

КНИГА ТРЕТЬЯ

ПО ПУТЯМ МЫСЛЕЙ М. И. ГЛИНКИ



Ты придешь, моя заря
(ария Сусанина, IV акт)

I. УТРЕННЯЯ ЗАРЯ РУССКОЙ ОПЕРЫ («Иван Сусанин» Глинки)

Все, что было хорошего в опытах создания русской оперы до Глинки, заслонено было от потомков первой же его оперой «Иван Сусанин». И каким содержательным было это вступление русского музыкального театра в жизнь: главное действующее лицо — крестьянин, и не по названию только, а по существу музыки, в которой раскрывается образ глубокой душевной правдивости; за ним, за крестьянином села Домнино Сусаниным, встает русский народ в великолепных мужественно ярких, суровой силы хорах интродукции. Действие оперы — подвиг, самопожертвование во имя счастья родины, совершаемый Сусаниным, крестьянином-гражданином. Финал оперы — всенародный гимн в форме песенно-распевно развитого *канта*, хорового марша-шествия, не превзойденный по сочетанию монументальной классической ясности, свежести и стройности с простотой, доступностью, запоминаемостью напева и его пути развития.

В свое время кант явился в своем маршево-хоровом облике (начальные десятилетия XVIII века) детищем реформированного русского общественного сознания: на смену прекрасным, но все же созерцательно роспевным формам русской народной песенной культуры и безусловной статике культовой культуры роспевов кант принес мелос в движении, в четких ритмах, в конструктивной члененности напева силлабическим метром. Росла жизнь городов, привлекая, собирая народные силы, привился и кант и стал выразителем послереформенного народного государственного сознания, как песня-марш. На Западе Бетховен в финалах Пятой и Девятой симфоний мощно пересоздал кант в стимул массового победного, праздничного шествия и ликования. Тогда стало возможным и глинкинское, свое, своеобразное, народное «Славься» — как величавое обобщение народных сил, но не в пределах только крестьянской песенной стихии. Как всегда, Глинка глубоко понимал стилевое содержа-

ние музыкальных интонаций. «Славься» — это не «слава» деревянной Руси XVII века; это гимн нового послепетрова государства, когда «все флаги в гости будут к нам, и запируем на просторе» (Пушкин).

1

Много и многие писали о величии замысла, о драматической концепции и богатстве музыки «Ивана Сусанина» Глинки. Лично меня волнует в этой опере больше всего то, что как-то полураскрыто в ней и больше ощущается через музыку, чем подчеркнуто в ней. Впрочем, один раз и подчеркнуто: выюга в лесу пред утренней, «смертной для Сусанина», зарей.

Итак, я разумею лирику русской природы в «Сусанине». Зимний лес — реальнейшая звукопись в этой музыке. Как-то не подходят тут обычные слова — поэзия леса, лирика леса! Иное тут: *правда* о лесе в человеческой народной жизни. Редкая в музыке *трезвая*, простая мысль о природе: не созерцание, а чисто толстовское признание действительности. Сколько после Глинки блуждала русская музыка в своем отношении к русской природе: и через романтическое ее преломление в сказах и личной лирике, и через литературно-описательные образы, и через мистико-религиозные тенденции! Но словно боялись русские композиторы поставить свое сознание «лицом к лицу» к природе и непосредственно ее передать в звукообразах. А Глинка это умел.

Вот интродукция в «Сусанине»: близится весна, ждут возвращения близких, девушки завлечены в любовное чувство. И в музыке, казалось бы, ни одного признака приема звукоживописных «описаний» весны. А между тем как народно здесь ощущается весенность и с нею свежесть и *крепость* чувствований! Запела жизнь. И только русская весна средней и предсеверной полосы внушает жизни такие песни. Глинка, как никто, звуково воссоздал эти «дни в природе». И опять-таки не подходят здесь привычные термины: настроение, состояние, вчувствование. Слушаешь интродукцию и откидываешь все эти «словесные иллюзорности», как плохие переводы.

В IV акте — другое время года: зимний глухой лес, близится непогодица, вот-вот занесет последние видные следы и тропы. Тишина, но тоже особенная: зимний лес знает свои своеобразные шорохи, в нем своя скрытая, «неслышная» жизнь. Вот идут сквозь него чуждые ему, непривычные к нему люди. Иронически Глинка заставляет поляков двигаться зимней трущобой, сквозь дебри, в беспутье и холоде, в привычном им ритме мазурки. Этот ритм — их гордость, их щегольство, но и их природа — звучит в столь непривычной обстановке жутко, зябко, «словно спотыкаясь и ежась». Спокойно, уверен-

ной поступью, на выдержанных тонах, держит свой ответ Сусанин:

В непогоду и в беспутье
Я держу свой верный путь...

Все дальнейшее развитие музыки — ария и монолог Сусанина, вьюга, мужественные отповеди Сусанина проснувшимся от холода врагам, обращение к заре, радость, что подвиг совершен, месть и гибель — все ведется композитором так, что слух ни на момент не теряет ощущения зимней холодной, предутренней поры. Наступление вьюги подготовлено с исключительной чуткостью, ее «наплыв», в свою очередь, связывается с дальнейшим ростом ненависти и злобы поляков и с грозным отпором Сусанина: «Туда завел я вас, куда и серый волк не забегал...» До конца сцены не ослабевают напряжение.

Еще удивительный момент. В III акте, после сильнейшей драматической сцены и прощания с отцом, Антонида в грустном забытии остается одна со своим горем. И в этом молчании начинает звучать «отголосок весны» — ясный диатонический девичий свадебный хор («Разгулялися, разливалися воды вешние по лугам»), перекидывающий «звукоарку» к девичьим хорам интродукции. Это один из характерных музыкально-драматических приемов Глинки — вызывать интонационные ассоциации порой на далеком расстоянии. Здесь возникает острый драматический контраст между создавшейся ситуацией и светло-радостным настроением подруг Антониды, усиливаемым «весенностью» текста и напева хора: природы тут нет, но ощущение ее, зарождавшееся еще в интродукции, здесь оживает.

Еще резче контраст, когда «весенние отзвуки» проносятся в сознании Сусанина в его предсмертной тоске, в монологе, сотканном из звеньев-воспоминаний. Лично меня особенно всегда волнует флейтовое звучание наигрышной мелодии Allegro (рондо) Антониды из I акта («Во слободке за рекою»). И все воспоминания вскоре же безжалостно замечает вьюга...

Я коснулся, в качестве лирического введения к дальнейшему, лишь немногого в музыке «Сусанина». Опера в общем неровная. Творческий метод Глинки еще не установился, но народно-русский стиль был им найден. Не все характеры завершены (исключая, конечно, Сусанина, отчасти Вани — благодаря сцене у монастыря — и поляков), но их стилевое содержание определено четко: у Глинки не отдельный лейтмотив устанавливает раз навсегда характер действующего лица, а свойственная ему музыка — его «речь», его интонации, стилистически обобщенные. Конечно, в этом отношении «звукопластика» образа Сусанина исключительно совершенна. Пожалуй, такой полноты, такого масштаба выразительной музыкальной речи нет ни у одного из персонажей русских опер, если иметь в виду положительный мужественный образ,

то есть, к примеру, не Гришку Кутерьму в «Сказании о граде Китеже» Римского-Корсакова. Что касается всей композиции «Сусанина», в ней, прежде всего, слух ощущает прочность и солидность построений. Интродукция в начале оперы, как потом и в «Руслане», является своего рода экспозицией народной силы и народного характера и строя жизни¹.

В конце оперы, как и в «Руслане», яркий ораториально-симфонический финал — ликование. Но в «Сусанине» по смыслу драмы имеется и вторая экспозиция — характера врагов (танцы II акта). «Психология авантюризма», в контраст ясности «ратного подвига» русских крестьян, то есть вторая половина II — польского — акта и центр I акта, служат основной посылкой для дальнейшего развития дела подвига уже в лице Сусанина (II и IV акты). Зато «около»-лежащее действие, — предстоящая свадьба Антонида и Собинина, — лишенное лирического содержания, но вызывающее длительную остановку на семейном быте и обрядовой стороне свадьбы, вклиняется в оперу как тема о «детях Сусанина», до самого конца — неподвижным грузом, да еще с официальной патриотической окраской. В этом-то своем «наклонении» первая опера Глинки заставляла настораживаться многих передовых русских людей, вызывая порой досадные замечания даже у друзей всего глинкинского дела, как, например, у В. В. Стасова.

2

Первая опера Глинки — «Иван Сусанин» — обычно считается цельнее «Руслана». Однако полное единство — идейно-философское, стилевое, музыкально-концепционное — непререкаемо в «Руслане». «Театральные швы» ничего в этом художественно-эстетическом единстве не разрушают. Тогда как в «Сусанине», в сущности, нет ни крепко слаженной театральной интриги, ни прочной установки в отношении музыкальных характеристик. До того, что Антонида любит Собинина, в сущности, слушателю нет дела, как нет дела до их свадьбы. В отношении же историчности в опере из эпохи смутного времени отсутствует многое из того, что в свое время было драматургической сутью и движущими силами государственной трагедии. Но основа основ первой глинкинской оперы, конечно, самопожертвование Сусанина. Развитие высокой патриотической темы подвига русского крестьянина в том гениально раскрытом музыкой реалистическом плане, как это выполнил Глинка, является стержнем всего замысла, заслоняющим побочную сюжетную линию. Именно сила воплощения главной патриотической темы и неотразимость образа Сусанина органически привели композитора к «Славься» как

¹ Тут есть общее и с Генделем, его вступительными народными хорами «пассионов» — «страстей».

крепчайшему финалу, в котором так мощно звучит и всегда будет жить *народное* как ораториальное обобщение народного ликования в великолепном гимне-канте.

Однако оперы, как и книги, имеют свою судьбу — судьбу Вергилия в средних веках, когда чуть ли не христианские богословы, вычитывая в нем «невесть что» близкое их религии, хотели, согласно легенде, спасти его от мук ада и вечного осуждения. В книгах вычитывают то, что нужно любой эпохе, если книга так хороша и содержательна, что с ней жаль расстаться. Книга перестает быть исторически-конкретным явлением, возникшим там-то и так-то. Она становится для человечества своеобразным духовным имуществом: *omnia mea tecum porto*, которое люди всегда имеют при себе.

С операми случается несколько иначе, но сходство есть. Проблема исторической оперы так назрела в России 30-х годов, что, подобно «Истории государства Российского» Карамзина, соответствующая оперная концепция должна была реализоваться. Кавос для этого был просто всего лишь «услужившим капельмейстером», «прикладных дел мастером». Как раз вернулся из-за границы Глинка, «подающий надежды дилетант», хорошо знакомый петербургской дворянско-интеллигентской молодежи и кружку «около Жуковского».

У Глинки были свои планы народно-национальной оперы. Как ни мало о них известно (от князя В. Ф. Одоевского, по его письмам к В. В. Стасову, напечатанным в «Ежегоднике императорских театров» в 1892/93 г.), но что известно — ценно для дальнейших стилевых стремлений и достижений Глинки¹.

В данном же случае, по-видимому, Жуковский и близкие ему круги схватились за композитора — человека, если не совсем своего, то все же желанного. Вероятно, тут-то эпико-симфонические и ораториальные театрализованные «картины» (согласно плану Глинки, их должно было быть три: деревня — поляки — народное ликование) получили драматический костяк, отвечающий желанной концепции национальной исторической оперы.

Глинка создал произведение, безмерно превосходившее узенькую драматургическую концепцию; но последующие поколения русского общества, слушая дивную музыку, «вычитывали» в концепции то, чего в ней не было и что, в сущности, мешало музыке «сводить свои концы с концами». В целом, ни общедраматические, ни музыкально-драматургические концы с концами не свелись. Но никто не хотел этого замечать: величие музыкально удачного внушало свою волю слушателям, и происходящее на сцене стало казаться драматически совершенным и исторически глубоко реальным.

¹ По словам Одоевского, в первом из данных двух писем: «первая мысль Глинки была написать не оперу, — но нечто вроде *картины*, как говорил он, — или сценической оратории... Он хотел ограничиться лишь тремя картинами: сельской сценой, сценой польской и окончательным торжеством».

Однако всю композицию *скрепляли* две сущности вовсе не театрально-оперно-национального содержания, а идейно-общечеловеческого: запавшая в гениальной музыке душа великого своей государственной жизнеспособностью народа и *страдания* сердца человека — гражданина, преданного Родине, и отца, любящего свою семью. Вот в этих сущностях первая опера Глинки оказалась действительно непревзойденной всем, что в этом направлении создала русская музыка, и получилось, что на содержание русской исторической оперы «Иван Сусанин» повлияло мало.

Речь может идти только о «Псковитянке», где несомненно налицо трагическая концепция (обреченный город и его неожиданное спасение из-за смятенной совести Грозного), к сожалению, не так четко выявленная, как в «Сусанине», — и в «Хованщине» Мусоргского. Но в этой глубоко народной драме спутано столько нитей, что слушатель и зритель распутать их не могут. Что касается, к примеру, «Царской невесты» или «Чародейки» — это оперы бытовые, реалистически-психологические, лишь с историческим фоном. Смешно же было бы сопоставить красивую арию Собакина, купца, готовящегося стать родственником Грозного, то есть его «пассивный плач» о дочери, «невесте царя», с прощанием Сусанина с Антонидой в III акте («Ты не кручинься, дитяtko мое») и с его шекспировской глубины монологом («Давно ли с семьей своей») — в IV акте.

Но в опере о «смутном времени» или в любых иных исторических драмах тема отца-гражданина, покидающего сирот, идя на добровольный подвиг, всегда зазвучит темой общечеловеческой, независимо от того, какой исторический момент ее обусловил. В этом сила и притягаемость оперы Глинки. То, что данная тема приписана легендарному крестьянину села Домнина, не меняет дела. Суть в другом, в более существенном качестве: что образ Сусанина становится в музыке Глинки действительно народным, а потому общечеловеческое в нем — не абстракция, не «либреттное понятие». Сусанин является — «звучит» — реальным носителем народного мироощущения и ничего общего с устоявшимися в оперных схемах типами «отцов из народа» не имеет. Но и это не история в ее конкретности, а народная историческая действительность в том смысле, что в личности Сусанина правдиво отражено душевное величие народного характера.

Вторая очень ярко очерченная тема в «Иване Сусанине» и прекрасно проведенная Глинкою — тема борьбы русских с поляками и тема соревнования культур русской и польской, конечно, выявленная музыкальными средствами. Помимо рельефности ритмических контрастов (особенно проявленных в танцах и в постоянстве мазурочного лейтритма поляков), акценты, артикуляция «речей» поляков, весь строй их мелодики, ее напыщенно импульсивный, «вызывающий» тонус, — все это находится

в резком, непримиримом противоречии спокойному, уверенному в себе мужеству или величию патриотического чувства Сусанина, соответственно отображенным в присущей этому прекрасному, скульптурно-классическому образу плавной и напевной музыке.

Действительно, если суммировать мелодическое богатство, отданное Глинкою для создания одного только характера Сусанина, в двух аспектах — героя и отца, аналогичного явления не найти в русской опере, да и в иностранной с трудом. Вильгельм Телль — в одноименном произведении Россини — интонационно узкий образ в сравнении с героем оперы Глинки. Замечательный оперный характер — Сен-Бри в «Гугенотах» Мейербера — однотоннее. У Верди в «Дон-Карлосе» ценно собранный, но, в сущности, в одной лишь арии, характер короля Филиппа все-таки уступает по силе выражения Сусанину в соответственных моментах трагического предчувствия.

Сусанин поет много и различно, но всюду его «речь» монолитна и едина. В раздумье ли о судьбе родины («Что гадать о свадьбе») или в глубоко волнующем русском скорбном воспоминании «Мое детище, Антонидушка!», или в возгласе «Прощайте, дети», или в трагическом «заклятии»:

Ах ты, бурная ночь,
Ты меня истомила!
Ах ты, дикая глушь,
Ты меня поглотила!
Ах ты, лютая смерть,
Ты впилась в мое сердце! . .

Всюду перед нами один и тот же человек, человек громадной внутренней силы и сердечной теплоты. Чувства его простые, ясные, открытые.

Сусанин как народный характер мог бы противостоять обольстительности польской рыцарственности (и композитор не скрывал и не прятал красивых качеств этой культуры!); но Глинка в I акте развернул с таким размахом народные хоры, что их дыхание и жизнеощущение еще до II — польского — акта внушали слушателю своего рода предустановленную оценку, столь, впрочем, естественную в гранях патриотической оперы. Но рассматриваемая в симфоническом плане тема борьбы становится темой соревнования культур, и тут Глинка, как композитор польских танцев и особенно замечательного своими народными элементами *краковяка*, является высокообъективным мастером. Правдивость танцев вне споров. И что же? Разве не «нонсенс», с точки зрения проблемы национально-исторической оперности, создание такой высококачественной музыки «врагов», музыки, которая служит их характеристикой?

Какие бы оговорки ни делать — с музыкально-драматургической точки зрения такой блестящий показ пленительных качеств

враждебной соревнующейся культуры в патриотической опере является ошибкой. Власть великолепной музыки отводила нападки на Глинку за «польский акт», но нападавшие были правы: обаянию польской культуры отведено очень много места в этом акте, а для «подлой» интриги, которая должна свергнуть обаяние, остается не слишком значительная доля творческого усилия композитора и внимания слушателей. Как могло это случиться? Если исходить из драматургически цельной концепции историко-национальной оперы с сильной драматургической интригой, то объяснения нет и быть не может. Но надо, с одной стороны, помнить, что из первой, предварительной своей концепции оперы-оратории в трех пластах-картинах Глинка мог перенести эти *картины* (и, вероятно, перенес) в драматизированную редакцию, нанизывая на имевшийся вокально-симфонический остов драматургию.

С другой стороны, тот же факт — яркий акцент на обаятельных сторонах польской культуры именно в гранях танца — свидетельствовал об идейной направленности замысла Глинки: *народное как проявление общечеловеческого и как художественно ценное явление* было ему дорого, и он не хотел от него отказываться. Но не только в танцах, а и в драматически-конфликтных моментах оперы совесть великого художника не позволяла Глинке фальшивить и гротескно искривлять польское¹.

В противопоставлении *этого* Сусанина группе польских авантюристов, «речи» которых композитор «мелодраматизировал» сообразно требованиям оперности, тоже не было возвышения одной нации за счет другой: ничего «специально» национального в «интриге подкупа» со стороны авантюристов и в неприемлемости этого предложения для Сусанина не заключалось. В выражении же своих помыслов и чувств, в связи с принятой на себя миссией подвига, русский крестьянин, естественно, находил родной нам музыкальный язык, направляемый глубоко народными интонациями, нередко окрашенными в элегический тон бытового городского романса.

Вслушаемся еще ближе в вытекающую из сюжета оперы тему сопоставления враждебных культур, то есть в развитие этой темы Глинкою. Наблюдение открывает интересный план. В интродукции оперы — одной из ярчайших, конечно, композиций Глинки — русско-народный хоровой *роспевный* стиль, с сохранением характерных свойств его даже в фуге, передан был без натуралистических подражаний «деревенской» характерности и, наоборот, переведен в план высокоструктурных форм европейской полифонии. В хорах интродукции есть нечто генделевское

¹ Хор поляков в лесу звучит трагически: так гениально догадливо Глинка противопоставил пафос хора «авантюрного отряда» во II акте беспомощности и стону этих рыцарей среди вьюги и «беспутицы» русских лесов!

по ясности и силе размаха и одновременно народное, русское — по складу «высказывания».

Направленность мысли композитора понятна: народное, с сохранением существенных качеств своей музыкальной речи, должно подняться до общечеловеческих форм обобщения и при этом средствами высокой передовой техники. Если теперь в польских танцах II акта (до вступления в ход действия интриги) видеть также, в сущности, интродукцию акта, тоже стоящую особняком от остального развития действия, то оказывается, что Глинка, по-видимому, старался экспозицию народности проводить вне драматургических конфликтов. Эта особенность также свидетельствует о независимом от оперно-исторической сюжетной интриги симфоническо-картинном становлении действия как возможном первозамысле Глинки, который и отразился в опере в виде прочно скомпонованных пластов: хоровая интродукция, польские танцы и знаменитый финал народного ликования («Славься»).

В финале этом точно так же мы слышим постоянное применение приемов русской народной полифонии (например, чудесный подголосок сопрано и кларнета при третьем проведении темы «Славься») к форме и стилю *канта*, чем и является напев финала, и выявление народно-монументального стиля в гранях классически стройной, рациональнейшей европейской техники. Значит, и здесь стремлением композитора было: народное, русское претворить в европейско-классическое искусство (общезначимое по основным линиям развития).

Следовательно, с одной стороны, в опере Глинки утверждается величие трагической концепции в образе русского крестьянина, гражданина и отца, развернутом на фоне художественно претворенного хорового песенного начала: не только хоры интродукции, но и сцены радостной встречи ратников, как и финального «Славься», свидетельствуют о существовании в сознании композитора идеи создания народно-национального хорового монументального стиля на основах «универсального полифонизма», как он великолепно всего проявился у Генделя¹. С другой стороны, в личности Сусанина и его подвиге этос народного сознания противопоставляется политическому авантю-

¹ Боюсь утверждать, но по наблюдениям думаю, что генделевская монументально-образная широкопланная «звукотпись массовости» была на данном этапе Глинке ближе, чем баховская сосредоточенная мысль, баховский «интеллектуализированный» психологизм. Следы пристального изучения «*Wohltemperiertes Klavier*» ощущаются позднее, несмотря на ранние упоминания в «Записках» Глинки об этом произведении.

Русская музыкальная культура уже выработала в XVIII в. свой пышный хоровой стиль на основе итальянской «мотетности» барокко, особенно в музыке Бортнянского. Пронизывая над последним, Глинка обнаруживал свою неудовлетворенность этим стилем, которому он и противопоставлял — как более ярко выявлявшее качества русского народного многоголосия — свое преломление суровой «среднеевропейской полифонии».

ризму на фоне *симфонически образного соревнования* двух культур, русской и польской, но в их народно-общечеловеческом содержании. Обе эти главнейшие линии переплетаются, в чем и заключается сущность музыкально-драматургической концепции и умное мастерство Глинки.

В музыкальном отношении имеется некоторая доза преувеличенной прямолинейности со стороны композитора: в последовательно проведенном сопоставлении распевно-песенного русского мелоса и польского инструментализма — «танцевальности» польской ритмики как музыкально-образного выявления польского элемента. Получается «броский» и несколько плакатный чисто оперный контраст: вот народно-русская песенная природа музыки и вот танцевально-инструментальная польская сфера! Но выполнен этот замысел в совершенстве, и спорить о нем не приходится.

3

В свете всего сказанного о национализме у Глинки вообще и о национальном содержании оперы «Иван Сусанин» надо быть осмотрительнее: чуть-чуть оступится критическая мысль — и дело Глинки снижается до националистически-шовинистического явления в русской культуре, чему примеры и бывали. Национальное как форма высказывания народно-песенного становления русской музыкальной культуры получает в «Иване Сусанине» вполне органичное стилевое значение. В этих пределах оно не затемняет основной направленности пути интеллекта Глинки: через художественное преломление *народного* — к общечеловеческому содержанию. Но национальное как выражение «официального патриотизма» — дело совсем иное; и вот это наложение на народной основе и народных истоках первой оперы Глинки — весьма чувствительный для стиля груз. Груз, который в некоторой своей перегруженности очень мешает цельности впечатления.

Вот фигура ратника Собинина. Даже Глинка не смог довести до четкого образа столь условно прикрепленного к «свадебной интриге» героя-любownika. А между тем на нем лежал один из центральных финалов оперы — III акта. После замечательной, насыщенной мужественной силой и этическим благородством сцены Сусанина с поляками и его прощания с дочкой, финал акта — вслед за причитанием-романсом Антониды — естественно, требовал сложного и трудного действия: Собинин, вернувшись с группой крестьян, узнает о появлении поляков и уходе с ними Сусанина. Судя по I акту, он должен понимать смысл поведения отца Антониды как гражданина.

Поднять крестьян на освобождение отца невесты — это одно, поднять их на ратное дело в защиту национальной идеи объединения родины — это другое. Собинин распевает с невестой

«скудный музыкой» длиннейший дуэт «увещаний, прощаний и обещаний». «Гнев» группы вооруженных крестьян «топчется на месте», ибо нет организующей воли вождя.

