иногда они сами себя отравляли или сжигали, а не то сходили с ума и кончали с собой в припадке безумия. Все здесь было направлено на то, чтобы потрясти слушателя.

Той же цели служило и искусство «бель канто», которое в романтической драме становится преувеличенно эмоциональным. Длительная подготовка кульминаций, бесконечные выдержаные звуки в каденциях, то замирающие, то усиливающиеся, внезапные переходы от медленных, молитвенного типа мелодий к бурным колоратурам — все это усугубляло страстность исполнения. В накаленной атмосфере подобных опер не оставалось места для психологической детализации музыкального образа. Все подавалось крупным планом, обусловив господство яркого, плакатно четкого мелодического рисунка. Стиль этот привлекал слушателя своей динамичностью и доступностью, чем и объясняется исключительная популярность романтической драмы на всех европейских сценах.

Возникнув в 30-е годы XIX века в Италии, она утвердила здесь с молниеносной быстротой, покорив композиторов, исполнителей, публику. Триумфальное шествие ее по иноземным сценам открыли знаменитая «Норма» Беллини, «Лючия» Доницетти и «Эрнани» — опера молодого Верди. Позднее, в 50-х годах, зрелый Верди придал итальянской романтической драме подлинно героическое звучание — она стала воплощением не только любовных, но и социальных страстей. Стоит вспомнить «Риголетто» или «Трубадура», чтобы понять, какие возможности таила в себе неистовая романтика подобных сюжетов и как глубоко сумел раскрыть их Верди.

Трактовка любовной драмы во Франции отличалась скорее внешним блеском и пышностью; тем не менее французские композиторы внесли лепту в развитие этого популярного жанра, особенно Мейербер. Его «Африканка» и «Динора» долгое время считались непревзойденными образцами романтической драмы и соперничали с лучшими операми Верди.

И все же привилась романтическая драма далеко не повсюду. Русские композиторы, например, ее почти не культивировали. Единичные образцы жанра встречаются только в творчестве Кюи («Анджело», «Сарацины»); некоторую склонность к нему обнаруживал в молодые годы и Чайковский («Опричник»), но позднее он с раздражением относился к нагромождению трагедийных обстоятельств, не отвечавших его чувству «жизненной правды».

«Какая несчастная эта африканка! — писал он по поводу романтической героини Мейербера. — И рабство-то, и темницу, и смерть под ядовитым деревом, и торжество соперницы в предсмертные минуты приходится ей испытать, — и все-таки ее несколько не жаль. А между тем есть эффекты, есть корабль, драки, всякая штука. Ну и черт с ними, с этими эффектами!».

Так думали все русские композиторы, стремившиеся воплотить на сцене подлинную жизнь. Поэтому в творчестве того же Чайковского серьезнейшее место заняла скромная спутница романтической драмы — лирическая опера.

Первые, едва заметные ростки ее на Западе относятся еще к 30-м годам, когда в той же Италии, в непрятательной опере Беллини «Сомнамбула» неожиданно проявилась склонность композитора к тонкой психологической разработке сюжета; более отчетливые следы формирования нового жанра можно проследить в 50-е годы, когда Верди выступает с «Травиатой» (1853), а Даргомыжский в России — с «Русалкой» (1856). Как ни различны оба произведения, их сближает «правда жизни», свойственная и сюжету и его трактовке. А с появлением во Франции оперы «Фауст» Гуно (1859) стало ясно, что протест против «неистовых» романтических красот объединяет художников многих стран, что все сильнее овладевает ими тяга к отражению на сцене реальной, повседневной жизни. Недаром Гуно даже фантастическую легенду сумел «прочитать» в свете «обыкновенной истории», погубившей столько молодых жизней.

Возглавила это движение Франция: здесь в середине 50-х годов возник молодой «лирический театр», сгруппировавший вокруг себя талантливых музыкантов; среди них были известные — Гуно, Тома, и совсем молодые — Делиб, Бизе. Авторы «лирического театра» в поисках тем для своих произведений обращались к самым разнообразным сюжетам — экзотическим, волшебным, классическим или современным, памятуя одно: в центре внимания должно находиться не внесшее, а внутреннее действие, обрисованное без прикрас и пресувеличений. Существенно было и то, что где бы, когда бы ни развертывались события, авторы стремились воплотить в своем сценическом замысле проблемы сегодняшнего дня и, не колеблясь, насыщали партии героев интонациями и ритмами современного романса, песни, танца. Средневековые горожане могли в «Фаусте» танцевать модный вальс, а Мефистофель — петь эстрадные куплеты — эта условность только помогала зрителю понять, что перед ним развертывается драма хорошо знакомого ему общества.

Все более живой интерес к современному человеку, его быту, его душевным конфликтам назревал и в России. Не только Даргомыжский в «Русалке», но и Рубинштейн в своем «Демоне» (1872) пробивали здесь дорогу лирической опере.

Но как во Франции достижения большинства предшественников затмила «Кармен» Бизе, так в России все прежние опыты в лирическом жанре отступили перед «Онегиным» Чайковского. Никто еще так глубоко не проникал в душевный мир «обычных» герояев, не передавал так живо бытовых отношений, характерных для скромной помещичьей усадьбы, не включал с такой чуткостью в сложный вокальный и оркестровый язык оперы «домашние» интонации бытового русского романса. Перед композитором была живая жизнь, гениально запечатленная Пушкиным, — жизнь, которую он и сам хорошо знал и,

воплощая ее в музыке, «таял и трепетал от невыразимого наслаждения».

«Онегин» означал для оперной драматургии завоевание новой, может быть, самой сложной области — красоты обычного.

Русская классика не только охватила все существовавшие оперные жанры, но сумела внести в них свое, зачастую более углубленное толкование. Накопленные ею богатства после Октября унаследовал молодой советский музыкальный театр. Бережно охраняя творческие традиции, завещанные Глинкой, Чайковским, «кучкистами»¹ советские композиторы с первых лет революции поставили перед собой самостоятельную и весьма ответственную задачу — сделать оперу отражением той новой жизни, которая созидалась в стране. Это заставило их сугубо критически подойти к отбору материала и методу его трактовки. Отнюдь не все жанры, разработанные классиками, оказались в ту пору достаточно емкими для воплощения новых идей и образов. Лирическая и комическая оперы, например, на первых порах совсем исчезли из поля зрения советских композиторов; в суровые годы гражданской войны эти жанры многим казались пережитком прошлого. Творческие силы молодежи были устремлены на овладение героической тематикой, поэтому ведущее место в творчестве советских композиторов естественно заняли жанры монументальные: историческая, историко-революционная и былинно-легендарная оперы.

Последняя сыграла особенно важную роль в формировании искусства молодых братских республик. Обращение композиторов Армении, Грузии, Казахстана, Киргизии, Таджикистана, Татарии и других к родному фольклору — музыкальному и поэтическому — вызвало к жизни множество произведений, воплотивших легендарные образы национальных героев.

При всем различии сюжетов, языка и музыкально-сценических приемов эти произведения объединяла общая тема революционной борьбы народа против деспотизма угнетателей. Отсюда характерная для них эпическая широта композиции, обобщенность образов и поэтическая приподнятость речи, достигавшая наибольшей выразительности в героических хоровых сценах.

Те же черты господствовали в разработке историко-революционных и исторических сюжетов, оказавшихся в центре внимания большинства советских композиторов как старшего, так и младшего поколения. Правда, здесь, в связи с реальным историческим конфликтом и обстановкой, обрисовка характеров и отношений героев приобрела более индивидуальные очертания.

¹ «Кучкисты» — так сокращенно называли членов «Могучей кучки», творческого содружества выдающихся русских композиторов; оно объединяло Балакирева, Мусорского, Бородина, Римского-Корсакова и Юи.

Однако решающую роль в музыкально-сценическом замысле играла та же «генеральная тема», что и в операх легендарного жанра. Об этом свидетельствует и поразительная по своеобразию опера Прокофьева «Война и мир». Казалось бы, в ней пристально прослежены не только сложные духовные отношения, возникшие между Наташей, князем Андреем и Пьером, но и чисто бытовые столкновения, связанные с ломкой патриархальных дворянских жизненных устоев. И все же композицию оперы определила не внутренняя драма героев, а героическая тема единения народа, грудью вставшего на защиту родины. Этим оправдываются грандиозные масштабы произведения, обилие и значительность массовых картин, народные хоровые песни, мощное звучание которых как бы перекликается с «богатырскими» песенными образами Мусоргского и Бородина:

Andante con moto

97 Хор

A
T
Басон

Встал на род великой си лой. Кто пришел на

Русь сме чем, тот не уй - дет. жи - вым.

В таком же монументальном плане решены «Декабристы» Шапорина — одно из лучших советских произведений, посвященных теме русского революционного освободительного движения¹. Связь с классической бытовой традицией отчетливо сказывается здесь в обилии колоритных картин, рисующих помещичий крепостной быт (первая картина — «В имении»), народные гуляния (третья картина — «Ярмарка»), развлечения придворной знати (седьмая картина — «Бал-маскарад»). Но центр тяжести опять-таки лежит не в бытописании, равно как и не в романических отношениях юных героев, судьба которых оказалась связана с декабрьским восстанием. Именно «генеральная» тема композитора — борьба вольнолюбивого русского

¹ К числу опер, освещавших историю русского революционного движения, относятся «Иван Болотников» Степанова, «Емельян Пугачев» Ковалия, «Степан Разин» Касьянова, «Декабристы» Золотарева, «Броненосец Потемкин» Чишко, «Мать» Хренникова и другие.

дворянства против царского самодержавия дала ему право на весьма сложную, эпически свободную композицию оперы.

Надо сказать, что обращение к современной героической тематике само по себе было на редкость смелым шагом и означало серьезный сдвиг в истории оперы. Обычно композиторы затрагивали современные темы только в комическом жанре, касавшемся наиболее устойчивых бытовых форм жизни, отчасти и в лирической опере. Героика в представлении большинства связывалась только с прошлым. Даже расстояние в пятьдесят лет казалось в свое время недопустимо близким. Напомним, что именно отсутствие достаточного временного расстояния помешало критикам сразу оценить достоинства «Евгения Онегина»; слишком уж схожи были сценические персонажи по своему внешнему и внутреннему облику с теми, кто сидел в зрительном зале. Что же тогда говорить о персонажах не лирического, а героического плана? Чем значительнее должны были быть их портреты, тем большее расстояние предполагалось между ними и слушателями.

Советская опера сделала в этом смысле разительный скачок: сломав вековую традицию и поставив героику лицом к лицу с современной жизнью, она, в сущности, создала новый жанр — современную героико-патриотическую оперу.

Темы, питавшие воображение композиторов, были многообразны — здесь и гражданская, и Отечественная война, и социалистическое переустройство жизни, и новые отношения, складывавшиеся в процессе этого переустройства между коллективом и индивидуальностью. Столь же различны по своему душевному складу и характеру оказались новые герои — рабочие, колхозники, комсомольцы, — впервые показанные на оперной сцене. Естественно, что решение героической темы нашими композиторами не могло быть единым: «Тихий Дон» Дзержинского (1935), «В бурю» Хренникова (1939), «Семен Котко» Прокофьева (1939) или «Семья Тараса» Кабалевского (1950), при всей общности тем, резко отличны по трактовке сюжета и по манере письма. Они так же разнообразны, как разнообразна жизнь, породившая их. Ведь в каждом отдельном случае композитору предстояло охватить огромный материал, показать процесс становления жизни, не укладывавшийся ни в одну из прежних жанровых схем. Это, с одной стороны, чрезвычайно осложняло задачу, но, с другой, — помогало преодолевать уже «отработанные» традиции и брать у классики лишь то, что непосредственно участвовало в решении.

Чаще всего в указанных произведениях происходит скрещивание черт нескольких классических жанров — историко-революционного, бытового, лирического. Это связано с особой широтой сюжета, подчас приводящей к известной сценической перегрузке. В той же опере «В бурю» Хренникова, написанной по роману Н. Вирты, объединено несколько сюжетных линий:

здесь и трудный процесс советизации деревни, приведший в конце концов к исторической замене проразверстки продшлагом, и борьба коммунистов с белыми бандами, и любовный конфликт (отношения Леньки и Наташи), усложненный семейно-идеологическим конфликтом (два брата принадлежат к разным социальным лагерям).

Такая же «загруженность» сюжета характерна для всех опер, трактующих современную героическую тему, вплоть до «Семена Котко» Прокофьева, где сочетаются элементы жанрово-бытового и трагедийного спектакля.

Не случайно особенностью композиции советских опер является не только подчеркнутая их многогранность, но и многогрудность: новое ощущение коллектива и его значения в деятельности и судьбе человека, ощущение, рожденное всем строем советской жизни, не замедлило сказаться в трактовке оперных образов. Именно отсюда возникла потребность рисовать как бы «групповые» портреты действующих лиц, то есть создавать музыкальные характеристики, подчеркивающие наиболее значительные психологические черты, объединяющие ту или иную группу людей.

Излюбленной формой для таких портретов стала песня. Эти коллективные песенные характеристики представляют собой обычно один из самых запоминающихся образов оперы. Вспомним песню «От края и до края» из «Тихого Дона», рисующую пробуждение революционного духа в измученном испытаниями войны казачьем войске, лирическую песню комсомольцев в «Семье Тараса» Кабалевского и героическую песню краснодонцев в тюрьме из «Молодой гвардии» Мейтуса — все они настолько характерны для нашего времени, что подобно лучшим ариям классиков продолжают жить самостоятельной жизнью даже вне оперной сцены.

Такой же коллективной характеристикой декабристов стал замечательный гимн, написанный Шапориным на пушкинские слова «Товарищ, верь, взойдет она»; в этом смысле мы и говорим о плодотворном слиянии в его произведении классической и современной советской традиций.

Вполне естественно, что наибольшим вниманием советских композиторов пользовались массовые сцены и что здесь раньше всего был достигнут полноценный художественный результат. Такие хоровые картины, как казачий привал (сцена в окопах) в «Тихом Доне» и бабий бунт в «Поднятой целине» Дзержинского, похороны матроса в «Броненосце Потемкине» Чишко и бесчинства антоновцев в опере «В бурю» Хренникова (оперы появились одна за другой в 30-е годы), не только содержали в себе зерна нового стиля, но сумели этой новизной захватить слушателя. Она прежде всего давала о себе знать в современной хоровой интонации. Это была интонация массовой революционной песни, перешагнувшей в те годы с площади на

оперную сцену и здесь нашедшей конкретное драматическое истолкование.

Еще более значительной оказалась роль революционной массовой песни в операх послевоенного времени, где раскрылся героический облик нового коллектива и замечательные свойства, воспитанные в ней партией, — активность, сплоченность и преданность советской Родине. Таким выступает перед нами в «Молодой гвардии» Мейтуса облик комсомольцев, получивший яркое воплощение в массовой песне «Взвейся...». Такой рисует Кабалевский в «Семье Тараса» и старую гвардию рабочих, запевающих «Интернационал» под дулами направленных на них немецких автоматов. Здесь образ русского народа уже совсем не тот, каким он предстает на страницах классической оперной литературы, — это не стихийно могучая сила, не толпа, а передовой отряд человечества, непобедимый в своем сознательном движении вперед.

Решение таких сложных задач обусловило явный перевес героического жанра над всеми остальными, равно как и массовых сцен по отношению к ансамблевым и сольным номерам. Однако все это сделало развитие нашего оперного стиля несколько односторонним.

В индивидуальной обрисовке современников, в создании характеров, в раскрытии внутреннего мира советского человека и его личных отношений наши композиторы, за редким исключением, далеко не достигли того уровня, на котором находятся их массовые сцены. Отсюда и бедность вокального стиля, отсутствие эмоциональных мелодий и законченных форм, которыми так пленяет нас классика. Уже давно назрела потребность завоевать и другие оперные жанры, поставить их на службу новым целям.

Одним из интересных примеров «осваивания» лирического жанра может служить «Таня» Крейтнера — произведение хотя и несовершенное, но пытающееся намстить характерные черты в облике современной советской женщины и ее судьбе. К комедийному жанру обратились такие композиторы, как Прокофьев («Дуэтня») и Шебалин («Укрощение строптивой»); сказочные сюжеты¹ получили сценическое воплощение в ряде опер молодых композиторов. В этих первых попытках много смелого и нового в решении образов и ситуаций. Однако по-длинные победы в сфере бытовых и комедийных жанров еще впереди: они, несомненно, придут тогда, когда материалом для авторов явится живая окружающая жизнь, с которой эти жанры будут органически связаны.

На этом мы закончим обзор истории возникновения, развития и смены основных жанров оперного искусства и перейдем к рассмотрению отдельных оперных форм и их функций.

¹ «Три толстяка» Рубина, «Андрей-стрелок» Магиденко и другие.

Оперные формы

Ария, песня, романс, ариозо, баллада

За те триста с лишним лет, что прошли со дня первого оперного спектакля, многое изменилось в сложном организме оперы: раздвинулись ее масштабы, обогатились выразительные средства, оркестр из скромного аккомпаниатора стал полноправным участником драмы. Балет и хор давно уже «прижились» в опере как неотъемлемая часть целого. Но душой оперы как был, так и остался человеческий голос, с его тембровым богатством, ни с чем несравненной динамичностью и задушевностью вокальных интонаций. Самое сочетание слова и выразительной мелодии всегда было и будет в центре внимания и композитора и зрителя. И те формы сольного пения, в которых вокальная мелодия получила наибольшую законченность, наибольшую свободу развития, естественно оказались решающими в построении музыкального сценического образа.

Одной из таких форм, пожалуй, наиболее значительной, является ария, раскрывающая душевную жизнь героя, его мысли и чувства. Это может быть бурное, порывистое признание и спокойный рассказ о внешних событиях, философское размышление и страстная мучительная исповедь, героический порыв и лирическое раздумье.

В отличие от драматического монолога ария не стремится передать психологический процесс со всеми его противоречивыми оттенками и отклонениями; она говорит только о главном, вскрывает основную мысль, основное желание или чувство. Так же как актер, готовя роль, находит ключ к раскрытию образа в каком-то важнейшем душевном движении, ищет и находит подтекст роли композитор. Потому так предельно выпуклы и выразительны темы арий. Эти темы в обобщенном виде передают не только состояние героя, его чувства и думы, но и важнейшие черты его характера,— они дают как бы «сгущенное», концентрированное отражение его душевной жизни.

Так, в арии плененного Игоря в опере Бородина во весь рост встает перед нами облик могучего, сильного даже в своем отчаянии воина-вождя. В его длинной арии, полной мучительных мыслей о судьбе родины, жгучей тоски и нежного воспоминания о Ярославле, надо всем властствуют страстная энергия и та воля к действию, к победе, которая предопределяет дальнейшую судьбу героя. Его отчаянный и могучий призыв — «О дайте, дайте мне свободу» — оказался для композитора ключом к раскрытию душевной жизни Игоря, и он сделал музыкальное воплощение этих слов основной темой арии. И хотя монолог Игоря оканчивается трагическим признанием в бессилии, в памяти слушателя остается именно этот мелодический призыв:

Più animato

96 Игорь

о, дай - те, дай - те с ми - не, сво - ю - ду,
я мой по - зор, су - ме - ю ис - ку -
пить; спа - си я честь сво - ю ил -
сла - ву, я Ру - сь от не - дру - га спа - си!

В арии Игоря есть и вторая тема — лирического склада, резко контрастирующая с первой,— это тема средней части. Она появляется в связи с воспоминанием Игоря о Ярославне: мягкая и плавная, она словно поднимается из глубины его измученной души и, подчеркивая смятение состояния Игоря, еще сильнее оттеняет ту жажду действия которой переполнено его сердце:

Meno mosso
dolce
по Игорю

ты од - на го - луб - ка ла - да,
ты од - на ви - нить не
ста - нешь, серд - цем чут - ким
все пой - мешь ты, все ты мне про . стиши.

Подобные контрасты придают арии большую объемность. Это привело в свое время композиторов к мысли утвердить ряд законченных форм, в рамках которых образ предстает в самом выгодном свете.

Когда нужно было воплотить мысли в особенно лаконичной, убедительной форме, классики охотнее всего прибегали к трехчастной арии. Такова например, ария Гремина, доверчиво открывавшего перед Онегиным свое сердце («Любви все возрасты покорны») в «Евгении Онегине»; ария Любавы из «Садко», предсмертная ария Ленского.

Но давно прошло время, когда композиторы, пользуясь однотипной трехчастной арией, выражали самые различные мысли и чувства. Уже начиная со второй половины XVIII века

композиторы всех стран повели борьбу с трафаретностью оперного языка. Формы арий стали весьма разнообразными; они определялись и особенностями ситуаций, и характером высказываемых мыслей, и образом действий героя. Одной из первых попыток присодолеть замкнутость оперного монолога явилось сопоставление в арии двух контрастных частей. Первая — медленная и чаще всего скорбная, то величественная, то лирическая — служила как бы вступлением к последующей, оживленной части, носившей, как правило воинственный или героический характер.

Подобные двухчастные монологи обычно создавались в сценах, где герой испытывал двойственное чувство или внезапно переходил от одного душевного состояния к другому. Структура их оказалась очень емкой и дала композиторам возможность воплощать сложные и различные по содержанию сценические образы.

Так, в моцартовской «Волшебной флейте» царица Ночи, представ пред принцем, которого она решила сделать орудием своей мести, сначала пытается растрогать его горестным рассказом о похищении Памины (ее дочери); но долго сдерживать свой гнев она не может и, изменив интонацию, despотически призывает Тамино отомстить Заратро и стать спасителем девушки. Материнскую скорбь царицы Моцарт передает в проникновенном адажио, а мстительные чувства — в воинственном allegro, в котором злобные выкрики чередуются с блестящими руладами.

Совсем иной смысл заключает в себе ария Руслана на поле битвы в опере Глинки «Руслан и Людмила». Герой задумчиво бродит ночью по полю, когда-то месту жестокой сечи; его томит одиночество, на ум невольно приходят мысли о смерти, о забвении, ожидающем всех, кто ушел из жизни. Эти лирические размышления переданы Глинкой в первой части арии — медленной, сосредоточенной, задушевной. Но Руслан человек действия, он отбрасывает сомнения, не хочет верить злым предчувствиям; упадок душевных сил сменяется подъемом, он жаждет одного — найти меч по руке, который дал бы ему возможность сразиться с похитителем Людмилы.

Верный классической традиции, Глинка передает этот душевный подъем в таком же стремительном и воинственном allegro, какое избрал Моцарт для царицы Ночи; и здесь виртуозное начало довлеет над певучим.

Несколько позднее завоевала популярность на оперной сцене ария в форме рондо. Напомним, что слово «рондо» в переводе означает «круг», и такое наименование не случайно: основная тема арии, повторяясь несколько раз, окружает или обрамляет контрастные музыкальные мысли, представляющие как бы самостоятельные вводные эпизоды. Оперные композиторы пользовались ею в тех случаях, когда им хотелось показать настой-

чивое возвращение героя к одной и той же мысли. В бытовых ариях, близких по мелодии к народной песне, они зачастую придавали подобному возвращению юмористический характер. Так, Папагено в «Волшебной флейте» Моцарта, счастливый тем, что избавился от непосильных для него испытаний, хмельной от выпитого вина, танцует и поет, мечтая о милой подружке, которую ему когда-нибудь подарит судьба.