В следующей сцене блуждания Собинина с крестьянами в лесу музыка окончательно выдает искусственность ситуации из «папье-маше»: труднейшая ария Собинина, уснащенная (и, надо сказать, зря) теноровыми «верхами», никакой «героики» не выявляет. Ее пафос не убедителен. Это понятно: мысль Глинки всегда творчески вянет, когда ему приходится сочинять общие места вне идейной направленности и эмоционально-правдивых ситуаций.

В следующей же сцене волнующий хор: иззябшие поляки, растерявшие в безмерности русских лесов *шик* своего красования перед паннами, стонут в бессильной злобе и ужасе. И Глинка тотчас же находит соответствующие трагическому тону действия музыкально-выразительные идеи и средства¹.

Значит, фигура Собинина не давала мысли и чувству композитора никакой точки опоры, ибо — далее I акта — это и не характер, и не выразитель идеи. Но и крестьяне, группирующиеся возле него в III акте и в первой сцене в лесу, не те, о которых свидетельствовали народные хоры I акта. Вероятно, про подобного рода оперные хоры Глинка иронически говорил: «Уж мне эти хоры! Придут неизвестно зачем, пропоют неизвестно что, а потом и уйдут с тем же, с чем пришли. Remplissage, remplissage!» (свидетельство В. Ф. Одоевского в вышеуказанных письмах к В. В. Стасову).

Но тот же Собинин в патриотическом рассказе и политических репликах с Сусаниным в I акте оперы — живое лицо: Собинин — ратник, ополченец, овеянный национальным подъемом всей страны! Как и в сцене у монастыря (Ваня), так и в упомянутых выступлениях Собинина в I акте — всюду, где, как и в роли Сусанина, сюжет требует от композитора убедительнейшего высказывания о родине и ее судьбах, качество и тонус музыки повышаются. Но если ситуация притянутая и эмоционально вымышленная — музыка холодеет, остаются лишь словесные тирады!

¹ Ситуация с поляками в лесу в эпоху сочинения «Ивана Сусанина» неизбежно ассоциировалась для Глинки и его современников со свежими еще напоминаниями об аналогичных случаях с отступавшими французами в 1812 г. Вообще, многое в «Сусанине» надо — в плане психолого-реалистическом — измерять не «оглядкой» мысли и чувства русских людей XIX в. на эмоционально далекий строй чувствований 1612—1613 г., а на совсем близкое к ним «нашествие галлов» в 1812 г., памятное и Глинке (ему тогда было восемь лет).

Уже «Иван Сусанин» Кавоса был откликом на это нашествие. Фигура Собинина-жениха — оперный штамп, но образ Собинина-ратника, вернувшегося из ополчения в родное село, — живое воспоминание. Точно так же обстоит дело и с сиротой Ваней: в сцене у монастыря он тоже превращается в жизненный образ.

Вот они-то — в особенности часто тирады о царе, к делу или не к делу рассеянные по «устам» всех персонажей оперы, — и составляют вышеупомянутый официально-патриотический груз, тормозящий не только действие, но и впечатление от оперы. Официально-патриотическая тирада радовала официальных патриотов, которым до музыки не было никакого дела, и больно оскорбляла людей иного склада мысли, особенно, когда тирада внедрялась в музыку, к примеру, в дуэте Вани и Сусанина в начале III акта оперы и дальше в «семейственном квартете», образцово разработанном ансамбле.

Прихожу к выводам и предлагаю следующую — гипотетическую, конечно, при данном состоянии материалов — реконструкцию создания оперы «Иван Сусанин».

Глинка, возвращаясь из-за границы, увлечен идеей народно-национального музыкального произведения:

«Мысль о национальной музыке (не говорю еще оперной) более и более прояснялась, я сочинил тему *Как мать убили* (песнь сироты из *Жизни за царя*) и первую тему *allegro* увертюры. Должно заметить, что я в молодости, то есть вскоре по выпуске из пансиона, много работал на русские темы» («Записки», с. 145). Запись относится к 1834 году¹.

В июне 1834 года Глинка в Москве. Вспоминая о знакомстве с писателем Н. Ф. Павловым, Глинка добавляет:

«Сверх того, запала мне мысль о русской опере; слов у меня не было, а в голове вертелась *Марьяна роца* (повесть Жуковского.— Б. А.), и я играл на фортепиано несколько отрывков сцен, которые отчасти послужили мне для *Жизни за царя*» («Записки», с. 147).

Далее по «Запискам» имеются воспоминания Глинки о том, что Жуковский предложил ему сюжет «Ивана Сусанина» и что Жуковский хотел сам писать слова, но что занятия ему мешали. В своем изложении Глинка, по-видимому, обобщает — на расстоянии лет — то, о чем Одоевский в письмах к Стасову (уже упомянутых) сообщает подробнее, пространнее и естественнее по смыслу всего хода дела. Но вот в этих-то обобщениях по поводу плана и стихов для оперы с Одоевским и Жуковским первоначальные три пласта, три *картины* — по названию Глинки — сочиняемого произведения должны были перестраиваться.

Вероятно, Одоевский, как знаток музыки и оперной драматургии, внес в концепцию Глинки ценные указания в музы-

¹ Более ранняя запись о желании «писать по-русски» относится, согласно «Запискам», к лету 1833 года, к моменту выезда из Италии. «Все написанные мною в угождение жителей Милана пьесы, изданные весьма опрятно Giovanni Ricordi, убедили меня только в том, что я шел не своим путем и что я *искренне* не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски» («Записки», с. 138).

кально-драматическом отношении. Он сам пишет Стасову, что Глинка предполагал сцену поляков, пришедших за Сусаниным, выразить коротким речитативом, то есть пройти наскоро самое драматическое положение. А Жуковский? Если вспомнить «смягчения» Жуковского в делах и трудах более близкого и дорогого ему А. С. Пушкина и в предсмертные дни и часы его, и впоследствии, при издании его произведений, невольно напрашивается мысль: не Жуковский ли постепенно и полегоньку советами и ласковыми внушениями изменил первоначальную направленность мысли Глинки? «Не могу быть итальянцем», «хочу писать по-русски» — все вполне естественные признания созревшего художника. Но *как* по-русски, и *от лица* кого: от народного сознания или по официальным указаниям?

Словом, кратко говоря и вспоминая одну из напыщенных тирад Сусанина (финал I акта), официальный патриотизм утверждал:

Широко царево сердце,
Будет место всей Руси...

Глинка же понимал, что «быть русским» и «писать по-русски» — значит признавать в народе и проявлении народного основание для своей деятельности, тем более художественно-образной, в чем он сходил и с Пушкиным. Официальный патриотизм заявлял: все — благо народа, государства, граждан, направление всех сторон жизни, включая и быт и семью, содержание науки и искусства, — все в царе и от царя. Стихи Пушкина и музыка Глинки (народные хоры интродукции и сцена возвращения ратников, весь глубоко человечнейший этос мелодий и речитативов Сусанина) убеждали в обратном: все — в народе и от народа: и страна, и государство, и даже царская власть (доколе ее народ терпит!). В народе и народном сознании точно так же и родники русского языка, родной речи и песни и вообще искусства.

Отсюда ближайший путь к человеку и человечности. Только из таких предпосылок сознания и такого строя эмоций Глинка мог возникнуть в его музыке величавый своей глубокой правдивостью образ Ивана Сусанина — не Сусанина «тирад», а Сусанина живых, волнующих интонаций. От народа к человеку, от народного к общечеловеческому — так намечался путь Глинки. Официально-патриотическая надстройка не помешала его первой опере оказаться жизнеспособной, несмотря на ряд разногласий в ее стилистике и на отсутствие полноценной, необходимой для историко-драматической оперы интриги. Подвиг — вот стимул драмы. То, что в героической опере подвиг совершает русский крестьянин, — и музыка утверждает это народностью своих интонаций, — что крестьянин-герой «говорит» (поет) и действует, как живой человек, а не «оперное отвлеченное амплуа», — во всем подобном сказывается решительная победа русской демо-

кратической культуры на ранней заре развития русской оперы. На такой шаг больше никто не рискнул, даже Мусоргский!

Уже современники почувствовали в «Иване Сусанине» пламенные зори русского оперного искусства. Не надо отказывать им в справедливости. Поэтому я позволю себе привести, как один из голосов эпохи, цитату из отклика на премьеру «Сусанина» в «Московском наблюдателе» 1836 года. В ней сказано много существенного, близкого нам в понимании народных корней и национальной идейности оперы Глинки и отлично подмечены причины жизнеспособности этой сочной музыки, ее основательность, ее вращение в родную почву.

Письмо к Наблюдателю из С.-Петербурга от 10 декабря 1836 года:

«...Никогда еще у нас сценическое произведение не возбуждало такого живого, полного энтузиазма, как „Жизнь за царя“. Публика поняла композитора или, лучше скажем, была увлечена инстинктом к высокому его таланту: в восемь данных до сего времени представлений в театре не было ни одного свободного места, и каждый раз восторженные слушатели осыпали рукоплесканиями знаменитого Маэстро. Г-н Глинка вполне заслужил это внимание: создать народную оперу — это такой подвиг, который *запечатлеет навсегда его имя в летописях отечественного искусства* (курсив мой.— Б. А.). У нас уже давно являлась потребность национальности в музыке. Мы были вполне убеждены, что наши народные песни скрывают в себе богатый источник совершенно оригинальной мелодии. Были даже опыты национальной оперы. Не упоминая о других, заметим, что г-н Верстовский — композитор умный, с талантом истинным, хотя, впрочем, и не драматическим, — старался перенести на сцену русское пение. Но он не успел в этом оттого, что думал создать оперу, заимствуя иногда целиком народные мотивы, иногда подражая им. Так как наши песни не имеют ничего драматического в словах и музыке, то составленные по ним оперы имели в себе тот же отрывистый лирический характер. Таковы лучшие произведения г-на Верстовского „Вадим“ и „Аскольдова могила“: они суть не что иное, как собрание большею частью прелестных русских мотивов, соединенных немецкими хорами, квартетами и итальянскими речитативами. Если бы г. Верстовский отказался от претензий на народность, а писал бы оперу так, как ее писали в Германии, Италии, то мог бы подарить нас прелестными произведениями. Тут не было национальности, и притом дело теряло всякую стройность, и опера казалась произвольною смесью арий, дуэтов и терцетов всех стилей и всех народов, в которой слушатель тщетно искал какого-ни-

будь единства или господствующей идеи. Г-н Глинка поступил иначе: *он глубоко вникнул в характер нашей народной музыки, подметил все ее особенности, изучил, усвоил ее — и потом дал полную свободу собственной фантазии, которая приняла образы чисто русские, родные* (курсив мой.— Б. А.), слушая его оперу, многие замечали в ней что-то известное, старались припомнить, из какой русской песни взят тот или иной мотив, и не находили оригинала. Это лестная похвала нашему Маэстро; действительно, в его опере нет ни одного заимствованного мотива, но они все ясны, понятны, знакомы нам потому только, что дышат чистою народностью, что в них мы слышим родные звуки¹. Главный характер в музыке „Жизни за царя“ есть грация, где народность доступнее, потому что русская музыка имеет в себе чрезвычайно много мелодичности и прелести; но вся партия Сусанина и некоторые арии Вани написаны в стиле высоком, патетическом — и при всем том они совершенно русские — вот важное обстоятельство! Мы до сего времени никогда не слыхали русской музыки в возвышенном роде — ее создал г. Глинка²; он создал также совершенно особенный род речитатива и чрез то обогатил искусство новыми соображениями. Его речитативы не похожи ни на немецкие, ни на итальянские; они соединяют выразительность и драматическую изменяемость первых с мелодичностью вторых и *в них, кажется, слышишь интонации русского говора* (курсив мой. Эта мысль звучит, как глас эпохи, в высшей степени проницательная и глубоко справедливая.— Б. А.). Ко всем замеченным нами достоинствам этого важного произведения прибавьте его богатую инструментовку, возвышающую красоты музыкальных идей композитора; но он, впрочем, сильнее в вокальной части оперы. Скажем, наконец, в партии „Жизни за царя“ все ново, свежо, оригинально, начиная с основной идеи до последних подробностей исполнения, и если бы нас спросили, какие номера в ней лучше, то мы бы затруднились в выборе и смело сказали, что все они прекрасны, начиная с первого и до последнего... Не прошло еще трех недель

¹ В «Автобиографии» (Ленмузгиз, 1937) Глинка так свидетельствует об интонационном содержании «Ивана Сусанина»: «...В первой его опере (Глинка говорит о себе в третьем лице.— Б. А.), ставшей популярной вследствие господствующего там чисто русского характера, имеется всего лишь одна русская песня, не принадлежащая ему и — даже больше — до того никому вовсе не известная» — Б. А.

² Тут верно отмечены следы ораториального, исторически-картинного замысла Глинки, что ощущается и в «Руслане» (интродукция, надгробный плач в финале и т. д.).— Б. А.

со времени появления на сцене „Жизни за царя“, а уже мотивы ее слышатся не только в гостиных, где она теперь владеет разговором, но даже на улице,— новое доказательство народного духа этой оперы. . . Кажется, теперь наступает та пора, когда Россия должна представить Европе плоды своей духовной жизни — и едва ли опера г. Глинки не будет там первою представительницею нашей народности. Европа удивится этой новой, неслыханной ею мелодии и если не поймет ее тотчас, то сумеет оценить впоследствии и воспользоваться новыми идеями, развитыми нашим Маэстро. . .»¹

Данный очерк в свое время должен был войти в состав моей книги «Симфонические этюды» (Петербург, 1922); но по ряду не зависящих от меня причин он остался в стороне, и рукопись его, как и многих моих работ, пропала. Стройность замысла «Симфонических этюдов» не пострадала от «выпада» из них данного очерка. К тому же и тонус его не отвечает стилистике «Этюдов»: там — лиризм мысли, при сознательном «убирании» исследовательской «кухни», дабы не ощущались трудности предварительной работы и образная мысль говорила сама за себя; здесь — мысль в работе, в поисках точек опоры на путях выявления творческого метода Глинки и обоснования всегда присутствующей — в этом я убежден — его творчеству идеи: через правдивое народное — к общечеловеческому. Для данного своего исследования я решил воссоздать очерк-этиюд об «Иване Сусанине» как раз по только что изложенной причине: неуместность очерка в «Симфонических этюдах» превращается здесь в своевременность и ответственность направленности и характеру всей книги.

II. «МАРШ ЧЕРНОМОРА» ГЛИНКИ

(*Опыт интонационного анализа*)

Сочинение марша Черномора (1837—1838?) Глинкою, по-видимому, предшествует сочинению другого, на Западе очень популярного, марша: «Свадебного марша» Мендельсона из музыки к шекспировской пьесе «Сон в летнюю ночь» (если только действительно *все* остальные части этой музыки Мендельсон написал на пятнадцать лет позже увертюры, созданной им в 1826 году, то есть в семнадцатилетнем возрасте). Оба марша по своему решают проблему романтического C-dur'a (до мажора), впитывающего в себя до возможно полного уподобления «сосед-

¹ Я. Н. О новой опере г. Глинки «Жизнь за царя». — «Московский наблюдатель», журнал энциклопедический, год 2-й, ч. IX. М., 1836, с. 374—384.

ние» тональности, обобщающего их так, чтобы мелодически они для слуха были до мажором.

Являясь объединяющим «притягиваемые» родственные тональные связи выразительным качеством, процесс этот шел в тесной связи с давно наметившейся эволюцией мажорности как централизованной европейской ладовой сферы с ее скалой, восходящей к вводному тону, то есть полутону перед тоникой, и ее системой интервалов с точными их предназначениями. Сущность процесса заключалась в интонационном, слухом «без объяснений» постигаемом, *переосмыслении* внутриладовых полутонов, ладу не принадлежащих, а лишь его «окрашивающих». Переосмысление заключалось в образовании *качественно* нового *предназначения* этих полутонов: полутон становился для слухового восприятия не «преходящей» «хромой», а звуком, направляющим в данную тональность новую тонику, ту, для которой этот звук будет «вводным тоном».

Так, к примеру, повышенная четвертая ступень мажора (*фа-диез* в до мажоре), закрепляясь в ладу как вводный тон, вводила тональность пятой ступени в общий строй данной тональности. Если повышенная вторая ступень (*ре-диез* в до мажоре) получила в ладу качественное значение вводного тона, это ее качество вводило в данную тональность параллельный тональности доминанты минор (в тональности до-мажорной это ми минор). Не надо понимать все это каким-то насильственным «инкрустированием» скалы (гаммы) в скалу (гамму).

Лад всегда находится в становлении, в чутком соответствии историческим закономерностям интонационных кризисов. Поэтому «жизнь лада» никогда не останавливается¹. Но ее проявления улавливаются только очень чутким наблюдением и прирученным к тому слухом. Иное дело в музыке устной традиции, в народном музыкальном сознании, где все поверяется слухом и «звуковысказыванием» — живой интонацией. Неисчислимо много раз приходилось наблюдать в наше время, как, скажем, в железнодорожном вагоне группа красноармейцев или моряков пела, чутко *выпрямляя* ладовый строй какой-либо талантливой, уже изданной песни, но сочиненной без учета ладово-интонационного своеобразия очень гибкого стиля современного народно-массового «музицирования».

Вслушаемся в начальную мелодию «Свадебного марша» Мендельсона — только в мелодию, забыв про гармонизацию. *Фа-диез* нисколько не мешает ощущению до-мажорности, ибо переход от него к *фа-бекару* не звучит модуляцией, да и ритмом это не отмечается. Мелодия гаммообразна и содержит все

¹ Лад неподвижен только в учебниках музыки, как язык в словарях. Но и то, пожалуй, словаря более чутко отмечают жизнь языка повторными дополнениями и измененными изданиями, чем музыкальные учебники — жизнь лада.

ступени тональности до мажор. Слух Мендельсона это не удовлетворяет. Средствами гармонии он дает понять слуху, что первые ступени мелодии принадлежат тональности ми минор, от тоники которой он строит классический C-dur'ный каданс. И все же, несмотря на подчеркнутость модуляции последованием аккордов (каданс ми минора — полный совершенный каданс до мажора), в целом этот комплекс, в силу лаконичности своей, воспринимается слухом как утверждение до-мажорности, вернее: *утверждение мажорности в тонально-расширенном C-dur'e!*

Проследим это же явление в пределах «Марша Черномора» Глинки. Тут придется много следить за деталями, ибо мысль Глинки, можно сказать, микроскопически точна. Марш этот по своей конструктивной схеме прост, очень прост, с так называемым Трио в центре. Оно, как полагается, — в субдоминанте главной тональности. Значит, марш сочинен в до мажоре.

Вслушаемся в это Трио как интонационный комплекс. Это фа мажор, очень перенасыщенный полутонностью. Прежде всего, в нем слышно чередование с гармоническим фа мажором, благодаря двукратному появлению *ре-бемоль* в мелодии. Это не новый тон в марше. В «фанфарной» средней части марша интонируются на выдержанном внутри тоне *ми* аккорды до-диез минора, с упорно акцентированной тоникой в верхнем регистре. Энгармонизм этот (*до-диез — ре-бемоль* Трио) остается «на слуху»!

Далее, постепенно «слезающие» гармонии лада содержат: *ля-бемоль*, упорно (также энгармонически) напоминающий слуху о *соль-диез* как доминанте до-диез минора в центре марша и *ми-бемоль*, не менее последовательно связываемый слухом с *ре-диез* начальной стадии марша. Остается упомянуть о *си-бемоль* как звуке, присущем тональности фа мажор, но имеющемуся и в первом периоде марша — в проходящих гармониях седьмого такта, в качестве пониженной второй ступени проскальзывающего здесь «нюанса» ля-минорности, но со «скрытым» или подразумеваемым, «мнимым» значением вводного тона к *си*. Вообще интонационная «мнимость», «хамелеонство», «колыхаемость» тональных тонов повсеместно улавливается слухом в этом волшебном марше. И, конечно, Глинка задавался целью именно так — в постоянной изменчивости — раскрывать облик «злого карлы». И как вспоминается «библия сказок» — «Тысяча и одна ночь»!

Но удивительно, что вся эта «мнимость» всегда очень примиренно и последовательно воспринимается слухом и сознанием. Без сопротивления, без досады, а скорее с приятным интересом к очаровательной забавности всей этой «слуховой игры». Разгадка, конечно, в тончайше проведенной Глинкой интонационной логичности всех диатонических, хроматических и энгармонических (выявленных и мнимых), угадываемых слу-

хом, соотношениях тонов. Соотношения эти подобны перекидным аркам от звука к звуку через «пространство марша». Сцеплены они очень прочно, несмотря на «зыбкость» переменчивых интонаций.

Итак, с одной стороны, чуткая детализация соотношений до «мнимости», с другой — прочнейшая связь их при строгой конструктивной системе. В результате для слуха безмерность расчленений при ясности арочных соединений звучит, конечно, не хаотически; наоборот, как сложное интонационное единство, вызывающее постоянное внимание, настороженность и напряженность слуха. Словом, никакой тональной пестроты нет в форме марша Черномора — форме как процессе интонирования. Марш этот до-мажорный, что Глинка и подчеркивает изумительно ясно отчеканенным диатоническим кадансом.

Но это не тональность до мажор, строго замкнутая в своих пределах «системой тональных союзов» или родственных связей по квинтовому кругу. Это европейский централизованный мажорный лад, интонационный комплекс, раскрывающий себя в усложненной тональности с тоникой *до* как главным опорным тоном и точкой притяжения среди подчиненных ей тоник. Для меня лично такое проявление «жизни европейского лада», связанное с эволюцией вводнотонности, — уже не гипотеза, ибо нет «интонационного факта» в истории музыки последних веков, который бы не подтверждал такого качества развития лада. Но пока дело не в спорах о словах, и я предлагаю считать наблюдаемый процесс гипотезой. Только все же необходимо различать две точки зрения. Первая: мажорный лад существует только тогда, когда он проявлен в одной из тональностей квинтового круга. Тогда до мажор, соль мажор, фа мажор и т. д. — каждая из этих тональностей и есть лад. Но другая точка зрения: мажорный лад, в сущности, комплекс интонаций, объединяющий все тональности, но раскрывающий себя в одной из тоник, централизующей вокруг себя подчиненные ей тоники с соответствующими вводнотонными связями. Разница тут большая.

Что такое родство по квинтовому кругу? Это установленное эмпирически и поддержанное равномерной температурой практически гармоническое, по басовому тону, соотношение тоник как тональностей. В импровизационной практике «клавирного аккомпанемента» с цифрованным басом эта норма соотношений давала возможность, быстро и легко ориентируясь, связывать любые тональности. До мелодии тут, в сущности, дела было мало: под нее подставлялось восполнение, определяемое басовым фундаментом, строго регулирующими ходами генерал-баса! Но лад — не только гармония. Лад — отображение всех выявлений интонации эпохи, сведенное в систему интервалов и звукорядов. А сущность интонации есть *мелодическое*, ибо такова — то есть постижима в процессе, во временности —

музыкальная и словесная речь человека. Гармония — резонатор, акустически-обертононо закономерный, любой звуковой (тоновой) точки лада, и, с этой точки зрения, она интонационно соотносится с мелосом, раскрывая обертоновые возможности каждой точки. Тогда генерал-бас только регулятор, и довольно механический.

Всей своей сложной и интенсивной эволюцией гармония XIX века обязана не «генерал-басовой» эмпирике. И современная музыка (включая бытовую с джазом) одной из своих главных целей ставила «оторваться», «отделаться» от этого «варварского наследия». Главное же: в основных, наиболее передовых своих течениях гармония и в начале XIX века, принимая за основной, наряду с тоническим, аккорд седьмой ступени мажорного лада, тем самым утверждала себя в тесном союзе с мелодическим выявлением лада, то есть с явлением *вводнотонности* и со все более и более господствующей ролью в интонации увеличенного и уменьшенного интервалов вниз и вверх от вводного тона. Эти два качества — именно два — были и остались в европейской ладовости интонационными определителями тоники и ее же соперниками!

«Жизнь лада» оправдала эту тенденцию. Уже в романтическую эпоху соотношение указанных качеств выдвинуло в значении основного мелодического тонального контраста «сфере тоники» движение в отдаленные тональности «как бы ощупью»¹ — «скачком ли», или в различного рода заполнениях, или движение стержневое вокруг увеличенной кварты или уменьшенной квинты, ставших «сферой доминантности». Старый доминантовый бас никаким признаком контрастности никогда не обладал: контрастность возникла от противопоставления кварты тетра хорда главной тональности вводному тону тональности доминанты (в до мажоре и соль мажоре это — *фа* и *фа-диез*).