В наши дни остроумно воспользовался формой рондо композитор Кабалевский, создавая портрет главного героя в опере «Коля Брюньон». Коля — талантливый художник из народа, мастер на все руки, балагур и упрямец; при встрече с герцогом-мненатом он весело перечисляет многочисленные и разнообразные свои профессии, и стремительная, упругая мелодия его арии, повторяясь, создает образ неиссякаемой жизненной энергии:

100 Allegro vivace

ff

poco diminuendo

Vena - пыльеть; вспа - хивать нед - ра зем - ли,
се - ять, вы - ра - щивать ише ни - цу и о - вес.

Однако рондо использовалось не только в бытовых оперных ситуациях, но и в сугубо драматических, помогая решению сложных психологических задач. Глюк применил форму рондо

в последней арии Орфея — «Потерял я Эвридику». Чудодейственный певец окончательно утратил надежду вернуть любимую жену. Он никогда не сможет ни обнять, ни даже увидеть Эвридику. Но Орфея охватывает не отчаяние, а странное спокойствие: он знает, что не переживет жену, и горестная примиренность с судьбой сочетается в его душе с благоговейной нежностью к усопшей. Вот те чувства, которые воплотил Глюк в основной теме арии, одновременно скорбной и светлой, возвышенной и по-народному простой. Их все еще сменяют внезапные взрывы горести, и тщетные призывы к любимой представляют собой более свободно речитативно изложенные эпизоды. Но эти вспышки протesta коротки, и Орфей вновь возвращается к прежнему скорбно-просветленному состоянию. Контуры арии определяются здесь тонким анализом душевного мира героя.

Но вот еще монолог, резко противоположный по содержанию всем приведенным выше и в то же время нашедший воплощение в форме рондо: перед нами Фарлаф из «Руслана и Людмилы» Глинки — трусливый богатырь, участвующий в розысках Людмилы и до смерти перепуганный встречей с Наиной. Злобная колдунья посоветовала ему оставить поиски и спокойно возвратиться в Киев, в терем Светозара: из ненависти к Руслану она силой своих чар предоставит ему княжну. Ошеломленный Фарлаф, вначале не поверивший своему счастью, теперь переполнен торжеством, злорадством, тщеславием. Он хвастливо предвкушает, как будут посрамлены соперники, как плачущая княжна окажется в его власти. С комическим ликованием, скороговоркой, словно задыхаясь, тверdit он одно и то же: «Близок уж час торжества моего», и тема его с каждым повторением получает все более гротескный характер.

Все перечисленные формы арий построены на контрастном музыкальном материале, но существуют монологи, которые не требуют подобной контрастности: бывают положения, при которых герой, испытывая спокойное, умиротворенное душевное состояние, как бы непроизвольно выражает его в пении; бывают и другие моменты, когда он настолько захвачен каким-либо чувством, что никакая другая мысль или переживание над ним не властны.

В таких случаях композитор прибегает к монолитному построению арии, то есть обходится одной темой, избегая вторжения контрастного материала. С ариями подобного типа мы чаще всего встречаемся у классиков в тех сценах, когда герой его находится на вершине счастья или горя. Вспомним первый монолог Тамино из «Волшебной флейты» Моцарта: смотря на портрет дочери царицы Ночи, принц чувствует, что в сердце его зажглась любовь к прекрасной девушке; ария его начинается как бы с восторженного вздоха — «Такой волшебной красоты, клянусь, не видел никогда», и эта поэтическая тема становится исходной в развитии всего монолога. Моцарт варьирует, видо-

изменяет ее, но от основного интонационного содержания и мелодического рисунка не отходит.

В русской опере однотемная ария чаще уступает место песне, в которой находит свое воплощение национальный характер ее героев.

Драматическая функция песни в опере очень велика. Стоит вспомнить песни Варлаама и шинкарки из «Бориса Годунова», Марфы («Исходила младешенька») из «Хованщины», Леля из «Снегурочки», колыбельную Марии из «Мазепы», наконец, современные песни, хотя бы ямщика Балаги из «Войны и мира» Прокофьева, чтобы представить себе, каким разным целям может служить песня, какие контрастные характеристики и образы она создает. Общее здесь одно: песня в опере воплощает отнюдь не индивидуальные, только данному лицу присущие настроения и мысли. Опираясь на народную традицию, композитор рисует в ней переживания типические, роднящие его героя с тысячами ему подобных.

Мелодия народной песни, отшлифованная веками и хранящая в себе душевный опыт, накопленный поколениями, обычно передает самое важное в типической ситуации или переживаниях. Частности здесь не имеют значения. Потому-то на одну и ту же сравнительно короткую мелодию и поются в песне разные слова. Задача исполнителя — внести в нее особые краски и оттенки в зависимости от содержания строфы или куплета.

Форма строфической (куплетной) песни издавна применялась и в зарубежной опере, либо в неизменном, либо в варьированном виде; она и там с плакатной четкостью характеризовала героя или ситуацию. Одной песенки герцога в «Риголетто» Верди было бы достаточно, чтобы убедиться в ярости подобных характеристик. В сущности, нет, вероятно, оперы, где бы не звучали серенады, застольные песни, песни за прялкой, колыбельные, баркаролы. Но мы не случайно упомянули вначале именно о русской опере — нигде песня не приобрела таких сложных драматических функций, не стала в такой мере обобщением сценических характеров, как у нас. Думается, что это связано с многообразием жанров, свойственных русской песне, с богатством драматических элементов, которые она в себе таит. Песня зачастую помогала нашим композиторам раскрыть в своих героях нечто важное, хотя и затаенное от окружающих.

Так, пьяница Варлаам, появившийся в корчме в облике «старца смиренного», внезапно обнаруживает всю широту своей буйной натуры. Стоит ему запеть «Как во городе было, во Казани», и сразу видишь перед собой совсем другого человека. Все становится понятным — его бегство из монастыря, пьянство и бесприютное скитание по дорогам. Тесно ему в монастырских границах, а другой жизни в темной разоренной России нет для него. Вот он и бродит по свету, не зная куда приложить незаурядную свою силищу. Все это Мусоргский дал

почувствовать слушателю, вложив в уста Варлаама старую героическую песню.

С такой же обобщающей целью ввел Чайковский колыбельную песню в финал своего «Мазепы». Вначале он предполагал дать здесь шумную сцену с появлением победителей русских и самоубийством Марии. Потом от такого решения отказался и массовую сцену заменил колыбельной, которую обезумевшая от горя девушка поет убитому Андрею — товарищу ее детства и юности. Обманутая, потерявшая рассудок, не понимающая, что происходит вокруг, Мария сохраняет здесь свой поэтический облик. Мало того: целомудренная чистота ее девической любви, безмерная нежность, таившаяся в ее душе, — все это объединилось в лирически светлой мелодии, как бы парящей над ужасами, кровью и насилием, жертвой которых она стала. Заключение это больше говорит слушателю о торжестве светлых сил, чем любой шумный финал.

Интересно, что подобное сопоставление колыбельной с образами жестокости и страдания мы встречаем и в операх наших современников — Кабалевского и Хренникова. Во вступлении ко второй картине «Семьи Тараса» Кабалевский, рисуя мрачное напряжение, царящее в городе, захваченном немцами, противопоставляет жестокой и грубой теме врага нежную мелодию колыбельной:

A musical score page from a piano-vocal score. The top staff is for the piano, indicated by a treble clef and a bass clef, with a dynamic marking 'f con gravita'. The bottom staff is for the voice, indicated by a soprano clef. The score consists of two systems of music. The first system starts with a forte dynamic and a 'con gravita' instruction. The second system begins with a piano dynamic and a 'cantabile' instruction. The music is written in common time, with various key changes indicated by key signatures.

Хренников завершил колыбельной песней сцену свидания Леньки и Наташи. Измученная одиночеством и отчаянием, близкая к самоубийству, Наташа после гневной вспышки засыпает на плече у Леньки. Тот убаюкивает ее песней, внося в задушевые интонации колыбельной оттенок мягкого лирического юмора.

Нужно сказать, что обобщающую силу песни наши компози-

торы используют широко в разных драматических ситуациях; при этом русские песенные жанры по-прежнему служат для них неисчерпаемой сокровищницей. Так, например, совсем по-разному трактуют старые ямщицкие песни Прокофьев и Шапорин: разгульная песня ямщика Балаги в пятой картине «Войны и мира» (кабинет Долохова) подчеркивает цинизм, наглость и безответственность офицерской среды, представителями которой являются Долохов и Анатоль Курагин. В «Декабристах» же Шапорина задумчивая мелодия песни Бестужева «Ой вы, версты» в сцене тайной встречи декабристов (вторая картина «На почтовом тракте») воплощает душевное благородство этих лучших представителей русского дворянства и в то же время рисует всю меру их одиночества: она как бы служит предвестником ожидающей их горькой участи.

Близкой к песне формой является романс, часто заменяющий в опере арию. Сходство его с песней заключается в куплетном строении, то есть в многократном повторении одной и той же мелодии, а отличие — в более свободном изложении мелодии: следуя за текстом, композитор может подчеркнуть в музыке отдельные его детали, иногда проиллюстрировать их в аккомпанементе, тем самым драматизируя то, что ему кажется более значительным. В то же время, благодаря особой задушевности и закругленности мелодии, романс и в опере сохраняет отпечаток непосредственности, интимности, которыми ария не всегда обладает. Свойства эти нередко используются композитором для того, чтобы показать чувства и настроения героя, которые тот почему-либо не может или не хочет высказать вслух. Так, например, трагический романс Полины в «Пиковой даме» косвенно характеризует тревожное состояние Лизы накануне свадьбы с Елецким и ее душевное одиночество.

Иначе трактуется романс в заключительной сцене третьего акта «Ивана Сусанина» Глинки: Антонида, ошеломленная уходом отца с поляками, рассказывает о своем горе подругам; то, что драматический ее монолог передан в форме романса, сообщает ее речи особую задушевность и непосредственность, подчеркивая «открытость» чувств героини. К тому же хор девушек, утешающих Антониду, как бы завершает каждую строфу романса.

К песне и романсу примыкает баллада, тоже нередко имеющая строфическое (куплетное) строение и основанная на одной музыкальной теме. Баллада — старинный песенный жанр, своего рода рассказ о каких-либо драматических, чаще всего необычных событиях. В повествование нередко вторгаются диалоги или реплики героев, придающие ему большую оживленность. В силу такого драматически напряженного сюжета и изложения баллада появляется в опере преимущественно в таких ситуациях, где необходимо подчеркнуть перелом, происходящий в мыслях и действиях героя.

Так использовал ее в своем «Фаусте» Гуно: Маргарита, встретив Фауста, чувствует, что жизнь, которую она вела до сих пор, внезапно померкла и потеряла для нее всякую ценность. Любовь блестящего юноши для нее недоступна — в этом она убеждена, но и забыть о нем не может. Сидя за прялкой, девушки поет старую балладу о фульском короле, о его трагической любви к жене, и песня, которую она, вероятно, пела множество раз, не замечая ее содержания, теперь вызывает в ней волнение и тоску: голос Маргариты прерывается — ощущение разлуки, горя, смерти, о которых поется в балладе, она переносит на себя. Так Гуно подчеркнул перелом, совершившийся в душе девушки, и как бы предвосхитил ее несчастную судьбу.

Еще драматичнее использовал балладу Чайковский в «Пиковой даме». Ее поет не главный герой, а Томский — персонаж второстепенный,— рассказывая своим друзьям-офицерам любопытный анекдот о старухе-графине. Анекдот касается времен ее молодости, которую та провела в Париже: по преданию, графиня в ту пору заплатила будто бы своею любовью некому графу Сен-Жермену, открывшему ей секрет трех беспрогрызных карт. Томский рассказывает это, несколько рисуясь, с нарочитой таинственностью, подчеркивая страстные реплики Сен-Жермена: «Графиня, ценой одного randevu...» Анекдот имеет успех, но никто не принимает его всерьез. Только Германа фраза о трех картах приковала к себе, как магнит.

Герман ненавидит среду, лишившую его права на любовь, он жаждет отомстить всем, кто на лестнице благополучия стоит выше него. В этом смятении состояния он воспринимает анекдот о картах как призыв к действию, открывающий призрачную, но ослепительную надежду разбогатеть: в мозгу Германа зарождается мысль вырвать у графини заветную тайну.

Таким образом и здесь баллада связана с трагическим переломом в душе героя — с началом его душевной болезни, разрушившей и жизнь и любовь.

Даже краткий обзор основных видов сольного пения показывает, как многообразны его формы, как они драматургически оправданы и обоснованы. И все-таки, композиторы чувствовали себя иной раз стесненными. В своей потребности приблизить оперу к жизни и добиться полнейшей естественности в сценическом поведении героев они стремились не замыкать мелодию в строгие классические рамки, а скорее уподобить ее развитию вольному течению человеческой мысли и речи. Во второй половине XIX века классические формы многим казались исчерпанными; композиторов охватила жажда освободиться от условностей сценического пения. Тогда и возникло стремление вместо законченных номеров, на которые распадалась классическая опера, создать непрерывный поток музыки, где монологи, диалоги, реплики сменялись был так же естественно, как в драматическом театре (то есть без повторения одних и тех же

мыслей, без членения на арии и речитативы). Ревнители нового направления особенно резко восставали против ансамблей как слишком условного, неправдоподобного способа показать взаимодействие персонажей.

В России первый положил начало такому движению Даргомыжский; он написал музыку к пушкинскому «Каменному гостю» (1869), не изменив в нем почти ни одного слова. Новаторство его было восторженно принято композиторами «Могучей кучки», в ту пору совсем еще молодыми и только начинавшими свой путь. «Каменный гость» был для них откровением, полностью отвечавшим их потребности добиться жизненной правды на оперной сцене. Вслед за Даргомыжским замечательные образцы сближения оперы с драматической сценой дали Мусоргский в «Борисе Годунове» и Римский-Корсаков в «Псковитянке». Им принадлежит и заслуга создания свободного монолога — так называются вокальные монологи, по широте мелодии, напевности и яркости интонации примыкающие к арии, но избегающие свойственной классическим образцам сосредоточенности на одной или двух темах. Музыкальных тем здесь может быть столько, сколько подскажет текст.

Величайшим мастером свободных монологов был Мусоргский. Он создал в «Борисе Годунове» новые, на редкость выразительные формы оперной речи. На всем протяжении его музыкальной драмы нет ни одной арии, написанной в традиционном классическом стиле. При этом монологи Бориса обладают по-длинно ариозной¹ широтой мелодии; послушно следя тексту, она передает тончайшие повороты мысли и чувства героя.

Вот Борис предается тяжкому раздумью о причинах несчастливого своего царствования («Достиг я высшей власти»). Перед ним всплывают картины бедствий народных — неурожая, голода, пожаров, с которыми он тщетно пытается бороться. Крамола бояр, растущая с каждым годом, семейные горести, неожиданно обрушившиеся на него,— все кажется Борису наказанием за вину, которую он упорно не желает за собой признать. Перед его глазами встает тень убитого царевича Дмитрия: народная молва о царе, как виновнике гибели Дмитрия, давно уже терзает и мучает Бориса.

Такое обилие сменяющих друг друга мыслей и образов не вместила бы ни одна классическая ария. Действуя согласно традициям, Мусоргский должен был бы пожертвовать большей частью текста и, выделив что-нибудь одно, скажем, мучения совести, остальное изложить в речитативе.

¹ Ариозо — особая вокальная форма, как бы промежуточная ступень между мелодией широкого песенного типа и речитативом. Подобно арии, ариозо применяется и в виде развитого и законченного сольного номера (вспомним ариозо Ленского в опере «Евгений Онегин») или же входит в качестве составной части в медленную часть арии (например, «О поле, поле, кто тебя усейал мертвыми костями» из оперы «Руслан и Людмила» Глинки).

Но Мусоргский, видимо, считал одинаково важными все мысли Бориса и потому предпочел свободную вокальную форму, давшую ему возможность каждый образ воплотить в особой теме. Начальная тема — спокойная, величественная, характеризует царя, удовлетворенного в своем властолюбии:

Andante

102 Борис

До-стиг я въ выс-шей власти. Ше-стой у-

p Quart.

p

год я царст - ву - ю спо - кой - но.

На смену ей приходит отрывистая тема, выражающая гнев Бориса при мысли о неблагодарности народа:

Andante

103 Борис

А там до-нос бо - яр кра-

sf

sf

sf

- мо - ла, коз - ни Ли-р-

sf

sf



Столь же внезапно в речи царя проскальзывает грусть — он думает о Ксении, «в невестах оставшейся горькой вдовицей», о Федоре. Их будущность страшит его. Когда мысль логически переносится к маленькому царевичу Дмитрию, безжалостно зарезанному в Угличе, в аккомпанементе монолога пробивается светлая, ясная песенная тема — тема народной любви к царевичу. И, наконец, все завершается скорбной, подавленной фразой («Да, жалок тот, в ком совесть нечиста»).

Таким образом, вокальная мелодия развивается непрерывно, ни разу не повторившись. И все же она обладает цельностью, так как все темы, рождающиеся в ходе развития монолога, связаны между собой и являются как бы естественным развитием начальной «темы власти». Вплетаясь одна в другую, они образуют плотную цепь музыкальных мыслей, общность которых не вызывает у слушателей сомнений.

К подобным монологам Мусоргский прибегал и в «Хованщине», характеризуя особо сложные образы оперы — вождя раскольников Досифея или Марфу в наиболее трагический для нее момент — перед сожжением.

Форма свободного монолога заключала в себе столько возможностей, что мимо нее не могли пройти и другие русские композиторы. Мы найдем их и у Римского-Корсакова, причем не только в «Псковитянке», но и в «Садко» и в «Сказании о невидимом граде Китеже». Чем дальше, тем, видимо, настоятельнее становится потребность в свободной, ничем не стесненной оперной речи. В операх С. Прокофьева, например, свободные монологи получают преобладающее значение, и многие его ариозные мелодии кажутся попросту озвученной прозаической речью. Пример тому, следующий отрывок из «Войны и мира»:

Andante assai
104 Князь Андрей *p dolce*

Светлое веселье не не...
Разве это не обман?
Разве есть...



Разумеется, это не значит, что композиторы-новаторы полностью отвергали или отвергают классическую форму арии. Бородин и Чайковский, современники Мусоргского и Римского-Корсакова, мыслили, например, в рамках традиционных оперных форм. Да и Римский-Корсаков наряду со свободными монологами пользовался обычным складом музыкальной речи; «Царская невеста», одна из его поздних и наиболее популярных опер, написана целиком в том самом традиционном плане, против которого автор в юности решительно протестовал. Наш современник Прокофьев в «Войне и мире» тоже перемежает те и другие формы: князю Болконскому, взволнованному встречей с Наташей и размышляющему в Отрадном о жизни, смерти и счастье, он дал свободный монолог, а Кутузову, только что, вопреки мнению генералов, приказавшему войскам отступать и ради спасения России оставить Москву неприятелю, — классически закругленную трехчастную арию с традиционным повторением основной мысли; в этот момент, видимо, для автора всего важнее было сосредоточить внимание слушателя на благоговейной любви Кутузова к отчизне и Москве; поэтому тема Родины, величавая, как народная песня, по праву господствует во всем построении:

Andante
105 Кутузов
p

ma - terь рус-ских го - дов, ты рас -
ки - ну - лась пе - ред па - ми, Моск - ва.

Речитатив

Новая трактовка ариозных монологов не могла не повлиять на место и функцию речитативов в опере. Начиная с первой половины XIX века в русской опере и со второй половины XIX века в зарубежной, мы не найдем такого резкого отличия между речитативом и арией, какое было характерно для классиков на протяжении всего XVIII века. «Сухой» речитатив (то есть разговорный) в чистом его виде вообще постепенно исчезает из оперного обихода. Сохраняется он, и то не всегда, только в комических операх: так в «Севильском цирюльнике» Россини (1816) мы еще застаем произносимые скороговоркой диалоги, которые, согласно классической традиции, сопровождает фортепиано, заменившее клавесин. Но композиторы более позднего времени и в комедийном жанре отказались от подобного членения музыкальной речи, придав «сухому» речитативу большую размеренность и певучесть. Вместо клавесина в сопровождении стал участвовать облегченный оркестровый состав.

Начало подобной реформе положил еще Христофор Глюк; в 1762 году, создавая своего «Орфея», он отказался от клавесина — все «сухие» речитативы пелись под аккомпанемент струнных инструментов. В XIX веке передовые композиторы, добивавшиеся единства и связности в построении оперы, окончательно утвердили эту тенденцию.

Таким образом, два вида речитатива снова слились в один. Однако этот новый речитатив ничего не утратил от многообразных возможностей прежних двух видов. В любом классическом произведении, западном или русском, все еще можно отличить речитативы возвышенного плана, которые по своей певучести

приближаются к ариозному стилю, и речитативы бытовые, обыденные. Оба вида сохраняют и прежние свои функции: первый чаще всего используется как драматическое вступление к арии; второй — в диалогах, не имеющих первостепенного значения, но необходимых для понимания обстановки и взаимоотношений действующих лиц.

Монолог Лизы у канавки («Пиковая дама» Чайковского) — классический пример трагического речитатива, по значительности и масштабам не уступающего арии:

196 **Moderato assai**

Ночь. Зимняя канавка

Лиза

Уж пол - ночь

Снег - вид - ся

Гер - ма - на · все нех · все

cresc.



Исполненная тревоги и мрачных предчувствий, Лиза пытается убедить себя в том, что Герман придет, что он любит ее. Но патетические интонации в ее партии, противостоящие мрачной теме оркестра, скорее говорят о душевном разладе, чем о подлинном мужестве; они заставляют слушателя предполагать, что уверенность Лизы мнимая, и ею владеют гораздо более сложные и мучительные чувства. Подтверждение этому мы находим в арии, выражающей предельную усталость, отчаяние и горькое чувство обреченности («Ах, истомилась я горем»).

Но в той же «Пиковой даме» Чайковский охотно использует речитатив в другом, бытовом плане. Характеризуя в первом действии группу офицеров, прогуливающихся после ночи, проведенной в игорном доме, он прибегает к свободной, разговорной манере речи, вошедшей в обиход со времен комической оперы. Прелесть майского утра не привлекает внимания «золотой молодежи», беседа по-прежнему вертится вокруг привычной темы — карточных проигрышей, азарта игры. Чайковский коротко, но выразительно передает тон подобного разговора в диалоге Сурина и Чекалинского:

A musical score page featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in Russian, with lyrics including "Чем кончилась вчера игра?" and "Ко-". The piano part includes dynamic markings like "p" and "ff". The page is numbered 107 and includes performance instructions like "Moderato" and "Recit."

Recit.

неч - по я про - дул - ся страш - но!

Чекалинский

Мне не ве - зет. Вы до ут -

Сурин

-ра о - пять иг - ра - ли?
Да,

Развязность и подчеркнутая будничность интонаций рисует пустоту и пресыщенность офицерской среды, ничтожность ее духовного мира. Оркестр здесь тоже скромный до предела, все сопровождение сводится к нескольким аккордам, поддерживающим вокальные партии. И когда Чайковский противопоставляет этой пустой болтовне пламенную речь Германа, когда в оркестре и вокальной партии звучит чудесная мелодия его ариозо («Я имени ее не знаю»), одно это свидетельствует о неизмеримом превосходстве Германа над окружающей его средой и о глубине его переживаний.