Как только интонация сгладила это различие в массовом восприятии и вводный тон доминанты стал включаться в тональность тоники сперва как «краска», а потом как постоянный элемент, — доминантовое трезвучие перестало быть главенствующим, «юным», назло теоретикам. Оттого и стал выдвигаться доминантсептаккорд, да еще с обнаженной септимой наверху (Глинка не любил это «выпячивание», противопоставляя ему малую септиму в ином предназначении — как свежую интонацию от тоники миксолидийского лада, например, в гениальном вакхически-вихревом хоре «Лель таинственный» в I акте «Руслана»).

Во всем только что сказанном я очень сжато изложил один из очень сложных процессов в развитии европейского лада. Не-

¹ Это ведет к замечательному явлению в современной мелодике, когда в принципе любой звук мелодии может быть принят за *note sensible* и приводит к модуляции.

обходимо было это сделать, чтобы понять совершенно блистательное интонационное «изобретение» глинкинского интеллекта в марше Черномора, без понимания указанного процесса ускользающее от анализа!

Марш начинается унисонно-октавно тоном *си*; а Трио написано в фа мажоре. Этого «факта» достаточно, чтобы на вопрос, в какой тональности написан марш Черномора, одни отвечали в ми миноре, другие — в си миноре, имея в виду последующее развитие; а третьи говорили, что марш «атонален». Обратим еще внимание на интонационно-ритмически важную деталь: тон *си* приходится на сильной и очень акцентированной (*ff*>) доле такта, и в первый миг воспринимающий слух не может определить, что это: вводный тон до мажора или доминанта ми минора, идущая в шестую ступень?

Но в марше Черномора все познается во времени, в интонационном развитии формы. В четвертом такте оказывается, что тон *си* как будто бы действительно пятая ступень ми минора, а в восьмом такте вносится поправка: нет, это вторая ступень ля минора. Только заключительный каданс в развернутой форме (13—16 такты) возвращает слух к правильности первого впечатления: тон *си* — вводный тон в тонику до мажора. Здесь действует с поразительной закономерностью явление «интонационно-слуховой аберрации», составляющее один из стимулов «продвижения» музыкальной речи, в ее непрерывности и сцепленности звена со звеном. Кроме того, в самом первом *миге* марша, в остроте начала его, Глинка сразу же намечает все дальнейшее становление музыки как, с одной стороны, «переменность интонационных предназначений полутонов» (их смысла, степени выразительности), а с другой — как «соперничество полутонов» за место вводного тона. Понятно, что этими словами я всего лишь в «образной» форме объясняю теоретически логику мышления Глинки. За логикой мышления стоит мысль, содержание, интеллект: как находчивее, ярче, художественно увлекательнее выразить шествие сказочного властелина!..

Но сказанное еще не исчерпывает главной удачи Глинки. Начав марш с тона *си* в его интонационно двойственной природе, Глинка, в сущности, предугадывает дальнейшую эволюцию «тритонности» в европейской романтической и психореалистической музыке. Ведь звук *си*, так динамично явленный в самом начале, становится опорным тоном и вместе с тем *вводным* тоном на ответственнейшем интонационном моменте. Ибо, как ни важно в европейской музыке интонационно-мелодическое и конструктивно-логическое предназначение каданса и его развитие, с интонационной точки зрения еще более важна выразительная роль начальной интонации.

Тут перед нами интереснейшая из догадок Глинки — догадка, кажется, никем не замеченная, а между тем началом,

этой акцентностью «двусмысленного» *си* устанавливается до-мажорная тенденция лада ярче, чем в кадансе. Мне удалось поймать разгадку глинкинской догадки, когда однажды в театре слух мой, через цезуру (конструктивную паузу, оттеняющую отделы марша), после Трио марша непосредственно ощутил начало марша. Ведь получается закономернейшее интонационное последование: *фа* (конец Трио), *си* (начало марша) — «тритон», увеличенная кварта, чем усиливается вводнотонность тона *си*, переходящего в *до* и *ми*. Законнейшее «разрешение» увеличенной кварты — да еще повторенное два раза! А сверх того, «разъяснение» «мнимости» соотношения между начальным звуком марша как «мнимой тоникой» и *фа* мажором (тональностью Трио), с *си-бемоль* как четвертой ступенью: это *си-бемоль*, звучащее на сильной доле последнего такта марша, оказывается в интонационном отношении действительно *ля-диез* и направляет движение Трио марша к опорному начальному тону.

Марш в своем развернутом движении, в своей формирующейся каждый миг музыке, представляется непрерывной цепью интонационно-переменных (в своих тональных предназначениях) звеньев. Его становление, в сущности, непрерывно, благодаря своеобразию трактовки слухом Глинки качества «тритонности», завоевывавшего тогда европейскую музыку своей интонационной «взрывчатостью», как усугубленной доминантностью. Усугубленной, благодаря сочетанию в «тритоне» вводнотонности с четвертой ступенью лада, — сочетанию, образовавшему наиболее тесную связь полутонов лада. Как это происходило?

Повышенность (сперва как «хрома», усиление «чувствительности» восприятия) второй и четвертой ступеней лада (не буду здесь проследивать историческую, легко обнаруживаемую в материалах музыки, особенно итальянской XVIII века, преемственность этого явления) создавала «тритонные» взаимосвязи второй ступени с шестой и четвертой с первой, то есть с тоникой. Это качество, усугублявшее доминантность и «разлагавшее лад» в хроматически «безликое», «безобразное» «*glissando*» полутонов, встречало противодействие в усилении субдоминантовых элементов. Возникает ряд «понижений» ступеней: пониженная шестая (гармонический мажор) вступает в «тритонное» взаимоотношение со второй ступенью и приближает к ладу тональность пониженной терции (по отношению к *до* мажору это — *ми-бемоль* мажор); в музыке романтиков такое сопоставление легко наблюдается. Точно так же пониженная вторая ступень (*ре-бемоль* мажор в *до* мажоре), соотносимая «тритонно» с пятой, включает в сферу лада тональность пониженной шестой ступени (в *до* мажоре это — *ля-бемоль* мажор).

Не буду проследивать возникающих из «энгармонических приравнений» сложных сочетаний с минорами и т. д. Во вся-

ком случае, с четырьмя, пятью — более или менее исторически устоявшимися к эпохе расцвета Глинка — полутонно вводно-тоновыми повышениями и понижениями второй, четвертой, шестой и седьмой¹ ступеней европейский лад становится централизованно-обобщенным интонационным комплексом, включающим в себя, «по мере надобности», любые тоники с их вводными тонами, то есть в принципе все двенадцать полутонов. Вне вводно-тоновых соотношений это тонально-нейтральная, «безобразно-глицсандирующая» хроматическая гамма. При вводно-тоновой логике соотношений и переменности предназначений тонов — это сложный интонационный организм вроде того, что мы наблюдали в марше Черномора.

Очень последовательной картиной поглощения ладом тоник в его до-мажорном облике через повышения и понижения ступеней является великолепный квартет — финал III акта в «Руслане», когда Финн разрушает замок Наины. Глинка не прибегает к эффектным оркестровым «громам и молниям», решает все глубоко смыслово и сообразно интонационной логике. Интонации «сирен-дев» Наины соткали пленительную сеть «слуховых абберраций», ковер изысканнейших тональных и внутритональных «перемещений значений» тонов. Финн, наоборот, собирает многообразно-тональное в единство лада, в до мажор, включающий в себя элементы соль мажора (*фа-диез*) и ля минора (*соль-диез*), которые звучат не модуляциями, а вплетенными в лад восполняющими его тониками. Центр ансамбля Глинка строит на тонком «переходе» ля-минорной доминантности в сферу до-мажорности. Речитатив Финна перед квартетом ведется в чередовании ля-бемоль-мажорности и ми-мажорности, но с обнаружением в важный момент (голос судьбы!) *до-мажорного трезвучия* в центре.

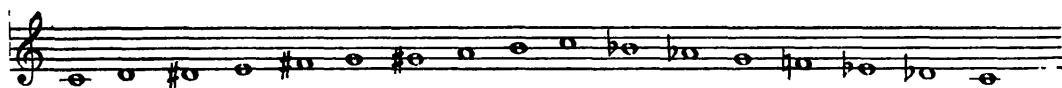
¹ Повышенная вторая ступень лада включала в него параллельный минор, где большую роль уже играло повышение четвертой ступени (в до мажоре повышенная вторая ступень *ре-диез* равна повышенной четвертой в ля миноре), повлекшее за собою интонационную «переоценку» пониженной шестой ступени в соответствующую ей энгармонически повышенную пятую (в до мажоре это — *ля-бемоль*, равное *соль-диезу*). Это качество ускорило «притяжение» ладом доминанты минора (до мажор — ми мажор). Наоборот, усиление субдоминантности в миноре через понижение второй ступени повело к смягчению в ладе «вводно-тонности» понижением седьмой ступени мажора (в ля миноре пониженная вторая — *си-бемоль* — в до мажоре является пониженной седьмой ступенью), а также к выравниванию четвертой повышенной ступени минора с третьей пониженной мажора (в до мажоре это — *ми-бемоль*).

Существенно, что как этот энгармонизм, так и понижение четвертой ступени в миноре (*ре-бемоль* в ля миноре) способствовало объединению мажора и минора в обобщенный мажоро-минорный лад. Если, к примеру, прислушаться в «Руслане» к предназначению тона *ре-диез* в мажоре и миноре, то в вариации соло гобоя в «танцах чародейств Наины» он «окрашивает» до мажор, в марше Черномора своей «вводно-тонностью» вызывает минор в мажоре, а в увертюре многообразно «энгармонизирует».

По мысли и по эпическому разрешению феерическо-соблазнительной ситуации — это один из глубоко волнующих своей целеустремленностью эпизодов «Руслана»: кончается не акт в формальном значении, а третья *песня* эпоса. Против «сирен» возвышает свой голос *судьба*, но не «потусторонняя сила», а чувство дома, чувство верности, и Глинка находит решение в выразительном пении на основе словно бы вновь централизующего свои интонационные существенные соотношения диатонически возрожденного лада, после рассеяния этих соотношений в «красочных инкрустациях полутонности» в мелодику и гармонию.

Несмотря на многообразие и изменчивость предназначений, свойственные тон-элементам и природе (смыслу) интонаций «черноморова марша», принцип организации лада и здесь безусловно диатоничен, ибо обусловлен строгими интервальными взаимосоответствиями, без какого бы то ни было произвола. «Соперничают» две сферы: тоническая и доминантовая. Первая определяется заключительным кадансом и ясным началом (вводный тон — тоника). Звукоряд ее — семь ступеней до-мажорной тональности. Для второй характерны полутоновые повышения и понижения ступеней диатоники с тенденцией к расширению сферы вводнотонности. Этой тенденцией преодолевается хаос хроматичности. Но она же вызывает преобладание «тритонности» как более контрастно напряженного проявления доминантности.

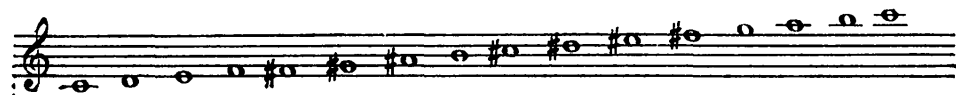
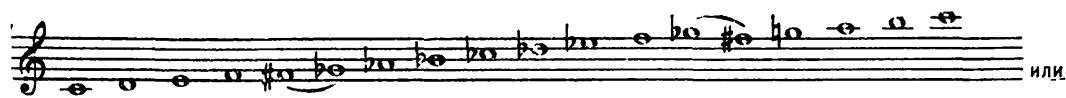
Крайний по составу обнаружения тритонности в виде звукоряда — это либо целотонный (шестиступенный) ряд — «гамма Черномора», либо двенадцатиполутоновый (по шести полутонов в каждом тритоновом тетра хорде, то есть *си, до, ре-бемоль, ре, ре-диез, ми, фа—фа, фа-диез, соль, ля-бемоль, ля, си-бемоль, си*). В этот ряд входит вся выработавшаяся в эволюции европейского лада «полутонизация» ступеней диатоники, вернее, процесс внедрения вводнотонности внутри лада. Можно и так записать звукоряд:



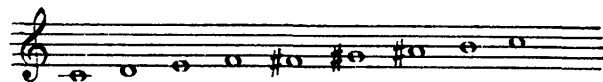
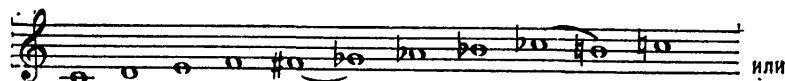
Здесь ясны тенденции к усилению доминантности (не включен лишь энгармонизм *ре-бемоль — до-диез*) и противодействующие им субдоминантовые понижения.

Глинка выявляет очень утонченными изменениями предназначений элементов «до-диезность» в центре марша Черномора как «замену» ми-мажорности параллельной ее минорной сферой. Он даже ставит оттенок *pianissimo* под до-диез-минорным комплексом и резким *fortissimo* вводит начальную мелодию марша, словно попав в интонационный «тупик» и желая эту «неловкость» перебить!

Но можно выразить только что указанный звукоряд упрощеннее и зато практичнее, чтобы пользоваться им как выразительной гаммой объединенного лада. Для этого на переломе тетраходности, там, где в диатонике целый тон разделяет тетра хорды, нужно ввести энгармонизм (повышенная четвертая ступень *фа-диез — соль-бемоль*) и «собрать» все альтерированные ступени в гамме соль-бемоль мажор, включив ее внутрь диатонического звукоряда (можно звукоряд вести от любой тонки, изменяя правописание):



Возможен и такой вариант, включающий целотонную гамму:



Данные варианты звукорядов объединенного лада позволяют анализировать едва ли не все характерные для современной музыки сложные переменны предназначений элементов, исходя из интонационно-мелодической природы данного явления,— того, что слух конкретно слышит, а не из объяснения его только акустическим феноменом обертонности и самостоятельной, вне мелоса лежащей, эволюцией гармонии (что абсолютно немыслимо, ибо вне интонации, мелоса и вне ритма гармонии нет, то есть в конкретной музыке нет, а в теории, конечно, сколько угодно). Кроме того, при понимании процесса ладовой централизации, вытекающего из вышеупомянутых соревнований элементов в «жизни лада» и в борьбе за тонику как высшее единство¹, нет необходимости умножать номенклатуру ладов, ибо европейский лад, в сущности, един.

¹ Не могу не напомнить здесь о своеобразном процессе «защиты» интонационных прав тоники от возрастания аффективности «вводнонности», особенно у Грига сказавшееся явление: ход голоса от тоники к седьмой ступени и отсюда на пятую ступень лада ослаблял или растоплял направленность вводнонности и значительность доминантности.

Интонационное содержание марша Черномора — гениальной находки Глинки на первом этапе сочинения «Руслана» — раскрывает все богатство мелодического становления и обнаруживает поразительную дальнзоркость великого композитора, столь одинокого, столь непонятого и столь скромного. И, разумеется, как обобщения, так и детали этой драгоценной находки — в самых строгих рамках классического голосоведения и ритма, в принципах организации европейского лада, выработанных исторически закономерной эволюцией интонационного строя европейской музыки. Произведение, уведшее «жизнь лада» далеко вперед, само коренилось в «заповедниках музыкальной мудрости» бетховенской эпохи и предэпохи и было создано во все не в качестве разрушителя ценностей, закрепленных классиками, а как их последовательное раскрытие и интеллектуальное завоевание, ибо «на авось» Глинка не работал.

III. ИСПАНСКИЕ УВЕРТЮРЫ И «КАМАРИНСКАЯ» ГЛИНКИ

(Опыт раскрытия интонационного содержания)

Композиция «Арагонской хоты», «Ночи в Мадриде» и «Камаринской», при единстве устремления от народных родников к симфоническому отражению общечеловеческого, очень различна. «Арагонская хота», при свежести и новизне вариационно-вариантного развития, почти «снимающего» контуры сонатного Allegro, основывается на свойственном классической симфонии «методе предустановленности»: дан тезис — тема, и от него, как бы уже заключаясь в нем, струится музыка с минимумом неожиданностей. С этой рационалистической предуказанностью всегда воевал «микеланджеловски» беспокойный дух Бетховена. В «Арагонской хоте» Глинка «центр тяжести» звуковой значимости всецело переносит на медленное введение с его импозантной фанфарностью: отсюда, словно струя фонтана, с блеском «вырывается» музыка Allegro уже без ощущения для слушателя, что первая тема Allegro — рационалистический риторический тезис!..

Композиция «Камаринской» сложнее. В продвижении народных мелодий с квартово-квинтовой конструкцией — начальный тон не всегда тоника, в смысле центра притяжения. Тоника находится внутри, порой как раз в мелодическом центре. Глинка не мог этого не знать, и его загадочные слова — так казалось кое-кому из мемуаристов — о плагальности были невнятными для всех, кто приближался к народному мелосу с «периодичностью» европейских танцевальных и «кантовых» мелодий, — как с готовой конструктивной меркой, а не интонационно. В «Камаринской» Глинка одновременно раскрывает три плана — три

направления. Первое — легко вскрываемая «сонатность» типа увертюры (со сжатой разработкой), но с преобладанием терцовых соотношений тональностей и при своеобразном внутриладовом, без ясного деления на тонико-доминантовое последование, контрасте главной и побочной тем. Второе направление — развитие типа вариационно-вариантного. Связанное с «сонатностью», оно и обуславливает внутриладовую «сцепленность» тем: «побочная партия», если внимательно вслушаться, вырастает из второго звена главного танцевального напева (и из *попевки* «свадебной песни»), находясь к первому в отношении «лидийского лада», — не совсем точно, но с такой именно интонационной «окраской»¹. Третья направленность — народно-ладовая: проведение тем внутри композиции (F-dur — B-dur) звучит опорной точкой — центром, фасадом, *тоникой* всего движения, по сторонам которого, как флигеля, очень строительно развитые и затейливые, располагается D-dur'ность. Первые такты «Камаринской» — ладовый d-moll — только «напоминают» о тезисном введении в «Арагонской хоте», не будучи столь рационалистически авторитарными.

Наконец, композиция «Ночи в Мадриде», как мы видим, является доведением принципа чередования напевов до впечатлений *случайности* следования явлений друг за другом.

Но Глинка именно в этой якобы интонационной случайности находит путь к стройному и строгому композиционному *обобщению*, не превращая объективно *данных картин* действительности в разрозненные звенья душевных состояний.

Так во всех трех изумительных произведениях мысль Глинки (и это «по-бетховенски») раскрывает форму в ярких интонационных сопоставлениях, как картины действительности, всегда расточаемой в смене явлений, причем еще сплетает в единство и монотематически вариантно-вариационный и контрастно-тематический сонатный «типы» симфонического развития.

Говорить о таких произведениях Глинки, как «Арагонская хота», «Ночь в Мадриде», «Камаринская», очень трудно. Их техническое совершенство восхвалено много раз. Анализ их — конструктивный — тоже не так сложен, чтобы любой чуткий музыковед или слушатель не в состоянии были ориентироваться в основных «вертикалях» музыки. С интонационной точки зрения мастерство Глинки кажется еще совершеннее. Путем вариантно-вариационного «продвижения» тематического материала, умно ритмически организованного², расцветает прекраснейший,

¹ Напоминаю об очень важном интонационном различии: тональность как выражение лада и тональность как один из входящих в лад элементов. F-dur'ный прелюд Шопена включает в себе при мажорном ладе одно из его тональных направлений — B-dur, как «миксолидийское».

² Ритм в этих трех произведениях Глинки своей жизненностью даже персонифицируется для меня: словно опытный режиссер, направляющий очень искусно внимание слушателя на желанные ему моменты.

радостнейший «мир искусства», — искусства, превращающего акустические явления в интеллектуальное достояние человека. Много хороших слов сказано об этих трех произведениях. Например, о народности их. Я не был в Испании, но через музыку «увертюры» Глинки, через знаменитые письма В. П. Боткина об Испании лучше, чем через всю остальную «испанность» западноевропейских и русских имитаций испанского, во мне возникают романтически манящие образы этой страны. Но я знаю и по книгам, и по слышанной подлинно народной испанской песне, что Глинка, музицируя с испанцами, избегая при этом аристократии, все-таки не маскировался под «испанца», а воссоздавал в своем воображении артистически восторженную и несколько «вакхическую» Испанию — свое преломление страны, при самом искреннем вникании в народную сущность ее интонаций. Точно так же вне сомнения народность «Камаринской», но народное иного качества, чем в «Иване Сусанине» или в величавой интродукции «Руслана». И вместе с тем «Камаринская» — не музыкальное воссоздание «лубка», не «натуралистический жанр», не звукоподражательные имитации «всамделишным» народным звучностям и не переряживание себя в «мужичка».

Талант Глинки в период сочинения испанских увертюр и «Камаринской» был на вершине зрелости: чувствовался все еще подъем эпохи «Руслана»! Но в этих сочинениях выделяется новое качество. Не лиризм, но и не эпос. Глинка в новой жизненной стадии. Пребывание в Париже. Поездка в Испанию. В передвижениях для него не только поиски забвения от неудач и болезненно мучившей раны: недооценки на родине. В них есть что-то большее: какая-то потребность выросшего сознания. Мне думается, что значительность упомянутых произведений не шла бы далее повторения пройденного или стилизации наблюдаемого чужого искусства, или развития своих же собственных отражений родного, народного. А между тем ведь и «Камаринская» в отношении русской стилистики — обобщение иного качества, чем подобные же элементы в романсах, в «Сусанине» и в «Руслане». В «Камаринской» невозможно не улыбнуться уже при выбеге первого же подголоска (альты) к плясовой теме, когда в В-dur'ной репризе той же темы к кларнету, ее неизбежно «наигрывающему», неожиданно присоединяется фагот (октавой, снизу). Неожиданно, потому что фагот вступает не на концовке или полуконцовке напева, а «подхватом», вклиняясь в него.

В течение всей пьесы мысль Глинки ставит мысль слушателя в постоянное изумление перед (неисчерпаемостью плясовой темы.) Кажется, что она изобилует превращениями без конца и без края. А на самом деле она — всего-навсего оstinатный ритм и оstinатная интонация. Не тема меняет свои предназначения, а меняется точка зрения на нее: с одного, с другого, с третьего

угла! Перебираются различные тембры, возникают «роспевные подголоски» (например, удвоенные гобоем и фаготом вторые скрипки и альты в «минорной окраске» — на органном пункте в репризе); тему «освещают», или «окрашивают», или «подразнивают» инструменты в разных регистрах и ритмах. Когда, наконец, плясовой мотив остается, казалось бы, в одиночестве, под ним вдруг фанфарно акцентируют себя две валторны. Дальше, еще упорнее, подобное же выступление труб — словно глашатаи. И вот опять начинают «собираться действующие лица»; сперва, в плотной звучности, струнные, к ним присоединяются фаготы с валторнами, гобои, трубы, наконец, кларнеты, флейты, литавры. Ритм выдвигает остигатные триоли, сила звучности растет до *fff*, напев рельефно интонируют в октаву первые, вторые скрипки и альты на упругих акцентах остального оркестра. Вдруг сразу, как в театре, все исчезло: только первые скрипки, но *pianissimo*, продолжают играть тему. Молчание: выдержанная квинта валторн (*pp*). Опять тема у первых скрипок (*ritardando*). Молчание: квинта валторн (*pp*). Наконец, будто падает занавес: плясовая тема, как наигрыш-концовка, в темпе и *forte*, звучит последний раз, и на последней ноте ее обрывает акцент всего оркестра. . .

Я знаю, что такого рода описания музыки — ничто в сравнении с живым звучанием. Только заключительную стадию «Камаринской» я позволил себе рассказать словесно, чтобы привлечь внимание к этому удивительному проявлению «жизни музыки». Если обратиться к «Арагонской хоте», то и там после подготовительной — словно перед предстоящим зрелищем — эффектной фанфарной музыки оркестра и настороженностью слушателей перед раздвигающимся занавесом начинается развитие темы хоты, эпизод за эпизодом. Один другого красочнее, образнее, рельефнее и пластичнее. Несколько драматизированных моментов с перебойными ритмами не меняют радостного оживления «гитарности». Так же, как и в «Камаринской», интерес ни на момент не ослабевает. И здесь так же напев освещается и окрашивается многообразными неисчерпаемыми средствами оркестра, не теряя своей «остигатности», свежести, живости, блеска, оставаясь природно народным, как и напев «Камаринской». Но и тут и там ничего навязчивого извне, ничего «вне симфонического», — словом, «мир музыки», «мир искусства», но тем более действительный, живой, радостный. В голову не придет обвинять Глинку в бездушном комбинировании звуков, арабесок!