Да и вообще в опере XIX века речитатив использовался с такой свободой, что целые сцены могли быть построены на его основе. В подобных сценах актер свободно переходит от почти разговорных интонаций, в которых высота голоса и мелодический рисунок едва обозначены, к ариозо. При этом полноправную роль играет оркестр, то предвосхищая неожиданные повороты мыслей или чувств героя, то обнажая борьбу, происходя-

щую в его душе. На подобном гибком вокальном материале построена драматическая сцена Любаши и Грязного в «Царской невесте» — сцена, где подозрения, гнев, страстная любовь образуют неразделимый клубок чувств. Начиная с первых робких вопросов Любаши и следующей затем неожиданной вспышки гнева и отчаяния, раскрывается перед зрителем эта богатая и сложная женская душа. Речитативная мелодия доходит до высшей кульминации в ее признании «Ведь я одна тебя люблю»: здесь полуразговорная речь сменяется захватывающими душу песенными интонациями ариозо; и снова речитатив — почти шепотом произносит Любаша слова «Не погуби души моей, Григорий»:

Lento

108 Любаша (плачет)

A ты ме - на по -
riten. *dimin. rosco a rosco*

ки - нешь! **Не погу -**
a placere

би души мо - ей, Гри - го - рий!..

Ансамбли

Многообразные виды сольного пения, утвердившиеся в классической опере, не утратили своего значения и в наши дни: они по-прежнему играют ведущую роль в характеристике героев. Но наряду с ними возникли и продолжают развиваться также другие вокальные формы, в которых по преимуществу нашло отражение взаимодействие героев. Речь идет об ансамблях, представляющих как бы узловые моменты в развитии конфликтов. Выше уже упоминалось о том, как ревностно восставали против ансамблей реформаторы XIX века, считая, что одновременное пение действующих лиц на сцене противоречит

жизненной правде. На Западе Вагнер, а в России Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков в ранние годы своей деятельности готовы были совсем отказаться от больших ансамблей, предпочитая им диалоги. Исключение делалось только для любовных дуэтов. Кучкисты объясняли это тем, что в любовном объяснении чувства сливаются настолько, что голоса вправе звучать одновременно, объединенные общей темой.

Но как бы ни ратовали новаторы за отказ от совместного пения, сколько бы ни доказывали нежизненность ансамблей, последнее не только не исчезали из оперной музыки, но победоносно прокладывали себе дорогу в произведениях даже тех, кто их отрицал. Так, Вагнер, отвергавший ансамбли в «Нибелунгах», широко использовал их в «Мейстерзингерах» — наиболее реалистической своей опере; Римский-Корсаков уже во второй своей опере «Майской ночи» создал комедийный терцет Ганны, Левко и Головы, а в «Царской невесте» есть не только терцет, но и квартет, и секстет.

Если же обратиться к творчеству тех, кто не высказывал сомнения в целесообразности ансамбля, мы увидим, что совместное пение они применяли в целях сугубо драматических, в переломных моментах спектакля.

И они готовы были согласиться с тем, что ансамбль — форма очень условная и в обычной житейской ситуации аналогии не имеет. Но ведь сольное пение на сцене — явление тоже условное, однако слушатель воспринимает его как художественно оправданное. Почему же не использовать выразительные возможности музыки для того, чтобы в этих условных рамках добиться наибольшего впечатления? Ведь человеческий слух обладает способностью не только улавливать одновременно несколько мелодий, но и правильно осознавать их соотношение. Это подтверждает и народная песня с ее прихотливыми подголосками, обогащающими основной напев. Народное умение «согласно» (то есть многоголосно) петь было использовано профессиональной хоровой музыкой еще в середине века, и чем дальше, тем сложнее и интереснее развертывалась техника многоголосия.

В опере одновременное сочетание нескольких вокальных партий создает массивную, плотную звучность, необходимую для равновесия как между инструментальной и вокальной частями оперы, так и между солистами и хором. Приближаясь к последнему по полноте звучания, ансамбли богатством драматических возможностей превосходят хор: многоголосие сочетается здесь с виртуозной трактовкой партий, недоступной хору.

Действующие лица, объединенные в ансамбле, могут одновременно одни вести непосредственный диалог, другие же высказывать вслух затаенные мысли (прием, недоступный обычной сцене; хотя и там, правда, тоже допускались реплики «в сторону», но они всегда носили характер искусственный. В пении же все воспринималось вполне естественно).

Так, например, построен терцет Любashi, Бомелия и Грязного в первом действии «Царской невесты». Грязной, задержав после пирушки царского лекаря Бомелия, расспрашивает его о приворотном зелье, которое хотел бы достать для товарища; хитрый немец отлично понимает, что зелье нужно самому Грязному и лукаво его обнадеживает. Понимает это и Любаша, подслушавшая их разговор,— теперь она окончательно убедилась в том, что Грязной полюбил другую. Реплики обоих мужчин очень выразительны — пылкие и напряженные у Грязного, осторожные, вкрадчивые у Бомелия; но только страдальческая, широкая мелодия Любashi придает терцету трагический оттенок. Не будь подобного сочетания голосов, не возникло бы ощущения объемности и сложности сцены.

Не менее искусно использован контраст музыкальных тем и в терцете, входящем в сцену гадания Кармен в опере Бизе. Жизнерадостной болтовне двух цыганок, которым карты предсказали одной — богатство, другой — счастливую любовь, композитор противопоставил драматическую реплику Кармен. Три раза бросает она карты, и каждый раз ей выпадает смерть. Суеверная, как все цыганки, Кармен покорно принимает это как знак судьбы, да и сама знает, что разрыв с Хозе обрекает ее на смерть, но поступиться своей независимостью не хочет. Ее скорбную, мрачную мелодию Бизе выделяет из состава ансамбля; придав партии Кармен доминирующий характер, он еще резче отграничивает горестные переживания геройни от веселого настроения ее подруг.

Подобный прием выдвижения одного из участников на первый план обычно придает музыке ансамбля почти ариозную цельность и широту; да и сценически центральный образ чаще всего оказывается в особо благоприятных условиях: внимание остальных участников направлено, главным образом, на него.

Так построен знаменитый квартет Верди в «Риголетто»: герцог, которого цыганка Маддалена заманила в западню, еще ничего не подозревает и готов отдать свое сердце красивой девушке. Его любовные признания слышит Джильда, принявшая решение спасти его ценой своей жизни; рядом с ней Риголетто лихорадочно ждет, когда его приговор над герцогом будет приведен в исполнение. Беспречная болтовня Маддалены, пламенные речи герцога, полные отчаяния возгласы Джильды и злобный шепот Риголетто — для всего этого Верди нашел необычайные по своему реализму краски и интонации; каждая партия предельно выразительна, характерна и правдива, и в то же время, все четыре голоса сливаются в единое гармоническое целое. Подобные ансамбли создают такую законченную картину человеческих страстей, что, естественно, оказываются драматическим центром, подчеркивающим напряженность сцены, близость катастрофы. Ни сольная ария, ни самый выразительный речитатив не могли бы создать более захватывающего впечатления.

100 Andante

Джильда

Маддалена

Герцог

Риголетто

dolce

о, кра - сot - ка, мо - ло - да -

pp.

Слад - - - - - ким

Пра - во, кто ж не по - сме - ет - ся, слы - ша ва -ши у - вс -

- я

я твой

ты

в из

гре - - зам

- ре - нья.

раб, на все го - то -

ме

не,

сра - - - - - жет

э - то шут - ки, без со - ми - нья, зна - ю цен - у им дев -

вый

ты од -

ты

в из -

pp

сердце,

но!

ним, од - ним сво - им лишь

не

ах!

Вы люби - тель раз - вле - че - лий, вас я зна - ю хо - ро -

слово вом мо .. жесть

у - бе -

Но бывает и такой способ объединения голосов, когда композитор стремится передать общее чувство, которым охвачены все участники сцены. Различие характеров или разное отношение к событию в данном случае отступает на второй план, и партии объединяются в развитии ансамбля единой темой.

Интереснейший пример — квинтет Чайковского в первом действии «Пиковой дамы»: на гулянье в Летнем саду Герман лицом к лицу сталкивается с Лизой и сопровождающей ее графиней. Узнав, что его безымянная красавица помолвлена с Елецким, Герман стоит, как громом пораженный; поверенный его любви Томский тоже удивлен. Бледность Германа и его горящие глаза смущили графиню, и она неприязненно осведомляется у Елецкого, кто этот офицер. Не может оторвать глаз от незнакомца и Лиза. В светской беседе внезапно наступает пауза, все охвачены томительным предчувствием беды. Чайковский выразил это в гнетущей, даже несколько зловещей теме «Мне страшно», которую, как во сне, повторяют все пятеро участников сцены. Каждый вносит свои оттенки в развитие мелодии, но они ничего не меняют в том леденящем чувстве обреченности, которое стремился выразить композитор.

Еще последовательнее использован тот же прием Глинкой в sextete первого акта «Руслана и Людмилы». Вспомним сцену

похищения Людмилы, когда пышная картина свадьбы неожиданно сменяется вторжением фантастического элемента: странная тишина и оцепенение воцаряются на свадебном пиру; все вокруг темнеет, и в этой зловещей тишине исчезает Людмила. Не сразу приходят в себя гости; один за другим словно возвращаются к жизни отец Людмилы Светозар, Руслан и отверженные женихи; они еще не поняли утраты, зловещая сила еще сковывает всех. Выразительным воплощением этого оцепенения является шестиголосный ансамбль (канон), где голоса, словно в забытьи, повторяют одну и ту же мелодию: «Какое чудное мгновенье».

Драматическую силу ансамбля оценили и некоторые советские композиторы. Еще в 30-х годах Хренников, создавая первую свою оперу «В бурю», удачно использовал форму терцета в сцене свидания братьев в родном доме. Один из них — коммунист, другой — совсем еще молодой паренек, не понимающий того перелома, который совершился в стране, и не вышедший из подчинения хозяину-кулаку. Между ними то и дело готова разгореться ссора, но матери, которой одинаково дороги оба сына, удается сгладить остроту встречи. Как когда-то в детстве, сидят они втроем, притихшие, примиренные, каждый думает о своем, в то же время ощущает тепло семейной привязанности. Так возникает терцет, отнюдь не классического типа: текучие, задумчивые мелодии его скорее напоминают песенные подголоски; к тому же герои поют без слов, и это придает музыке сцены особенно интимный, непринужденный характер.

Хор

Могучим выразительным средством служит в опере хор. Композиторы издавна пользовались им для изображения сцен народной жизни; вначале это носило условный характер: подобно мощным оркестровым голосам хор привлекался в чисто живописных или декоративных целях — в картинах битв, стихийных бедствий и катастроф.

В операх XVII века он обычно начинал и завершал спектакль, сообщая ему пышность и многозвучие, славословия монархов или приветствуя победителей.

Но, как уже говорилось, в XVIII веке Глюк положил конец сценической статичности хора, поручив ему активное участие в развитии действия и тем самым заставив хористов не только присутствовать, но и играть.

Нелегко далась такая реформа: артисты хора восстали против нарушения исконных традиций, считая невозможным совмещать многоголосное пение с передвижением по сцене и актерской игрой. Тем не менее новаторство Глюка одержало верх, и хоровые сцены с каждым десятилетием приобретали все большую жизненность и характерность.

Изучая драматургию крупнейших русских и западных композиторов, можно убедиться в том, как разнообразны функции оперного хора и его красочные средства. Самые составы хоров — смешанный, мужской, женский — придают сцене в каждом отдельном случае особый колорит.

Мужской хор своей густой звучностью сам по себе вносит элемент драматический, суровый и чаще всего используется в тех случаях, когда нужно подчеркнуть именно эти черты. Вспомним мужской хор в «Опричнике», в сцене клятвы, которую Андрей Морозов дает при вступлении в опричнину. Примкнул он к опричникам поневоле — его толкнуло на этот шаг отчаяние, невозможность иным путем добиться руки любимой девушки Натальи. Он и сейчас чувствует себя среди них чужим, и суровый хор мужских голосов кажется ему грозным предостережением.

Сравним третий акт «Сусанина». Когда после увода героя поляками за сценой раздаются прозрачные девичьи голоса — все как бы светлеет и проясняется. Антонида, без чувств лежавшая на полу, приподымается, прислушивается к песне; вот она приходит в себя, находит силы рассказать подругам о несчастье, и женский хор, сочувствующий, утешающий, мягко вторгается в ее рассказ.

В распределении драматических красок нередко участвовали и детские голоса. В прологе «Фауста», когда отчаявшийся философ готов уже поднести к губам чашу с ядом, простодушный детский хор, поющий «Рождество, рождество», — заставляет Фауста вернуться к жизни.

В «Кармен» хор мальчиков, подражающих солдатам, подчеркивает жизнерадостные краски солнечной Испании, рисуя ее непринужденную, шумливую уличную жизнь.

В «Пиковой даме» голоса мальчиков усиливают ощущение свежести и беззаботной радости жизни, которую Чайковский придал сцене в Летнем саду; тем самым еще больше оттеняется трагизм переживаний Германа.

В основном в опере участвует хор смешанный, предоставляющий композитору богатую палитру красок и возможность соединять или противопоставлять друг другу мужские и женские голоса. Используя оживленную ситуацию встречи ополченцев в деревне Домнино, Глинка в интродукции к «Сусанину» сначала вводит мужской хор с суровой песней «В бурю, во грозу» (хор звучит за сценой, постепенно приближаясь), затем женский; когда женщины, заслушав песню, бросаются на встречу ополченцам, тема их приветствия — радостная, легкая, светлая, вплетается в суровую мужскую, смягчая и оживляя ее.

Формы хоровой музыки чрезвычайно богаты и охватывают все многообразие вокальных жанров — от простейшей песни до сложных полифонических построений. Казалось бы, что мо-

жет быть проще хоровой песни, а ведь сценическая функция ее в опере очень велика.

В сцене объяснения Онегина с Татьяной песня дворовых девушки («Девицы-красавицы») создает ощущение уюта, легкости, домашности, неотъемлемой от картины сада Лариних и всей атмосферы усадьбы. Этот мирный хоровой «пейзаж» в силу контраста подчеркивает душевное смятение Татьяны.

Близкую к этому задачу выполняет хор цыганок во втором акте «Кармен». Их песня, вольная и темпераментная, живо рисует колоритную обстановку харчевни Лилас Пастья и в то же время косвенно характеризует необузданную волю к свободе и независимость Кармен.

И тут и там песня дана как вступление к картине, но бывают случаи, когда хоровая песня становится кульминацией в развитии действия. Это наблюдается чаще в тех операх, где образ народа играет решающую роль. Так, в «Псковитянке» кульминацией сцены веча служит песня вольницы «Осудари псковичи»: посадские сыновья — защитники псковской вольницы, не желая покориться Грозному и в то же время не желая стать виновниками разгрома города, уходят из Пскова, чтобы сражаться в окрестных лесах. Михайло Туча первый запевает песню вольницы; подхваченная дружиной, она звучит победно и гордо, выражая несгибаемую волю к свободе¹.

На последовании хоровых песен построил Мусоргский грандиозный массовый финал «Бориса» — ту самую картину восстания под Кромами, в которой безмолвствовавший у Пушкина народ заговорил. В начале ее звучит величальная песня, в которой крестьяне издевательски славят пойманного ими боя-

¹ Такой прием мы находим и в «Тихом Доне» Дзержинского: кульминацией всей оперы становится песня «От края и до края». Завершая последнюю сцену, где Григорий, яростно расправившийся с обманувшим его и Аксиньей Листницким, вновь уходит воевать, она как бы символизирует начало новой эпохи: на этот раз Григорий и его товарищи идут защищать не прежний несправедливый уклад жизни, а революцию. Поэтому песня их и звучит так широко, вольно и энергично. Не будь этой оптимистической концовки, все внутреннее значение финала было бы иным:

110 Мужской хор

От края и до края, от моря и до моря бе-рет виноград-ку на-род тру-до-вой, на-род бо-е-вой,

рина; ее сменяют буйные молодецкие песни, принимающие все более мятежный и торжествующий характер, пока, наконец, сила народная во всей своей моли не прорывается в песне вольницы — «Расходилась, разгулялась».

Таким образом, роль хоровой песни в опере почти неисчерпаема. Но как в сольных партиях существуют свободные монологи, так, наряду с песней, в опере существуют и более свободные хоровые формы. Применяются они в ситуациях, требующих большей подвижности, переменчивости чувств или поведения толпы, большей текучести или стремительности народной речи. Тут всего уместнее бывает полифоническое изложение, когда отдельные партии как бы перекликаются друг с другом, повторяя короткие, но выразительные реплики. Мелодия таких хоров не имеет песенной законченности, но зато способна передать большее количество оттенков.

Пример свободного хорового письма — заключительная сцена третьего акта в «Хованщине»: восставшие стрельцы, едва очнувшись от хмеля и выдержавшие бурную, но веселую стычку с жепами, неожиданно узнают, что они окружены петровскими войсками. Мгновенно отрезвев, они вместе с женами бросаются к дому своего «бати» — начальника стрелецких войск, князя Хованского. От него одного можно ждать помощи и защиты. Тоскливая мелодия призыва — «Батя, батя, выйди к нам!» — звучит то в мужских, то в женских голосах, беспокойно перебивающих друг друга, и это драматическое изложение придает ей особенно настойчивый, страстный характер.

Но после того как Хованский слагает с себя ответственность за поднятое им самим восстание, возбуждение толпы резко падает: предательство воеводы поражает стрельцов в самое сердце. Теперь не от кого ждать помощи, кроме как от бога. Обреченность толпы Мусоргский выразил в заключительном хоре без оркестрового сопровождения (а сарреПа). Хоровые голоса, внезапно лишенные инструментальной поддержки, создают ощущение одиночества, беспомощности; в то же время их тонкие и чистые сочетания, выступающие теперь особенно отчетливо, сообщают полифонической ткани этой хоровой молитвы удивительную прозрачность и строгость.

На принципе свободной трактовки хора построена и вступительная массовая сцена «Бориса Годунова». Каждый из участников в ней самостоятелен, но одновременно связан тесными узами со всем коллективом. Стоит вспомнить одну эту сцену у стен Новодевичьего монастыря, где народ из-под палки «просит» Бориса на царство, чтобы представить себе жизненность трактовки хора. Тут и плач («На кого ты нас покидаешь, отец наш!»), выдержаный в характере народных притчаний, и задорные или бранчливые реплики, которыми обмениваются мужики и бабы, невесть зачем согнанные со всей Москвы, и мо-

литвенное пение слепцов — калик перехожих. И все это без натяжки, с полнейшей естественностью передано в хоровых партиях. Такую картину мог нарисовать только художник, в совершенстве владеющий выразительными средствами и красками хора.

Таким образом, распоряжаясь свободно возможностями хора, композиторы получают могучес орудие драматического воздействия на зрителя.

Оркестр

Столь же сильным орудием является в опере и оркестр — бессловесный, но активный участник всех событий. Состав оркестра в опере тот же, что и в симфонии: струнные, деревянные и медные духовые, ударные, арфы образуют многозвучный хор инструментальных голосов, взаимодействующий с вокальными силами оперы.

Но есть особые приемы, отличающие трактовку оркестра в опере от симфонической; мы имеем в виду чисто сценическую целесообразность, заставляющую композитора выделять характерный тембр отдельных инструментов или давать их в подчеркнуто красочном сочетании с другими. Оркестр никогда не служит в опере пейтральным фоном, сопровождающим вокальные партии, но всегда углубляет и обогащает сценический образ многообразием красок.

В арии Ольги «Я неспособна к грусти томной» («Евгений Онегин») легкое, отрывистое движение (стаккато) деревянных духовых сообщает музыке особую воздушность, свежесть, усиливая ощущение света. И это не случайный прием: деревянные инструменты издавна участвовали в пасторальных сценах, поэтому с ними и связывалось представление о деревенской природе и ее мирной красоте.

Еще более значительную роль играет флейта в арии Ленского «Куда, куда вы удалились?». В грустных размышлениях о смерти и забвении юношу не оставляет надежда на лучшее будущее; занимающаяся заря кажется ему предвестницей счастья. В этот момент мелодия флейты в оркестре действительно как бы «озаряет» сцену, подобно ясному солнечному лучу.

В той же арии виолончель непрерывно ведет мелодию в унисон с голосом, оттеняя густым, мягким звучанием ее скорбный характер.

Оркестр может рисовать и пейзаж, для этого у него есть чрезвычайно выразительные и лаконичные средства. Достаточно вспомнить картину восхода солнца в сцене письма Татьяны — трепетное восходящее движение струнных от низких регистров к высоким, благодаря которому возникает ощущение рассвета, и свирельный пангрыш гобоя, подражающий

рожку пастуха. Так несколькими штрихами оказалось передано утро в деревне с его характерными чертами.

Живописные свойства оркестра широко использовал Мусоргский во вступлении к «Хованщине», которое он назвал «Рассветом на Москве-реке». Мы и здесь найдем постепенно светлеющие краски, легкое, трепетное движение струнных, рождающее иллюзию утреннего ветерка или чуть заметной ряби на реке. Подобно Чайковскому, Мусоргский дополняет картину конкретными приметами, подражая в оркестре далекому крику петухов в Заречье, звону курантов кремлевской башни, перекличке труб сторожевых стрельцов. Наконец, все более и более оживляясь, оркестр словно заливает все вокруг яркой звучностью меди — взошло солнце.

Медные инструменты, особенно трубы, с самого начала существования оперы были связаны с торжественными явлениями. К их мощному светлому колориту композиторы прибегали в победных, праздничных, воинственных сценах. Вспомним хотя бы марш из «Аиды» Верди, исполняющийся специальной группой духовых на сцене. Это кульминационный момент массовой сцены второго акта: появление победителей во главе с Радамесом, которого приветствует собравшийся народ.

Не только красочные свойства инструментов помогают композитору в воплощении замысла. На долю оркестра часто выпадает более активная роль: как мы уже упоминали, он подчас открыто высказываеться за героев, произнося те мысли, которые, согласно сценической ситуации, герой вслух не высказывает, то есть оркестр доносит до зрителя музыкальный подтекст монологов или диалогов. В таких случаях композитор поручает оркестру самостоятельные мелодии, нередко настолько выразительные и рельефные, что они могут спорить с вокальными.

Вспомним объяснение Наташи и князя в «Русалке» Даргомыжского, во время которого князь постепенно пытается подготовить свою подругу к мысли о предстоящей разлуке: Наташа не понимает и не хочет понять его. Князь раздражен, он решил быть твердым, и его вокальная партия звучит несколько растерянно, но упрямо. А в оркестре в это время проходит взволнованная лирическая мелодия, обнажающая противоречивость ощущений героя. Да, он решил, что разлука необходима, но сердце его сжимает тоска, и меньше всего князь убежден в своей правоте:

a tempo
III Князь (к Наташе)



Иногда выразительные инструментальные фразы вызывают в памяти слушателя ранее возникшую ситуацию или наиболее характерные черты облика героя. Существует даже целая система таких повторяющихся музыкальных характеристик, получивших название лейтмотивов, то есть ведущих мотивов оперы. Опираясь на них, композиторы не только добиваются большей связности в развитии сцен, но подчас дают слушателю конкретное представление о том, что думают или чувствуют, о чем вспоминают герои, если они даже ни слова не произнесут.

Так вальс, впервые прозвучавший на петербургском балу в «Войне и мире» Прокофьева, становится темой любви князя Андрея и Наташи. Он возникает в оркестре каждый раз, когда мысли обоих возвращаются к этой встрече, решившей их судьбу. Даже в самых трагических ситуациях — в разговоре с Пьером перед Бородинским боем, когда, оскорбленный Наташиной изменой, князь Андрей отвергает всякую попытку примирения с нею, или в картине смерти Андрея — с появлением вальса неизменно связано ощущение того чувства, которое объединило их и живо, несмотря ни на что.

Подобные «мотивы-воспоминания» существуют в опере давно. Мы встречаем их еще в XVIII веке. Позднее их драматическая функция была широко развита в творчестве Вагнера. Задумав создать музыкальную драму, в которой процесс развития образов и конфликтов развертывался бы с такой же логичностью и непрерывностью, как в театре драматическом, он сделал опорой своей реформы оркестр. Бесчисленное количества лейтмотивов, коротких, но весьма выразительных, не престанно возвращающихся, переплетающихся между собой, возникающих то в первоначальном, то в измененном виде, действительно дало ему возможность воспроизвести в оркестре тончайшие оттенки мысли, поведения, ощущений героев.

Хорошо продуманная система лейтмотивов помогла Вагнеру преодолеть замкнутость оперных номеров и создать гигантские музыкальные полотна, где действие развивается не только логично, но и непрерывно, а также внутренне оправданно. Неудивительно, что реформа его вызвала бесчисленные подражания. Не было, пожалуй, ни одного оперного композитора, на оркестр которого Вагнер не оказал бы влияния. Но в чрезмерном обилии лейтмотивов крылась опасность особого рода: партитура оперы превращалась как бы в мозаику из коротких оркестровых фраз, и слушатель с трудом охватывал их взаимосвязь. Это-то обстоятельство и заставило русских композиторов-классиков принять вагнеровскую концепцию критически.

В руках Римского-Корсакова и Чайковского лейтмотивы становятся сильнейшим оружием в драматическом раскрытии образа. Однако они используют их осторожно, даже скромно, характеризуя лишь основные, важнейшие черты образа. Поэтому возвращение той или иной темы воспринимается зрителем особенно чутко. Так, Чайковский в «Пиковой даме» сближает тему любви Германа с темой трех карт, подчеркивая, что жажда выигрыша неотделима от идеи независимости и богатства, приближающей его к Лизе:

Adante

112³ Герман *dolce*

Я и - ме - ни е - е не

знаю и не хо - чу уз - насть

Allegro con spirito

112⁶ Томский (*a piacere*)

три кар ты, три кар - ты, три кар - ты!

Казалось бы, что общего между темами «Я имени ее не знаю» и резкой, словно каркающей мелодией баллады «Три карты, три карты», которая впервые появляется в партии Томского. И все-таки это одна и та же тема только с измененным, даже искаженным ритмическим рисунком. Обе темы проходят сквозь всю оперу, показывая процесс постепенного изменения сознания Германа, подмену любовной мечты маниакальной идеей выигрыша.

Не менее важную роль играют лейтмотивы в «Онегине». Тема девических мечтаний Татьяны и тема ее любви тоже проходят через всю оперу, сопровождая героиню на всех этапах ее душевной драмы. Они не исчезают и в последних картинах оперы, где Татьяна появляется в ином облике.

Перед нами княгиня Гремина, сдержанная, светски-приветливая и в то же время недоступная. Именно такую рисует ее вальс, звучащий в оркестре при появлении Татьяны на велико-светском балу. И все-таки в момент встречи с Онегиным в оркестре на мгновение всплывает порывистая, застенчивая тема девичьих мечтаний, обнажив невольно охватившее ее смятение. Еще откровеннее звучит та же тема в последнем объяснении Татьяны с Онегиным («Как будто снова девочкой я стала»).

С той же отчетливостью Чайковский при помощи лейтмотива дает понять слушателю, что Татьяна останется до конца верной своему долгму жены: в большом оркестровом вступлении, открывающем эту последнюю сцену (где Татьяна в одиночестве перечитывает письмо Онегина), настойчиво звучит мелодия, почти тождественная теме арии Гремина «Любви все возрасты покорны» — той самой арии, в которой Гремин признавался Онегину в безмерной своей любви к жене. Пусть эта мелодия звучит здесь иначе — грустно, покорно, задумчиво, она все равно дает понять слушателю, что Татьяна не может забыть об узах, которые связывают ее с мужем. Так одно только вступление предрешает драматическую развязку всей сцены.

Связывая и уплотняя основные формообразующие элементы оперного спектакля — арии, речитативы, ансамбль, хор, — оркестр помогает композитору создать крупные драматические построения, слитные во всех своих частях, так называемые оперные сцены.

Опера и сейчас и в давние времена начиналась с оркестрового вступления. Оно может быть совсем коротким и непосредственно примыкать к действию, как, например, в «Травиате» Верди или в «Онегине» Чайковского, но может быть и самостоятельным, законченным произведением, которое в особой симфонической форме воплощает сценические образы, подчас даже предвосхища развитие сюжета. Подобные развернутые вступления принято называть увертюрой. Такова, например, увертюра к «Майской ночи» Римского-Корсакова, увертюра к «Князю Игорю» Бородина и многие другие.

Чем сложнее оперное произведение, чем глубже его социальная и философская основы, тем сильнее нуждается оно в предварительном симфоническом изложении идей и образов, которое дает увертюра. Она как бы подготовляет слушателя к восприятию ситуаций и образов, которые привлекут его внимание на сцене, знакомит с основными музыкальными мыслями, которые композитор в дальнейшем будет развивать в спектакле. Поэтому в увертюре чаще всего используются темы тех арий, хоров или ансамблей, которые послужат для композитора опорными моментами в развитии его идей.

Такое краткое, но сильное драматическое повествование дал Чайковский в своей увертюре к «Пиковой даме». В сжатом, лаконичном изложении проходят перед нами темы главных героев оперы — тема любви Германа и тема его безумия. Они здесь так же тесно переплетены друг с другом, как это в дальнейшем будет характерно для вокальной партии героя. Зловеще проскальзывает тема графини, звучит тема баллады Томского, которая послужила первым толчком к возникновению навязчивой идеи Германа о трех картах; с неумолимой силой развертывается перед нами трагедия этой сильной и большой души, и лишь просветленное окончание увертюры дает ощущение развязки.

* * *

*

В нашей беседе об опере мы попытались ввести читателя в круг приемов и форм, которыми пользуются композиторы, создавая героические, комические, лирические образы, и дать понятие о путях развития разных оперных жанров.

Обо многом, что не удалось сделать в сжатых рамках такого обзора (например, о балетных сценах, имеющих подчас самостоятельное значение, характере отдельных партий — базовых, сопрановых,теноровых и других), читатель может составить собственное суждение, посещая спектакли и все больше приобщаясь к миру классических и современных оперных образов.

Р. Ширинян



Оратория и канцата

Крупные вокально-симфонические произведения, предназначенные для концертного исполнения, называются ораториями и канцатами. В них раскрываются сюжеты большого идейного значения. Главное действующее лицо многих из них — народ.

Оратории и канцаты исполняются певцами-солистами, хором и оркестром. Сходны с операми также их формы: арии, речитативы, ансамбли, хоры, оркестровые эпизоды (вступления, марши, музыкальные картины изобразительного характера). Однако в отличие от оперы, где содержание раскрывается в живом действии, на сцене, оратория и канцата лишь рассказывают о происходящих событиях. Здесь часто преобладает хоровое начало, а сольные эпизоды имеют примерно то же значение, какое в большом живописном полотне, рисующем картину массового действия, приобретает отдельный образ.

Оратория и канцата имеют очень много общих черт. Но все же каждый из этих жанров отличается особыми ему присущими качествами.

Оратория — это своего рода музыкальная драма. Поэтому темы ораторий отличаются большим драматизмом, сюжеты — большей драматургической разработкой. В ораториях нередко преобладает героическое и эпическое начало.

Кантаты, выражая обычно какую-либо значительную идею, раскрывают ее в лирическом или лирико-эпическом плане. Используется канцата и в качестве приветственного, гимнического произведения.

Оратория и канцата отличаются друг от друга и по своим размерам. Для оратории, например, характерна большая протяженность, большие масштабы. Она делится на отдельные части, сходные с оперными актами.

Немного истории

В период, когда пошатнулось могущество католической церкви, духовенство стало изыскивать средства для укрепления католической религии. В XVI веке в Риме, по инициативе одного из церковников, были организованы чтения и толкования библии. Они проводились во время, свободное от богослужения, в особых помещениях при церкви — «ораториях»¹.

Судя по высказываниям современников, наиболее привлекательной для слушателей частью этих собраний была музыка, сопровождавшая проповеди и чтения. «Оратория — мое единственное развлечение — пишет в начале XVII века итальянец — любитель музыки. — Из ораторий, когда там пели, я не пропускал ни одной... Если бы музыки там не было, я, пожалуй, не стал бы ходить туда часто по ночам, в плохую погоду, по дурным дорогам, и то, что было со мной, думаю, было и со всяkim другим»².

Постепенно эти чтения с музыкой приобретали определенные жанровые очертания. Складывался тип духовного музыкального произведения. Описывая композицию ораторий, один из видных либреттистов этого жанра подчеркивал соединение в ней повествовательности и драматизма: «рассказчик, повествователь должен был сообщать слушателям данные сюжета, постепенно по ходу действия предваряя события... Таким образом... прежде, чем какое-либо действующее лицо заговорит, слушатели уже знают, о чем оно будет говорить и как пойдет развитие истории»³.

В XVII веке оратория в качестве духовного музыкально-поэтического жанра распространяется за пределами Италии.

В начале XVIII столетия возникает новый тип светской оратории; от старой духовной оратории она взяла лишь общие принципы композиции.

Творцом светской оратории и классического типа оратории как жанра героико-эпического был великий немецкий композитор Г. Ф. Гендель (1685—1759).

К созданию оратории Гендель пришел уже европейски известным оперным композитором. Многие свои оперы он писал и ставил в Италии, стране, где родилась опера и откуда она в те времена экспорттировалась во все крупные центры Европы. В течение долгих лет Гендель стоял во главе лондонского оперного театра.

Автор опер, Гендель всегда стремился к созданию искусства большого идейного значения. Однако в рамках итальянской

¹ Так назывались помещения, где занимались «душеспасительным чтением» (от латинского слова ого — говорю, молю).

² М. Иванов-Борецкий. Музыкально-историческая хрестоматия. Вып. II., М., 1936, стр. 39.

³ Там же, стр. 41.

оперы, искусства придворно-аристократического и в основном развлекательного, добиться этого было невозможно. Сюжеты и образы, сценические ситуации и композиция оперы, принятые типы арий — все это застыло в привычных и неизменных нормах, образуя красавую, нарядную рамку, в которую композитор лишь «вписывал» свою музыку.

Именно стремление к искусству большого содержания, к отражению в музыке настоящих человеческих чувств, страстей, к воспроизведению событий народной жизни руководило Гендельем, когда он отошел от итальянской оперы, переживавшей в тот период глубокий кризис. Обратился к оратории.

Следуя традиции, Гендель пишет свои оратории главным образом на библейские сюжеты. Однако в манере их использования композитор приближается к великим художникам эпохи Возрождения, которые «так твердо стояли на земле, что не боялись наполнять старые формы христианского мифа новым жизненным содержанием»¹.

В условиях Англии, где тогда жил Гендель², обращение к библейским сюжетам было проявлением демократических устремлений композитора. Ведь сравнительно недавно английский народ пережил буржуазную революцию, проходившую, как и многие социальные движения той эпохи, под религиозными знаменами. Используя в своих ораториях привычные библейские сюжеты и образы, Гендель обращался к самой широкой аудитории: язык библии в Англии был понятен всем.

В образах библейских легенд и преданий композитор рассказывал о тяжелых народных бедствиях, о стойкости в страданиях, о героической борьбе и торжестве победы.

Многие особенности ораторий Генделя, и прежде всего то, что героем их стал народ, роднят их с народно-эпическими сказаниями.

Близость ораторий Генделя народному эпосу сказалась и в композиционных особенностях (действие их развертывается неторопливо, размеренно), и в характерах героев, цельных и ярких, и в манере музыкального письма («крупными мазками»).

По своему характеру оратории Генделя разнообразны. Среди них есть произведения, в которых преобладает повествование, картиноное описание событий. Такова оратория «Израиль в Египте»: здесь вслед за хором, выражющим скорбь, страдания плененного народа, следуют живописные, картические эпизоды («казни египетские», посланные поработителям), и, наконец, всю ораторию заканчивают величавые картины освобождения из плена, торжества народа.

В других случаях Гендель драматизирует ораторию. Так, в

¹ М. Н. Аллатов. Всеобщая история искусств. «Искусство», М., 1949, стр. 14.

² Гендель жил в Англии с 1710 года до самой смерти.

оратории «Самсон» легенда о вожде-герое, освободившем плененный народ ценою своей жизни, как бы рассказана «в лицах». Здесь действуют Самсон, его родные и друзья, страждущий еврейский народ — с одной стороны; поработители-филистимляне и среди них Далила, жена Самсона, — с другой. Это до известной степени приближает ораторию к опере, к музыкально-драматическому произведению. И все же «Самсон» сохраняет жанровую характерность оратории как монументального эпического произведения.

Хоровые народные сцены в «Самсоне» преобладают над индивидуальными образами, над сольными партиями. Широкие картины, рисующие переживания народа, высказывания отдельных представителей его, сменяют друг друга без той последовательности в развитии действия, которая обязательна в опере. Монументальные формы создают ощущение неторопливого повествования. Образы вылеплены ярко, рельефно, без лишних деталей (как бы в расчете на восприятие издали).

Много разнообразных и ярких характеров создал Гендель в своих ораториях: мужественный и мудрый Маноа (отец Самсона), хвастливый и грубый филистимлянин Харафа, блестящий воин, вождь народа Иуда Маккавей (герой одноименной оратории). Помимо того, оратории Генделя, говоря словами Ромена Роллана, «дают богатую галерею картин природы»; Гендель «вызывает представление о падающем граде, о спокойном и бурном море, о ночной темноте, о сумерках, спускающихся на равнины... об утренней заре, о пробуждении птиц...». Подчеркивая яркость, реалистичность звукописи Генделя и лирическую проникновенность его образов, Р. Роллан пишет: «В этих картинах Гендель проявил себя и как фламандский художник и как романтический поэт¹.

Сам Гендель резко протестовал против исполнения своих библейских ораторий в церкви, подчеркивая тем самым их светский характер. Вместе с тем и верховное духовенство считало оратории Генделя «духовными фарсами», а их автора — «еретиком».

Композитор создавал оратории, эти «грациозные драматические «поэмы», проникнутые идеями гражданской героики»², в ту эпоху, когда опера еще не могла быть выразительницей больших идей. Лишь позднее, накануне первой французской революции Глюк, смелый реформатор оперного жанра, ввел в оперу героические сюжеты, а в начале XIX века Бетховен открыл «путь к героике» и в симфонии. С течением времени монументальный, величественный стиль, который выработался в ораториях Генделя, вошел и в оперу, и в симфонию. Так, например, лаконизм и строгость композиции опер Глюка, рельефность их образов и яркая динамичность больших хоровых

¹ Р. Роллан. Гендель. М., 1931, стр. 50.

² По выражению советского музыковеда В. Конен.

сцен — черты, идущие от ораториального стиля Генделя. Монументальный хоровой финал Девятой симфонии Бетховена, этот гимн радости и ликования, как будто переносит в симфонию простое и могучее звучание ораторий.

В ораториях конца XVIII и XIX веков появляются новые сюжеты, новое идеально-художественное содержание.

Великий австрийский композитор, представитель школы венских классиков И. Гайдн (1732—1809) две свои лучшие оратории «Времена года» и «Сотворение мира» создал под непосредственным впечатлением от ораторий Генделя. Однако в них нет уже патетики героических сюжетов, которой отличались оратории Генделя. Жизнь природы и годовой круг трудовой жизни крестьян — таково содержание оратории «Времена года» (1801). Четыре части ее — «Весна», «Лето», «Осень», «Зима» — это четыре цикла превосходных поэтических пейзажей и жанрово-бытовых зарисовок.

В оратории есть свои герои: крестьяне Симон, Лука и Ганна. Однако они не «действуют» (здесь нет развитой сюжетной линии), а повествуют, словно разъясняя прелест и поэтичность тех картин, которые рисует музыка. Их речитативы звучат как распетые стихи; выразительность текста оттеняется мелодией, свободно следующей за словом. Зато в ариях, хорах раскрываются яркие, живые музыкальные картины: радостная встреча весны, трудовой день пахаря, летняя гроза, праздник урожая, осенняя забава — охота, традиционные сборища в долгие зимние вечера.

Музыка Гайдна отличается непосредственной близостью к народно-бытовым мелодиям. Многие арии и хоры из «Времен года» напоминают народные песни:

[Allegretto]

113 *p*

Ве - се - лый па - харь на про - стор вы - ход - ит и по - ет, и
бо - роз - ду за бо - роз - дой он по зем - ле ве - дет

В звучание оркестра естественно вплетаются живые «голоса природы» — раскаты грома, крик петуха, подражание наигрышам пастушьего рожка, звукам охотничьего рога.

За опоэтизованным бытом и яркой, лирически проникновенной живописью природы встает основная философская идея этой оратории, воспевающей труд и добродетель.

Гайдн как бы перевел ораторию, жанр величавых народно-героических повествований, в область лирико-философского искусства.

Именно так трактовали ораторию и композиторы XIX века Шуман, Берлиоз. Склонные к новизне, к своеобразному решению художественных задач, эти авторы свободно подошли к ораториальному жанру. Они широко использовали в оратории приемы оперной композиции, выразительные возможности симфонической музыки, интонационный строй романса. В результате появились такие своеобразные произведения, как «Сцены из «Фауста» Гете» Р. Шумана, драматическая легенда Г. Берлиоза «Осуждение Фауста», «Рай и пери» Р. Шумана, «Легенда о святой Елизавете» Ф. Листа.

Кантата (*латинское cantare — петь*) первоначально возникла как сольная пьеса для пения с инструментальным сопровождением. Это была концертная вокальная пьеса, состоявшая из последовательного чередования арий и речитативов. Кантата соединяла в себе принципы повествовательности и драматизма (арии пелись как бы от лица тех, о ком велось повествование). По своим музыкальным особенностям — соотношению вокального и инструментального начала, формам арий, характеру речитативов — кантасты были близки операм.

Основное содержание итальянских кантат XVII века составляла любовная лирика. Но очень скоро после возникновения кантат стали появляться новые жанровые разновидности ее: духовная кантата (на тексты серьезного философского или наиздательского содержания) и торжественная, поздравительная.

Новый жанр получил широкое распространение в разных странах. При этом композиционные принципы кантаты менялись в зависимости от музыкальных традиций, которые были характерны для музыкальной культуры той или иной страны. Так, в Германии и в Англии, где было широко развито хоровое пение, особое развитие получила хоровая кантата.

Непревзойденной художественной высоты кантата достигает в творчестве великого немецкого композитора И. С. Баха (1685—1750).

В течение многих лет Бах состоял кантором¹ при церкви, и на его обязанности лежало создание музыки для богослужения. Так возникло огромное количество (около 300) баховских кан-

¹ Кантор — руководитель церковного хора.

тат на тексты серьезного созерцательно-лирического или философского содержания, так называемых «духовных кантат».

Духовные кантаты Баха — это своего рода лирико-философские поэмы. Традиционные сюжеты и образы из библии и евангелия служили лишь отправной точкой, самой общей предпосылкой для глубоких дум и лиричнейших высказываний Баха о человеке, его страданиях и надеждах, мужестве и борьбе.

Бах не стеснял себя в выборе средств музыкальной выразительности. Не случайно, когда он начинал службу кантора в Лейпциге, церковное начальство потребовало, чтобы его духовная музыка «не поснила оперного характера». Действительно, музыка Баха своей лирической свободой, эмоциональной яркостью во многом близка оперной музыке.

В кантатах Баха нередко звучат мелодии протестантского хорала, родственные немецкой и славянской народной песне; в них встречаются и лирические насыщенные мелодии. Некоторые сольные номера кантат Баха близки распространенным в итальянских операх ариям-жалобам (*lamento*):

The musical score consists of two staves of music. The top staff begins with a melodic line in G minor, featuring eighth-note patterns. The lyrics are: "Seuf-zer, Thrä - nen, Kum - mer, Noth". The bottom staff begins with a bass line in G minor, also featuring eighth-note patterns. The lyrics are: "Thrä - den, ängstlich's Sehnen, Furcht und Tod". The music is in common time, with various dynamics and articulations indicated by dots and dashes.

Среди светских кантат Баха мы встречаем «Кофейную канту» (1732) — комедийную бытовую сценку, сюжет, образы, музыкально-выразительные средства которой живо напоминают комическую оперу того времени.

«Кофейная канту» — изящная музыкальная шутка, рисующая бургерский быт. В диалогах действующих лиц — отца, ворчливого старика, восставшего против дорогостоящего модного обычая пить кофе, и дочери, плутоватой и веселой де-

вушки, — намечены незамысловатые контуры действия. Забавно звучат неуклюжие колоратуры баса:



Изящны контуры песенных мелодий женской партии, близких ариям итальянской оперы-буфф, в те годы еще только зарождавшейся.



Философский замысел лежит в основе кантаты «Состязание Феба и Пана» (1739). Написанная по одной из «Метаморфоз» Овидия¹, кантата воспроизводит вариант древнегреческого мифа о «музыкальном состязании» между Аполлоном (Феб) и Марсием (Пан). В этом состязании должен был решиться вопрос, что прекраснее: возвышенное лирическое искусство мастера-поэта или же бесхитростное народное искусство, близкое к природе, к жизни? Что важнее в творчестве: блестящее мастерство или безыскусная простота?

Миф закрепляет победу за Фебом, носителем «идеального», «чистого» искусства. Однако в баховской кантате арии Пана по глубине, выразительности и красоте не уступают ариям Феба. Таким образом, решение этого «спорта» Бахом выявляет творческое credo² композитора: народная музыка, сопровождающая человека в его повседневной жизни, в труде, так же прекрасна и жизненно важна, как и глубокая лирическая сосредоточенность, возвышающая поэтическую мысль над повседневностью; непосредственность вдохновения так же необходима, как и высокое мастерство.

Диалоги участников состязания и их божественных судей не лишены комизма, грубоватого юмора. Это сообщает кантате черты живого действия, сценичности.

Своеобразна «Крестьянская кантата» Баха (1742). Написав ее по заказу, композитор остроумно нарушил традиции приветственных кантат. Вместо привычных аллегорических персонажей здесь выступают двое крестьян; вместо «высокого слога» в тексте использован народный диалект; в музыке торжественные звучания уступили место простым народнопесенным мело-

¹ Овидий — римский поэт I в. н.э.

«Метаморфозы» («Превращения») — наиболее известное произведение поэта — созданы главным образом на материале греческих мифов.

² Credo (верую — лат.) — убеждения, принципы.

диям. Написанная в форме диалога, кантата воспринимается как сценка из немецкой народно-бытовой музыкальной комедии — зингшпилля. Значительно расширив границы жанра, Бах тем самым обогатил содержание и драматургию кантаты.

В западноевропейской музыке XIX века кантата не занимала значительного места. Правда в творчестве многих композиторов она встречается, но чаще всего либо в качестве учебного задания в консерваторском курсе композиции, либо как официальный, «юбилейный» жанр.