«Воспоминание о летней ночи в Мадриде» — произведение много художественного качества. Вообще название «увертюры» не вяжется ни с «Арагонской хотой», ни с «Ночью в Мадриде» и как-то сбивает с пути интонационно правильной их оценки. «Арагонская хота» — вещь эффектного, но тонко концертного плана. «Концертирование» — раскрытие топ-содержания сквозь различные тон-призмы — всецело присуще ей как блестящему

капрично и, на мой взгляд, самому безупречнейшему по строгости вкуса, остроте ума и чувству формы и стиля среди двух других классических капрично русской музыки. В увертюре — пусть она будет сказочного плана или пусть даже концертной — непременно должны проявиться драматическая или трагическая коллизия, соревнование действующих сил, или «комедия характеров», или просто живое ощущение комедийной интриги (в увертюре к «Свадьбе Фигаро» Моцарта). Трудно отойти от образно-театральной природы этой прекрасной формы. Недаром так скучны и скудны по мысли все так называемые торжественные увертюры. Одну среди них знаю я в качестве «исключительного исключения» — это «1812 год» Чайковского. Но Чайковский, как категоричнейший симфонист, просто забыл во время сочинения о «торжественности», поставил во главу угла драматическое действие, вернее, соревнование действующих сил, подобно методу Глинки в «Иване Сусанине», а «торжественность» просто «присочетал» к драматической увертюре, как финал, как своего рода «Славься».

Что же тогда представляет собою «Ночь в Мадриде»? Попробуем вслушаться. Юг. Наступил вечер. Ставни открыты. Первое ощущение от музыки: воздух. Нет духоты. Дыханию легче¹. Пробуждается жизнь. Улицы и площади наполняются народом. То там, то здесь легкий мелодический рельеф «мотива воздуха» или песенного напева (прелестная, ласковая, теплая тема у кларнета, через десять тактов повторенная фаготом). Тихо. Осторожные шаги. Молчание.

За этим прологом следует очаровательная экспозиция танца (La Jota), с гитарным прелюдированием перед ней, прелестно стилизованным. Музыка очаровывает сочетанием танца с любовным дуэтом. Иллюзия разрушается fortissimo кларнетов и фаготов и ударом литавр. Вторая стадия экспозиции: струнные интонируют песенную мелодию. Ее развивают виолончели, а над ними гобой и скрипки (Spiccato assai). Этот «роспев» принимают на себя все деревянные и медные инструменты (fortissimo — полнота «хоровой звучности»). Пение затихает. Вдруг, сперва издали, слышны литавры и барабан, резкое crescendo — и зазвонела, заблестела в рассыпчато-звездном ночном ми мажоре бодрая сегидилья (Seguidillas Manchegas), а с нею врывается бурная, ликующая жизнь — возможно, картина праздника. Второй раз сегидилья излагается мягче, преимущественно струнными, местами с подчеркнутым деревянными рельефом. Наконец, и сегидилья стихает, чуть слышен припев pizzicato альтов и виолончелей.

Возникает до мажор (кларнетный напев из пролога передан скрипкам с окраской, а скорее, с оттененностью фаготом). Из

¹ У флейты, гобоя и скрипок pianissimo возникает «мотив повеявшего прохладой воздуха».

чередования этого мотива — он звучит все полнее — с припевом сегидильи, вновь вернувшись, возникает ночная сцена — типично южная — отголосков пения и музыки, то вспыхивающих, то робких. Как-то незаметно из откликов вырастает движение (начальные арпеджированные фигуры), словно пробежали маски, и опять все стихает. Моментов молчания и кратких миггов тишины (паузы и лаконичные цезуры) довольно много в музыке «Ночи», и они не случайны, они всегда вызывают за мельканием людей ощущение «длящегося времени и пространства»: воздуха, темной дали, словно образ поглощающей звук внемерности.

Помню, в Генуе, ночью, я слез с трамвая где-то за городом и остался в этой темной бескрайности и внемерности. Ушел трамвай, скрылись его огни. И тогда среди полной неразличимости начали становиться слышимыми глухие интонации волн — голос близкого моря. Я вспомнил подобного рода «провалы в ночь» в глинкинской «Ночи в Мадриде». Конечно, они у него не «тютчевские», вне ощущения «шевелившегося хаоса», но они чутко подмечены. Иллюзорный симфонизм Глинки здесь высказывается в своих глубоко реальных истоках. Помню, ночью же, в Вероне, как из темноты возникали светотеневые массивы древнеримской арены, как вспыхивали и затухали голоса и шаги, как рассеивались среди темноты огни свеч в фонариках на рыночной площади, — и вдруг среди всего возникал дразнящий напев или инструментальный наигрыш!..

За пробегом словно бы масок кларнет в низком регистре начинает запевать свою сочную мелодию из пролога¹. Ее подхватывают, но сладостно, первые скрипки, которым в каноне отвечают виолончели, и вдруг весь оркестр, резко акцентируя, упруго и напряженно, *fortissimo* «декламирует» данную мелодию. «Оцепенелое» *ми* валторн — «органный пункт» — оживает у литавр (трель *crescendo* к *sforzando*). После такой триумфальной подготовки начинается «путь к репризе», обобщение уже высказанного, но в обратном, чем было, движении. Сочным унисоном струнных вступает мотив («припев») сегидильи. Акценты остального оркестра, словно удары в ладоши! На смену мягкое и плавное *pianissimo* деревянных духовных (основной мотив *Seguidillas Manchegas*), опять «припев сегидильи» — от *pp* к *ff* у струнных, что приводит сперва к «хоровому распевному эпизоду» напева *Punto Morino*, а затем к его начальной стадии (струнные, унисон). Следует повторение всего эпизода — от кларнетной мелодии и «органного пункта» валторн до данного момента.

Тогда блестяще и ярко вспыхивает «главная» партия» *La Jota*

¹ На выдержанном *ми* («органный пункт» у валторн) как доминанте, тормозящей и вместе с тем настойчиво вызывающей возвращения тоникки («репризы»).

(Хота), к ней присоединяется, также fortissimo, напев сегидильи (теперь в ля мажоре, как «полагается» при возвращении в репризе «побочной партии»). На миг в деревянных (флейты, гобой с поддержкой флажолетами скрипок) веет дыхание мотива «воздуха, повеявшего прохладой», когда «и жар, и зной сменила ночи тень». Словно падающий занавес, — скользящий ход от доминанты к тонике у струнных вливается в заключительный унисон — октаву, в тонику всего оркестра.

«Воспоминание о летней ночи в Мадриде» рассказано Глинкою всецело как музыка. Даже форма, художественно изысканная, которую другой бы композитор похвастался, найдя прием ее «показа на глаз», растворяется всецело в живой интонации. Впечатление такое: будто рассказчик вместо слов повествует песнями, столь образными, что их чередование вызывает в сознании слушателя через слуховое внимание совершенно живое, наглядное и осязаемое ощущение действительности. Эта песенная звукопись все время остается музыкой, вовсе не стараясь имитировать средства другого искусства¹. Больше того, не музыка становится иллюзорной действительностью по прихоти личного сознания композитора, а действительность, отраженная в интонациях и в песенности, как общесвойственных человечеству способностям, заставляет личное сознание художника, если оно не безнадежно субъективно, выявлять свои впечатления в общезримых и общезвуковозначимых художественных образах. Конечно, и при наличии общезначимости в звуковореалистическом повествовании, в звуковой картинности присутствует *иллюзорность*, ибо звукообразно отраженная действительность все же есть действительность художественно преломленная. Но такого рода «призма иллюзий» ничего общего не имеет с «личным ощущением» как мерой вещей.

Именно в «Ночи в Мадриде» нагляднее, чем в «Арагонской хоте» и в «Камаринской», обнаруживается глинкинский метод *симфонизации* действительности — не образно-музыкального становления, причем интеллект Глинки очень тонко различает верный путь между натуралистической звукописью и отвлеченной игрой в перемещение звукосочетаний. Обобщая сказанное, можно определить этот метод — столь же давний, как гомеров, — как *метод приложения эпического, то есть образно-общезначимого повествования к повествованию о текущей, художественно-образно становящейся перед слухом и зрением действительности*.

¹ Очерк об испанских увертюрах и «Камаринской», фантазии на два русских напева, написан был мною в начале 20-х годов и где-то запропал. Здесь я его восстанавливаю. Но мне хочется добавить, что «симфоническо-песенные картины» — рассказы, воспоминания в эпическом стиле как интонационно рождающиеся образы и формы, устно в народе хранимые, мне особенно раскрылись в 1936 г. весной, в Москве, во время казахской художественной декады: по моей просьбе мастера игры на домбре исполняли передо мной прекрасные «эпические сказы» в инструментальных интонациях.

сти. Но достигать этого можно лишь при общезначимости образов.

В музыке звук становится общезначимым, когда из акустического явления, в физиологическом его преломлении, он в соотношении с другими воспринимается как тон-качество человеческого звуковысказывания, самый же процесс высказывания и в нем отлагающиеся звукообразные данности, максимально общезначимые, становятся *интонацией*. В искусстве музыки различные формы проявления песенности, песенного, мелодического становятся в развитии музыкального сознания человечества наиболее реалистически чуткими проводниками живой интонации. Оттого у Глинки каждый элемент музыки *поет*. Оттого так образно-общезначимы и эмоционально-задушевные организующие ее исторически сложившиеся композиционные средства и «составы».

Но мысль моя еще недосказана. Дело в том, что слишком «упорный упор» на характерно национальные свойства и черты музыки трех произведений, о которых здесь идет речь, перемещает их высокую художественную ценность в выявление специфики *национального* как якобы основной цели Глинки. Мне думается, что ни «Камаринская», ни испанские увертюры не заслуживают такого суждения, ибо Глинка шел к общечеловеческому в искусстве и, создавая свои эпические картины действительности, прежде всего думал о действительности. Создавал же он всегда интонационно, строго учитывая общезначимость звукового материала для восприятия, и, конечно, естественно, включал народные интонации в картины действительности, если произведение зарождалось и возникало в конкретных явлениях наблюдаемой им страны. Национальное же в данном произведении приходило как следствие, как результат интонационно-совестливого отношения композитора к материалу, служившему высказыванием, а не как предвзятая цель. Вот почему Глинка так долго иронизирует в своих «Записках» над одним из своих современников-критиков (Ф. М. Толстым — Ростиславом) по поводу его объяснения «педалей» на *фа-диез* и на *до* в заключении (Révocation) «Камаринской».

«*Знаменитый (!) наш критик по глубокому (!) пластическому* воззрению не нашел ничего лучше и умнее, как только то, что *пьяный-де толчется в дверь*» («Записки», с. 357). Казалось бы, для «натуралистического» выявления «народно-национального духа», если бы Глинка этого хотел, такое объяснение было бы весьма подходящим.

Но не того хотел Глинка. Весь его метод постижения и освоения музыки в народно-музыкальных культурах был проникновением в *общечеловеческое*, в жизнь, искрящуюся в этих «местных формах» и «языках». Позволяю себе гипотезу. Послеруслановское бегство за границу, поездка в Испанию и потом, вслед за возвращением на родину, упорная работа над симфо-

ническими произведениями высокой интеллектуально-передовой художественной культуры с опорой на народные интонации,— не были ли эти факты объединены одним общим стремлением — выйти в своем искусстве к общечеловеческому содержанию, а самому лично на путь всевропейского признания? «Камаринская» не привлекла такого внимания. Но сущностью этого произведения остается все же желание в русско-народных интонациях выявить в формах европейского мышления, через художественно-тонко-интеллектуальное преломление, общечеловеческое содержание. Какое? Конечно, и не предметное и не натуралистически-образное, вроде объяснений вышеупомянутого критика.

В «Камаринской» противостоят: лирическая «протяжная» мелодия свадебной песни и очень тонко сплетенный с нею популярнейший плясовой напев¹. Никакого показа контрастов русской души — от меланхолии к пьяному разгулу — тут нет! В сплетенности лирического состояния с юмором и своего рода художественным «затейничеством» можно услышать общечеловечески народные черты, особенно проявляющиеся в моменты «высказывания и выказывания» душевности, когда ничто обязательное не сковывает человеческого содержания. В этой освобождаемой человечности и заключается глубокий психологический смысл *народной праздничности*, а не «воскресного дня буржуа», с запертой на замок, как сундук со всяким добром, *душой*. Общечеловеческое в русском и показывал Глинка в «Камаринской» как фантазии на два *народных напева*. То же он делал в испанских своих фантазиях на материале народно-испанских интонаций. И, конечно, ничего лозунгово-националистического ни в «Камаринской», ни в увертюрах нет и быть не могло. Не так ли в свое время голландцы в своих картинах сходным методом, но пронизательным «эпическим взором», переделали на голландский народный и бюргерски-бытовой лад общечеловеческое содержание трудов и дней, будней и праздников! И общезначимость их искусства пленяет до наших дней.

Таким образом, на последнем этапе творчества Глинки устремление его к общечеловеческому в формах передового искусства на фундаменте народных интонаций совпало с жаждой личного освобождения от сковывающей его силы неприязненной атмосферы на родине. Бытовой оперно-драматический сюжет типа «Двумужницы», на который его «наводили» добрые, но, увы, нечуткие друзья, конечно, не подходил для Глинки в момент столь и трагического, и высокого душевного напряжения. Не за изучением средневековых ладов уезжал Глинка в Европу в последний раз перед смертью, а за поисками классичнейших

¹ Один из интереснейших моментов «Камаринской» — постепенная подготовка слуха к возвращению напева *свадебной песни* через неоднократное интонирование второго звена плясовой мелодии, чей рельеф содержит в себе начало попевки песни (см. с цифры 7 лейпцигского беляевского издания партитуры, то есть весь переход от D-dur'а к F-dur).

по своей уже всецело интеллектуальной общезначимости интонаций музыкально-общечеловеческого содержания. К этому толкало его и понимание им народного в искусстве: *народного*, а не фольклорного.

Если забыть о личной неурядице в жизни последних годов Глинки и всецело обратиться к зревшим в его сознании и тщательно им оберегаемым поискам глубоко интеллектуальной опоры в родном ему искусстве, то близким к нему в этом стремлении русским композитором окажется Сергей Иванович Танеев, который также исследовал общечеловечески высокозначимые интонации великих помыслов и дум в далеких уже зорях европейского музыкального интеллектуализма. Только думы и помыслы самого Танеева были философски-мировоззренчески качественно иные, чем Глинки. Хотя и тут надо внести поправку: многое еще не только в психическом складе Глинки, но и в его интеллектуальном облике для нас загадка. Разгадать ее надо. И потому в своих исследованиях о Глинке я не боюсь намечать гипотезы там, где передо мною лакуны либо безвозвратно утерянных, либо утаенных до поры до времени материалов.

IV. ВООБРАЖАЕМОЕ ПРЕДИСЛОВИЕ К РОМАНСАМ ГЛИНКИ

Если бы я писал когда-нибудь предисловие к романсам М. И. Глинки, я бы рассуждал так: композиторы умирают, произведения остаются. Но не все, а те, которые исполняются, живут, как звуковая речь, чем является и музыка. Неисполняемые — история, а то и «легенда», если они были сочинены, но по разным причинам не звучали (кроме как в сознании композитора), не исполнялись. Однако на этом нить рассуждения остановиться не может. Во-первых, из исполняемых музыкальных произведений не все остаются на долгое время; мелькнут и уйдут, как случается и с литературными произведениями. Это всего лишь показ, ознакомление, а иногда попытка внушить интерес. Во-вторых, есть же причины, почему «остаются те, что остаются». Ответ простой подсказывается: их содержание, выраженное в звукообразной художественной форме, отвечает становлению общественного сознания на данной стадии развития, на данном отрезке истории. Это верно, но зато слишком общо и мало говорит композитору и особенно слуху композитора, определяющему, по каким-то признакам ценности, отбор для своей работы тех или иных звуко сочетаний.

Мысль моя как будто попала в тупик. Снова вслушиваюсь в пластику форм романсных мелодий Глинки, перелистывая сборник. Любуюсь красотой этой пластики: впечатление, будто голос, как рука скульптора, лепит звукоосязаемые формы, — так выразительно рельефны волнистые, извилистые, сосредото-

ченные на одном каком-либо ракурсе, то постепенно раскрывающиеся слуху, то замкнутые в узких тон-гранях мелодии. Мысль уходит в детали: вот удачно найденные и ритмосоответствия стиха и напева, вот точно подмеченный тонический акцент, вот чудесный *роспев* слова, или прекрасно выявленная музыкой выразительность рифм, или метко уловленная слухом необходимость перехода от силлабической трактовки стихов с выдерживанием длительностей стоп к ритмоакцентно-тонической, или неизбежность повтора какого-либо стиха в силу смыслово-осознанного развития мелодии. Много, много находит любознательный слух «злюб» (как любил Глинка называть вкусовые и стилевые *подчеркивания* особенно художественно выразительных моментов средствами умно направленной техники) во всех элементах музыки романсов. И соблазняешься: думается, вот же где причины долголетия родных музыкальных произведений и быстрого или постепенного забвения других. Вслушиваюсь еще и еще в наиболее популярные романсы: «Не искушай», «Сомнение», «Жаворонок», «В крови горит огонь желанья», «Я помню чудное мгновенье», «Не говори, что сердцу больно», «Ах ты, ночь ли, ноченька», «Ночь осенняя», «Как сладко с тобою мне быть» и т. д. Действительно, налицо несомненность совпадения художественного интереса, чувства меры, то есть стиля и формы выражения, с полнотой и глубиной, ясностью и правдивостью высказывания, не говоря уже о присутствии музыки Глинки особом оттенке задушевности и теплоте эмоционального тонуca.

Счастливей композитор! Если бы он мог знать, что вот почти уже через сто лет после его смерти в сборнике его романсов очень мало забытых или редко вспоминаемых произведений. При этом речь идет не об узком круге ценителей или любителей художественно-изысканного: вся родина Глинки, и не только русский народ, хранят в памяти его лирику! Слово «популярность» недостаточно и нехорошо даже в своем специфическом оттенке определяет народное внимание к Глинке. Здесь просто надо сказать: мелодии Глинки вошли в народное сознание, они живут. И все-таки даже в отношении глинкинской лирики придется внести поправку: есть среди его романсов вещи, не уступающие по художественным качествам и интеллектуальной заостренности и стиливой завершенности наиболее всеми любимым. Но они звучат реже, а то и совсем остаются в полузабвении.

Слух и мастерство Глинки исключительно чуткие, и очень и очень немного моментов в его музыке, которые можно было бы счесть за деятельность рассудка и за соблазны «технической игры», которые не коренились бы в живой интонации, в потребности быть всеми услышанным, в искусстве высказывания, «произнесения». Даже в сравнении с другим великим русским композитором, тончайше постигавшим интонационную природу и сущность музыки,— с Чайковским, Глинка точнее и, главное, в отношении чувства меры, суровее к себе, к качеству интона-

ционности, то есть жизненной, реальной *испытанности* художественного материала, которым он пользуется. Принимая во внимание огромность творческого наследия Чайковского и числовую скромность процеженного интеллектом Глинки «творческого запаса», процент «интонационных непопаданий», «неугадок» в его музыке невелик. Значит, созданное им не потому только живет, что он нашел прекрасное обрамление своих мыслей, что он умел художественно-образно их организовать, но что мысли Глинки — не мысли одиночки-мечтателя и что *качество* организации было не забавой ума, а *объективно обоснованным* процессом. То, что композитор мыслит, он должен слышать прежде всего сам, проверяя свой звукоматериал так, как каждый человек выбирает слова и их оттенки, чтобы быть наилучшим образом понятым.

Но и в мыслях Глинки, отображаемых музыкой, почти нет такого рода содержания, какое звучало бы как «интимная записка», дневники, остро субъективные домыслы и высказывания: в его художественной деятельности не только объективна тенденция к общительности, но и самые причины этой деятельности (гений, талант, способности) коренятся в жадной любви к жизни и познанию ее многообразных проявлений в природе и людях. Меньше всего в Глинке тяготения к самопознанию и еще менее — к самоанализу средствами своего искусства. Возможно поэтому, что он все свое музыкальное воспитание сперва инстинктивно, потом осознанно строил на усвоении культур, народно и национально себя выявивших через живую интонацию в музыкальном тоне и словесной речи. Тем понятнее становится гибкое *объективное* мастерство, ему присущее. Иначе говоря, Глинка, великий интеллектуалист в отношении эстетической стороны своего художественного «я», ощущал родники своего искусства в живой, тесной связи с интонациями, которыми музыка общается с людьми. С этой точки зрения область романса — одна из самых чутких, так как общительные качества романсности суть неперемное условие существования каждого из ее проявлений.

Сейчас снова возвращаюсь к прерванной нити размышлений этого очерка, только с восполнением отправной точки: и композиторы умирают, и произведения их отмирают и забываются, но остаются те, кто создают музыку в пении и игре, сохраняя в памяти самые жизненные элементы музыки, разнообразные и многообразные. Иначе говоря, живет народ, высказывающий в пении и игре на инструментах свои мысли о действительности и свои чувства. Тут уже дело не в произведениях в их целостном виде, как объектах эстетических. Произведение становится средством высказывания, и нередко не оно, а его элементы, наиболее эмоционально волнующие, «говорящие», являются «действующими высказываниями». И как за произведениями литературы и поэзии живет язык, вечно изменяемый, несмотря на фиксирующие его словари, так за музыкальными интонируемыми

(в смысле исполнения) произведениями ощущается в устной живой традиции «напеваемого и наигрываемого» образно-музыкальный язык, тоже подвижный, тоже изменчивый, все же уловимый в гранях эпох и даже длительных стадий, в свойственной ему стилистике: это область интонаций. Есть люди, и напевать и наигрывать не умеющие, но чуткие слушатели: они при восприятии неизвестных им, в первый раз слушаемых произведений очень быстро ориентируются в отборе живых и мертвых или обещающих жить и надуманных интонаций и являются едва ли не лучшими критиками. Они определяют жизненную ценность произведения по нащупываемой в них слухом «интонационной идее», то есть образно-звуковом замысле, выраженном иногда простейшим элементом и средством музыки.

✓ Речь идет не о философской или поэтической идее. Интонационная идея — интонационный замысел — это прежде всего убежденность композитора (совсем не так уже часто инстинктивная, а нередко вполне осознанная), что вот именно через это, а не иное, звукосочетание, ритм, тембр, динамический нюанс его музыка получит желанный эмоциональный тонус и вызовет такой-то отклик. Далее, это — уверенность, что данное звукосочетание лежит в основе множества уже всецело испытанных, волнующих и общественных интонаций. Еще дальше, это — стремление найти выразительные средства, с помощью которых внимание слушателей сосредоточится всецело на этом моменте.

Существует рассказ, что чуть ли не до кануна премьеры «Риголетто» Верди не обнаружил знаменитой «песенки герцога». Он отлично знал, что здесь вложена верная интонационная идея, тесно связанная с глубокой идеей драмы! Я убежден, что Чайковский также понимал общезначимость интонаций лирической темы в первой части своей шестой симфонии, как и Бизе, сочиняя «Кармен» совершенно *иным интонационным методом*, чем свою музыку до этой оперы, ощутил тупик своего прежнего композиторского пути. Примеров можно привести много. Некоторую аналогию можно привести с ораторским искусством — с серьезным отбором оратором слов словаря, конструкции фраз, тембра их произношения — не ради внешней виртуозности, а ради рельефного выявления смысла. Более яркий пример вытекает из чьего-то рассказа (кажется, в воспоминаниях Сергея Львовича Толстого об отце), как Лев Николаевич был обрадован, когда нашел словесно-литературное выражение появлению Анны Карениной в доме ее мужа (перед посещением ребенка). Если не ошибаюсь, существует едва ли не около девяноста вариантов описания облика Катюши Масловой, ее «портрета». У Бетховена в рукописях наблюдается своего рода работа скульптора: он обтесывает материал, из которого рождается образ-тема симфонии!..

↓ В романсах Глинки всегда налицо чуткое знание «интонационно-музыкального словаря» эпохи и в особенности языка рус-

ской бытовой музыкальной лирики, при постоянстве *своей* точки зрения, «своего почерка» в работе над этими элементами. Это очень существенно. Но еще существеннее: несомненное присутствие в каждом почти романсе «интонационной идеи» или замысла в только что указанном смысле. Неинтересных в этом отношении романсов немного. Но привлекательность большинства во многом обусловлена данным качеством.

Вот известнейший романс «Жаворонок». В нем преобладает интонация «неисходною струей» льющейся песни. Довольно часто у Глинки можно наблюдать выражение длящегося томительного душевного состояния, «охваченности аффектом», сосредоточенности внимания на каком-либо явлении выдержанным внутри тоном, вокруг которого сплетаются остальные голоса, повторами интонаций (например, хвостовство Фарлафа) или «опеванием» характерного для данной мелодии тона посредством около него расположенных или им притягиваемых звуков. В «Жаворонке» таким тоном является *си* — доминанта ми минора, выразительное вибрирование которого прекрасно соответствует впечатлению от звенящего над полем, высоко в небе, длительно-длительно, «неисходною струей», будто и без цезур, голоса этой птицы. Очень тонко, без всякого звукоподражания, Глинка «вибрирует» фортепианный наигрыш, предшествующий элегической мелодии жаворонка, и в целом рождается музыкально-поэтический образ — песнь надежды:

Лейся, песенка моя,
Песнь надежды сладкой.
Кто-то вспомнит про меня
И вздохнет украдкой.

Это робкая надежда. А вот страсть, мучительно сдерживаемая ревность, но с волнением иного качества, чем «*Ich grolle nicht*» Шумана: романс «Сомнение» (1838). Интонация желанного спокойствия — мерным амфибрахией в среднем регистре голоса, в тесном пределе терции-кварты — вдруг колеблется, начинает вспыхивать «неустоями», наконец, интервально расширяется вверх и вниз и достигает большого полутораоктавного диапазона. Возникает образ безмерной скорби: «Не выплакать горя в слезах». Последующее развитие вызывается вариантами одной из кратких попевок, но сущность романса, зерно его — в «интонационной идее» начальной мелодии: желанного покоя не достичь! Безошибочно найденная интонация — человек хочет говорить спокойно, а слезы душат — волнует всегда и всех. И тема ревности, страсти начинает отступать перед более обобщенным и более глубоким содержанием: неизбывностью страдания, безусловностью горя, тщетностью надежды.

Почти в том же направлении развивается интонация едва ли не самого популярного раннего глинкинского романса-элегии «Не искушай меня без нужды» (1825). В том же направлении, но иного качества. В первой стадии мелодии страстности нет,

противления нет. Это уже сдавшееся сердце: потеряна вера в возможность правдивой любви, взамен чего осталось лишь искушающее сновиденье. Романтический пафос уступает место сентиментальной лирике, ямб трактуется повествовательно, почти прозаически, без скандирования длительного слога. В другом аспекте Глинка нашел бы «распевное» выражение слову «нежность», как и слову «любовь». Здесь он «произносит» слова «возвратом нежности» полуречитативно, а «не верую в любовь» — как-то по дороге, стремясь сохранить полноту высказывания для стихов:

И не могу предаться вновь
Раз изменившим сновиденьям. . .

Линия эмоционального подъема чувства-мелодии составляет прекраснейший рельеф с тончайшей светотенью, благодаря «игре полутонов» внутри лада. Но основная прелесть романса таится все-таки в правдивости «интонационной идеи». Отрицания в данном стихотворении Баратынского, в сущности, скрывают желание: хочу искушений, хочу еще предаваться сновидениям, хочу верить в любовь. Сдавшееся покорное сердце жаждет сомнений, ибо, в противном случае, как же жить с опустошенным чувством? В контраст страстности «Сомнения», когда скорбь и в слезах не выплакать, в «Не искушай» — «немая тоска» со скрытым желанием поверить еще раз.

Как же достигает Глинка выражения указанного противоречия? Правдивостью нарастания чувства в мелодии (со слов «Уж я не верю увереньям») при отрицании этого чувства в стихах. Заключительная фраза мелодии содержит «волнение сожаления», но не отчаяние, боль о потере сновидений, а не страх перед ними, не опасение, что они вернуться. Отрицаний музыка не передает. На этом этапе экспрессивно завершаемой мелодии Глинка мог выразить либо волнение за глубокое чувство, с которым жаль расставаться, либо страх перед возможностью быть охваченным новой волной любви, заведомо зная, что это всего лишь сновиденье. Он выбрал первое. И романс, столь сентиментальный, покорно чувствительный в первой стадии мелодии, становится — через противоречие между «сдавшимся сердцем» и желанием не лишиться волнений глубокого чувства — правдивым обобщенным переживанием многих, многих людей. До наших дней живет его мелодия среди множества подобных ей, давно забытых, в них звучало чувство, но не «пела мысль», у Глинки же всегда и всюду «поет мысль».

Помню, как поражен был слух мой находчивостью, с какой композитор одним легким штрихом — переходом повествовательно плавно льющейся мелодии в неустойчивый ритм синкоп и всего лишь на один такт — вызывает образ «мимолетности». И тут же, чтобы восстановить плавность мелодии и подчеркнуть, что «мимолетность видения» не означает легковесности смысла

и содержания этого явления, *дважды* повторяет последний стих строфы: «Как гений чистой красоты». Понятно, что речь идет о совершеннейшем образце глинкинской возвышенно созерцательной лирики — о романсе «Я помню чудное мгновенье». Интонационная идея романса ясна: очаровательной повествовательностью мелоса первой строфы, где ощущается радушный быт, воздух, легкость, свобода дыхания, — завлечь слушателя. А сосредоточить его внимание зато потом вдвойне — там, где музыка экспрессивно контрастна первой строфе, — интонация, словно с «оттяжкой» (поступенный, но словно тягостный, вымученный подъем голоса — шаг за шагом, словно с тяжелой душевной ношей), озвучивает стихи об одиночестве, в ссылке, с опустошенным сердцем:

В глуши, во мраке заточенья,
Тянулись тихо дни мои;
Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

А после этой строфы возвращается первая мелодия с ее легкой, общительной поступью и вызывает вслед за собой еще более пленительное завершение романса — лирику радостью овеянного сердца.

Все в данном произведении правдиво, ясно, пластично. Три качества, всегда с трудом в искусствах одновременно достигаемые, ибо одновременность их сосуществования создает ощущение высшей простоты. В этом отношении с трудом можно представить себе более совершенное понятие о художественно простом, чем романс-фантазию «Венецианская ночь» («Ночь весенняя дышала»). Мелодия движется мерным дыханием, словно легкими всплесками весла, а непрерывность струистости воды передается неисчерпаемостью заполнения звукоряда. Вслушаемся: диапазон мелодии (тональность си-бемоль мажор) от *фа* — до *фа*. Движение вверх в сексту заполняется обратным поступенным ходом голоса, но при этом не затрагиваются ни *си-бемоль*, ни *соль*. Заканчивается первый мелодический этап мягким «переводом» голоса в верхнее *фа*, с опусканием в терцию *ре*. Все время ритм волны. Следующий этап: поступенное сперва движение в пределах квинты *ре*² — *соль*, внутри звукоряда, затем ход от *ре*² к *фа*² и обратно, через *ми-бекар* вверх и *ми-бемоль* вниз — легкая светотень. Завершением служит очень плавное движение «спиралями» секвенций сперва к *ре*², а при повторении к тонике *си-бемоль*¹, *ре*², *ми-бемоль*², *до*²—*до*², *ре*², *си-бемоль*¹—*си-бемоль*¹, *до*², *ля*¹—*си-бемоль*¹.

Словами не описать прелести мелодии Глинки. Я только «перечисляю» порядок движения тонов, чтобы напомнить, как мерно струятся, переплетаясь и переливаясь, тона внутри звукоряда: и несмотря на водворение тоники, вольне кадансово закономерное, нет ощущения конца мелодии. Ее хочется слышать еще и еще, как что-то неизбежно чарующее. Интонационная идея

проста: волнистость и струистость ритмоинтонаций обуславливают инерцию движения, а его плавность и мягкость усугубляют мерность. Мелодия отзвучала, слух же еще ее интонирует.

Образность ритмоинтонаций волн пленяет слух в романсах «Ночной зефир» и «Уснули голубые». Различно качество выражения, но ясность мысли и чувства здесь вызывают в восприятии приятное ощущение жизненной свежести и светлости. Вот искусство, которое действительно восстанавливает душевные силы и «выпрямляет» сознание (хочется тут вспомнить очерк Глеба Успенского о Венере Милосской «Выпрямила»), не поучая рассудочностью и не давя чувственностью. Впечатление от пластической выразительности музыки Глинки всегда связывается во мне с впечатлениями от античной скульптуры, особенно мне дорогими.

Не менее очарователен в звуково-образно-иллюзорном своем становлении романс «Финский залив». Идея его — передать воспоминание, как «память сердца». Отсюда в основном движении довлеет мечтательная зыбкость и нежнейшая плавность, но все согрето душевным теплом и ясностью чувства. Ритмоинтонационное отражение ласкового колыхания волн во второй части романса — образец звукозеркального пейзажа, в особенности в сопровождении стихов:

Здесь грот мой любимый,
Где жизнь новую
Залив бирюзовый
В меня навевал.

Звукопоэтизация, вернее, тон-поэтическое отражение движения волн, видимо, часто влекло воображение Глинки. Там, где это совпадало как интонационная идея с основным эмоциональным тонусом романса, возникало полное художественное соответствие. Но даже в таком неровном романсе с досадными «итальянскими перепевами», как «Желание» («О, если б ты была со мной», 1832), образ волны в конце становится интонационной идеей музыки (со стихов «Седые станут волны стонать подобно нам»), и вся заключительная стадия романса является романтическим нарастанием ритмоинтонации, воспроизводящей этот образ.

Впрочем, об интонационной правдивости и образности глинканской лирики можно беседовать долго. Ограничусь еще одним кратким экскурсом в область «приемов» драматизации лирического стиля: на пример, укажу на драматическую выразительность паузы. Последний романс Глинки «Не говори, что сердцу больно» (1856) — романс, вообще замечательный по убедительности выражения мысли (давний в русской «жизни искусства» конфликт наивной доверчивой души с «безбожным светом»), утверждает глубокое драматическое значение «немой интонации» — паузы как «смыслового обрыва мелодической линии». Я очень люблю «мелодраматическое вступление» к этому ро-

мансу, с резкими ходами и терпкими «касаниями» интервалов, но считаю, что «драматургическое ядро» музыки не в этом «резолютном» утверждении «отповеди свету», а в дальнейшем характере декламации.

Вслушаемся в паузы, которыми отделяется стих от стиха (точками отмечаю «обрывы»):

Не говори, что сердцу больно...
От ран... чужих...
Что слезы катятся невольно...
Из глаз... твоих... (и т. д.)

От волнения, от горьких обид, от душащих слез дыхания нет, и голос словно не в состоянии доводить музыкальные фразы до их предела. Стихи рвутся. Ломается ритм. Но с сердцем не совладать. Впечатление, вызываемое подобного рода прерывистостью, недосказываемостью, едва ли не сильнее впечатления от самой мелодики, не отличающейся ни свежестью, ни напряженностью, хотя, как и всегда у Глинки, задушевной и пленяющей правдивостью и теплотой тона.

Очень интересна экспрессия пауз, их «немая речь» во фрагменте из гётевского «Фауста» в переводе Губера: «Песнь Маргариты» («Тяжка печаль и грустен свет», 1848), бесспорно, одной из выдающихся лирико-драматических пьес Глинки. Романсом эту *песнь* нельзя назвать. Выразительность и образность ее выходят за пределы «камерности»: слышится поэма, а видится сцена; напряженность лирического волнения перерастает в поэмность, а созерцание лирического образа — в драматическую сцену. В интонациях — голос обреченности, в паузах — внутренние обреченности.

Замечательна в смыслово-интонационном отношении модуляция из си-бемоль мажора в си минор после стиха «Восторг объятий и поцелуй» — к первоначальной стадии безнадежности:

Тяжка печаль и грустен свет,
Ни сна, ни покоя мне, бедной, нет...

В числе романсов Глинки обычно помещаются и бытовые городские песни его — образцы *так* ощущаемого тогда русского стиля. Мелодика их плавная, широко «роспевная», с типичными чертами эпохи. Глинкинский почерк в них в словесном пояснении едва уловим. Слух же как-то с безошибочностью угадывает: такой-то поворот общий, а такой-то «вот Глинка»!

Образцовой песней данного типа звучит, на мой взгляд, «Ночь осенняя» (1829). Мелодия очень лаконична (восьмитакт из четырехтактовой попевки с ее вариантным повтором, растворяющимся в кратком кадансе), но в лаконизме этом воздуха и простора больше, чем в иной «многопланной речистости» и, главное, — выражено все стилево-существенное.

Ближе к сентиментально-альбомной идиллической песенности находится «Ах ты, ночь ли, ноченька» (сл. Дельвига, 1828),

но и тут «почерк Глинки» постигается через тончайшие оттенки образно-интонационные (например, в стихе «Не сляешь месяцем»), которые непрерывно поддерживают интерес к продвижению начальной мелодии, зашнурованной в «тактовый корсет».

Песни «Что, красотка молодая» (сл. Дельвига) — восьмитакт, куплетно повторяемый, — и «Дедушка» (сл. Дельвига) — куплет с заключительным наигрышем — составляют вместе с предыдущей песней три одного и того же года «соль-минорных» отклика юного Глинки на модный в то время «венетциановский» пейзажный стиль. И в балльных костюмах, и в литографиях эпохи, и в стилизованно-народном складе лирики Дельвига в общем звучали те же интонации. Преимущество музыкальной песенной лирики заключалось в неизбывной теплоте тона и волнующей до наших дней правдивости этих «простых речей». Совсем малое количество отобранных из подлинно народного мелоса коротких интонаций, «ропсепность», «опеваемость тона», привившись в городской лирике, — стали общелюбимыми признаками русского стиля и своего рода «эмоциональными проводниками».

Вскоре, в 1835 году, эти свойства объединились в нескольких, покоривших себе всю страну хорах и ариях «Аскольдовой могилы». Но эта популярная опера — оперой в полном смысле слова так и не стала, оставшись талантливым сборником изблюбленных бытовых интонаций. Глинка же в своем «Иване Сусанине» перевел все существенное из обще-бытово-признанной русской музыкальной песенной лирики в масштабы монументального стиля национальной оперы, не поглотив в обобщениях ни одного характерного ее признака! Конечно, он мог сделать это только при условии несомненной жизненности и правдивости сложившейся бытово-песенной стилистики.

Значит, надо признать, что в теме Дельвиг — Глинка и в перечисленных «песенных миниатюрах» пела о себе русская действительность и что городская бытовая песенная лирика своей интонационной отзывчивостью¹ вызывала к себе массовые симпатии в городской среде в «предсусанинскую» эпоху русской музыки. *Массовые симпатии* — в силу роста художественного сознания в широких демократических кругах, для которых обрядово-крестьянская исконная песня начинала уже становиться эмоционально отдаленной и ее воздействие — не непосредственным.

Количественное и качественное наличие в «Иване Сусанине» интонаций песенной лирики русского города *немалое*. Не вытекает ли отсюда вывод, что успех и популярность первой оперы Глинки не только никак не обусловлены были официальным одобрением «высших сфер», но причиной своей имели интонационную насыщенность музыки «демократическим мелосом» —

¹ Основная прелесть в этом лиризме — такая слиянность тона-слова, что мелодия словно «говорит», а стихи словно «поют».

мелосом русского города. С первого хора оперы Глинки, затем в выступлении Собинина, в лирике Антонида, в трио «Не томи, родимый», в прощании Сусанина с дочерью в III акте, в романсе «Не о том скорблю, подруженьки», там же — в предсмертной арии Сусанина «Ты придешь, моя заря», в трио «Ах, не мне, бедному сиротинушке» и еще, и еще звучат народно-песенные интонации, их «роспевность», их техника подголоска и «опевания» тонов, но уже качественно иные, чем в крестьянской песне: это песенность «сдвинувшегося быта», озвученная развивающейся городской культурой, с ее новым строем и содержанием чувства. Глинка не мог не ощущать этого процесса, и потому его «Сусанин» не является «вариациями на заимствованные из сборников народные темы».

Так, в романсах Глинки слышатся два главных потока среди многих их разветвлений. Собственно романсовая лирика, с воздействием «итальянизмов» и Шуберта, но всегда с русской напевностью и роспевностью. Этот поток стремится к европейской камерной лирике, но отождествиться с нею не может¹. А второй поток — песня-романс и романс-песня, сложившийся под сильным воздействием городского демократического лиризма, в котором сочетались песенная напевность с напевностью слова, вернее, языка, и правдивостью «высказывания». Эта сфера ближе соприкасалась с крестьянской песенностью и, тяготея к ней, приносила, в свою очередь, в нее романсные черты. Образовывались все новые и новые песенные жанры, вплоть до частушки, черты которой уже порой слышатся у Глинки.

V. М. И. ГЛИНКА. ЗАМЕТКИ ОБ ИНСТРУМЕНТОВКЕ

Это совсем краткий лаконичный этюд, продиктованный Глинкой А. Н. Серову в 1852 году². Содержательность его и значение — в изложении принципов, на которых зиждется глинкавский оркестр во всем своем обаянии, в сочетании легкости, подвижности, красочности и силы. Очень важно изучение «Заметок» в отношении их к оркестру «Руслана и Людмилы»: звучание этой оперы — убедительнейшая наглядная демонстрация

¹ Чтобы понять это, достаточно *интонационно* оценить переводы лирики Пушкина на европейские языки, или, например, Лермонтова на итальянском языке, или французский сборник русских песен-романсов.

² В 1937 г. в Ленинградском отделении Музгиза «Заметки об инструментровке» были переизданы вместе с автобиографией Глинки под редакцией и с предисловием проф. С. Л. Гинзбурга. Тут же необходимо добавить, что напечатанные Серовым в журнале «Музыкальный и театральный вестник» (в 1856 г., № 2 и 6) «Заметки об инструментровке М. И. Глинки» были переизданы Ф. Стелловским в 1862 г., с датой в конце текста: «Январь 1856 г.», но в *сокращенном виде*, без II части, содержащей «Приложение инструментровки к музыкальному сочинению».

того, что сжато сказано здесь, в этюде, и что на каждой странице обнаруживает оркестровая партитура.

Впрочем, Глинка, диктуя *свои* выводы, обобщал не только личную практику: конечно, он суммировал тут свои представления о классическом европейском оркестре, как о достигшем зрелости художественном организме в результате длительного становления. Это не история оркестра, оркестровой игры или оркестровки. Не важно, интуитивно или сознательно, но план своего изложения Глинка построил так, что за каждым строго взвешенным словом слышится интонационное содержание: оркестр как система музыкально-инструментальной коллективной игры и музыка как *произнесение* средствами, лежащими вне человека, но человеком управляемыми и без человека, без человеческого дыхания и ритма являющимися всего-навсего обезличенным инструментарием.

Поэтому Глинка, в сущности, излагает становление человеческой интонации, перенесенной *изнутри* человеческого организма на орудия звуковыявления (тот же процесс, как в ходе развития руки человека и машин, но только здесь живой язык — звук в эмоционально-смысловом раскрытии). Надо понять вот это главное в мысли Глинки: оркестр как становление интонации, а не только как сочетание инструментов в совместной игре. Если это понять, своеобразие глинкинских заметок почувствуется еще сильнее и оценка их еще более возрастет.

Вдумаемся. Мы не знаем, сколько веков прошло до того, как стала возможной музыка в близком нам понимании. Чтобы стать искусством, музыка должна была стать гибкой, как языковая речь: человек не *лает* слова, он их интонирует (послушайте прекрасную крестьянскую речь) в сложном непрерывном потоке, и за пестрым чередованием слов наличествует их *опора*, некий тон, тонус, вернее *тонность*, мера высотности и окраски. Чтобы стала возможной *мелодия*, — века прошли в усилиях переплавить инстинктивно опорную связность речи в управляемый дыханием непрерывный *тон*, на котором чередуются точные (отобранные из акустической скалы) интервалы, определяющие лад. Но это еще далеко не оркестр. Человек связан надолго своим естественным звуковыявлением (гортань, связки, дыхание, резонаторы).

К сожалению, привычка рассматривать историю в эволюции музыкальных инструментов и образования оркестра вне понимания глубоких причин жизнеспособности одних инструментов и нежизненности (или узкобытового круга приложения) других — эта привычка рассматривать инструментальное звуковыявление вне диктуемых совершенствующейся интонацией требований и вне связи инструментария с закономерностями человеческого произнесения, как смыслового художественного явления почти выключила факт взаимодействия интонации голоса человека и интонации, управляемой человеком, то есть воспро-

изводимой инструментом. Слух, если он чуткий, осязательно различает это взаимодействие в сложном организме, каким представляется современный оркестр, если его ощущать как вековые отложения интонации.

Оркестр — это больше, чем история письмен, так увлекательно разгадываемая, это — живая речь в различных и многообразных стадиях-качествах произнесения, это — процесс одушевления материала, обладающего свойствами звукопроизводимости. В данном отношении громадный путь от выработки ритмоинтонаций ударности до волнующих поисков экспрессии и чистоты строя дерева как основного звукотембрового фактора интонационности и до не менее волнующей истории строительства струнных как инструментов, преимущественно несущих энергию оркестрового движения, и особенно скрипки, как наиболее отзывчивого резонатора «души человека».

В самом деле, каковы основные стадии, по которым шло развитие оркестровой фактуры и мастерства инструментовки? Неизбежно по основным линиям эволюции интонации, как и человеческой речи. Запросы жизни к музыке, по мере ощущения людьми *тесноты* только вокализационной экспрессии, естественно, требовали все большего и большего расширения средств произнесения, вне только человеческого голоса и с привлечением техники руки. На современном оркестре, в составе которого сохраняется вся история его образования как явления интонации, — можно расслышать пласт за пластом каждую проходимую стадию.

Конечно, завоевание *опорного тона* — стержня инструментальной речи, того, что с первого раздавшегося звука держит связь и устанавливает непрерывность звучания и неразрывность ткани, — было стадией длительных усилий. С развитием техники модуляций эти усилия стали еще интенсивнее, ибо надлежало добиться свободы перемещения приемов так называемой педальности из тональности в тональность. Достаточно проследить на таких примерах, как расширение круга действий литавр — инструмента, означающего вершину завоевания тембро-тоновых возможностей в данной «области ударности», или указать на трудности (и запаздывание) прогресса арфы в оркестре как инструмента «замедленных способов тональных перемещений», чтобы ощутить непрекращающийся ток указанных усилий.

Еще ярче об этом же свидетельствует анализ многообразных явлений *педали* в оркестре, а *педаль* и есть не что иное, как интонационный стержень — ствол — скреп, связующий звучание оркестра, и данное явление — наиважнейшее *ведомство* инструментального мышления. Во всевозможных разновидностях оркестровых органических пунктов — от остатков архаических и пережитков стадии «волыночных» тянущихся кварт — квинт (напрасно думать, что они — свойство первобытности,

в знаменитом культе длительных *педалей* в русской музыке они пережили блестящую эпоху возрождения и глубокого переосмысления) до сложных способов современной музыки избегать грубого показа органности подменой ее целой системой интонационных акцентов или тембровых комплексов,— можно в изобилии наблюдать вековые трудности, стоящие перед человеческим интеллектом в области выявления «держателей» или стержневости (непрерывности, связности) инструментальной речи. Чтобы добиться ее *соответствия* эмоционально-смысловым свойствам человеческой интонации, но расширяющей себя в инструментарии.

Следующие стадии выработки языково-смысловых качеств оркестра — это вопросы отбора тембровости в том смысле, в каком ею обладает каждый человеческий голос. Тембр как органическое явление окрашенности и экспрессии речи и тембр как объект художественного целеполагания, то есть качество колорита, входящее в идейно-образный мир музыкального искусства,— именно в развитии европейского оркестра является важнейшим показателем тонкости и чуткости эмоционально-интеллектуального развития музыки; это не краска и красочность только в их натуралистическом обаянии; это — живая интонация в безграничных оттенках *одушевления* инструментального звуковыявления. Тут все диктует смысл, и это служит причиной через всю историю оркестра проходящей напряженной заботы о тембровой чистоте, ибо от таковой зависят тончайшие оттенки смысла музыки. Колорит и точность строя выступают как поручители за правильность передачи содержания.

Глинка обращает особенное внимание на роль и значение духовых, особенно деревянных, инструментов как действенных многокрасочных носителей оркестрового колорита; но он постоянно подчеркивает опасности, связанные с неустойчивостью и зыбкостью их тембровости.

Профессор С. Л. Гинзбург в своем предисловии к переизданию глинкинских «Заметок» вполне прав, когда утверждает: «Никому еще не удавалось так ярко, так образно и так убедительно вскрыть в нескольких фразах самое существенное, самое важное в выразительных свойствах каждого инструмента и в принципах применения в оркестре инструментальных групп. Конечно, отдельные частности высказываний Глинки сейчас устарели: новейшая техника производства музыкального инструментария уже полностью обеспечила ту точность интонации в духовых инструментах, недостижимость которой в глинкинское время побуждала его вовсе отказываться от применения медных с вентилями¹ или ограничивать значение деревянных язычковых».