Ряд интересных кантат пишут во второй половине XIX и в XX веке русские композиторы. Красивую торжественную кантату по случаю открытия в Петербурге памятника М. Глинке создал М. А. Балакирев (1906). К 100-летию со дня рождения А. С. Пушкина написал юбилейную кантату А. Глазунов. Приветственная кантата «Москва» П. Чайковского (1883) носит характер возвышенного лирического гимна родине.

В кантатах Римского-Корсакова (1844—1908) мы встречаем те же поэтические мотивы, что и в его операх. Прелюдия-кантата «Из Гомера» (1901) написана на текст из «Одиссеи». Большая оркестровая прелюдия рисует излюбленный композитором морской пейзаж. Вокальная часть, «собственно кантата», воплощает образ, многократно повторенный в «Одиссее» как поэтический лейтмотив, как символ природы, пробуждающейся к свету, солнцу: «Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос».

На слова «Песни о вещем Олеге» Пушкина Римский-Корсаков создал кантату для мужских голосов (1899). Композитор стремился точно сохранить звучание мерного торжественного стиха Пушкина. Эпичность «Песни» подчеркнута хором, ведущим повествование; диалоги «действующих лиц» исполняются солистами.

А кантата «Свитезянка» (1897), написанная по одноименной балладе А. Мицкевича, соприкасается с миром фантастики и лирики — образами, которые так поэтично переплетаются во многих операх Римского-Корсакова.

В кантатах Танеева (1856—1915) глубина философского замысла сочетается с искренней теплотой и непосредственностью чувства. Своей певучей выразительностью кантата «Иоанн Дамаскин» (на слова одноименной поэмы А. К. Толстого) близка музыке Чайковского.

В кантате Танеева «По прочтении псалма» (1914), запечатлено стремление человека к высокому нравственному идеалу:

Мне нужно сердце чище золата
И воля крепкая в труде,
Мне нужен брат, любящий брата,
Нужна мне правда на суде!

Чудесное произведение С. Рахманинова — его кантата «Весна» (1902), написанная на слова стихотворения Н. Некра-

сова «Зеленый шум». Весеннее обновление природы несет человеку радость, подъем душевных сил — такова поэтическая идея произведения Рахманинова. По существу кантатой можно назвать и поэму Рахманинова «Колокола» (1913) на текст стихотворения Эдгара По для оркестра, хора и солистов. Четыре картины — зимняя дорога и звон колокольчиков, праздничный колокольный звон, зовущий на свадебное торжество, набат, возвещающий о большом бедствии — пожаре, похоронный звон — олицетворяют человеческую жизнь с ее радостями, горестями и неизбежным концом.

Русские композиторы значительно расширили тематические рамки кантаты и обогатили ее драматургию. Римский-Корсаков вводит в канту широко развитую симфоническую картину (прелюдия-канта «Из Гомера»); Танеев, благодаря монументальности своего хорового письма, приближает канту к оратории; Рахманинов переносит в канту развернутую монологическую сцену оперного типа («Весна»).

Советские оратории и кантаты

В советской музыке кантаты и оратории получают значение ведущего жанра. К ним обращаются крупнейшие композиторы: Н. Мясковский, Ю. Шапорин, С. Прокофьев, Д. Шостакович, Д. Кабалевский и многие другие. Это понятно. Ведь жизнь нашего народа дает нескончаемые темы, образы, требующие художественного отображения. Многим из них отвечают особенности оратории как жанра героико-эпического и кантаты с ее лирическим пафосом и торжественностью.

В советском кантатно-ораториальном творчестве наметилось сближение этих двух жанров. Это сказалось прежде всего в содержании. И для оратории, и для канты стали характерными такие темы, как прославление Родины, героическая борьба народа за свою независимость, пафос созидательного труда, борьба за мир, образы народных вождей и героев, сказания о геройческом прошлом народа.

Расцвет советского кантатно-ораториального творчества приходится на вторую половину 30-х годов. Именно тогда возникли три монументальных исторических полотна, раскрывавших великий образ народа, стойкого в борьбе за независимость Родины, сильного в своем протесте против угнетателей. Это были кантата С. Прокофьева «Александр Невский», симфония-канта Ю. Шапорина «На поле Куликовом» и оратория М. Ковала «Емельян Пугачев»¹. Героическая народная эпопея на Чудском озере, когда русский народ под предводительством Александра Невского разбил «псов-рыцарей»; битва на Куликовом поле, избавившая Русь от монгольского ига; могучая

¹ Все три произведения были исполнены в 1939 году.

личность вождя крестьянской бедноты Емельяна Пугачева — все эти события и образы отмечены в памяти народа эпическими сказаниями и песнями. Таким образом, создавая свои произведения, композиторы опирались не только на самые события, но и на живую народную традицию в оценке этих событий и героев.

В годы Великой Отечественной войны оратория и канцата рассказывали о героизме советских людей в их борьбе за Родину.

«Сказание о битве за русскую землю» Ю. Шапорина (1943) — одна из наиболее интересных ораторий военных лет. Образ народа в период борьбы «за русскую землю» композитор дает в ряде обобщенных картин. Тонкий лирический музыкальный пейзаж вводит в первую часть произведения. Настроение созерцания, покоя, созданное здесь, резко нарушается драматизмом картины нашествия. Из народных музыкально-поэтических образов вырастает «Плач женщин» — символ горя, страдания народа. Призыв к действию сменяет волевая и мужественная песня красноармейцев — образ нерушимой силы, воли к борьбе. В сцене прощания матери с сыном-воином выражается вся глубина чувства любви к своей стране, готовность на безграничные жертвы во имя Родины. Вслед за картиной битвы звучит скорбная песня памяти героев и клятва — возродить из пепла светлый край. Картины «Возвращение весны» — мира, жизни — завершается оратория.

В первый месяц войны написана оратория «Народная священная война» М. Ковала. Поэма-канцата Н. Мяковского «Киров с нами» (1943), канцата М. Чулаки «На берегах Волхова» (1943) рассказывают о героических защитниках Ленинграда. Образы борьбы, воли к победе, любви к Родине прозвучали в канцатах «Украина моя» А. Штогаренко, «Родина великая» Д. Кабалевского (1942).

В послевоенный период искусство было призвано воплощать пафос созидания, трудовые подвиги советских людей. Этим темам посвящены оратории Шостаковича «Песнь о лесах» (1948), Левитина «Огни над Волгой» (1951), ряд канцат, воспевающих радость труда. Тема труда звучит и в гимнической «Кантате о Родине» А. Арутюняна (1948), и в хоровой сюите В. Макарова «Река-богатырь» (1953), воспевшей красоту Родины, ее природы и людей. Образы родины, радостной жизни советских людей воплощены в канцате «Над Родиной нашей солнце сияет» Д. Шостаковича (1952).

Новая общественно-значимая тема этого времени — тема борьбы за мир. Образам «войны и мира» посвящает свою ораторию «На страже мира» (1951) С. Прокофьев. На фоне драматических воспоминаний о суровых днях войны автор любовно «выписал» чистые образы детства и материнства как символ того прекрасного, за что должно бороться человечество.

О том же рассказано в кантатах «Песнь труда и борьбы» В. Чистякова (1952), «За мир» А. Маневича (1951).

Все эти произведения подсказаны самой жизнью. Именно поэтому многие эпизоды из кантатно-ораториального творчества советских композиторов «вошли в жизнь». Таков, например, знаменитый хор «Вставайте, люди русские» (из кантаты Прокофьева «Александр Невский»), который в дни войны звучал, как призыв к борьбе с фашистскими захватчиками:

117 [Allegro risoluto]

Веста_вай_те, лю_ди рус_ски_е, на слав_ный бой, на смерт_ный бой, вста_
вай_те, лю_ди воль_ны_е, за „на_шую зем_лю чест_ну_ю

Колыбельная матери, уверенной в прекрасном будущем сына (из «Кантаты о Родине» Арутюняна), — образ, частый в советском музыкальном творчестве, стал поэтическим символом счастливого будущего:

118 [Медленно. Спокойно]

Сли, лю - би - мый мой сы -
но - чек, спи, мо - ё ди - тя.

4861

«Десять поэм» Шостаковича для хора на слова поэтов-революционеров конца XIX — начала XX столетия — своего рода хоровая сюита, близкая жанру кантаты.

«Десять поэм» рассказывают о событиях и людях первой русской революции. В отличие от оратории здесь нет сюжетной линии — каждая из поэм представляет собой вполне самостоятельный образ, законченную картину. В произведении свободно чередуются поэмы обобщенно-героического плана («Смелей, друзья, идем вперед») и эпизоды из жизни революционеров, портреты участников революции («Один из многих»), призыв к борьбе («На улицу!») и скорбная, лирически проникновенная сцена («При встрече во время пересылки»). В центре всего грандиозная народная картина («Девятое января»). Песня радости «клич дерзновенный усталым сердцам» («Майская песнь») завершает цикл.

Сюитой называется «Река-богатырь» В. Макарова (1953). Образ великой русской реки оживает в картинах волжских просторов, в думах о тяжелой доле бурлаков, в изображении сегодняшних трудовых подвигов, в воспоминаниях о героической Сталинградской эпопее. Музыкальные картины дополняются поэтическими «вставками»; они же ведут слушателя от одной картины к другой, и это придает сюите черты ораториальности.

Одно из классических произведений советской музыки — канта С. Прокофьева «Александр Невский» по существу соединила в себе признаки оратории и кантаты. Героико-эпический сюжет, монументальная лепка образов, драматизм развития, масштабы произведения — все это идет от ораториального стиля. Композитор воспевает героя — Александра Невского, воспевает храбрость и непобедимость народа. Все произведение проникнуто гимничностью и в то же время овеяно лиризмом.

Семь частей кантаты «Александр Невский» — семь музыкальных полотен, яркость, конкретность которых граничит с зрительной яркостью живописного образа¹.

В композиции кантаты Прокофьева широта «исторического обзора» соединяется с предельной сжатостью, лаконизмом.

«Русь под игом монгольским» — так называет композитор симфоническую картину, открывающую кантату. Своеобразен и глубок ее замысел. Это песня, протяжная русская песня, в которой ощущается не только скорбь, страдания народа, но и его духовная красота. Лирика песни как бы сливается с «видимыми» образами, рисующими бескрайние русские просторы:

¹ Кантата родилась из музыки Прокофьева к фильму «Александр Невский». Этим объясняется стремление композитора к слитности музыкального образа со зрительным.

Molto andante

The musical score consists of four staves. The top two staves are for the orchestra, featuring treble and bass clef staves with various dynamics like *pp* and *p*, and rhythmic patterns involving sixteenth-note groups. The bottom two staves are for the choir, with lyrics in Russian and Latin. Measure 119 starts with a forte dynamic. Measure 120 begins with a piano dynamic.

Поэтической картине Руси противопоставлена эпическая широкая «Песня об Александре Невском» (часть вторая), песня о мужестве и силе русского народа. Величавая поступь мелодии, в которой слышны отзвуки славильных народных песен, светлое и торжественное звучание оркестра придают песне гимнический характер:

120 Lento

A single staff shows the vocal line for the choir. The lyrics are: А и бы ло де ло на Не ве ре . ке. The music is marked *Lento*.

Вместе с тем, по ходу текста композитор создает рельефные «зримые» образы, драматизируя повествование. Описание битвы со шведами Прокофьев поручает мужскому хору, как бы «представляя слово» самим участникам действия: «Ух, как бились мы, как рубились мы».

Третья часть — «Крестоносцы во Пскове». Жесткие, «одетые в медь» оркестровые звучания, неподвижный, лишенный живых интонаций хорал (с латинским текстом) — такими штрихами рисовал композитор образ дикой враждебной силы.

Тревожным набатом начинается призыв к борьбе: «Вставай-те, люди русские» (четвертая часть). Контрастом к короткому, напряженному оркестровому вступлению звучит волевая и собранная мелодия хора: это не только призыв, это образ мужества и стойкости, твердости и силы народа (см. пример 117).

Однако даже в этой картине тревоги и волевой готовности появляется лирический мотив: в середине хора звучит величавая тема Родины, любви к ней:

[*Allegro risoluto*]

121 Альты *mp*

На Ру-си род - ной, на Ру - си боль -

P express.

- шой не бы - вать вра - гу.

Самая драматическая часть исторического действия, «Ледовое побоище», представлена широкой симфонической картиной (пятая часть). В образах неподвижной и скованной зимней природы, предваряющих картину «побоища», застыло напряженное ожидание событий:

122 *Adagio*

pp *up poco pesante*

Механично и безлико звучит музыкальная характеристика «псов-рыцарей» — неумолимо движущейся, закованной в железо массы. Хоровос исполнение уже известного хорала звучит как тяжелый «боевой клич» рыцарей. Стремительное движение русской конницы противопоставлено тяжелой поступи рыцарской темы, народные очертания бодрых, почти танцевальных русских мелодий — неподвижному хоралу.

В этой симфонической баталии много изобразительных штрихов, конкретизирующих действие — топот коней, лязг оружия. Ярко передан самый ход «побоища». В конце, над опустевшим полем боя как символ победы русского народа звучит тема: «На Руси родной, на Руси большой не бывать врагу» (см. пример 121).

И еще одна песня несется над «мертвым полем» (шестая часть) — песня девушки-невесты, оплакивающей «славных соколов, женихов, добрых молодцев». Трудно представить себе более поэтический и жизненно конкретный образ для воплощения большой гражданской темы: скорбь народа о погибших героях.

Мелодия песни как будто соткана из интонаций народных причетов, а мерный «баюкающий» аккомпанемент сообщает ей нотки материнской нежности и ласки:

[Adagio. Meno mosso]
123 Меццо-сопрано

Финал кантаты — «Въезд Александра во Псков» — торжество победы, слава русскому народу. В финале нашла завершение сюжетная линия кантаты, вместе с тем, он звучит как утверждение этических мотивов произведения — высокого чувст-

ва любви к Родине, готовности на великие жертвы во имя Родины. Это определило и выбор музыкальных образов для финала. На фоне торжественных праздничных перезвонов в оркестре звучит тема «Песни об Александре Невском» и дальше — тема Родины. Однако первая тема лишена теперь суровости, а вторая — мягкости и лиризма. В сочетании с лаконичными, как лозунги, текстами («На родной земле не бывать врагу! Кто придет на Русь, будет насмерть бит!») эти мелодии звучат торжественно, величественно, мощно.

* * *

Оратория и кантата прошли более чем трехвековой путь развития. Как и другие музыкальные жанры, они менялись, испытывая воздействие разных исторических, художественно-стилевых эпох, воздействие разных авторов.

Постоянно менялись образы и сюжеты, обогащались музыкально-выразительные средства. Пользуясь огромным, накопленным веками опытом, советские композиторы отбирают те жанровые свойства оратории и кантаты, которые больше всего соответствуют художественному отображению жизни нашего народа.

Героический пафос, торжественность оратории, лиризм кантаты, цельность и простота, монументальность музыкальных образов — эти качества сообщают кантатно-ораториальным произведениям советских композиторов широту и силу воздействия массового искусства.

Г. Скудина



Балет

Когда появился балет? Каково строение его? Какую роль играла и играет в нем музыка? Как пишется музыка балета? Почему так мало сохранилось в современном репертуаре старых балетов? От XVIII века, например, всего один — «Тщетная предосторожность» Жана Доберваля, в то время как опера этого времени представлена целым рядом классических произведений Моцарта, Глюка, Перголези и других композиторов. К какому времени относится расцвет музыки в балете? Обо всем этом мы расскажем в нашей статье.

Балет, как и опера, принадлежит к области музыкально- театрального искусства и представляет собой сложный синтетический жанр. И в опере и в балете мы видим слияние нескольких искусств. В балетном спектакле поэтический сюжет воплощается выразительными средствами хореографии, музыки, а также декоративной живописи. И хотя в балете, как правило, нет слов, в нем своими, особыми средствами может быть передано разнообразнейшее содержание: от сказки до реалистической драмы, от возвышенной романтической поэмы до комедии.

Понятно, что специфическую особенность балета, отличающую его от всех других видов искусства, составляет хореография¹ — «воздушный и пламенный язык» танца (Гоголь). Это прекрасное искусство часто называют то «ожившей живописью», «одушевленной, сошедшей с пьедестала скульптурой», то «зримой музыкой». Действительно, танец и музыка родственны друг другу: оба «говорят без слов», оба развертываются во

¹ Слово «хореография» происходит от двух греческих слов: «хорео» — пляска, и «графо» — пишу. Этот термин обозначает и искусство сочинения танцев, и само искусство танца.

времени и подчинены ритму. Отдельные движения танца, как и музыкальные интонации, настолько выразительны, что могут передавать целую гамму человеческих эмоций.

Танец не только родствен музыке — он не может существовать без нее, даже если участие музыки ограничивается ритмическим аккомпанементом, как у некоторых восточных народов. Рассказывают, что когда русский царь Алексей Михайлович приказал представить первый балет, он вначале был против музыкального сопровождения, «как дела нового и нечестивого». Но ему сказали, что танец так же не может обойтись без музыки, как плясуны — без ног. Пришлось согласиться.

Значение музыки в балете отнюдь не сводится к роли простого сопровождения. «Танец — дитя музыки», — говорят классики хореографии. Из музыки черпает танец свое образное содержание, музыка является для него своего рода «поэтическим текстом». Вспомним «плещущие» движения танцовщиц, подсказанные романтической, трепещущей, как крылья, главной темой «Лебединого озера».

«Хорошо написанная музыка должна живописать, должна говорить. Танец, изображающий мелодию, является эхом, повторяющим то, что говорит музыка», — так писал почти двести лет назад Жан-Жорж Новерр — великий реформатор балета. В дальнейшем из истории балета мы узнаем, всегда ли соблюдалось это справедливое требование, всегда ли музыка играла подобающую ей в балете роль. А сейчас познакомимся в общих чертах со структурой классического балета и вытекающими отсюда особенностями музыки.

Классический балет развертывается перед нами как чередование танцев и пантомимных сцен. Подобно тому как в опере существуют арии, закругленная по форме, основанная на широком мелодическом дыхании, и речитатив — своего рода музыкальная декламация, так и в балете содержатся обобщенный в своей выразительности танец и пантомима, или, как ее называют, «хореографический речитатив», «пластическая декламация»¹.

Соответственно этому музыка в балете делится на музыку танцев и пантомимных сцен. Первая подчинена четким танцевальным ритмам. В классических балетах наиболее широко используются ритмы вальса, польки, галопа, а также различные старинные (менуэт, гавот, сарабанда) и национальные танцы (итальянская тарантелла, испанское болеро, польская мазурка).

¹ Слово «пантомима» по-гречески означает «все воспроизводящий подражанием». Ее средства выражения — жесты, телодвижения, мимика. Пантомима существует у многих народов и как самостоятельный вид театрального искусства. Балетная пантомима может в большей или меньшей степени приближаться к танцу, подобно тому как оперный речитатив бывает более или менее напевным, приближаясь иногда к ариозо.

Издавна применяются в балете и «ритмы ходьбы» — марша, как непосредственно в сценах шествия, так и завуалированно, в пантомимных сценах.

Музыка пантомимы более свободна по своей ритмической организации, чем музыка танцев, однако и в ней всегда необходимо ощущение движения поступи и жеста. Вот пример из «Спящей красавицы». ...Король разгневан, обнаружив вязальщиц с иглами, запрещенными в его царстве. Следующая «речитативная фраза» короля требует воплощения ее в широком и повелительном жесте:



Балет открывает широкий простор и для музыкальной звукописи. Вспомните «Панораму» и симфонический антракт «Сон» в «Спящей красавице» Чайковского, «Сон» в «Раймонде» Глазунова, сцену боя в «Ромео и Джульетте» Прокофьева и сказочный бой мышьей и солдатиков в «Щелкунчике» Чайковского, так ярко изображенные в музыке.

Итак, балетная музыка объединяет в себе, с одной стороны, различные танцевальные жанры, с другой — программно- театральную музыку, которая находит широкое применение в разнообразных пантомимных сценах и живописных картинах.

Основа балета — танец. Танцы в балете принято разделять на классические и характерные. Классический танец называется так потому, что в нем были использованы некоторые позы и жесты, характерные для античных статуй и изображений на античных вазах¹. Классический танец раскрывает повышенный и обобщенный образ человека, внутренняя красота которого гармонирует с красотой его движений.

Сложившиеся жанровые разновидности классического танца: ада́жио — медленный, плавный лирический танец, и аллегро — быстрый, блестящий, виртуозный². Оба понятия не следует полностью отождествлять с музыкальными терминами, так как балетное ада́жио в пределах медленного темпа может иметь различные обозначения (*largo, andante, adagio*). То же относится и к балетному аллегро.

¹ Происхождение классического танца сложно. В основе его лежат движения народного танца, значительно переработанные в спектакльской практике. В свое время (в XVII—XVIII веках), в балетах использованы были элементы придворного этикета — поклоны, реверансы, торжественная поступь. Окончательное оформление классического танца относится к 30-м годам XIX века.

О классическом танце см. более подробно в книге Ю. Слонимского «Дидло». «Искусство», М.—Л., 1958, стр. 144.

² Ада́жио (*adagio*) и аллегро (*allegro*) — общепринятые итальянские обозначения медленного и быстрого движения.

Характерный танец включает в себя национальные и народные танцы, переработанные в сценической балетной практике (балетные формы мазурки, венгерского, испанского и различных восточных танцев), и наряду с ними конкретно образные танцы (например, «Кот и Кошечка», «Красная шапочка и Волк» в финале «Спящей красавицы» Чайковского).

Надо сказать, что между тем и другим видом танца в балете нет резкого разграничения. Характерный танец испытывает влияние классического, классический же стремится быть образным, портретным (особенно в современных балетах).

Подобно тому как в опере есть арии, дуэты, терцеты, хоры, в балете выделяются сольные танцы (выходы, вариации), ансамбли (танец двоих — *pas de deux*, танец троих — *pas de trois*) и массовые кордебалетные танцы.

Однако эта аналогия оперы и балета весьма относительна. Балетные вариации¹, к примеру, никогда не достигали психологической глубины и масштабов оперных арий. Обычно это небольшой оживленный танец (аллегро).

Гораздо более глубоки по содержанию лирические дуэты (адажио). Среди сверкающих и пьянящих, острых и легких быстрых танцев адажио — это красивая область музыкально-хореографической лирики, певучей мелодии.

Балетный танец обычно служит выражением различных эмоций. Развитие же действия сосредоточивается в пантомимных сценах, мимических рассказах, диалогах.

Наряду с этими формами музыкально-хореографической драматургии есть еще одна, наиболее интересная, в которой «чистый танец» объединяется с драматической выразительностью пантомимы. Это — «действенный танец» (*Pas d'action*)². Таков, например, танец Авроры с веретеном в «Спящей красавице».

Здесь во время танца происходит одновременно и действие: Аврора замечает старуху, выхватывает у нее веретено, весело танцует с ним, укалывается и вот ее танец превращается в безумное предсмертное кружение — она падает мертвой.

«Действенные танцы», однако, довольно редко встречались в старых балетах. Большое развитие они получили в балетах Чайковского и затем в советском балете.

Если вы видели балет «Лебединое озеро» или «Спящую красавицу», «Коппелию» или «Дон-Кихота», вы заметили, вероятно, интересную особенность в построении балетов. Речь идет

¹ Теперь балетный термин «вариация» обозначает только сольный танец и не соответствует музыкальному понятию видоизмененного повторения темы, как это было когда-то. См. об этом в книге Ю. Слонимского «П. И. Чайковский и балетный театр его времени». Музгиз, 1956, стр. 225.

² Здесь также можно провести аналогию с оперой, с теми вокальными сценами, в которых певучесть арии объединяется с драматической «говорящей» выразительностью речитатива (например, знаменитая сцена «Письмо Татьяны» в «Евгении Онегине»).

о сплетении ряда танцев в целые гирлянды — сюиты¹, заканчивающиеся общей концовкой (кодой). Такие сюиты могут состоять из классических танцев (нескольких контрастных вариаций и коды) или же из характерных и называются дивертисментом. Французское слово *divertissement* означает «развлечение». Очень часто в старых балетах дивертисмент и был цепью развлекательных вставных номеров, не объединенных между собой каким-либо сюжетом и лишь внешне связанных с действием балета. Бал, праздник, маскарад — обычный повод в таких случаях для дивертисмента. Преобладание дивертисментности над содержательным развитием действия — характерный недостаток многих балетов прошлого (это мы видим, к примеру, в «Дон-Кихоте» Минкуса).

Но музыка, а на ее основе и хореография способны наделить дивертисмент глубокой лирической или характерной образностью. И дивертисментная сюита становится тогда интересным приемом балетной драматургии, которому вы не найдете аналогии в опере или словесной драме. Так, в «Лебедином озере», например, танцы лебедей из второго акта — лирические, задушевные — обрамляют помещенную в центре сцену любовных признаний принца и Одетты (адажио). А вот другой пример содержательного дивертисмента — сцена бала в «Золушке» Прокофьева. Здесь перед вами проходит не просто цепь старинных бальных танцев, как это бывало много раз в балетах. У Прокофьева каждый из следующих один за другим танцев («Придворный танец», «Пассель», «Бурре», «Вариация Худышки», «Вариация Кубышки», снова «Придворный танец») является либо характеристикой церемонных и смешных придворных, либо портретом злых сестер Золушки.

Великолепные симфонические танцевальные сюиты есть в «Сильвии» Делиба, «Раймонде» и особенно «Временах года» Глазунова и в других балетах крупных композиторов. В форме сюиты часто пишутся также балетные па-де-де. Они обычно состоят из адажио (медленный лирический танец двух героев), сольных вариаций и коды. Таким образом, сюитный принцип построения очень характерен для балета.

Начало истории

Балет появился в Италии и Франции во второй половине XVI века, в эпоху блестящего расцвета музыкального искусства, давшего нам также и оперу.

Итальянское слово *balletto* — уменьшительное от *ballo*, что значит «танец» *Ballo* и сейчас по-итальянски означает одновре-

¹ Сюита (франц. *suite*, ряд, последовательность) — последование танцев или характерных пьес.

менно танец, бал и балет (также *balletto*). В последнем значении слово *balletto* утвердилось в Италии и Франции в конце XVI века, после того как в 1581 году итальянец Бальтазарини поставил в Париже при дворе Екатерины Медичи первый балет с драматическим сюжетом «Цирцея и нимфы». А уже в 1585 году один из итальянских авторов писал: «Сегодня под балетом понимается небольшое пантомимическое действие с музыкой и танцами». Речь шла, таким образом, о театральном действии, пока еще небольшом, содержание которого раскрывалось посредством пантомимы, танца и музыки. Это уже приближается к современному пониманию балета.

До того, да и некоторое время после, балетами назывались вообще танцы, инструментальные и вокальные пьесы в ритме танцев, объединенные иногда в серии, как, например, изданные Гастольди в 1591 году пьесы «для пения, игры и танцев» (*Balletti di cantare, sonare e ballare Gastoldi*).

Корни балета, как и всякого другого искусства, в народном творчестве. Оно явилось источником не только самого балетного танца¹, но и театрализованных танцевальных представлений. Прообраз балета — народные пляски с пением, во время которых танцующие в своих движениях воспроизводят содержание песни. Таковы многие французские и итальянские песни-пляски, таковы наши русские драматизированные хороводы («Просо», «Лй, во поле липенька»), воссоздающие разнообразные сцены из народной жизни.

При своем возникновении балет использовал многое из того, что в пестром и красочном быту средневековья, а затем Возрождения (Ренессанса) было связано с движением, танцем (торжественные процессии, турниры, маскарады, балы).

Большую роль сыграли танцевальные интермедии², включавшиеся между актами средневековых «священных представлений», а позднее и между актами светских пьес поэтов Ренессанса. Эти зрелища приобрели особую красоту с конца XV века, когда в оформлении их принимали участие Леонардо да Винчи, Рафаэль и другие великие художники. Однако балет как целостное театральное действие появляется, как было уже сказано, только в конце XVI века. Правда, художественные деятели той эпохи не думали о создании балета. Они мечтали о возрождении античного театра по образцу древнегреческой трагедии, в котором объединялись бы декламация, пение, пластика и драматическая игра, такого театра,

Где поступь песни с поступью шагов должна соединиться,
Где потекут слова прелестной вереницей —

¹ Известно, что образованная в Париже в 1661 году Академия танца изучала народные танцы и перерабатывала их в балльные, а значит и балетные, так как тогда существенной разницы между ними не было.

² Интермедиа — междудействие, от латинского слова *inter medius*, что буквально означает «вставленный в середину».

как писал Антуан де Баиф — известный французский поэт эпохи Возрождения.

В результате совместных усилий многих деятелей итальянского и французского искусства созданы были два новых самостоятельных вида театральных представлений, которых вовсе не знали древние греки,— балет (1581) и несколько позже опера (1594). Но еще долгое время (вплоть до второй половины XVIII века) в балет наряду с танцами и пантомимой включали пение, а иногда и декламацию.

В России первый балетный спектакль появился при дворе Алексея Михайловича во второй половине XVII века. Это был «Балет об Орфее и Евридике», представленный в селе Преображенском 8 февраля 1673 года. За ним последовали и другие. Образование русской балетной школы и развитие балета как самостоятельного искусства начинается в России позднее — с середины XVIII века.

Нужно заметить, что, несмотря на связь с народным искусством, балет вначале возник как аристократическое развлечение, как одна из форм придворного театра. Это был очень пышный и блестящий вид представления. Сама особенность балета как зрелищного искусства открывала возможности к созданию таких «праздников для глаз», какими были знаменитые балеты при дворе Людовика XIV, представлявшие величие «короля-солнца». И в дальнейшем зависимость от вкусов «власть имущих»чувствовалась в балете сильнее, чем в опере, не говоря уже о драме. И путь его от блестящего зрелища к вершинам искусства, трогающего человеческое сердце, был извилистее и длиннее, чем путь оперы.

Балет в XVII—XIX веках

Познакомимся кратко с основными жанрами балета, сменявшими друг друга на протяжении XVII—XIX веков.

Первоначально, как уже говорилось, существовали так называемые «балеты с пением» — французские и итальянские. Таков пышный «придворный балет» — жанр, существовавший во Франции в XVII веке, в котором наряду с профессиональными актерами принимали участие знатные лица и сам король. Танцы и выходы костюмированных персонажей перемежались здесь ариями, хорами и декламацией.

Знаменитый композитор Жан-Батист Лютти (1632—1687) — первый классик французской оперы — создал своеобразный жанр оперы-балета, характерный затем для французского музыкального театра. Вот некоторые знаменитые в свое время оперы-балеты Лютти: «Праздник Амура и Вакха», «Прозерпина», «Триумф любви». Ему принадлежат еще и комедии-балеты («Мещанин во дворянстве», «Мнимый больной») — не менее

своеобразный жанр, созданный им в содружестве с Мольером.

И в дальнейшем на протяжении большей половины XVIII века балет не существует отдельно от оперы, вклиниваясь в нее в качестве дивертисмента или интермеди.

О дивертисменте мы уже говорили. Балетная интермедиа, как и дивертисмент, в опере XVIII века являлась вставным эпизодом, но, в отличие от последнего, имела определенный драматический сюжет¹. Однако и в том и в другом случае балет чаще всего носил внешний, декоративный характер, в нем не было ни драматической глубины, ни драматургического единства. Эти же недостатки во многом присущи и опере того времени, выражающей вкусы придворных аристократических кругов, для которых искусство — прежде всего изящное развлече-

«Французская опера — это зрелище, где все счастье и все несчастье действующих лиц сводится к тому, чтобы смотреть, как вокруг них танцуют», — писал тогда известный французский литератор и критик Мельхиор Гrimm.

Жан-Жак Руссо иронизировал по поводу чрезмерного и неправданного участия балета в опере:

«Способ вывести на сцену балет очень прост: если государь весел, все принимают участие в его радости и танцуют; если он печален, его хотят развеселить и танцуют. Есть немало и других поводов для танца; самые важные жизненные акты совершаются в танце: жрецы танцуют, солдаты танцуют, боги танцуют, черти танцуют, танцуют даже при погребении; все танцуют по всякому поводу».

Реформу балета в 60—70-х годах XVIII века произвел Жан-Жорж Новерр (1727—1810), работавший в оперных театрах Вены, Парижа, Лиона и Штутгарта. Современники назвали его «Шекспиром танца». Подобно тому как Глюк в это же время из разрозненного «концерта в костюмах» превратил оперу в серьезную музыкальную драму, так и Новерр создал «действенный балет» как серьезную танцевальную драму, самостоятельную и независимую от оперы.

Если Глюк в опере придал большое значение выразительному речитативу, то Новерр в балете сосредоточил внимание на «пластическом речитативе» — пантомиме. В своей знаменитой книге «Письма о танце», изданной в 1760 году, Новерр выдвинул опережающую его время идею «действенного танца», то есть танца драматически осмысленного, объединяющего в себе чисто танцевальные и пантомимные элементы. Он также впервые заговорил об огромной роли музыки в балете. Но сам Новерр не сумел привлечь к созданию балетов крупных компози-

¹ Известный пример балетной интермеди в опере позднейшего времени — пастораль «Искренность пастушки» в «Пиковой даме». Чайковский ввел ее для характеристики эпохи.

торов (ему довелось сотрудничать с великим Глюком только в танцевальных сценах глюковских опер и с Моцартом в незначительном по замыслу балете «Безделушки»).

Сейчас ни на одной балетной сцене нельзя увидеть ни «Медею и Язона», ни «Смерть Геркулеса», ни какой-либо еще из возвышенных трагических балетов Новерра, поражавших современников. Они не дошли до нас, так же как и балеты Дидло, которыми восхищался Пушкин, как и многие другие балеты прошлого.

Одна из причин этого — отсутствие совершенной записи танцевальных движений. Другая связана уже не с танцем, а с музыкой. Но об этом мы будем еще говорить дальше.

Новерр был наиболее ярким и последовательным пропагандистом новых идей в балете, но одновременно с ним над созданием самостоятельных «действенных балетов» работали и другие мастера хореографии, например венский балетмейстер Г. Анжиолини, известный своей постановкой «Дон-Жуана» с музыкой Глюка (1761).

Из учеников и последователей Новерра наиболее талантливыми были С. Вигано, Ж. Доберваль и Ш. Дидло, работавший в России.

Среди постановок Вигано особенно известен балет «Творения Прометея» (с музыкой Бетховена, 1801) — «шедевр грандиозного стиля», по определению современников. Ему же принадлежат первые попытки введения шекспировских тем в балет (балет «Отелло»).

Совсем в другом роде были работы «Мольера танца» — Добервала. Лучшее его произведение — небольшой комический балет, поставленный в 1789 году и названный позже в России «Тщетная предосторожность» (единственный из балетов XVIII века, сохранившийся в современном репертуаре). Балетмейстер называл его «Балет о соломе», нарочито подчеркивая демократизм сюжета, взятого из деревенской жизни. Известно также, что Доберваль поставил балет «Ветреный паж» по комедии Бомарше «Свадьба Фигаро». Таким образом, знаменитая комедия о превосходстве третьего сословия над высшими классами нашла свое претворение в конце XVIII века и на оперной («Свадьба Фигаро» Моцарта) и на балетной сценах.

Огромные перемены, произшедшие в балете в последней трети XVIII века, связаны с общим процессом обновления, углубления и демократизации искусства в эпоху французской революции.

Первая треть XIX века — время бурного развития хореографии. Вместе со старым миром париков и кринолинов ушел в прошлое балетный костюм, созданный по образцу сложного придворного костюма предшествующего столетия. Новый легкий женский костюм — подобие античной туники, туфли без каблуков — способствовал развитию новой виртуозной техники

женского классического танца. Изгнание масок¹ открыло дорогу мимической выразительности. Современный балетный танец основывается на достижениях классического танца в том виде, как он сложился к 30-м годам XIX века, то есть уже в эпоху романтического балета.

Романтический балет — блестящая пора в истории хореографии. Он связан с именами великих балерин Марии Тальони и Фанни Эльслер, талантливейшего балетмейстера Жюля Перро². Эта эпоха оставила нам «Жизель» (1841), «Эсмеральду» (1844) и «Корсара» (1856)³.

Романтические балеты 30-х годов принесли с собой новый мир образов: вместо античных богов и героев сцену заполнили воздушные фантастические существа — сильфиды, виллы, ундины. На смену строгому классицизму, черпавшему свои образы из античности, пришла романтическая поэзия возвышенного духовного мира человека, поэзия любви, нередко заключенная в фантастическую форму народных преданий и средневековых легенд.

Если в эпоху Новерра и Добервала наибольшее внимание уделялось пантомиме, то теперь получил особое развитие выразительный, поэтически-одушевленный танец. Вспомните второй «призрачный» акт «Жизели», где танец самой героини и ее подруг-виллис развертывается словно прекрасная музыка, словно мелодия, сопровождаемая легким хором.

Первыми произведениями возвестившими новое направление, были балеты «Сильфида» (1832) и «Дева Дуная» (1836), поставленные в Париже Филиппом Тальони для своей дочери Марии.

Позже, в 40—50-х годах, фантастические легенды сменились романтическими драмами из реальной жизни. Создания Гете, Байрона, Гюго сделались источником балетных сценариев в творчестве Ж. Перро (например, «Эсмеральда» по Гюго, «Фауст» по Гете). Однако тогда этим интересным попыткам сблизить балет с миром больших литературных образов не суждено было развиться.

С конца 50-х годов XIX века на европейских балетных сце-

¹ До 1770 года балетные артисты выступали обязательно в масках. Новэрр первый заговорил об их уничтожении. Окончательно от них отказались к концу XVIII века.

² Мария Тальони (1809—1884) — итальянская танцовщица, Фанни Эльслер (1810—1884) — австрийская. Обе гастролировали с огромным успехом почти во всех европейских странах, в том числе в России (в конце 30-х и в 40-х годах прошлого века). Жюль Перро — французский танцовщик и балетмейстер, с 1848 по 1859 год работал в Петербурге.

³ «Жизель» (сюжет заимствован у Гейне) поставлена Коралли, либретто Теофиля Готье и Сен-Жоржа, музыка Адана. «Эсмеральда» (по «Собору Парижской Богоматери» В. Гюго) — балет Ж. Перро, музыка Пуни. «Корсар» (по одноименной поэме Байрона) поставлен Мазилье, музыка Адана.

нах утвердился новый тип спектакля — балет-феерия, основанный на ослепительных зрелищных эффектах и технической виртуозности солистов. Это было связано с общими тенденциями к внешнему блеску и развлекательности, усилившимися в буржуазном театральном искусстве 50—60-х годов. «Пакеретта» и «Валахская невеста», «Севильская жемчужина» и «Теолинда» и много других эффектных, но пустых балетов было поставлено в Париже и Петербурге знаменитым в то время балетмейстером Артуром Сен-Леоном. Вопреки заветам Новерра, балет вновь превратился в пышный и бессвязный дивертисмент.

Здесь мы прервем краткий очерк истории балета западноевропейского и перейдем к балету русскому, который в XIX веке выдвинулся на первое место, а в XX оказал непосредственное влияние на возрождение классического балета во Франции, Англии и других странах.

«Мне кажется, что в свете нет пляски более прекрасной, более грациозной, более исполненной жизни, действия, выражения. Можно составить целую поэму из выражаемых ею идей и ощущений... Медленные, тихие, спокойные движения ее выражают все чувства с таким же совершенством, как и пламенная качуча. Не могу описать удовольствия, которое доставило мне изучение русской пляски», — писала Мария Тальони в Петербурге в 1839 году.

Высокая народная танцевальная культура способствовала расцвету балетного искусства в России. Она наложила свою печать и на исполнительскую манеру в классическом танце. Русские народные пляски вводились в балеты с самого начала. Так, в 1767 году Г. Анжиолини, работавший в это время в России, поставил балет «Забавы о святках», в котором использовал русские песенные мелодии и русские деревенские танцы. В начале XIX века особенно был распространен жанр национальных дивертисментов, как, например, «Семик, или Гулянье в Марьиной роще» (1815), «Гулянье 1 мая в Сокольниках» (1816) или «Казаки на Рейне», «Торжество Победы» — дивертисменты на военно-патриотические темы, связанные с эпохой Отечественной войны. Нужно сказать, однако, что в конце XVIII и в XIX веке лучшие народные танцевальные сцены сосредоточивались не в балете, а в опере. Объясняется это тем, что русская опера с самого начала складывалась как демократический жанр, в отличие от балета, более тесно связанного с придворным театром.

«Действенный балет» появляется у нас очень рано — уже в 60-х годах XVIII века. Проводниками нововоровской реформы в России были балетмейстеры Ф. Гильфердинг и Г. Анжиолини. Позже, в конце века, ученик Новерра Ле Пикставил в России балеты «в нововоровском вкусе».

Первым крупным русским балетмейстером был Иван Иванович Вальберх (1766—1819). Ему принадлежат попытки создания балетов на современную русскую тему — «Новый Вертлер»

(1801), музыка С. Титова¹, на шекспировскую тему — «Ромео и Юлия» (1809).

К началу XIX века в России уже была отличная балетная труппа, свои талантливые артисты. Классическая пора русского балета наступила в первой трети XIX века, в эпоху блестящего расцвета национальной культуры. Очень большую роль сыграл в этом Шарль Дидло (1767—1837), замечательный хореограф, для которого Россия стала второй родиной. Русский балет пушкинской эпохи приобрел мировую славу. «Дидло — крупнейший хореограф после Новерра — создал в России балетную труппу, в ансамбле своем далеко превосходившую парижскую», — писал датский балетмейстер Л. Бурнонвиль в 70-х годах прошлого века.

Представление о легковесности балетного жанра как такого, распространенное позже, в 50—60-х годах, не характерно для первых двух десятилетий XIX века. Белинский писал, что при Пушкине балет «делил с трагедией и комедией внимание публики». Сам Пушкин говорил, что балеты Дидло «исполнены живости воображения и прелести необыкновенной». Дидло со-здавал пантомимные драмы с разнообразными сюжетами — от сказочных до реальных, данных в героико-романтическом духе. Среди последних наиболее замечательна «Венгерская хижина» (1817, в основе лежит исторический эпизод из национально-освободительной борьбы венгров с австрийцами в начале XVIII века). Предвестником романтических танцевальных поэм 30-х годов был любимый балет Шарля Дидло «Зефир и Флора».

Замечательно и то, что Дидло в поисках содержательных сюжетов для балета обратился к поэзии Пушкина. Самому Дидло принадлежит интересная постановка «Кавказского пленника», созданная через четыре месяца после выхода в свет поэмы (1823, музыка Кавоса).

Его ученик — известный московский балетмейстер А. Глушковский — поставил еще в 1821 году «Руслана и Людмилу» на музыку Шольца, а в 1831 — «Черную шаль».

В 30-е годы интенсивное развитие балета было прервано. Трагическое завершение деятельности Дидло, который за неподчинение дирекции был подвергнут аресту и в 1829 году уволен из театра после двадцати трех летной службы, — один из фактов, характерных для мрачной николаевской эпохи. «Поменьше идей, побольше танцовщиц» — такова была новая установка в русском балете этого времени.

В противоположность предыдущему периоду, основу репертуара в 30—50-е годы составили иностранные постановки. Среди

¹ Танцовщики в этом балете были одеты в современные костюмы — во фраки. Это единственный случай во всей дореволюционной истории русского балета.

многих посредственных спектаклей ярким исключением были романтические балеты, появившиеся в России в связи с гастролями М. Тальони, Ф. Эльслер и Ж. Перро. Случилось так, что именно русский балет сохранил и развил романтические традиции. Знаменитая «Жизель», поставленная у нас через год после парижской премьеры (1842), в 60-х годах была забыта в Париже и вновь возвращена ему великой русской балериной Анной Павловой уже в начале XX века.

В 60—70-х годах впервые со времен Дидло делаются попытки обращения к национальным русским сюжетам. Они были малоудачны и не шли ни в какое сравнение с русской оперой этого времени. Даже лучший из тогдашних «русских балетов» — «Конек-горбунок» (1864, музыка Ц. Пуни) — не мог похвалиться ни музыкой, ни своеобразием национального стиля (за исключением отдельных моментов).

В этот же период начал свой славный путь знаменитый балетмейстер Мариус Петипа (1822—1910), который, подобно Дидло, создал целую эпоху в русском балете, проработав в нем полвека. Правда, его деятельность была противоречива, как и весь путь балета, находившегося в «золоченых оковах». Часто ему приходилось уступать вкусам знатных балетоманов, жаждавших роскошного зрелища. И все же такие его балеты, как «Дон-Кихот», «Баядерка», «Сон в летнюю ночь» на музыку Мендельсона, свидетельствовали о стремлении к поэтичности, к большим темам. Лучшие свои произведения Петипа создал вместе с Чайковским, в единении с музыкой, какой еще не было в балетах.

Музыка в балете

Итак, балет развивался, переживая периоды блестящего развития и упадка. Менялся характер танцев: менуты и гавоты XVIII столетия сменились в XIX веке вальсом и полькой. А музыка? Само качество музыки могло быть выше или ниже, в зависимости от таланта композитора. Но все же это была в основном специфически балетная музыка, которая сильно уступала оперной и симфонической музыке своего времени. К балету подходит остроумное высказывание Луначарского о парижской Гранд-оперá, что это спектакль с музыкой второго сорта и сюжетом третьего сорта. Только такую характеристику можно было применять к балету с небольшой поправкой, ибо музыка там также была третьего сорта. Ее и писали в первой половине XIX века обычно посредственные композиторы. Правда, так было не всегда. Во второй половине XVII века и в середине XVIII балеты сочиняли знаменитые французские композиторы Люлли и Рамо. Но балеты их, входившие по традиции в оперный спектакль, носили в основном дивертисментный характер.

Глюк, реформатор оперы, сделал попытку драматизации балетной музыки. Она должна была, по его мнению, стать действенной, выражать человеческие страсти. Эту цель он преследовал в упоминавшемся ранее трагическом балете-пантомиме «Дон-Жуан», поставленном в Вене Анжиолини, и в балетных сценах своих опер, (которые в Париже ставил Новерр). До сих пор поражает драматическим контрастом знаменитый второй акт «Орфея», где неистовые пляски адских фурий сменяются прозрачными танцами «блаженных теней» Элизиума (среди них известная «Мелодия» для флейты).

Однако начинание Глюка не получило тогда дальнейшего развития. Великие композиторы, как правило, не обращались к балету. Немногие исключения — это балет Моцарта «Безделушки», поставленный Новерром в 1778 году, а также балет Бетховена «Творения Промстяя»¹, поставленный С. Вигано в Вене в 1801 году.