¹ Потому что практика интонации в натуральных строях тогда еще была надежнее. Так обстояло дело и при Чайковском (на первых стадиях).— Б. А.

Конечно, техника производства сильно облегчила игровые возможности и в известной мере обеспечила прогресс чистоты интонаций, но она не в силах снять фальшивые строи оркестров, ибо культура строя — это же и культура интонации, и интонирующего человека, в особенности же смыслового воздействия на механизм со стороны губ и рук.

В ряде ярких и сочных высказываний Глинки заметно выступает на первый план качественная, интонационная сторона выявления тембровости, и она продолжает стоять и перед современным оркестром. Вот ряд этих высказываний. Отказывая Н. В. Кукольникову в его просьбе инструментовать номера музыки Кукольника к его драме «Азовское сидение», Глинка в своей мотивизации выявляет интонационные принципы личной его, Глинки, инструментовки. Он советует обратиться к какому-нибудь толковому, опытному капельмейстеру:

«Скажи ему, чтобы буквально перевел твою музыку на оркестр, пусть наинструментует массаами, то есть скрипки и духовые все вместе (обычный способ обывательского доведения музыки до слушателей, так называемое „громкоречие“ оркестра, когда все звучит.— Б. А.), что надежнее моей трудной *прозрачной* инструментовки, где каждый *дурак* должен не зевать, а стоять за себя» («Письма», с. 411).

Ясно, что Глинка на стороне инициативности в интонации, то есть на стороне умных артистов оркестра, а не механизаторов, и надо помнить, что классический оркестр эпохи требовал этой инициативности; добавим еще, что в описании исполнения Пятой симфонии [Бетховена] оркестром Парижской консерватории Глинка дивился сочетанию преувеличенной аффектации (коккетства) с механичностью, отмечая даже у струнных:

«Играют как-то *механически*, смычковые все в один штрих, что для глаза докладно, но не удовлетворяет слуху» («Письма», с. 407).

«Напоминаю тебе собственные слова твои; когда ты услышал ораторию Келлера, ты сказал: *это дилижанс прочной немецкой работы*. Советую еще раз приказать наинструментовать свои мелодии без вычур, *а прочно*» (там же, с. 411).

Просматривая присланные Кукольниковом номера музыки «Азовского сидения», Глинка опять высказывает свои соображения:

«Вообще, советую основывать все (более или менее) на смычковых инструментах. Духовые, в особенности деревянные (дураки, как ты их назвал), хотя красивы, но крайне капризны, и требуют большой опытности» («Письма», с. 425, 426).

Глинка прекрасно владел звучанием *tutti* оркестра, достигнув сочетания силы и подвижности при незагроможденности,

что, конечно, могло быть достигнуто только при строгом учете интонационных свойств отдельных инструментов и групп, то есть смысловой устремленности *продизнесения*. Не оттого ли он так любил растить свои «ухищрения злобы», то есть вызывать интонационный интерес к комбинированию прозрачайших сочетаний, при малом составе, чтобы заставить *говорить* тембры.

Вот он пишет певице В. Бианки, впоследствии ставшей первой исполнительницей Юдифи в одноименной опере А. Н. Серова (1863), об аранжированном им для оркестра романсе Алябьева «Соловей», последней своей работе для оркестра (июль 1856 г.):

«Это переложение с намерением сделано для *малого оркестра*: прежде всего, гораздо легче отыскать оркестр немногочисленный, затем романс не бравурная ария, вследствие чего не требует такой звучности, как оперная сцена. Будьте любезны обратить внимание на 3-й куплет, где имеется соло флейты, которое без малейшего ущерба для вашего прекрасного голоса увеличит эффект, если (в чем я не сомневаюсь) репетиции будут вестись старательно» («Письма», с. 515).

Вообще период после испанских увертюр и «Фантазии на две русские темы» («Камаринская») с начала нового усиленного вникания в оркестр, с лета в Царском Селе (1854) и, как мы только что видели, включая лето 1856 года, заслуживает отдельного этюда. Особенно характерны для Глинки этого периода заботы и внимание, которые он уделял «Молитве» («В минуту жизни трудную») и особенно настойчиво переинструментовке «Вальса-фантазии». «Я по памяти инструментовал его с новыми ухищрениями злобы», — сообщает Глинка Кукольнику 18 марта 1856 года и в марте же пишет в Москву К. А. Булгакову о том, что посланные ему

«*Молитва* и *Valse-fantaisie* инструментованы по-новому; никакого расчета на виртуозность (кою решительно не терплю), ни на огромность массы оркестра. Всего требуется:

1-х скрипок	от 4 до 5
2-х	4
альтов	2
виолончелей и басов	от 2 до 3 каждого
флейты	2
гобоя	2
кларнета	2
фагота	2
сопрано	2
трубы	2
тромбон	1

Итого от 27 до 31

Примечание. В *Молитве* фагот 1-й и тромбон должны быть рассматриваемы (*considérés*) как *солисты* (курсив мой.— Б. А.), хотя замысловатых пассажей у них вовсе нет.

В *Valse-fantaisie* надобно обратить особенное внимание на *corni*, кои в расстрой, то есть 1-й в одном, а другой настроен в ином тоне.

Молитва требует исполнения строгого (*sévère*),— *Valse-fantaisie* же нужно играть манерно (*un peu exagéré*) («Письма», с. 479, 480).

Это любопытное напутствие раскрывает устремления Глинки к оркестру в характере диалога, *дружеской беседы*, когда происходит передача интонаций от инструмента к инструменту и от группы к группе, а не показывается виртуозность. Глинка хочет вокализации от оркестра, *опрятного* произнесения, своего рода «сприантности» (выравненности, выглаженности — от итальянского *spianato* — один из любимых вокально-мелодических терминов Глинки), но не механичности, не тупого равнодушного выигрывания нот и не хвастовства. «Ухищрения злобы» — это не забава формальными затеями, а выявление выразительных свойств в голосоведении и темброво-инструментальных качеств инструментов, как живой речи, чтобы постоянно держать начеку внимание слушателей. Звуковыявляемость инструментов *очеловечивается*, материал, из которого сделаны инструменты, одушевляется.

Хочется напомнить здесь о замечательном рассказе Чехова «Свирель», где чеховский лиризм проникается глубиной интонационности в такой степени, что самая пустая деревенская свирель пастуха во всей ее незатейливости становится тонким носителем великого смысла звуковоспроизведения и звучания. Понимание этого рассказа может помочь пониманию очень русских, очень народных устремлений Глинки в его оркестровом письме и стиле. Им насквозь управляет интонация.

Я почти не привожу цитат из «Заметок» Глинки в той части, где он толкует об отдельных духовых инструментах — и надо отдать должное — в исключительно метких лаконичных определениях, так что каждое слово, каждый эпитет и образы, и точны, и поучительны, ибо не только обусловлены чутким слышанием, но и проникновением в самую суть интонационной природы инструментов. Краткость изложения требует сплошной цитаты.

Показав развитие духовых, как стадию преимущественно колорита, ибо абстрактной к тембру и краске интонации быть не может, Глинка переходит к третьей важнейшей стадии развития оркестровой речи — к преимущественным носителям движения, то есть смычковым инструментам. В пояснении интонационной роли литавр, труб и валторн (литавры, тромпеты и *corni*) Глинка чувствует в них опорную, стержневую силу

держателей оркестрового тона и—если можно так выразиться—статичку интонации, без чего вообще было бы немислимо перенесение свойств связности звучаний человеческого голоса за грань человеческого организма. Эти инструменты «служат, прежде всего, для определения данной *тональности*. Их звук—сильный¹, прорезывающий всю массу оркестра,—должен быть по большей части употреблен так, как *форсы*, темные *пятна* в картине». Та же партитура «Руслана» повсеместно обнаруживает замечательное мастерство пользования этими форсами и экономным распределением их силы, вроде умных градаций речи опытного оратора или шаляпинского искусства доказывать безмерность своего голоса и в отношении динамики и светотеней.

В определении свойств тембро-колоритности духовых Глинка, в сущности, суммирует вторую столь же важнейшую стадию оркестра—обеспечить за инструментальной интонацией чистоту строя: мало держать звучание, надо усвоить смысло-колористическую сторону звукопроизнесения, ибо вне этого инструментальная интонация не только не полноценна в сравнении с человеческим голосом и его талантливостью, но просто внежизненна.

Не будем повторять уже сказанного, но обратим внимание на Глинку как мастера выявления темброво-колористических свойств всех элементов оркестра. Достаточно напомнить два произведения: балладу Финна в «Руслане», с ее ошеломляющим переводом интонации в живые красочные образы повествования и гибкость тембровой речи—отзывчивость тембров; и увертюру «Ночь в Мадриде»—отражение действительности в явлении колорита и ритма, в формах иллюзорного симфонизма, но так, что все время осязается *явь*.

Но данные свойства музыки (и непрерывность пребывания в тоне, и смысл тембровости, как неотъемлемого качества музыкальности) еще тоже не создают полноценной интонации оркестра вне движения, вне агогических свойств инструментов. Глинка, стремясь все в музыке постичь на опыте, не зря несколько раз добивался усовершенствования владения скрипкой. Ему хотелось ощутить, осязать явление скоростей музыкального движения, и дело было не в овладении чисто виртуозной *vélocité*: «...желание пилить на скрипке пилит меня самого, а сие *говорю* потому, что в последние месяцы пребывания в Лютеции (*попросту* в Париже) я приобрел уже в некотором роде что-то похожее на *vélocité*, а продолжая здесь упражняться (здесь—это плодотворно в отношении еще нового этапа вникания в инструментальность—лето 1854 г., в Царском Селе.—Б. А.), по-

¹ Но не забудем утверждение Глинки, что «сила звучности инструмента состоит в обратной пропорции к количеству звуков, доступных инструменту»

лагаю, мог [бы] со временем держать *секунду* (не в квартетах), но хотя в аккомпанементах вокальной музыки: Генделя, Баха и других т. п.» (из письма к В. П. Энгельгардту, 2 июня 1854 г.).

Как инструментатор он владел струнными в совершенстве их силы, подвижности, ритмической гибкости,— словом, всеми качествами экспрессии струн, словно вихря звучаний (увертюра и финал «Руслана») или стремительности развертываемой спирали, с сочетанием всей прелести смычкового *вокала* и длительности дыхания. Струнные в партитурах Глинки — и пульс, и питательность — хлеб, как он говорил К. Лядову,— и вообще живая поступь музыки.

Вот слова Глинки о струнных:

«Смычковые инструменты — «самые богатые разнообразием звуков, обширностью регистра и средствами *видоизменять* исполнение, но самые бедные *силою* звука (2 гобоя в оркестре очень легко пересиливают 8 первых и 8 вторых скрипок). Оттого действуют и получают силу только в массе. Их главный характер — *движение*. Чем больше движения, *змеиных* извивов дано смычкам, тем лучше оркестровка. От смычковых инструментов зависит и *прозрачность* и *настоящая сила* оркестра. С этой стороны выше всех по оркестровке — Глюк, Гендель и Бах».

Лучше и лаконичнее не рассказать о вершинной стадии становления европейского классического оркестра.

Далее следует ряд метких замечаний по инструментовке (нормальной, с злоупотреблениями и с кокетством), о тройкости стилевых категорий оркестров (оркестр театральный; оркестр для церкви и оратории; оркестр симфонический или концертный) и о владении постепенностью, *градацією* сил оркестра («сила в музыке, как и везде,— качество чисто относительное»). Но самое тут замечательное из глинкинских высказываний — это по поводу *употребления* разнородных средств оркестра вообще в музыкальном сочинении.

«...Инструментовка находится в прямой зависимости от самого творчества музыкального. Красота музыкальной мысли *вызывает* красоту оркестра. Если б мы, положим, не знали творений Генделя, Баха, Глюка в оркестре, не видали бы их партитур, великолепная красота их мыслей при изучении музыки их за фортепиано должна была бы поручиться нам за неподражаемую красоту их инструментовки. И в самом деле, оркестр их удивителен, несмотря на бедность тогдашних инструментальных сил относительно нашего, послебетховенского времени. Благоустроенность музыкальной архитектоники, ничем не нарушимая соразмерность целого и частей в гайдновой музыке отражается и в его

оркестре, постоянно изящном от высшей соразмерности и благоустроенности; нигде нет шума и преувеличенности. В оркестре Бетховена отражается прежде всего сила, могущественное величие его фантазии».

Весомость этих суждений обусловлена ясным интонационным постижением — слышанием музыки, о которой здесь говорится, знанием интонационной направленности каждой детали. А. К. Лядов, глубоко охвативший творческое мастерство Глинки, всецело принимал его идею, что красота музыкальной мысли *вызывает* красоту оркестра, потому что в ней, в красоте *музыкальной* мысли, уже коренится ее интонационность, потенция жизнеспособности, *произносимость*, как выявление смысла. И, конечно, нежизнеспособна та музыка, в которой нет живой интонации и которая ею не порождена, а возникает из головного вымысла.

Вовсе не отрицая необходимости накапливания умения, в особенности из наблюдений, что для чего совершается в оркестре как смысловом звучании, Глинка все же боялся перехода приемов оркестровки, то есть техники ремесла, в догматы, в абстрактные, ко всем случаям приложимые правила и в этом смысле ограничивал их роль.

«Какие могут быть *общие* правила на счет оркестровки, когда, например, в симфониях Бетховена в каждой — совершенно другой, новый оркестр, непохожий на оркестр других его же симфоний. Сравните, например, Четвертую (В-dur) с Пятою (с-moll) или Шестую (пасторальную) с Восьмою, хотя и Шестая и Восьмая — в одном и том же тоне (F)».

Этот краткий абзац метко устанавливает интонационность как выявляющее смысл качество звучания оркестра, не как механического набора инструментов.

Маленькая книжечка Глинки заставляет продумать великие явления в музыке, как живое слово к людям.

«...Инструментовка, точно так же, как контрапункт и вообще гармоническая обделка, должна дополнять, дорисовывать мелодическую мысль... Дело гармонии (сколько можно реже четырехголосной — всегда несколько тяжелой, запутанной) и дело оркестровки (сколько можно более прозрачной) *дорисовать* для слушателей (эту идею направленности формы музыки на восприятие впоследствии гениально развил в своем творчестве П. И. Чайковский.— Б. А.) те черты, которых нет и не может быть в вокальной мелодии (всегда несколько неопределенной — *in reu vague* — в отношении драматического смысла): оркестр (вместе с гармонизацией) должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит — одним словом, придать ей характер, жизнь».

Содержательность и жизнеспособность идей Глинки и профессионально мощное доказательство их жизнеспособности творчеством раскрывается уже в том, что, например, в области русского оркестра из них вырастают два колоса, две великие полярности: оркестр Чайковского и оркестр Римского-Корсакова, в которых, в каждом своеобразно, по-своему, трактуются стадии оркестровой педальности и тоновых стержней, стадии тембровости и колорита как экспрессии и выявления образных звукоиллюзий и, наконец, стадии моторности, движения как смысла. В могучем развитии русской музыкальности эти полярности оказались «обе правы», но ядро их и стимулы к росту были заложены у Глинки в его русском преломлении европейского классического оркестра, тоже, в свою очередь, порождения процессов интонирования и музыки как смысла.

Чем больше думаешь о Глинке, тем глубже поражаешься его пронизательному и основательному интеллекту, цепко и прочно освоившему наблюдаемые художественные явления и до корней, до осязания причин их жизнеспособности или, наоборот, ограниченности,— их постигавшему. И вот — подумать только — такое прекрасное прораствание русского народного ума и таланта в столь ярком (правда, скромном) характере вызвало столь малое сочувствие у большинства окружающих, что Глинка сам над собой иронизировал в одном из писем с пожеланиями новорожденному, то есть вступающему в жизнь человеку:

«...Да хранит великий аллах моего тезку от неудач в жизни. Музыку пропускаю мимо — по опыту считать ее проводником к благополучию не могу» (из письма В. П. Энгельгардту, 15 февраля 1852 г.).

А между тем он, Глинка, сознавал, что делает великое дело, испытывая прогрессивный художественный опыт Европы, не подчиняя его, а переосмысляя своим мастерством на потребу искусству Родины¹.

История текста «Заметок Глинки об инструментровке» продолжает оставаться невыясненной и, по-видимому, до исчерпывающего исследования архива А. Н. Серова². Поэтому о критическом издании «Заметок» пока говорить не приходится. Как уже было сказано, восемь страниц печатного текста — «Заметки об инструментровке М. И. Глинки» (издание и собственность Ф. Стелловского, Санкт-Петербург, 1862) с датой: Январь

¹ «Может быть, другие будут счастливей в своих дебютах, но я первый русский композитор, который познакомил парижскую публику с своим именем и своими произведениями, написанными в России и для России» (из письма к матери из Парижа, 12 апреля 1845 г.) Глинка имел полное право так заявлять и впредь подымать за учителей своих заздравный кубок, о чем свидетельствует и его анализируемая здесь записка об оркестре

² Напоминаю еще об имеющемся издании заметок с примечаниями А. Н. Серова

1856 года — лишены всей II части, очень ценной, ибо в ней содержится собственно эстетика оркестра в понимании Глинки: «Приложение инструментовки к музыкальному сочинению».

Здесь в сущности три сжатые главы: 1) «Нормальное употребление инструментов (usage)»; 2) «Злоупотребление (abus)... — противоположность употребления»; 3) «Кокетство (coquetterie)... щеголянье иными эффектами оркестра в ущерб высшему эстетическому значению и соразмерности...» В разделе или главе первой (1) этой II части Глинка в трех подразделениях (а, б, с) говорит с щедрой мыслью лаконичностью о трех формах оркестра и свойственных каждой из них природах интонаций: об оркестре театральном (а), оркестре для церкви и оратории (б) и оркестре симфоническом или концертном (с). Это все содержит вместе с I частью своего рода эстетическую и практическую энциклопедию оркестральности и допускает — при вникании в детали афористического текста и его расшифровку — и добавления такого рода, что без особенного напряжения и догадок (Глинка глубоко и строго логичен) выводится краткое практическое и эстетико-теоретическое руководство инструментовки по идеям Глинки; причем часть примеров им устанавливается, а другая вытекает из его же указаний на любимых им всегда и особенно в эти последние годы жизни — Глюка, Моцарта, Керубини плюс образцы из его собственных произведений на основе уже редакторско-редакционной работы.

Содержательность маленькой памятки Глинки об искусстве инструментовки такова, что возможность выводов из нее подобного рода возникает очень естественно.

VI. ПОСЛЕДНИЕ ЗАВЕТЫ ГЛИНКИ

(Глинка и Танеев)

На последние восемь — десять лет жизни Михаила Ивановича Глинки принято смотреть с несколько досадным снисхождением и словно бы извинять их только тем, что за Глинкой были-де композиторские заслуги и потому можно простить ему десяток годков безделья. Иначе говоря, создатель «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы» мог бы умереть без ущерба для русской музыки, если не тотчас после премьеры «Руслана» (1842), то, во всяком случае, после испанской артистической поездки (май 1845 — июнь 1847) и жизни в Варшаве (1849 — 1851) — годов, более или менее плодотворных с точки зрения строгих цензоров глинкинского времяпрепровождения, годов сочинения одухотворенных испанских увертюров, «Камаринской» и нескольких прекрасных романсов (1).

«В течение нынешнего 50 года совершится 25-летие моего посильного служения на поприще народной русской

музыки», — так пишет Глинка 26 марта — 7 апреля 1850 года из Варшавы В. П. Энгельгардту.

«Многие упрекают меня в лени — пусть эти господа займут мое место на время, тогда убедятся, что с постоянным нервным расстройством и с тем строгим воззрением на искусство, которое всегда мною руководствовало, нельзя много писать. Те ничтожные романсы сами собой вылились в минуту вдохновения, часто стоят мне тяжких усилий — не *повторяться* так трудно, как вы и вообразить не можете, — я решил в нынешнем году прекратить фабрику русских романсов, а остаток сил и зрения посвятить более важным трудам» («Письма», с. 288).

Надо очень внимательно вчитываться в подобного рода признания, — сравнительно, впрочем, редкие, но в последние годы Глинки становящиеся довольно «остинатными», упорными высказываниями его. Бытово-общительный, порой до «мелких мелочей» в описаниях своей и окружающей повседневности, Глинка очень скуп в словах о музыке из области суровых и высоких своих помыслов и особенным ключом отпирает — не без существенного для себя повода — входы в личную творческую лабораторию.

В этом фрагменте суть высказывания не только в иронии по поводу «фабрики романсов». Нельзя считать Глинку уж очень неосмотрительным в подобного рода фабриках, и он отлично понимал ценность и значимость большинства образцов своих лирических досугов, своих мастерских вокальных акварелей. Но знал и то, что друзья — хотя, впрочем, немногие, — их мало ценят. Отныне же действительно он ограничивает себя предельно малым числом — просто единичных — жемчужин-романсов и, как известно, завершает себя в данном роде композиций скорбным душевным признанием-обобщением: «Не говори, что сердцу больно» (17 марта 1856 г.). После него Глинка замкнул свое сердце... (2).

В 1854 году, то есть через четыре года после вышеупомянутого фрагмента из письма к Энгельгардту, Глинка в своеобразном послании-отчете к Н. В. Кукольнику о своей жизни и работах за последние годы вновь возвращается к волнующей его теме о деле-безделе:

«Муза моя молчит, отчасти, полагаю, оттого, что я очень переменялся, стал серьезнее и покойнее, весьма редко бываю в восторженном состоянии, сверх того, мало-помалу у меня развилось критическое воззрение на искусство, и теперь я, кроме *классической* музыки, никакой другой без скуки слушать не могу (3). По этому последнему обстоятельству, ежели я строг к другим, то еще строже к самому себе. Вот тому образчик: в Париже я написал 1-ю часть Allegro и начало 2-й части

Казацкой симфонии — *c-moll* (Тарас Бульба) — я не мог продолжать 2-й части, она меня не удовлетворяла. Сообразив, я нашел, что *развитие Allegro* (*Durchführung, développement*) было начато на немецкий лад, между тем как общий характер пьесы был малороссийский. Я бросил партитуру...» (из письма от 12 ноября 1854 г., из Петербурга).

Эти строки часто цитируются, но как-то вне — можно сказать — сплоченного интеллектуального контекста размышлений и дум Глинки этих лет. Чтобы их надлежаще понять, надо чуть более чутко относиться к композиторской человеческой природе, обычно всегда почти несколько *мимозной*, а у Глинки особенно. Если считать био-(жизне)-события композиторского организма глинкинского строя только по количеству написанного, трудно в нем разобраться: записанное — «слова отобранные» из непрерывного интонационного процесса в сознании, процесса, требующего длительных периодов всасывания впечатлений и питания живой музыкой¹, как в ее народно-устной текучести, так и в индивидуально-композиторских отложениях прошлого и настоящего.

Глинке было присуще качество, которое я как-то охарактеризовал словами «артистический интеллектуализм»: ум, интеллект — всегда для него маяк и мерило. А прослойка содержания сознания насквозь художественная, и *вкус* — «осязание качества явлений» — всегда начеку, в особенности в отношении чувства меры и чуткости слуха, переводящего акт внутреннего слышания в чувственную наглядность формы и цвета, рисунка и плотности звукоматериала.

В парижские годы (1852—1854) интеллектуальные интересы Глинки питались, с одной стороны, его постоянными симпатиями и любопытством к естествознанию в живых его объектах (частые посещения *Jardin des plantes* и зверинцев), а с другой — пытливым чтением древних: Гомера, Софокла, Овидия. Не забудем, что еще во второй половине 40-х годов Глинка основательно впитал в себя испанский язык (4) и литературу. Сейчас его внимание привлек Руссо². Не забыта и живопись (Лувр). А рядом, в это же последнее десятилетие, интеллект Глинки с неистощимой жадностью поглощает в музыке ценнейшие вклады прошлого — то великое, что создал в XVIII веке разум с его культом всечеловечности и братства людей. Действительно, в свое время могло казаться, что гением Генделя (свежий, умный, забористый — по Глинке) и Глюка

¹ Глинка называл это свойство одаренности «тонким слухом и *изящным пупком* для вбирания или лучше всасывания в себя всего прекрасного».

² «Читаю теперь: *Emile, ou de l'éducation*, de Jean-Jacques Rousseau, много есть хорошего — по его мнению, ничто не может заменить матери в воспитании» (Париж, 3 сентября/22 августа 1853 г., письмо к сестре Л. И. Шестаковой).