Произведение Бетховена является первым опытом симфонизации балета, который найдет свое продолжение лишь много лет спустя.

Среди многочисленных авторов балетной музыки в первой половине XIX века можно встретить имена известных оперных композиторов Мегюля и Керубини, Герольда и Обера, Галеви и Тома. В России постоянными авторами балетов в эпоху Дицло были К. Кавос, С. Давыдов, А. Н. и С. Н. Титовы. А. Алябьеву принадлежит балет «Волшебный барабан» (1827), А. Варламову — два балета: «Забавы султана» (1834) и «Мальчик-с-пальчик» (1837, по сказке Перро). Но все же из крупнейших композиторов XIX века (вплоть до 70-х годов) никто не писал балетов, хотя многие из них обладали замечательным чувством танца. Об этом говорят инструментальные пьесы Шопена, Шумана и Листа, оркестровые сочинения и танцевальные сцены в операх Глинки, Римского-Корсакова и Бизе.

Причин тому много. Среди них главная — укоренившееся мнение, что балету нужна особая, «дансантная» (то есть примитивно танцевальная) музыка, что музыка в балете — необходимый, но подсобный элемент и должна слепо подчиняться указаниям балетмейстера (хотя Новерр еще в XVIII веке восставал против этого). При такой установке композиторам с яркой индивидуальностью нечего было делать в балете. Не привлекал в таких условиях и самый процесс сочинения балетной музыки. Он существенно отличается от процесса сочинения оперы.

Сочиняя оперу, композитор имеет перед собой только либретто. Он относительно свободен в выборе музыки, хотя должен, конечно, выразить в ней определенное драматическое содержание и учитывать также возможности певцов. Сочиняя же балет,

¹ В этом героическом балете развивается танцевальная тема, использованная затем Бетховеном в finale Героической симфонии (1804).

композитор получает от балетмейстера подробный план, в котором содержание балета разбито не только на акты, сцены, отдельные танцы, но указывается желательный для балетмейстера характер музыки, темп, ритм, количество всех тактов и даже продолжительность в минутах и секундах.

А так как балетмейстеры порой бывали деспотичны и не всегда разбирались в музыке, такая зависимость, конечно, тяготила композиторов. И получалось так, что балетмейстер предпочитал иметь дело с готовым на все композитором-ремесленником, а иногда поступал еще проще — подбирал для своего балета различные музыкальные отрывки.

Именно так было с «Тщетной предосторожностью». Неизвестный музыкальный помощник Добервала составил музыку из разных источников, среди которых фигурирует, например, симфония Гайдна. Позже, в XIX и XX веках, различные композиторы (Ф. Герольд, Г. Гертель, Д. Ленчери), делали свои музыкальные редакции этого балета.

В середине XIX века стал особенно разительным контраст между богатством оперной и симфонической музыки и примитивностью музыки балетов. Появляется специфический тип «балетного композитора». Олицетворением его был Цезарь Пуни — автор множества балетов, поставленных в театрах Парижа, Лондона, Вены, Петербурга и Москвы с 30-х по 60-е годы. Количество балетов, написанных Пуни, — более трехсот! — говорит уже само за себя. Наиболее известны среди них: «Ундин», «Эсмеральда», «Фауст», «Конек-горбунок», «Дочь фараона».

В 50—60-х годах Пуни работал в России. В 70-х годах его сменил здесь Алоизий Минкус — автор музыки «Дон-Кихот», «Баядерки» и многих других балетов. Некоторые из балетов Пуни и Минкуса сохранились до сих пор в качестве классических образцов хореографии. Но музыка их, иногда мелодически приятная и всегда удобная для танца, не представляет самостоятельного интереса.

Какие же произведения можно все-таки назвать в качестве более значительных образцов балетной музыки XIX века — эпохи «до Чайковского»? Это, конечно, балеты французских композиторов Адольфа Адана и особенно Лео Делиба.

Адольф Адан¹ (1803—1856) — автор популярных комических опер и нескольких балетов романтического направления («Дева Дуная», «Жизель», «Корсар» и другие). Лучший из его балетов — «Жизель». Образность и мелодичность музыки, выразительный контраст реально-бытового драматического первого акта и призрачного, «лунного» второго с его приглушенной оркестровкой — вот в чем музыкальные достоинства знаменитого балета Адана. Адан не обладал большим талантом, тем не

¹ Иногда применяют другую транскрипцию имени этого композитора — Адам (Adam).

менее поэтичной музыка «Жизели» сыграла большую роль в пробуждении нового отношения к балету¹. Гораздо большего успеха в этом направлении достиг ученик Адана — Лео Делиб (1836—1891). Творчество Делиба представляет наибольший интерес именно в сфере балета, хотя он и является автором более чем тридцати опер и оперетт (среди них известная «Лакме»).

Три балета Делиба: «Ручей» (1866, совместно с Минкусом), «Коппелия» (1870, по новелле Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек») и «Сильвия»² (1876, по драматической пасторали Тассо «Аминта») — открыли новые пути для балетной музыки. «Делиб может гордиться тем, что он первый развил драматическое начало в танце и в этом превзошел всех своих соперников» — так, быть может несколько преувеличенно, оценили современники балеты Делиба.

Вспомните известный вальс из «Коппелии». Это изящная музыкальная характеристика Сванильды — героини балета. Как отличаются от ее вальса «автоматические» танцы заводных кукол или же таинственная музыка старого Коппелиуса. Подобная музыкальная характеристичность была новым явлением в балете, как и самое качество музыки, ее мелодическое и ритмическое богатство, свежесть гармонии, блеск оркестровки. Партитура «Сильвии» еще богаче в музыкальном отношении. «В Вене я слышал балет «Silvia», именно слышал, потому что это первый балет, в котором музыка составляет не только главный, но и единственный интерес», — писал Чайковский в 1877 году. И в другом письме: «Это действительно своего рода chef d'oeuvre. Такого изящества, такого богатства мелодий и ритмов, такой превосходной инструментовки еще никогда не бывало в балетах».

Делиб открыл путь симфонизации музыки балета. Но в полной мере музыкальную реформу его осуществил Чайковский.

Три балета Чайковского: «Лебединое озеро» (1876), «Спящая красавица» (1889), «Щелкунчик» (1892) — это великие музыкально-хореографические поэмы.

Изящно, мило, свежо — говорим мы о музыке Делиба; глубоко, возвыщенно, потрясающе — говорим о музыке Чайковского.

Сравните «Коппелию» и «Щелкунчика» — два балета на сюжеты Гофмана. Ни Сен-Леон — постановщик «Коппелии», ни

¹ Интересно привести мнение Генриха Гейне, из книги которого была заимствована легенда о виллисах, положенная в основу сценария «Жизели». «Соответствует ли музыка причудливому сюжету этого балета?» — спрашивал он в одной из своих статей о Париже. Сравнивая затем ее с народными плясовыми мелодиями, делал вывод: «Нет, столь властно могучих мелодий господин Адан не привез из своего северного путешествия, но то, что он написал, все же заслуживает внимания, и он занимает почетное место среди композиторов французской школы».

² На советской сцене идет с другим сюжетом и называется «Фадетта».

Делиб — автор музыки к балету, не стремились раскрыть символический и трагический смысл сказки Гофмана, превратив ее в простую историю любви, ревности и забавных приключений живых людей среди кукол. Музыка Делиба хороша, театральна, метко характеризует данные ситуации и образы, но не более. «Щелкунчик» Чайковского исполнен глубокого смысла. Это поэма о расцвете человеческой души, преодолевающей зло «мышного царства». Музыка Чайковского не только театральна, не только соответствует происходящему на сцене, но психологически углубляет его и развивает в широких симфонических формах.

Симфонизация балетной музыки была осуществлена Чайковским с большей глубиной и размахом, чем это сделал Делиб.

Что означает выражение «симфонизация балета», «симфонизация балетных танцев»? Это можно понять, сравнив любой бытовой вальс с вальсом из «Лебединого озера» Чайковского или же музыку целого балета, например «Дон-Кихота» Минкуса, со «Спящей красавицей» Чайковского.

Вместо танцевальной музыки, только «удобной», четко ритмичной, содержащей лишь самые простые различия медленного или быстрого движения, грустного или веселого характера (смотря по обстоятельствам), вместо однообразной аккомпанирующей музыки пантомимных сцен, маршей, танцев — музыка симфонизированного балета, оставаясь по своей природе танцевальной, приобрела самостоятельное художественное значение: лирическую глубину, драматическую выразительность. Она приобрела способность очерчивать характеры и разнообразные ситуации. Осуществилось то, о чем мечтал когда-то Новерр, утверждающий, что «хорошо написанная музыка должна живописать, должна говорить» и что «танцевальная музыка есть и должна быть тем либретто, которое определяет и устанавливает движения и действия танцовщика».

На протяжении всего XIX века происходила симфонизация танцевальных жанров вне балета. Создавались музыкальные произведения, основанные на танцевальных ритмах, в которых использовались приемы симфонического развития, богатство современной гармонии и оркестра. Это были настоящие «апофеозы танца», как назвал Вагнер Седьмую симфонию Бетховена, целые танцевальные поэмы, такие, как «Приглашение к танцу» Вебера, «Вальс-фантазия» Глинки, «Мефисто-вальс» Листа и многое другое. Все это подготовило появление «симфонического балета». Но он обогатился также и из другого источника — оперы. Речь идет не только о танцевальных сценах в операх, таких, как «Иван Сусанин» и «Руслан» Глинки, которые в этом отношении были замечательными предшественниками балетов Чайковского. Речь идет еще и о том, что балет использовал целый ряд приемов оперной драматургии (характеристика действующих лиц, лейтмотивы, сквозное действие).

Чайковский был и оперным композитором и симфонистом. В оперу он вносил приемы симфонического развития, в симфонию — драматические оперные черты, в балете же объединил и то и другое. Благодаря симфоничности музыка из второстепенного, подчиненного элемента сделалась равноправным участником балетного спектакля. Со временем Чайковского можно говорить об эпохе «симфонического балета», ставшего наравне с оперой.

Уже в «Лебедином озере» Чайковский создал замечательную балетную музыку, неповторимую в своей прелести, но принцип симфонического развития шире и глубже проведен в «Спящей красавице» — произведении более зрелом, близком по стилю и по времени к «Пиковой даме» и Шестой симфонии.

Обратимся теперь к «Спящей красавице» Чайковского.

Перед нами классический по своей структуре балет, развертывающийся как чередование танцев и пантомимных сцен. Здесь есть вариации и адачио, па-де-де и ансамбли, танцевальные сюиты и дивертисмент, классические и характерные танцы. Чайковский не разрушил этих традиционных форм. Но он наполнил их новым содержанием.

«Спящая красавица»

...Силы добра (фея Сирени) и силы зла (фея Карабос) вступают в борьбу над колыбелью Авроры — будущей героини сказки. Злая фея предсказывает ей смерть, но фея Сирени преображает смерть в сон. Принц Дезирé силою любви разрушает сонные чары в царстве Авроры, и все приходит в движение, возвращаясь к жизни и радости. Такова мудрость старой сказки Перро, которую Чайковский раскрывает с потрясающей силой и с присущим ему драматизмом. «Сюжет так поэтичен, так благодарен для музыки, что я сочинением его был очень увлечен и писал с той теплотой и охотой, которые всегда обусловливают достоинства произведения», — говорил Чайковский. Он причислял «Спящую красавицу» к лучшим своим произведениям.

Вместе с тем «Спящая красавица» — едва ли не лучшее создание балетмейстера Петипа, в котором были обобщены достижения русского классического балета. Петипа разработал для композитора детальный план, который свидетельствует о стремлении балетмейстера к психологической верности, к действенности танца, ищущего опоры в выразительной музыке.

Вот, например, как он описывает выход Авроры в первом действии и ее знаменитое адачио с четырьмя женихами:

«8) Четыре принца никогда не видали принцессы Авроры. Музыка выражает сладостное волнение и пламенное желание внушить любовь. Каждый в отдельности любуется медальоном с портретом молодой принцессы. 24 такта.

9) Выход Авроры. Она вбегает в сопровождении своих фрейлин... Четыре принца поражены ее красотой... Но Аврора танцует среди влюбленных в нее, не отдавая никому предпочтения. От 16 до 25 тактов, за которыми непосредственно следует другое движение для выхода Авроры. Острые кокетливые $\frac{2}{4}$ 32 такта, закончить 16 тактами на $\frac{6}{8}$.

10) Большое адажио, очень динамичное (*Mosso*). Соперничество принцев. Порою музыка выражает ревность, потом кокетство Авроры. Затем широкая и величественная музыка для окончания адажио¹.

По этому плану, отрывок из которого мы привели, Чайковский и писал музыку. Но по глубине своей она намного преувеличена задание.

В симфонической интродукции к балету противопоставлены две темы: тема Карабос, обрушающаяся внезапно резкими ударами, причудливо искривленная по рисунку, и тема феи Сирени, широко разливающаяся светлым мелодическим потоком. Обе темы развиваются затем в важнейших местах балета, олицетворяя борющиеся силы добра и зла:

The musical score consists of three staves of music. The top staff starts with 'Allegro vivo' at measure 125, featuring a dynamic 'ff' and a melodic line with eighth-note patterns. The middle staff begins with 'Andantino' at measure 126, with dynamics 'pp dolce' and 'espressivo'. The bottom staff continues from the middle staff's ending, showing a continuation of the melodic line.

¹ Полный план приведен в упоминавшейся уже книге Ю. Слонимского «П. И. Чайковский и балетный театр его времени».

Далее следует пролог — крестьяны Авроры.

Вначале звучит марш — выход гостей, короля и королевы. Уже в марше, который мог бы быть просто музыкой торжественного шествия, Чайковский дает характеристические штрихи. В одном из разделов марша торжественность приобретает слегка комический характер (характеристика дворецкого Каталабюта), в другом появляются нежные интонации колыбельной (рассказ Каталабюта, очевидно, относящийся к новорожденной).

Прибытию шести добрых фей посвящена танцевальная сцена (№ 2). И здесь, как и в теме феи Сирени и во многих других местах балета, музыка дышит ласковостью и материнской нежностью.

Следующий затем знаменитый секстет фей (Pas de six — танец шести, № 3) представляет собой классическую танцевальную сюиту. Вначале — вступление и адалио — танец всех шести фей, их обращение с добрыми пожеланиями к Авроре. Затем идет ряд сольных вариаций, каждая из которых — миниатюрный портрет одной из фей.

Первая вариация — феи Кандид (чистосердечной) — просто-душна и грациозна. Вторая вариация — Флер де Фарин (феи цветущих колосьев) — написана в ритме тарантеллы, изливающейся стремительными мелодическими волнами. Третья — портрет феи Крошки — маленько скерцо. Отрывистое движение у струнных имитирует рассыпающиеся крошки. В музыке четвертой вариации — феи Канарайки — птичьи переливы у флейты. С нею контрастирует порывистая пятая вариация со ёкакущим ритмом галопа — характеристика феи Виолант (неистовой). Наконец, шестая, светлый вальс — вариация феи Сирени:



Сюита завершается ритмически острой и оживленной кодой.

Подобная образность классического танца — замечательное достижение Чайковского — дала возможность хореографу создать выразительные танцевальные портреты фей.

Большую симфоническую сцену, о которой не могло быть и речи в балете до Чайковского, представляет собой финал проло-

га. Мирное начало ее (фея Сирени приближается к колыбели Авроры и хочет произнести свое пожелание) прерывается глухими фанфарами. Вбегает паж и сообщает о прибытии феи Карабос, которую забыли пригласить на праздник. Музыка выражает общее волнение. Резкое вторжение злой темы знаменует прибытие Карабос. В ответ слышатся мольбы и стоны (совсем как где-нибудь в симфонии Чайковского, рисующей схватку человека с судьбой). Король и королева умоляют простить их. Карабос саркастически смеется. Тогда добрые феи просят о прощении — звучит нежная музыка фей. Им вновь отвечает адская музыка Карабос. Наконец, злая фея произносит свое предсказание: принцесса уснет и сон ее будет вечным. Вот как звучит эта грозная тема предсказания:



Мрачная лавина звуков передает ужас, охвативший всех. Фея Карабас и ее свита — огромные мыши и уродцы пажи — исполняют нечто вроде гротескного галопа (на теме Карабос). В оркестре — свист и хохот. Злобное веселье достигает апогея. Но тут выступает вперед фея Сирени. Мягким весенним лучом скользит ее мелодия, окутанная серебристыми пассажами арф.

Фея смягчает злое предсказание. Пролог заканчивается умиrottворенной музыкой, полной нежности (развитие темы феи Сирени).

Замечательной симфонической сценой открывается и первое действие (подготовка к празднеству по случаю совершеннолетия принцессы Авроры). И здесь музыка чутко следует за поворотами действия и эмоциональными изменениями. И здесь Чайковский углубляет сказочные события до степени серьезной человеческой драмы. Местами музыка напоминает скорбные эпизоды из Шестой симфонии. А ведь на сцене речь идет только о том, что четыре принца умоляют короля простить вязальщиц, у которых обнаружены спицы!

Напряженная атмосфера сцены с вязальщицами разрешается в вальсе (знаменитом вальсе из «Спящей красавицы»). И в этом случае музыкальное значение вальса гораздо глубже, чем просто традиционное общее ликование по случаю... прощения вязальщиц. Большие, широко симфонизированные вальсы в балетах Чайковского, как и адахио — это лирические центры, сосредоточивающие в себе щедрость светлых чувств.

Выход Авроры (в сцене № 7) — первая характеристика героини сказки. Кокетливая, детски прихотливая музыка в характере польки сменяется возбужденным, радостным вальсом.

Четыре принца, добивающиеся руки Авроры, восхищены ею. Начинается большой танец-действие (Pas d'action), представляющий собой целую сюиту.

В торжественно-пышной лирике адалио принцы выражают свои чувства Авроре:



Следуют легкие танцы фрейлин и пажей. По просьбе принцев Аврора танцует вариацию — мечтательно-воздушный вальс.

Далее происходит нечто совершенно необычное для балета того времени; стремительная кода («общий восторг и танцы») неожиданно превращается в драматическую завязку: Аврора замечает старуху с веретеном — в оркестре звучит «роковой» мотив трубы; кода переходит в вальс Авроры с веретеном, а вальс, в свою очередь, без перерыва вливается в финальную сцену, которая, подобно финалу пролога, представляет собой поток зла, скорби и слез, и над всем — умиротворяющая улыбка феи Сирени.

Поразителен действенный танцевальный эпизод, включенный внутрь сцены. Это танец предсмертного головокружения Авроры (danse vertige). Основной мотив его ритмически связан с мрачной темой Карабос:



В самом конце сцены звучит тема феи Сирени, оплетенная трелями скрипок, как плющом, который в сказке Перро обивает заснувшее царство.

Первая половина второго действия изображает охоту принца Дезире, игры и танцы в лесу. Тут есть небольшая сюита старинных придворных танцев (менуэт, гавот, пассеуль и ригодон), которые танцуют поочередно «благородные графини», «надменные баронессы», «кокетливые графини» и «резвушки маркизы», чтобы развлечь принца. А в заключение — веселая народная фарандола.

Вслед за тем идет красивейшая симфоническая сцена (№ 14) — появление феи Сирени в перламутровой ладье и ее диалог с принцем (в оркестре льется знакомая мелодия).

По мановению волшебной палочки перед принцем возникает прекрасное видение — призрак Авроры.

Танец-действие (№ 15) сосредоточивает страсть и глубину признаний Дезире в удивительном по красоте адалио,

которое отличается от двух предшествующих, по выражению Асафьева, «как любовный дуэт от ласковых пожеланий или от пышной восторженной лести». Мелодию ведет виолончель:



Тонкость и легкость образа Авроры переданы в ее вариации, призрачность ускользающих видений — в коде, осуществляющей пожелание Петипа: «Музыка под сурдинку... как в «Сне в летнюю ночь».

Следующие затем «Сцена», «Панорама» и «Антракт» (№ 16—18) выражают любовные стремления и грезы принца. В «Сцене», возбужденной и порывистой, Дезире умоляет фею скорее повести его к Авроре. «Панорама» изображает путь волшебной лады в царство Авроры — это и тончайший музыкальный пейзаж, и в то же время лирическая баркарола. В «Антракте», исполняемом перед второй картиной второго действия, у солирующей скрипки звучит мелодия сердечного томления, предвосхищающая тему любви из «Пиковой дамы»:



Еще одна гениальная симфоническая сцена — вторая картина второго действия. Это музыка зачарованного сна и пробуждения от теплого веяния любви. На тихо звенящем фоне засурдиненных скрипок мерцают холодные «аккорды сна»:



Чуть слышатся темы Карабос и феи Сирени (зла и добра).

В застывшие ритмы сцены сна живым порывом вторгается музыка появления принца. Он целует спящую красавицу. Чары разрушены. Финал второй картины полон движения и света.

Третий акт балета (свадьба Авроры и Дезире) — праздничный дивертисмент. Такова старинная балетная традиция, по которой действие исчерпывалось уже во втором акте, а третье целиком посвящалось танцам по случаю ли свадьбы героев, или их победы, или же вообще торжества — повод, впрочем, был почти всегда одинаков: ряд характерных па, па-де-де главных героев и обязательный апофеоз в конце.

Для «Спящей красавицы» Чайковскому была предложена более свежая идея — создать галерею сказочных персонажей Перро. Он осуществил ее так блестяще, что этим внес совершенно новое качество в область характерного танца. Таков, например, замечательный танец Кота в сапогах и Белой кошечки — живая музыкальная сценка, где нежное мяуканье внезапно сменяется фырканьем и бешеными ударами лапой. Какие капризные интонации и ритмы нашел здесь Чайковский!

«Золушка и принц Фортюне», «Красная шапочка и Волк», «Мальчик-с-пальчик, его братья и людоед», «Флорина и Голубая птица» — все это в музыке Чайковского «гениально рассказаные сказки... в которых инструментально-красочная (тембровая) изобразительность спорит с точностью, четкостью ритмических линий и краткой, лаконичной манерой выражения» (Асафьев).

В конце «Спящей красавицы» есть еще один дуэт главных героев. Вновь мы видим эту классическую балетную форму па-де-де: адажио, вариация солиста, вариация солистки и кода. Вспомним, что это уже четвертое адажио в «Спящей красавице». Первое было в прологе — ласковое обращение фей к новорожденной; второе в первом акте — восторг четырех принцев, увидевших Аврору; третье — страстные признания Дезире, обращенные к призраку (второй акт), и, наконец, четвертое — торжество любви:



Четыре адажио — четыре все более высокие лирические вершины в каждом акте балета. Каждое основано на прекрасной симфонически развивающейся мелодии. Все они связаны между собой внутренним развитием, борьбой противоположных тем добра и зла, которое идет на протяжении всего балета и приводит, наконец, к победе светлых чувств.

Судьбы балета в XX веке

«Музыка г. Чайковского вовсе для танцев не подходит. Под нее даже и танцевать нельзя...», «...это сказка для детей и для старииков... а балета, как мы его понимаем, нет... В зрительном зале музыку называли то симфонией, то меланхолией».

Не удивляйтесь! Это отзывы о «Спящей красавице» современных Чайковскому балетных рутинеров, ценителей «ножек» и «антраша», для которых содержательность музыки и танца в балете были не нужны. Но вопреки им развитие балета пошло по пути, проложенному Чайковским. Вслед за Чайковским Глазунов создает великолепные симфонические балеты: «Раймонда» (1897), «Барышня-служанка» (1898) и особенно замечательный по музыке балет «Времена года» (1899). Все три были поставлены Петипа.

В творчестве многих композиторов балет становится теперь любимым жанром. В XX веке почти нет композитора, который бы не интересовался балетом. Можно привести огромный список, в котором будут имена Равеля, Дебюсси, Де Фальи, Стравинского, Бартока, Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Хиндемита, Бриттена и многих других, писавших и пишущих балеты.

Начало XX века отмечено существенными переменами в самом хореографическом искусстве, поисками новых форм. Инициатива исходила от русского балета, в других странах балет как высокое искусство к этому времени почти перестал существовать, превратившись в эстрадное представление. Лишь под влиянием гастролей русского балета в Западной Европе в первые десятилетия XX века началось возрождение балета во Франции, Англии, и других странах.

Особенно значительной была роль талантливейшего балетмейстера Михаила Фокина (1880—1942), который повел борьбу с застывшими формами балета, искал новые средства выразительности, обладая редкой способностью передавать поэзию музыки в танце. Свидетельством этого до сих пор является его «Шопениана», поставленная в 1908 году на музыку различных пьес Шопена. Для Фокина вообще было характерно обращение к классической инструментальной музыке. Он впервыеставил балеты на музыку «Арагонской хоты» Глинки, «Шехеразады» Римского-Корсакова, «Карнавала» Шумана, «Рапсодии на темы Паганини» Рахманинова.

Фокину принадлежат также первые постановки первых балетов Равеля и Стравинского.

В 1912 году француз Морис Равель для гастролей русской балетной труппы в Париже написал «Дафниса и Хлою» (сюжет из античной литературы, либретто и постановка М. Фокина, декорации и костюмы Л. Бакста), который он назвал «Хореографической симфонией». У нас часто исполняют в концертах

блещущую красками, динамичную вторую сюиту из «Дафниса и Хлои» («Восход солнца», «Пантомима», «Вакханалия») ¹.

Другой балет Равеля — «Моя мать гусыня» (или «Сон Флориппы»), состоящий из нескольких сказочных миниатюр, объединенных сюжетом «Спящей красавицы», отмечен удивительно тонкой характеристичностью.

Для хореографического исполнения предназначены были знаменитые «Болеро» (1928) и «Вальс» (1928) Равеля.

Автором многих балетов является Игорь Стравинский. Три его первых балета написаны на русские темы: «Жар-птица» (1910, постановка Фокина, декорации Головина), «Петрушка» (1911, постановка Фокина, декорации А. Бенуа) и «Весна священная» (1913, постановка В. Нижинского, декорации Н. Рериха). При своем появлении они произвели огромное впечатление блестящим оркестровым мастерством, гармонической и ритмической новизной.

Творчество Стравинского, этого крупнейшего современного композитора, чрезвычайно сложно и противоречиво, как и все современное буржуазное искусство. Среди балетов Стравинского есть образцы неоклассической стилизации: «Пульчинелла» (1920) и «Аполлон Мусагет» (1928) воскрешают давний жанр «балетов с пением». Два последних его балета: «Орфей» (1948) и «Агон» (1958) — близки направлению абстракционизма.

Мы говорили о новых поисках и расцвете русского балета в начале XX века. Однако в тот же период в русском балете получили развитие некоторые модернистские идеи, распространявшиеся в буржуазном искусстве этого времени. Так, прогрессивному стремлению к «действенности» всего балета, к преодолению старых балетных условностей противоречила неприязнь новых деятелей балета к большим жизненным темам (даже «Ромео и Джульетта» казался им слишком «реальным» сюжетом), тяготение к утонченности и гротеску, к исключительно миниатюрным формам одноактного балета, которые и теперь преобладает на Западе.

Этот отрыв от большого содержания, культ формальной новизны приводил порой к формализму, особенно распространенному в 20-х годах.

Новое слово в истории балета было сказано советским балетным театром.

Советский балет

В советскую эпоху балетный театр переживает период нового расцвета. Главное, что прежде всего отличает советские балеты,— это стремление выйти за пределы сказочно-романти-

¹ В настоящее время балет поставлен в Ленинграде.

ческих сюжетов¹, создание реалистической танцевальной драмы. То, к чему стремились и что далеко не полностью могли осуществить передовые хореографы XVIII и XIX веков (Новерр, Дидло, Петипа), становится возможным теперь, когда балет, переставший быть аристократическим развлечением, рассматривается как равноправный жанр среди других театральных жанров. Шекспир, Лопе де Вега, Пушкин и Бальзак глубоко осваиваются балетным театром. Впервые деятели балета обращаются к историческим и революционным темам, выводят на сцену вместо безликого кордебалета живой народ.

Черты нового ярко проявились в начале 30-х годов, когда среди жестоких споров (сохранять или не сохранять классический танец — наследие прошлого, как относиться к традициям?), поисков, борьбы с формалистическими течениями родились спектакли нового, реалистического направления.

Первая удачная попытка создания советского балетного спектакля относится еще к 1927 году, когда был поставлен «Красный мак» Глиэра — балет на современную тему о дружбе советского и китайского народов.

В начале 30-х годов появляются балеты Б. В. Асафьева. Асафьев — известный музыкальный ученый и композитор — много сделал и теоретически и практически для превращения балета в хореографический спектакль с реалистическим, органически развивающимся действием.

Ему принадлежат: «Пламя Парижа» — балет-хроника, оживляющий в больших народных сценах эпоху французской революции; целый ряд балетов на пушкинские темы — «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Барышня-крестьянка», «Граф Нулин»; хореографический роман по Бальзаку «Утраченные иллюзии», «Ночь перед рождеством» по Гоголю и другие. Все это темы совершенно новые в балете, требовавшие и новых приемов музыкально-хореографической драматургии. Особенную значительную роль в истории советского балета сыграл «Бахчисарайский фонтан» в талантливой и новаторской постановке Р. Захарова (Ленинград, 1934). В спектакле удалось воплотить дух пушкинской поэмы, найти новые средства пантомимы и танца, добиться единого драматического развития действия в противоположность делению балета на отдельные замкнутые номера.

В 1936 году был написан балет Прокофьева «Ромео и Джульетта»; поставлен в 1938 году.

Создание балета «Ромео и Джульетта» было смелым до дерзости деянием советского балетного театра. Как? Глубочай-

¹ Это вовсе не означает отказа от сказки, значение которой в балете сохраняется и сейчас, например, в замечательных балетах Прокофьева «Золушка» и «Сказ о каменном цветке». Поэзия чувств и мыслей человека, переданная в сказочной форме, всегда представляет благодарный материал для хореографического воплощения.

шие мысли Шекспира в балете? Шекспировские герои, совершающие пируэты? Несмотря на отдельные успехи, все еще не мыслилось, что балет, это изящное искусство, может подняться до шекспировского реализма. Правда, попытки ставить Шекспира на балетной сцене были в прошлом (на сюжет «Ромео и Джульетты» мы знаем, например, несколько постановок: Луцци в 1785 году, Вальберха в 1809 и Галеоцци в 1811). Но их нельзя назвать удачными, соответствующими хоть сколько-нибудь Шекспиру. Это были поверхностные иллюстрации сюжета в маловыразительных пантомимных сценах (часто с применением разъяснительных надписей), вокруг которых группировались танцы дивертисментного характера. Музыка этих спектаклей не оставила в истории балета никакого следа.

Чтобы создать подлинно шекспировский спектакль, нужно было найти новые средства пластической выразительности, новые приемы музыкально-хореографической драматургии. В основу драматургии балета должны были лечь сцены, в которых танец тесно переплетается с выразительной пантомимой. И все это надлежало подчинить главному — раскрытию великой идеи трагедии, утверждающей победу светлого гуманизма в борьбе со средневековыми предрассудками и мраком. Идя по этому пути, Л. Лавровский — постановщик «Ромео и Джульетты» — добился огромного успеха, создав спектакль, прославившийся на весь мир. Опорой ему была гениальная музыка Прокофьева¹.

В «Ромео и Джульетте» Прокофьев продолжил традиции симфонического балета, завещанные Чайковским, но сделал это по-новому.

Музыка балетов Чайковского всегда глубоко человечна и далеко выходит за грани наивного сказочного сюжета. Порой она достигает подлинно шекспировского драматизма². Но все же, находясь в рамках сказочных сюжетов, Чайковский не мог создать столь многогранных человеческих характеристик, какие необходимы для музыкального воплощения героев Шекспира. Заслугой же Прокофьева в балете является прежде всего создание сложных индивидуальных музыкальных портретов реальных людей, что требует от артистов балета столь же яркой и индивидуальной выразительности в танце. Вот что пишет об

¹ С. С. Прокофьев (1891—1953) написал всего семь балетов: «Сказка про шута, семерых шутов перешагнувшего» (1915—1920), «Стальной скок» (1925), «Блудный сын» (1928), «На Днепре» (1930), «Ромео и Джульетта» (1936), «Золушка» (1941), «Сказ о каменном цветке» (1949). Первые четыре написаны в заграничный период и отражают влияние модернистского балета. От них отличаются своей реалистической манерой три последних балета, созданных в советский период творчества Прокофьева.

² В свое время враждебные Чайковскому балетные рецензенты отмечали это как отрицательный момент. «Можно подумать, что речь идет о Макбете», — писал один из них о музыке Карабос в «Спящей красавице».

этом Галина Уланова, непревзойденная исполнительница роли Джульетты: «Прокофьев своей сильной, поистине зримой музыкой, такой близкой нашему восприятию и в то же время стольозвучной Шекспиру, музыкой, содержащей такие ясные, яркие характеристики, что они диктовали нам выразительность, смысл наших сценических действий, требовал: нужно поступать так и только так, как говорит, как велит музыка. Именно это, в конечном счете, облегчало нам определение характера танца». Подчеркнем к тому же, что способность музыкальными средствами создать почти «зримый» образ составляет вообще отличительную черту таланта Прокофьева.

Музыка «Ромео и Джульетты» содержит в себе портреты не только главных героев, но почти всех действующих лиц трагедии: жизнерадостный и насмешливый Меркуцио, мудро спокойный патер Лоренцо, кормилица, добрая и неуклюжая, заносчивый Тибальд — для всех найдены Прокофьевым особые темы, ритмы, краски.

Здесь он широко и своеобразно применил принцип лейтмотивной характеристики. Все герои имеют свои темы и даже несколько тем, четких, как рисунок, которые по ходу действия раскрывают различные черты образа (например, детскую ревность, изящество, возвышенность, глубину чувств, героизм Джульетты). Все эти темы, сплетаясь, сменяя друг друга, образуют единую линию симфонического развития. При этом своеобразно то, что сцены и танцы, из которых складывается музыка прокофьевского балета, невелики по размерам и четко оформлены, словно кадры в кино.

Есть ли в «Ромео и Джульетте» классические балетные формы: вариации, циклы вариаций, па-де-де? В основном авторы балета отступили от всех этих форм¹. Вместо традиционных выходов и вариаций герои представлены в сольных сценах, своего рода пластических монологах, имеющих портретные заголовки: «Ромео», «Джульетта-девочка», «Меркуцио», «Патер Лоренцо». Балет и состоит в основном из сцен разнообразного характера, соответствующих главным сценам у Шекспира: скора слуг и бой сторонников Монтекки и Капулетти в самом начале, встреча Ромео и Джульетты на балу, сцена у балкона, венчание в келье Лоренцо — все это переведено Прокофьевым на язык музыки с присущим ему редким чувством театральности.

Вместе с тем собственно танцы — на балу или на празднике — также есть в «Ромео и Джульетте», но благодаря яркой образности музыки они внутренне связаны с действием (как и у Чайковского). Например, во втором акте балета вы видите отсутствующие у Шекспира сцены народного празднества. Они

¹ Есть только две вариации на весь огромный балет: вариация Джульетты на балу и вариация Ромео в «Сцене у балкона».

дают возможность охарактеризовать в танце кипящую, насыщенную солнцем и страстью атмосферу итальянского города, в котором разыгрывается драма.

Но обратимся к самой музыке балета.

После вступления, которое является лирическим эпиграфом к балету (в нем три темы: любви, Джульетты и Ромео), мы сразу знакомимся с героем трагедии. «Ромео» — так называется первая сцена балета.

В предутренний час Ромео бродит по городу, мечтая о любви. В средней части этой миниатюрной музыкальной картины проходит тонкая (словно рисунок карандашом) мелодия у кларнета — тема Ромео:



В крайних частях того же эпизода — пиццикато струнных — глухие отрывистые басы создают ясно ощущимый образ — неторопливые шаги, гулко отдающиеся в предутренней тишине. Этот ритм тихих таинственных шагов оживляется в следующей сцене — «Улица просыпается» (№ 3). Появляются первые прохожие: бежит торговка фруктами, проходят молодые гуляки, патер идет к утренней службе. Начало утренней сцены, когда воздух свеж, улицы умыты и прохожих еще мало, Прокофьев передает прозрачной и негромкой, словно насвистываемой музыкой:

Хочется еще раз отметить выразительную роль ритма в ней — ритма беспечной утренней прогулки.

Несколько дальше, в сцене «Ссора» (№ 5), вы столкнетесь вновь с умением Прокофьева передать в музыке особый ритм и динамику сценической ситуации. Закипает ссора, гневные выкрики сопровождаются угрожающими жестами, топотом ног. Все это схвачено и передано в музыке в резко акцентированной и словно «топчущейся» мелодии, в разрозненных мелодических возгласах, разбросанных по разным регистрам оркестра:



Подобных примеров в музыке «Ромео и Джульетты» множество. Для балета такая выразительность ритма особенно важна¹.

Вслед за «Ссорой» начинается «Бой» (№ 6). Здесь в музыке, иллюстрирующей сутолоку и шум боя, в нижнем регистре медных инструментов звучит воинственно-тупая тема вражды:



Гневный приказ герцога, интерлюдия — слегка насмешливый марш «на уход» герцога и его свиты — и действие переносится в дом Капулетти. Наконец перед нами Джульетта.

«Джульетта-девочка» (№ 10) — это сцена детских игр, первой задумчивости и предчувствия печальной судьбы. Хотя здесь

¹ Но именно это вначале отпугивало артистов балета, привыкших к традиционной «танцевальности», к хорошо знакомым балетным ритмам. «Мешала и необычность, частая смена ритмов, создававшая бесчисленные неудобства для танцев. Говоря попросту, мы не привыкли к такой музыке, даже побаивались ее, — пишет Уланова, — но «постепенно пришло понимание, постепенно она становилась удобной для танца, хореографически и психологически ясной».

участвуют несколько лиц (кормилица, потом мать), музыка рисует только многогранный портрет Джульетты. Здесь сплетены четыре ее лейттемы: первая — игривая, резво бегущая «детская» тема Джульетты:



Вторая — светлая, грациозно-танцевальная тема — передает изящество облика героини (здесь использован ритм гавота, часто встречающийся у Прокофьева);



Ее вновь перебивает первая тема — опять шалость. Тем контрастнее звучит третья — одинокая прозрачная мелодия у флейты — образ чистоты и печали:



В конце сцены, когда синьора Капулетти сообщает дочери о предстоящем замужестве и Джульетта задумывается о своей судьбе, проходит тема трагической обреченности:



Образ Джульетты в музыке Прокофьева своеобразно прекрасен. В нем подчеркнуты возвышенность, хрупкость, чистота — черты, несколько роднящие ее со Снегурочкой Римского-Корсакова; вместе с тем совершенно неожиданное детское озорство. Нет в ней, правда, той полнокровной страсти чувств, которая наряду с тонкостью свойственна шекспировской Джульетте. Но и у Прокофьева образ Джульетты претерпевает сильнейшее развитие от первой, детской сцены к драматическим сценам третьего акта, где она преображается в трагическую героиню.

Вторая половина первого акта — бал у Капулетти. Здесь естественно введены танцы: менуэт (съезд гостей), танец ры-

царей, вариация Джульетты и в конце бала гавот. Ни один из них не является «танцем ради танца».

Яркая характеристика драчливых Капулетти дана, например, в известном «Танце рыцарей», который в симфонической сюите, исполняемой в концертах, называется «Монтекки и Капулетти». В нем проходит знакомая уже тема вражды, а главная тема танца, воинственная и упрямая, используется затем как характеристика Тибальда (см. сцену № 17 — «Тибальд узнаёт Ромео»).

В сцене бала перед нами впервые предстает Меркуцио. Образ остроумного, насмешливого и дерзкого друга Ромео нашел великолепное музыкальное воплощение у Прокофьева, которому он, очевидно, особенно близок по духу. Нечего и говорить, насколько такой образ необычен для балетной музыки. Как передать в музыке иронические речи Меркуцио? Но Прокофьев сумел это сделать в такой вот прихотливо изогнутой теме:



В ней словно слышится интонация реплик Меркуцио вроде следующей:

Ромео! Сумасшедший обожатель!
Стань предо мной, как облачко, как вздох!

Приведенная тема звучит в «Масках» — небольшой сценке Ромео и его друзей, намеревающихся проникнуть на бал к Капулетти.

Танец Меркуцио на балу — это словно поток остроумия и заразительного смеха (см. № 15 — «Меркуцио»):



В конце первого акта находится знаменитая «Сцена у балкона». В ее построении можно видеть преображеные черты классического па-де-де.

Вначале — вступление — тихий ночной пейзаж. Появляются Джульетта, Ромео (в оркестре их темы), следует небольшое адажио, затем вариация Ромео, но вместо бравурной коды — «Любовный танец» — лирическая кульминация всей сцены. В конце вновь звучат прозрачные гармонии вступления.

Не одна, а несколько прекрасных тем любви, выражающих различные оттенки чувства, содержатся здесь: светло-печальная мелодия первой встречи (см. «Мадригал»):



экстатическая тема любовного танца:



и еще одна — безмятежно-покачивающаяся мелодия:



Все они развиваются потом в третьем действии, в сценах разлуки и горестных переживаний влюбленных.

Лирические и трагические события второго акта (тайное венчание Ромео и Джульетты, дуэль и смерть Тибальда и Меркуциос) развертываются в кипящей атмосфере народного празднества. Стихийные жизнерадостные народные танцы обрамляют тонкую сцену венчания. Здесь вначале дан портрет патера Лоренцо — строгая, спокойная музыка хорального склада:



Порывистая мелодия отмечает появление Ромео, нежнейшая тема у флейты — приближение Джульетты. Дуэт скрипок и виолончелей передает чувства, которые переполняют их сердца. Под музыку хорала (тема Лоренцо) начинается шествие к алтарю.

В этом, как и в других случаях, лаконизм манеры Прокофьева позволяет ему сложные, быстро сменяющие друг друга образы и состояния заключить в небольшую по размерам сцену, где, как в гравюре, четко отмечена каждая деталь.

К концу второго акта жизнерадостная атмосфера праздника сгущается в трагическую атмосферу смерти. Полна глубокого потрясающего драматизма сцена смерти Меркуцио. Болезненно искажаясь, «тема улицы» (из первого акта) становится здесь темой страданий Меркуцио, которая как бы «диктует» артисту мучительно-затрудненные движения, жесты повисших бессильно рук:



Напряжение всех этих сцен поединков и смертей выливается в финале второго акта в сильнейшую трагическую кульминацию — похоронное шествие с телом Тибальда.

В третьем акте основная линия трагедии — столкновение сил любви и вражды — освобождается от всех побочных эпизодов и предстает в чистом виде. Поэтому здесь уже нет жанровых сцен и танцев, подобных «Улице» в первом акте и народным сценам во втором. Третий акт развертывается как единая последовательность драматических сцен сложного психологического содержания.

Прекрасна сцена прощания Ромео и Джульетты (№ 34 — «Прощание перед разлукой»). Здесь появляется новая тема любви — трагически-напряженная:



К концу в ней прорываются живые, словно протестующие интонации:



Этот отрывок темы звучит как лирический эпиграф во вступлении к балету.

В дальнейших сценах — в столкновении Джульетты с родителями, в ее горестных размышлениях наедине с собой — появляются то печальная тема из ее портрета, то прекрасные мелодии любви. Наконец, в момент принятия решения — умереть, но сохранить верность Ромео, когда Джульетта в героическом порыве устремляется к Лоренцо, — в оркестре вдохновенно звучит трагическая тема прощания влюбленных. Это кульминационный момент в характеристике Джульетты.

В сцене «У Лоренцо» (№ 44) возникает тема смерти — образ оцепенения. Мертвенно-однообразно пульсирует верхний голос, глухо вздыхают басы:



Та же музыка звучит потом в сцене принятия яда, с поразительной верностью передавая ощущения Джульетты:

...Меня пронизывает легкий холод,
И ужас останавливает кровь.

Но ей, этой страшной теме смерти, противостоит в той же сцене светлая тема любви. Так в музыке третьего акта происходит непосредственное столкновение тем любви, вражды и смерти.

Только два танца включены в эту сквозную линию симфонического развития, и оба вносят огромный контраст: это тончайшая, пронизанная светом «Утренняя серенада» и «Танец девушек с лилиями». Друзья пришли поздравить невесту, но она мертва. Высоко у скрипок проходит печальная тема Джульетты, заканчивая собою третий акт.

В эпилоге балета — гениальная музыка траурного марша (на теме смерти) и светлый гимн любви (преображенная третья тема Джульетты).

Музыка «Ромео и Джульетты» так же или, пожалуй, еще больше, чем в свое время «Спящей красавицы», казалась «неподходящей» для балета. Сами балетные артисты, позже проявившие горячий энтузиазм, выражали сначала свои чувства в отношении прокофьевской музыки в перефразированном двустишии из Шекспира: «Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете». Теперь все это забыто. Историческое значение прокофьевского балета можно сравнить со значением балетов Чайковского. Он явился новой ступенью в развитии жанра, образцом музыкально-хореографической драмы со

сложным реалистическим содержанием. Его влияние так или иначе чувствуется в последующих крупных советских балетах: «Отелло» А. Мачавариани (по Шекспиру), «Жанне д'Арк» Н. Пейко (по Шиллеру), «Спартак» А. Хачатуриана, «Тропою грома» К. Карабея (на сюжет одноименного романа современного южноафриканского писателя Абрахамса).

Можно было бы рассказать и об этих и многих разнообразных по жанру и стилю советских балетах, музыка которых обладает большой ценностью: это прежде всего два последних балета Прокофьева — «Золушка» и «Каменный цветок», а также «Гаянэ» и «Спартак» Хачатуриана, «Семь красавиц» Карабея, «Сердце гор» Баланчивадзе. Интересно было бы также узнать более подробно и о других балетах — русских классических и зарубежных. Однако, размеры очерка не позволяют это сделать.

На этом наш рассказ о том, как балетная музыка стала «тем либретто, которое определяет и устанавливает движения и действия танцовщика» (Новерр), как она стала «живописать и говорить», окончен.

Индекс 9-1-2

Общая редакция Т. В. Поповой

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

Редактор Е. Сысоева

Художник Л. Эрман

Художественный редактор З. Тишина

Технический редактор И. Левитас

Корректор Н. Горшкова

Подп. к печ. 25/IX 1968 г. А-10306

Форм. бум. 60×90¹/₁₆ Печ. л. 20,5 Уч.-изд. л. 20,64

Тираж 10 500 экз. Изд. № 4861 Т. п. 68 г., № 771

Зак. 907 Цена 1 р. 40 к. Бумага № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная ул., 14

Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР

Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.



0000000028192

Музыкальные жанры

Музыкальные
жанры