(альфа и омега драматической музыки, судя по глинкинским репликам, ибо его — Глинки — письма, когда касаются великих передач в музыке, становятся порой жгучим диалогом, как бы ответами спорщикам!) музыкой решена проблема общечеловеческого языка в художественном обобщении национальных культур и в преодолении узконационалистических граней рационалистически универсальными композициями.

Глинка начинает точить свой интеллект о величавые помыслы и мудрые принципы мастерства Генделя и Глюка и пытливо настроженным слухом проникает в сущность их мышления сквозь упругую оправу форм. Он готов странствовать, чтобы услышать недостающие ему в его слуховой коллекции произведения этих гениев, «первых и последних в своем совершенстве мастеров». Он дышит суровым воздухом и любит мощными орлиными полетами мышления Баха, Генделя, Глюка и давних *родных* своих — Керубини и Моцарта.

Никаких признаков расслабленного пассивного интеллекта и вялого равнодушия к искусству нет и следа. Пусть же живет и радуется обилию музыкальных «продовольствий» (одно из любимых выражений Глинки) жадная мысль композитора, — так хочется желать, когда внимательно вчитываешься в драгоценные строчки писем и во фрагменты собственно глинкинских полифонических изысканий той поры: в те немногие остатки пламенного восторга взыскующего ума *великого инициатора* всего разумного, питательного в последовавшем за ним весеннем цветении русской музыки, как раскрытия сердца высшей человечности.

Когда Глинка ворчит на Стасова («Владимир Стас[ов] был вчера и больно прилегает, чтобы я работал, — им нужды до того нет, здоров ли я, а пиши, пиши, да и только...») — из письма к сестре Л. И. Шестаковой от 28 июля 1855 г.), он прав. Стасов, при всех его величайших заслугах в отношении русских музыкантов, переходил нередко в своих «понуканиях к сочинению» за пределы каких бы то ни было счетов со сложными процессами вынашивания музыки. При склонности Глинки замыкаться в отношении всего лично-творчески-психического, друзья его действительно могли не ощущать серьезности кризиса в его творческой жизни («идеи и чувства изменились», замечает о себе Глинка), ибо вообще не вполне четко осознавали, что за тонкий и щепетильно слаженный организм — бытующий возле них радушный и общительный компаньон, то есть Глинка, Михаил Иванович, Миша!.. Вот и вырастали одна за другой сплетни о ленивом, бездушном композиторе!

Но Глинка двигался своим сознанием глубже и глубже в века. Он разгадывал сокровища русского народного культурного мелоса, он постигал мудрость вековых накоплений, опыта европейской полифонии как напряженной работы мысли народов над солидарным выявлением чувства бытия и — ему ли

было не знать значение национальной почвы — стремился отыскать для русской музыки с ее богатствами, шедшими от одареннейшего народа, прочнейший фундамент всечеловеческого опыта интонационного строительства. Многим в своем духовном «я» Глинка был обязан XVIII веку с его культом Разума, и потому естественно, что поиски свои он направил туда и вглубь. Так поступал и Пушкин. И хотя Глинка не дожил до творческого перевода накопленного сознанием мастера в капитальные вложения в русскую музыку рядом новых произведений, он оставил нам не менее ценное свидетельство — свою реалистически проницательную мысль, свою «угадку», — как во всем у него в музыке точную и даже позитивную — неизбежных путей эволюции русской музыкальной мысли.

Он в своих творческих нащупываниях в тонус жизни встал на путь постижения *исторической основы* происхождения и жизнеспособности музыкальных форм. Глинка, действительно, словно бы предписал путь мышлению Серова, Одоевского, Лароша, Лядова, а что самое главное — он и в поведении своем (то есть в познавании опытом) именно в последний период жизни предупредил устремления Сергея Ивановича Танеева.

Мысль композитора, нащупываемая проницательным творческим интеллектом, если только эта мысль держится реальной исторической действительности, пусть даже и не найдет при жизни реализации в сочинениях, — непременно скажется на ближайших важных путях работы потомков. Рассказывали, будто Глинка говорил, что умная мысль о музыке ценнее сочинений глупой музыки, — и это похоже на истину; вчитываясь в письма Глинки последних лет и вникая в его умственную напряженную деятельность, веришь в достоверность подобной сентенции и все время вспоминаешь: «Ну, кто же изъясняется вот-вот совсем близко к глинкинским думам!»

Глинка сенсуалистически утверждает, что «*чувства* (L'art c'est le sentiment) — это получается от вдохновения свыше», но что формы — *Forme* — «значит красота, то есть соразмерность частей для составления *стройного* целого. Чувство зиждет — дает основную идею; *форма* — облекает идею в приличную, *подходящую* ризу». И тут же добавляет положительное: «*Условные формы*, как каноны, фуги, вальсы, кадрили и пр., все имеют *историческую* основу» (все это из письма В. Н. Кашперову 22 июля 1856 г.). Далее он говорит о неизбежности постоянного труда.

Нет основания поэтому не верить Глинке, когда он упорно утверждает в письмах о настойчивости и трудности своих музыкальных занятий. И, безусловно, учащавшиеся полифонические экскурсы Глинки и то, что он стал «точильщиком своей собственной мысли и техники» и «дегустатором» музыкального мышления в веках, его истории, должно было казаться большинству друзей композитора столь же странным, как казалось

многое странным даже Чайковскому в культе строгого стиля, вкоренявшемся в любимом его ученике — Сереже Танееве (напоминаем тут о знаменитых письмах последнего к учителю в июле — августе 1880 г. из Ипора) ¹.

Основные существенные строчки, по-танеевски и огнем Разума выкованные, вполне перекликаются с думами Глинки об основах основ музыки, пусть еще интуитивно формулируемыми (надо же только вникнуть, как исстрадался от непонимания и от интеллектуального — в последние свои годы — одиночества его чуткий художественный организм!), но глубоко врезавшимися вскоре же в судьбу русской музыкальной культуры и выраженными уже в философических экскурсах в музыку Одоевского.

Дерзновенные танеевские «14 тезисов» (добавления к письму к Чайковскому от 18 августа 1880 г.) ² словно развивают заданные Глинкой себе задания и передают их на решение близким и далеким поколениям, и, прежде всего, их мудро решал сам Сергей Иванович — мыслитель, творец высоких помыслов (5).

То, над чем бился всеми силами души и сознания Глинка незадолго до смерти, в своеобразном наложенном на себя художественном аскетизме, ища новой стилистики для одухотворенности выражения охватившей его идеи об исторической закономерности форм музыки и ее вырастания из естественных основ человеческого чувства, — то менее, чем через 25 лет после смерти Глинки (февраль 1857 г.), начал в 1880 году высказывать, — чтобы потом на основе выработанных принципов творчески осуществлять, — юный, но уже стальной, закаленный интеллект С. И. Танеева (Танеев родился 25 ноября 1856 г.).

Такова преемственность эстетических воззрений и заветов, когда они коренятся в живой, творимой народом действительности. Глинка в том же письме лета 1856 года сообщает корреспонденту (В. И. Кашперову), что «хотел было написать вам целую диссертацию о музыке, о русской науке и пр.»; в других он с увлечением рассказывает о текущих своих «музыкальных продовольствиях» и раскрывает перед нами постоянное кипение критической мысли, задорной и, словно бурав, внедряющейся в воспринимаемую им музыку. В эту работу свою по изысканию и усвоению перводвигателей музыки он впился с *злейшим ухищрением злобы*.

Так примем же и этот последний этап его жизни не как закат, а как *цветение* его сознания, сквозь восприятие в музыке великого прошлого. Предсмертные заветы Глинки не исчезли бесследно из нашей культуры, как некое *накануне* воз-

¹ Рекомендую сравнить эти тезисы с вышеупомянутыми изъяснениями Глинки Кашперову в июльском письме 1856 г. (с. 508, 509 «Писем»).

² Чайковский М. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева. М., 1916, с. 44.

рождения. Они были подхвачены в столь близких идеях и принципах С. И. Танеева, выдающегося композитора-мыслителя.

Примем Глинку в его поисках универсальных точек опоры для русской музыки, во всей совокупности этих поисков, со всеми деталями его рабочего опыта и его высказываний. Право же, есть что-то материнское в заботах его о разъяснении соприкасавшимся с ним русским музыкантам-современникам дорогих ему мыслей в деле музыки. Как только Глинка замечал признаки не просто восторга, а понимания смысла, интеллектуальной обоснованности своей музыки (например, со стороны А. Н. Серова), он старался указать ему, на чем он сам основывался: естественность и разумность. Это сказывается и на всем развитии русского композиторства из глинкинских зерен и опыта.

Подхваченная у людей XVIII века вера в универсальность Разума и Природы (естественный человек) гармонировала в Глинке с пониманием органичности национального чувства и любви к своему родному народу. Тут сказалась чуткая человечность Глинки во всей ее глубине. Обязанный родному народу *песенностью* — сердцем музыки, он сознавал себя его питомцем; в человеческом же разуме, как он отразился в музыке высоких помыслов, Глинка ощущал родник всечеловечности, а сам, всем своим искусством в своих поисках общечеловеческих норм композиторства, стал неиссякаемым источником русской музыкальной культуры. Тут Глинка всем своим существом отвечал мысли Танеева: *«не надо забывать, что прочно только то, что корнями своими гнездится в народе»* (6).

Эта заключительная глава моей работы о Глинке требует значительного числа примечаний, разъяснений и дополнений. Я ограничусь необходимейшими и распределяю их вслед цифровым обозначениям в основном тексте.

(1). В 1849 году в Варшаве возникли: «О милая дева», на текст Мицкевича, и пушкинские «Адель» и «Песнь Мери» (см. письмо к В. Ф. Одоевскому, Варшава, 23 декабря/6 января 1849—1850 г.). В письме Энгельгардту из Варшавы же от 12/24 мая 1851 года Глинка отвечает на вопрос: «Вы спрашиваете, пишу ли я? — теперь вовсе нет. Последний, написанный еще в прошлом году романс: *Финский залив*». К этому периоду относятся еще: *Слышу ли голос твой, Заздравный кубок* и *Песнь Маргариты*. Справедливо отмечает биограф Глинки, П. Веймарн, о музыке Глинки данных лет: «В мелких пьесах этого же периода в свою очередь замечается новый широкий размах творчества, новая глубина мысли и субъективности лирического чувства, крайне родственного лиризму Шопена» (Михаил Иванович Глинка. Биографический очерк. Составил П. Веймарн. М., 1892, с. 199). Тут же следует ссылка на фортепианные пьесы «*Souvenir d'une mazourka*», «*Barcarolle*», «*Va-*

риации на шотландскую мелодию» и романсы «Слышу ли голос твой», «О, милая дева» и «Песнь Маргариты».

(2). 18 марта 1856 года. Питер.

«Павлов на коленях вымолил у меня музыку на слова его сочинения, в них обруган свет, значит и публика, что мне зело по нутру. Вчера я его кончил. Сделал также несколько опытов в русско-славянской духовной музыке. *Двумужницу* (проект оперы. — Б. А.) бросил: театр теперь более *свинья*, чем когда-либо» (из письма Н. В. Кукольнику).

(3). Уже в варшавском письме В. П. Энгельгардту 5/17 октября 1849 года Глинка, рассказывая о своих впечатлениях от игры на органе замечательного артиста Фрейера, признается:

«...я без ужасного восторженного напряжения нерв не мог слушать, когда он играл фуги и прелюды Баха, и уверен, что вы бы получили *полную порцию удовольствия*, если бы вам довелось услышать их».

Приблизительно с этого времени до смерти композитора, сквозь обильную переписку Глинки — из Петербурга ли, Варшавы, Парижа, Берлина, с сестрой ли, друзьями, особенно с В. П. Энгельгардтом, К. А. Булгаковым, А. Н. Серовым и другими, следует, как лейтмотив, интерес к музыке высоких помыслов великого века Просвещения и намечаются попытки идти и дальше в глубь веков. И тут Глинка безмерно воодушевлен: то он заботливо организует концерты из фрагментов классиков у себя на дому и «предписывает» аранжировки, то интересуется доставанием копий с музыки древних итальянцев, то сам репетирует с хорами программы классического содержания (Бах, Гендель), то добивается всякой представляющейся возможности услышать в надлежащей передаче оперы Глюка (через Мейербера, через Дена), счастлив, когда встречает чуткое исполнение квартетов Гайдна и в особенности Бетховена, дает в письмах тонкие критические замечания об игре, наконец, сам все более и более увлекается работой над фугами, в поисках рациональнейшего строительства музыкальной ткани и обнаружения тайны выведения движения голосов из данных тезисов — интонаций. Это своего рода *поиски абсолютного* в мастерстве музыки, и вот тут-то Глинка — в содружестве с Деном, и это содружество как *своего рода музыкальное масонство объединяет их как служителей культа Разума или искателей философского камня в музыке высоких помыслов*. Такого рода *учительство* совсем далеко отстоит от обычных представлений о Дене как школьном учителе невежды-дилетанта, натаскавшем мозги русского ленивого и беспечного барина сразу на гениальную оперу!..

Нет возможности цитировать из писем Глинки все многочисленные характерные высказывания, раскрывающие содер-

жание его «новой жизни» в музыке — в указанном смысле, — его самовоспитание, его заботы и круг усиленных занятий. Вот указание на даты некоторых писем: В. П. Энгельгардту и А. Н. Серову 8 и 22 ноября 1851 года; Д. В. Стасову 16 февраля 1852 года и д-ру Л. А. Гейденрейху 28 февраля 1852 года; к Л. И. Шестаковой от 2 и 20 июня 1852 года; к ней же из Парижа 8 июля 1853 года; к В. В. Стасову из Парижа 16/4 декабря 1853 года («...я признаюсь, что ваша обильная жатва древней итальянской музыки мне ближе к сердцу, чем все совершенства Россини», и далее о возможностях исполнения стариков итальянцев в петербургском кругу друзей); к Д. В. Стасову — Париж, 24/12 декабря 1853 года, также об итальянских классиках и о надеждах услышать оперы Глюка в Берлине (письмо Л. И. Шестаковой 3 января/22 декабря 1854/1853 г.) и из Берлина, 19/7 апреля 1854 года и 2 мая/20 апреля, об исполнении «Армиды» Глюка.

Летом 1854 года в Царском Селе под Петербургом и потом осенью в столице Глинка больше всего предается одному из любимых занятий своих — инструментовке как умственному наслаждению — общению с оркестром и проверке своего слуха. «...Наинструментовал *Aufforderung zum Tanz* Вебера, теперь инструментую Гуммеля *Nocturno F-dur*», — сообщает он В. П. Энгельгардту 16 сентября 1854 года.

С ноября опять в письмах следы усиленного интереса к классикам:

«На днях пели, и довольно опрятно, привезенные мною пьесы церковной музыки старинных итальянских maestro у Ломакина, кроме *Crucifixus* Баха, которое предполагается исполнить с оркестром впоследствии» (В. П. Энгельгардту 2 ноября 1854 г.).

Этой же зимой Глинка начинает заниматься редакцией своих сочинений, в первую очередь романсами. В замечательном письме Н. В. Кукольнику 12 ноября 1854 года, из Петербурга, Глинка подробно останавливается на происходящих в его психике изменениях («стал серьезнее и покойнее, весьма редко бываю в восторженном состоянии, сверх того, мало-помалу у меня развилось критическое воззрение на искусство...»). В связи с этим Глинка вкусно рассказывает о своих впечатлениях от слушания классической музыки в Париже и Берлине и своих требованиях к исполнительству (мелькают оценочные, характерные для глинкинского вкуса эпитеты: «опрятно», «честно»; «играют как-то механически, смычковые все в один штрих, что для глаза докладно, но не удовлетворяет слуху. Притом кокетство ужасное: *f* делают *fff*, а *p* — *ppp*...»), сообщает о вечерах классической музыки у себя и добавляет: «А ежедневно я сам играю (en simplifiant) Баха и Бетховена с фортепиано».

Словом, ни о каком распаде интереса к жизни искусства

и умственной лени толковать не приходится. Наоборот, Глинка все время в поисках эстетически абсолютного в музыке:

«Этим чванным Улыбышевым и Ростиславам следовало бы еще посидеть с указкой в руках да хоть несколько познакомиться с таинствами искусства и постигшими их гениальными *maestro*: Генделем, Бахом, Глюком и др. — довольно!» (Н. В. Кукольнику, С. П.-бург 19 января 1855 г.).

В письме к Д. В. Стасову от 18 февраля 1855 года речь вновь идет о хоровом исполнении Баха. Оповещения об «угощении музыкой» следуют почти в каждом из последующих писем, но рост самокритики редко позволяет Глинке раскрыть свои текущие замыслы. Он чувствует в них мучительное «не то».

Когда читаешь об отложенных сочинениях С. И. Танеева и его запросах к себе и сомнениях, узнаешь сходство пытливых сознаний: Глинки и Танеева. Вот он, Глинка, сыграл приятелю, д-ру Гейденрейху фрагмент из симфонии «Тарас Бульба». Гейденрейх в восторге, считая эту музыку просто отличнейшей увертюрой.

«В. Стасов протестует, говоря, что это музыка слишком малороссийская (для перемещения ее в качестве антракта в русскую предполагаемую оперу «Двумужница». — Б. А.), — как быть, полагаю, решит время!» («Письма», с. 439).

Так Глинка колеблется в отношении своего творчества: он покорен музыкой высоких помыслов и пытается пробиться в этот мир всечеловечности. Он пишет сестре 19 июня 1855 года: «Тебе известно, как я строг к своим музыкальным трудам». А близкое будущее показало, что рождение *этого* Глинки было в русской музыкальной эволюции предзнаменованном пути С. И. Танеева. О строгой тщательности и пыливости работы Глинки свидетельством могут служить хотя бы неоднократные описания сочинения «Молитвы», к которой были «прибраны» слова Лермонтова «В минуту жизни трудную» (например, в письме К. А. Булгакову 23 июня 1855 г.); и ему же, в ноябре того же года, Глинка сообщает свое музыкально-эстетическое кредо: «№ 1. Для драматической музыки: Глюк, первый и последний, безбожно обкраденный Моцартом, Бетховеном etc., etc. № 2. Для церковной и органной: Бах, Seb.: h-moll Missa и Passion-Musik. № 3. Для концертной: Гендель, Гендель и Гендель».

Вскоре следует творческая исповедь В. П. Энгельгардту («Письма», с. 466), где ясно раскрыт кризис интонационного содержания в стремлениях Глинки: он — в отношении русского стиля — не может сам стать выше, затмить своего «Сусанина» («мудрено и почти невозможно писать оперу в русском роде, не заимствовав хоть характеру у моей старухи...»). Думаю,

что Глинка понимал, что вина тут не в его немощи... а в атмосфере эпохи, уклонявшейся к бытовому выявлению русского характера и чувствований, тогда как сам он уже в 1856 году стоял на вершине *русского героического*. Опять, вспомним рассуждения юного Танеева о перепутье, или, вернее, распутице, перед которой оказались русские композиторы в вопросе, что же такое русская гармония, русский стиль (его письмо к Чайковскому из Ипора, 19 августа нов. стиля 1880 г., и в серии тех же писем вопрос об обращении к средневековым ладам и ренессансной полифонии), и попробуем оценить с позиций этой критической эпохи пламенный вопль Глинки об обращении к древним ладам (29 ноября 1855 г., СПб), ибо он интуитивно испытывал, что трагедия, в какой находилась родина, требовала не бытового, и не развлекательного, и не официозно-благополучного искусства, а поисков корней искусства высоких помыслов — искусства полифонии.

Строго говоря, этос танеевской кантаты «По прочтении псалма» зарождался тут, в скитаниях творческого сознания Глинки в начале 50-х годов. Уже 2 января 1856 года он сообщает К. А. Булгакову о предполагаемой зимовке в Европе, где «могу услышать Глюка, Баха и Генделя». Последним приветом Глинки своему прошлому было завершение пьесы «Valse-fantaisie»: «Я ее переинструментировал в третий раз, с нарочитым усовершенствованием и ухищрением злобы» (письмо К. А. Булгакову 10 марта 1856 г.). И об этом же в письме к Н. В. Кукольнику 18 марта и, наконец, опять щепетильная забота о точном интонировании «Молитвы» и «Вальса» сказывается в подробном сообщении Булгакову от 23 марта 1856 года: «...Молитва и Valse-fantaisie инструментованы по-новому; никакого расчета на виртуозность...» (см. выше этюд: М. И. Глинка. «Заметки об инструментовке»).

А рядом с выраставшим в великом композиторе «этоसे художественного начала» и запросами к себе сознание затуманивалось дымом от ликований беспечного, сытого быта, и от этого-то Глинка хотел бежать. Кое-что делается понятным из письма к Булгакову в конце апреля 1856 года: «Что же касается до запоя, то без хлебных и виноградных питей от оного, сиречь *запоя*, в Питере не отделаешься. Как тебе самому известно, здесь пожирают блины, ходят в церковь, шатаются по концертам и пр. и пр., все по программе, все вдруг, все, одним словом, вроде нашествия татар. Довольно».

Глинка оставался без опоры своим высоким помыслам и поискам в музыке правды ума и сердца: была горсть понимающих отзывчивых слушателей. Да и была ли? Они-то хотели больше услаждаться его пением, а не целеустремленностью сознания, Глинке же была отвратительна роль собутыльника, навязываемая омещанившимся, пьющим и жрущим бытом. Глинка уезжал работать над фугами и древнегреческими ладами, допы-

тываться первооснов музыкального языка и искать первых стадий музыкальной динамики и агогики.

Ведь и сейчас музыка, пройдя сложные этапы нагромождений, ищет истины в закономерности народных интонаций и в разгадке первого из первых энергетических обнаружений музыки в комплексе: классическая прелюдия — fuga. И тут надо напомнить о С. И. Танееве. Глинку, очевидно, занимала логика канонических построений в рисунке их скрытой силы разгиба (словно стиснутой спирали), при видимом покое и строгой соотнесенности интонаций — ни тени произвола!

«С Деном бьемся с церковными тонами и канонами разного рода — дело трудное, но нарочито занимательное, а, даст бог, и весьма полезное для русской музыки» (письмо К. А. Булгакову 9 июля/27 июня 1856 г.).

Сравним из танеевских писем: «Кончив учение в консерватории, я пожелал узнать некоторые вещи, бывшие дотоле мне неизвестными. Начал с двойного контрапункта во всех интервалах и написал, кажется, 140 маленьких шестиголосных задач, взяв за *cantus firmus* русскую песню. Вслед за этим, желая усвоить себе правила строгого стиля, я написал в церковных ладах 32 небольшие фуги, не имеющие никакого отношения к русским песням» (Чайковский М. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева, с. 56).

Письмо Глинки к В. П. Энгельгардту 11 июля/29 июня 1856 года содержит довольно точные указания на цели занятий (строжайшая полифония а саррелла в русском древнем строе «на 3—2 голоса не для хора, а для причетников»), а также описание предстоящих обильных «музыкальных продовольствий» (Глюк, Бетховен, Керубини, Мегюль, Моцарт). Появляется термин: хорошая, дельная музыка! Вскоре Глинка устанавливает, что вот только теперь-то для него началась настоящая работа с Деном «и по справкам оказалась труднее, чем я предполагал» (письмо К. А. Булгакову 16/4 августа 1856 г.).

Выше я пытался установить, что сущность занятий заключалась в служении некоему общему культу *разумного*, обнаруживающего себя в музыке в извечной сладостной для слуха контрадикции поступи, движения вперед с одновременностью гармоний (было подмечено уже одним ирландским мудрецом, если не ошибаюсь, на заре средневековья).

Дальнейшие письма варьируют все те же темы обилия дельных «музыкальных продовольствий» и трудностей работы с Деном.

«...При самых благоприятных обстоятельствах едва ли совладаем с церковными тонами, двойною фугою и канонами в течение зимы» (письмо К. А. Булгакову 22/10 сентября 1856 г.).

Развивая эти же соображения в письме 30/18 сентября того же года Д. В. Стасову, Глинка добавляет:

«...не надеюсь постигнуть в короткое время то, что было сооружено несколькими веками. Как образцы, мне Ден предлагает Палестрину и Орландо Лассо».

Тут друзья, знахарь и ученик чародея, углубляются уже в XVI век, и мы словно находимся в преддверии ларошевского исторического метода и всецело в танеевской атмосфере. Словно то, в чем жизнь отказала пытливому Глинке — подытожить достигнутое изучением прекрасно-сурового в своем творчестве, — то за него выполнил через ряд десятилетий эволюции русской музыки после смерти Глинки С. И. Танеев, и теоретически и творчески! Рядом с погружением в XVI век Глинка вкушал близких классиков века Просвещения:

«До сих пор наши музыкальные продовольствия ограничивались преимущественно квартетами. Haupt на органе играл один только раз, но сытно: он произвел шесть больших пьес Баха. Вчера (29 сентября.— Б. А.) у свояченицы Дена исполнили одно трио с фортепиано Гайдна и два Бетховена, между прочим, большое трио Es-dur — вещь хорошая» («Письма», с. 529).

Сведения о работе с расписанием дня и отчетом о слышанном опять содержатся в письмах от 14/2 октября и 12 ноября/31 октября 1856 года к сестре и особенно подробно в письме к В. П. Энгельгардту 31/19 октября. Сестре он особенно подчеркивает:

«...занятия с Деном идут не быстро, но твердо и успешно. Недавно я сделал *двойную фугу* (fougue à deux sujets) на 3 голоса, которою Ден остался зело доволен. Когда, добравшись до 4-голосной фуги, состряпаю что-нибудь получше, сообщу тебе» («Письма», с. 538).

В письме К. А. Булгакову 15/3 ноября 1856 года — опять обстоятельное, с меткими замечаниями, перечисление «музыкальных продовольствий» («знаменитая Missa Баха h-moll: в оной же чудеса поэзии и изобретения») и подытоживание работ с Деном: «Всё бьемся с фугами. Я почти убежден, что можно связать фугу западную с *условиями нашей музыки* узами законного брака». В этих словах не только слышится органически танеевское, но и современные нам достижения Шостаковича и, конечно, поиски музыкально абсолютного как своего, собственного, коренного зеркала действительности!

Вот пример отчетной рецензии Глинки сестре (письмо 26/14 ноября 1856 г.):

«С тех пор, как я не писал тебе, то есть в течение около двух недель, дали в театре: *Волшебную флейту*¹ Моцарта (объединение, что за вещь!); на прошедшей неделе я слышал *Ифигению в Авлиде* (ту самую, которая

¹ «Волшебную флейту» я не слышал на сцене около тридцати лет (примеч. М. И. Глинки).

у тебя à 4 mains в желтой бумажке,— подарок В. П. Энгельгардта). Боже мой! что это такое на сцене!.. М-ме Кёстер (Ифигения) и m-me Вагнер (Клитемнестра) — были как певицы и актрисы *бесподобны*: я просто *рыдал* от глубокого восторга. [...] Действительно, вся пьеса сильно драматична, а сцена Клитемнестры (матери Ифигении) в III акте, когда хор поет то, что похоже на Херувимскую и что я вписал тебе в альбом, за кулисами, а Клитемнестра старается вырваться из рук наперсниц, чтобы поспешить на помощь дочери, эта сцена просто *дерет душу*...»

Какой понятной становится в нашей культуре «Орестея» Танеева! — во всем этом глинкинском аспекте. Ведь в глинкинской оперности все высокое продиктовано тоже ораториальностью. В том же волнующем письме Глинка утверждает:

«Здесь у меня *цель* — цель высокая, а может быть, и полезная; во всяком же случае, *цель*, а не жизнь без всякого сознания. Достигну ль я *цели*? — это другое дело; стремлюсь к ней постоянно, хотя и не быстро... (Фуга становится для Глинки своего рода символом — обнаружением поэзии изобретения и откровений Разума: это уже не школьный жанр! — Б. А.)... две моих фуги у Дена на рассмотрении — когда их получу, велю переписать и вышлю при первом удобном случае» (сестре 26/14 декабря 1856 г.).

Последнее письмо сестре (27/15 января 1857 г.) — сообщение об исполнении в Королевском дворце фрагментов из «Ивана Сусанина».

Вскоре Глинку настигла смерть. Его пламенные поиски и его дело последних годов жизни полностью воплотил своей гигантской работой творца и мыслителя С. И. Танеев.

(4). Интерес Глинки к естествознанию (естественной истории), жизни зверей и особенно птиц, а в связи с этим к литературе о странствованиях и путешествиях, о странах и народах, а отсюда, понятно, к эпосу приключений, подтверждается и его собственными высказываниями и сообщениями друзей и знакомых. В круге его чтений природа занимала большое место (Серов указывает на «Naturalist's Library», 29 томов которой он предоставил Глинке и о возвращении которых последний его уведомляет в 1851 г.). Во время своего пребывания в Париже с лета 1852 года Глинка накинудся на Jardin des plantes, на зверинцы в Елисейских полях («два зверинца, где необыкновенной красоты экземпляры хищных зверей, с которыми некоторые возятся, как с кошками», — сообщает он А. Н. Серову 3 сентября/21 августа 1852 г. и тут же присовокупляет: «Музеумы, библиотеки, курсы всех наук — все даром. Древностей исторических не изучить и в год»).

Наряду с этим в Глинке жил интерес к классической живо-

писи. В том же письме Серову он сообщает о своих луврских восторгах (вполне последовательно он подружился с Coreggio, метко раскритиковал «Conception» Мурильо, где «восторг мадонны вроде гримасы après une bonne prise de tabac», постиг «непостижимую красоту» Веронезе и его «Les poses de Cana», восхищен портретом Тициана и т. д.). В литературе Глинка, как человек язычески-гедонистического склада, ни перед кем не лицемерил в данном отношении. При всей ораториальной масштабности «Руслана», Глинка смело претворял в сценах обольщений ренессансную романтику итальянского рыцарского эпоса и чары «армидных садов». Он любил «Тысяча и одну ночь», разумеется, во французской классической обработке, и вспоминал, как его вторая няня, Авдотья, в раннем детстве его рассказывала ему в своей русской передаче «Волшебную лампу Аладдина». Есть сведения, что Глинка был покорен пламенностью чувств Тассо и величавостью образов сурового Данте. О знакомстве с Ариосто и Боккаччио («Неистовый Роланд» и «Декамерон») свидетельствуют его высказывания в письмах.

(5). В самом деле, повторяю, вот первая и вторая посылка Глинка: 1) Чувства (L'art — c'est le sentiment) — это получается от вдохновения свыше. 2) Формы. Forme — значит красота, прелесть, соразмерность частей для составления стройного целого. Выводы: «чувство зиждет — дает основную идею; форма — облекает идею в приличную, подходящую ризу. Условные формы, как каноны, фуги, вальсы, кадрили и пр., все имеют историческую основу», и т. д. А вот танеевские первотезисы:

«I. Задача, будь это контрапунктическая, гармоническая или иная, не относится к области художественных произведений и сама по себе не имеет никакого значения в искусстве.

II. Новые формы только тогда получают живучесть, а следовательно, и значение для искусства, когда они не изысканы насильственным путем, а вылились непосредственно из внутреннего чувства художника; одушевленные тем, что мы называем вдохновением...

IV. Без вдохновения нет творчества. Но не надо забывать, что в моменты творчества человеческий мозг не создает нечто совершенно новое, а только комбинирует то, что в нем уже есть и что он приобрел путем привычки. Отсюда необходимость образования как пособия творчеству. Тут и может иметь большое значение, к чему приучил себя человек».

У Глинка: «Чувство и форма — это душа и тело. Первое — дар высшей благодати (но ведь L'art — c'est le sentiment. — Б. А.), второе приобретается трудом, причем опытный и умный руководитель — человек вовсе не лишней».

Танеев: «VIII Мы ходим в потемках. Это совершенно верно относительно того, что мы называем *русским стилем, русской гармонией*. Лучшее тому доказательство есть то, что в учебнике гармонии, написанном нашим первым композитором (разуме-

ется учебник П. И. Чайковского.— Б. А.), нет ни одного слова о тех гармонических последованиях, которые часто придают особенную прелесть его творениям и которые носят на себе отпечаток русского характера. Разве это не доказательство тому, что этот стиль не достаточно выяснился и еще не выработался в стройную систему, подобную западной. Да, мы в потемках».

У Глинки: «...Мудрено и почти невозможно писать оперу в русском роде, не заимствовав хоть характеру у моей старухи» (то есть у «Ивана Сусанина».— Б. А.). «...Кстати, было бы мне дельно поработать с Деном над древними церковными тонами»... «С Деном бьемся с церковными тонами и канонами разного рода—дело трудное, но нарочито занимательное, а, даст бог, и вельми полезное для русской музыки»... «Я почти убежден, что можно связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака».

Сознательно повторяю эту важную цитату еще раз в ином контексте, ибо хочется напомнить в танеевском тезисе VIII («...Принимая во внимание, что русский оттенок в творениях русских композиторов не достиг полного и законченного развития и что музыка продолжает идти, а не стоит на месте,—нет ничего нелепого в предположении, что он со временем разовьется. Напротив, эта мысль необходимо следует из самого существа дела») развитие нащупывавшегося Глинкой пути. Лядов, уважавший деятельность С. И. Танеева, но не убежденный в правоте его метода, как сугубо рационалистического, чувствовал, однако, закономерность возвращений (повторений) в музыке «строгих стилей» (аскетичности выразительных целей и их строгой предустановленности), каждый раз в новом качестве, говоря: «Одни и те же человеческие мозги на тех же стадиях развития неизбежно проходят то же, но *разновременно* и потому всегда несколько иначе». Но он не догадывался, что Танеев, с его поисками абсолютного в полифонии, *повторял* уже бывший индивидуальный опыт Глинки и тоже в целях пользы для выявления духа русской музыки, но в более систематизированной и разветвленной форме и, повторяя, двигался и вглубь, и вперед в новом качестве.

(6). Из письма П. И. Чайковскому от 6 августа н. ст. 1880 года (Чайковский М. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева, с. 501. Курсив мой.— Б. А.).

К ВОПРОСУ О НИТЯХ, СВЯЗУЮЩИХ ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ГЛИНКИ
С МЕТОДОМ МУЗЫКАЛЬНЫХ КОМПОЗИЦИЙ, СОЗДАНЫХ НА ГРАНИ
XVIII—XIX ВЕКОВ ПАРИЖСКОЙ КОНСЕРВАТОРИЕЙ
СРЕДИ ИНТОНАЦИОННОЙ ПРАКТИКИ
РЕВОЛЮЦИОННОЙ ЭПОХИ

I. О СИСТЕМАХ ГАРМОНИИ

(Керубини — Катель, Бернгард Клейн — Ден. «*Harmonielehre*»
Дена и «*Traité d'harmonie*» Кателя)

Один из наиболее чутких, остронаблюдательных и смелых музыкальных умов, знаменитый дирижер Ганс фон Бюлов называл Глинку *русским Керубини* и с партитурой в руках брался доказать, что *возвышенное* в глинкинской музыке насыщено бетховенским духом. Оба эти метких определения действительно четко и конкретно устанавливают истоки глинкинского одухотворенного интеллектуализма и заставляют обратить внимание на связь мастерства Глинки с композиционными принципами великой школы здравого музыкального смысла, создавшейся в Париже, в пламенном энтузиазме революционной эры. Школа эта — очагом ее была Парижская консерватория с Керубини, Кателем, Мегюлем и прочими деятельными педагогами-организаторами — оставила громадный след в музыкально-технологической культуре на всем протяжении XIX века, да и до наших дней. Когда Бюлов говорит о глинкинском строгом следовании девизу «*non multa, sed multum*»¹, он, в сущности, подтверждает один из основных принципов керубиниевско-кателевско-мегюлевского творческого метода. Суть дела заключалась в неотрывности теории композиции от живой практики интонирования через здраво организованную базу воспитания слуха (изумительно рационально построенные курсы сольфеджио) и через выведение отсюда в учебники гармонии действительно *non multa, sed multum* — разумнейших правил, не допускавших отвлеченностей и разобщенности природы гармонии от мелодики, вернее, от мелодического начала — от мелоса как живого проводника интонационно осязаемого, а не на глаз формулируемого голосоведения.

Памятками керубиниевско-кателевской педагогики здравого смысла считались, как известно, практические учебники, методы или «*Traité*», осуществлявшиеся содружеством педагогов тогдашней Парижской консерватории. Это, главным образом, «*Marches d'harmonie pratiquées dans la composition produisant des suites régulières de consonances et de dissonances*»; «*Principes élémentaires de musique arrêtés par les membres du Conservatoire, pour servir à l'étude dans cet établissement, suivis*

¹ «немного, но многое» (лат.).

de solfèges par les cens (citoyens) Agus, Catel, Cherubini etc.»; «Méthode de chant du Conservatoire, rédigée par Cherubini, Méhul, Gossec etc.»; «Solfèges du Conservatoire de Musique par Agus, Catel, Cherubini, Gossec, Langle, Lesueur, Méhul et Rigel»¹; серия учебников инструментальных («Méthode de Piano-forte» par Adam, «Méthode de Violon», «Méthode de Clarinette» etc., etc., вплоть до «Méthode de Serpent»), наконец, лаконично содержательный «Traité d'harmonie par Catel, Membre du Conservatoire de Musique, adopté par le Conservatoire pour servir à l'Etude dans cet Etablissement. A Paris, à l'Imprimerie du Conservatoire de Musique, Faubourg Poissonnière an X (т. е. десятый год Республики, 1802)»².

В каталоге «Magasin de Musique de Conservatoire» (à Paris, rue Bergère № 3, Faubourg Poissonnière) 1801—1802 года помечены пять книг (две части) сольфеджио; из них первая содержит элементарные основы музыки, вторая — практическое приложение принципов на легких гаммах и сольфеджио, третья — сборник сольфеджио возрастающей трудности, четвертая — инструкции для сохранения голоса и продолжение сольфеджий возрастающей трудности, пятая — сборник уроков на 2, 3, 4, 5 и 6 голосов.

Автор обстоятельной книги о Керубини R. Hohenemser (Luigi Cherubini, sein Leben und seine Werke. Leipzig, 1913) свидетельствует о постоянном непосредственном участии Керубини советом и сотрудничеством во всей этой обширной и планомерной работе над Lehrmethoden. Между прочим, Hohenemser правильно говорит по поводу вышеупомянутого «Méthode de chant du Conservatoire», как о значительнейшей работе («wichtigsten Werk»), вышедшей из тогдашней консерватории (переводы на немецкий язык появились в Лейпциге у Брейткопфа и Гертеля и в Праге). Изложив содержание, он, однако, не делает вывода о тесной связи «Méthode de chant», как солидной вокальной базы, со всей установкой данной школы на мелодико-интонационную культуру композиторского и исполнительского голосоведения в целом. А между тем эта тенденция упорно пробивается во всех «методах», и здесь, в «Méthode de chant», и, особенно характерно, в кателевском учебнике гармонии, где

¹ «Применяемые в сочинении ходы гармонии, образующие регулярные последования консонансов и диссонансов»; «Элементарные основы музыки, установленные членами консерватории, гражданами Агюсом, Кателем, Керубини и др. для изучения в этом учебном заведении, вместе с сольфеджио»; «Метод обучения пению в консерватории, составили Керубини, Мегюль, Госсек и др.»; «Сольфеджио для музыкальной консерватории, составили Агюс, Кател, Керубини, Госсек, Лангле, Лесюер, Мегюль и Ригель».

² Немецкий перевод этого «Traité» («Abhandlung über die Harmonie-Generalbasslehre» — von Catel) был издан у Peters'a в Лейпциге, по-видимому, позднее с изложением текста параллельными абзацами на французском и немецком языках. Имеются английский и итальянский переводы,

очень ясно можно проследить стремление автора обосновать гармонию мелосно-интонационно, отвлекая эту дисциплину от схоластизированной уже «контрапунктики» и от обывательской практики гармонии сопровождения, то есть генерал-баса в тесном смысле этого понятия.

Впрочем, отчасти Нohenemser это ощутил, сообщая об энергичном старании, которое проявлял Керубини в деле правильной профессиональной оценки и признания учебника гармонии Кателя. Консерватория нуждалась в учебнике гармонии. Но Катель в книге, им предлагаемой, порвал с прошлым. В учении о связи аккордов он исходил из учения о том, имеют ли сопоставляемые аккорды два, один или ни одного общего тона. При этом, естественно, он рассматривает трезвучия, и особенно доминантсептаккорд, как самостоятельные образования¹.

Потому-то Катель вступил в борьбу с обеими партиями: с последовательнейшими контрапунктистами, которые, по крайней мере, в принципе рассматривали каждое трезвучие только как случайное совпадение одновременно звучащих мелодий как раз в данных интервалах, и, с другой стороны — с приверженцами системы Рамо, системы, в основе которой лежало именно трезвучие, с предустановленными основными басами (*zu fingierenden Fundamentalbässen*). «Керубини входил в специально образованную комиссию, которая 2 вантоза² IX года Республики принимала учебник гармонии и рекомендовала его для употребления в Консерватории». В комиссии, кроме Керубини и самого Кателя, участвовали: Бертон, Госсек, Лесюер, Мартини, Мегюль, Прони etc.

Помимо своего вхождения в комиссию по рассмотрению данного учебника, Керубини обнародовал в «*Courier de spectacles*» от 12 плювиоза X года Республики статью, в которой он с решительностью настаивает на практической ценности новой книги и смело утверждает, что «юность должна же противу старости иметь и свое право». Все это дает основание предполагать глубокую заинтересованность, если не прямое сотрудничество Керубини в данном учебнике, который, как правильно далее отмечает Нohenemser, до сих пор служит основой обуче-

¹ Основой доминантности для Кателя является не доминантсептаккорд, а аккорд уменьшенной квинты и уже затем доминантсептаккорд, септаккорд вводного тона (*accord de septième de sensible*), аккорд уменьшенной септимы и, наконец, мажорный и минорный нонаккорды. Подчеркивая только доминантсептаккорд как самостоятельное образование, наряду с трезвучиями, Нohenemser тем самым незаметно «переводит» важнейший принцип Кателя на «немецкие рельсы» гармонии, как всецело дисциплины генерал-баса. Слух же Глинки, например, не выносил обнаженной доминантсептаккордности, и это совсем не мелочь, с которой можно и не считаться. Дальше мы остановимся на данной «мелочи» обстоятельнее.

² Вантоз и плювиоз — месяцы революционного календаря французской буржуазной революции; февраль-март и январь-февраль 1801 и 1802 гг.

ния гармонии, поскольку в таком на практическую сторону дела обращается больше внимания, чем на теоретическую.

Естественным продолжением и восполнением «*Traité d'harmonie*» Кателя явились знаменитый «*Cours de contrepoint et de fugue*» Керубини, обнаруженный им в 1835 году, и — специально в области гармонии — «*Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbassbeispielen*» Зигфрида Дена (первое издание: Berlin, 1840). Основным содержательнейшим ядром этой книги и лучшим в ней «составом» надо признать то, что по традиции оказывается восходящим к учебнику Кателя и методам Керубини. Сам Ден в предисловии к своей книге говорит, что базой систематики аккордов тональности послужили для него устные сообщения его учителя Бернгарда Клейна, а Клейн был учеником Керубини.

Вот что пишет по этому поводу в своем предисловии Ден:

«Die erste Andeutung zu einer Grundlage für die darin aufgestellte systematische Konstruktion sämtlicher Hauptakkorde einer Tonart, verdanke ich den mündlichen Mittheilungen meines Lehrers *Bernhard Klein*. Seine tiefe, auf Wissenschaft gegründete Einsicht in das ganze Wesen der Tonkunst gewährte mir, wie den meisten seiner Schüler, überhaupt erst einen lichten Blick in die gesammte Theorie der Tonsetzkunst, nach welchem ich wenigstens vorher vergeblich gestrebt hatte. Wie ich durch ihn gewissermassen zur Ausarbeitung und Herausgabe dieses Werkes veranlasst worden bin, darüber meine ich den geehrten Lesern einige Worte mittheilen zu müssen.

Klein beabsichtigte, nachdem er eine Zeitlang in Berlin öffentlicher Lehrer der Komposition gewesen, und sich später viel mit Privatunterricht in der Harmonielehre und im Kontrapunkt beschäftigt hatte, endlich selbst eine Harmonielehre für den öffentlichen Druck zu bearbeiten. Von diesem Vorhaben wurde er aber bis zu seinem Tode (1832) theils durch seine vorherrschende Neigung zum Komponieren, welche ihm wenig Musse zu theoretischen Arbeiten übrig liess, theils durch eine gewisse Unentschlossenheit abgehalten. Diese letzte gründete sich darauf, dass er das oberste Prinzip seines Akkordsystems... nicht für ganz entsprechend hielt, es daher bald verwarf und modifizierte, bald auch wieder annahm, bis er es endlich ganz fallen liess und den Entschluss fasste, statt eines Harmoniesystems sowohl die Lehre der Harmonie, als die des Kontrapunktes, des Kanons und der Fuge, in der äusserlichen Gestalt eines Lexikons in einzelnen Artikeln aufzustellen...»¹

¹ «Первым указанием на основу систематического построения всех главных аккордов тональности обязан я устным сообщениям моего учителя *Бернгарда Клейна*. Его глубокое, научно обоснованное понимание самого существа музыки дало мне, как и большей части его учеников, возможность проникнуть в сущность всей музыкальной теории,— к чему я напрасно стремился незадолго до того. И, поскольку он до некоторой степени способство-

Далее Ден обстоятельно рассказывает о судьбе и собирании многообразных клейновских материалов (тетрадь его *Vorgarbeiten u. s. w.*, его устные сообщения, запись их учениками) и, наконец, о том, как Клейн за несколько дней до своей смерти, прощаясь с ним, сказал: «*Jetzt wünsche ich wohl, dass ich mit meiner Harmonielehre zu Stande gekommen wäre — so wie sie ist, darf sie nicht an's Licht kommen — thun Sie, was Ihnen möglich ist, vielleicht gelingt es Ihnen, nachdem wir es so oft besprochen haben, weiter zu kommen*»¹.

Не будем прослеживать следы мыслей Клейна, поскольку их возможно констатировать в работе Дена. Здесь важно отметить лишь то, как Ден трактовал существеннейший «*das oberste Prinzip*» («высший принцип») клейновской *Akkordsystems*; принцип, гениально почувствованный уже Кателем, выдвигавшим значение вводного тона («*note sensible*») и аккорда уменьшенной квинты², принцип, впоследствии оправданный эволюцией всей европейской музыки XIX столетия, хотя Катель не мог предчувствовать ни Бородина, ни Скрябина. «*Klein's Grundsatz: dass allen vollkommenen oder konsonierenden Akkorden die reine (konsonierende) Quinte, hingegen allen unvollkommenen oder dissonierenden, die falsche (dissonierende) Quinte zum Grunde liegen müsse, erkannte ich für unstatthaft; denn, wenn gleich die von ihm aufgestellten Akkorde sich durch das Wesen der reinen und falschen Quinte unterscheiden, so lassen sich doch, mit blosser Rücksicht auf die reine oder auf die falsche*

вал сочинению и изданию этого труда,— я считаю своим долгом сообщить об этом несколько слов уважаемому читателю.

После того как Клейн некоторое время вел курс композиции в Берлине, а затем давал много частных уроков гармонии и контрапункта,— он решил подготовить для печати учебник гармонии. Но этот замысел он так и не успел выполнить до своей смерти (1832), частью из-за берущего верх тяготения к сочинительству,— что оставляло ему мало свободного времени для теоретической работы,— частью в силу какой-то нерешительности. Нерешительность эта вызывалась тем, что высший принцип своей аккордовой системы он считал не вполне отстоявшимся, и то отбрасывал и видоизменял, то снова принимал его,— пока, наконец, совсем не отказался от него и не принял решение — вместо того, чтобы дать систему гармонии, изложить в виде отдельных словарных статей учение и о гармонии, и о контрапункте, каноне и фуге».

¹ «Теперь я очень хотел бы, чтобы был какой-нибудь результат с моим учением о гармонии,— так, как оно есть, не раскрывая его,— делайте все, что возможно; может быть, вам удастся, поскольку мы так часто обсуждали его, пойти дальше. . .»

² «*Quoique l'intervalle de quinte diminuée ne soit pas consonnant, on ne peut pas cependant classer cet accord dans le nombre des accords dissonnants, puisque aucune des notes qui le composent n'a une marche déterminée (comme l'ont toutes les dissonances) et qu'elles peuvent toutes monter, descendre ou rester en place; d'où l'on peut conclure que si ces accord est moins parfait que les deux autres, il peut néanmoins être employé à faire un repos momentané avant d'arriver à un repos plus parfait: ainsi, il doit être classé avec les accords consonnants*» («*Traité d'harmonie*» par Catel. Paris, an X, article II. «*Observation*»).

Quinte, noch eine Menge anderer Akkorde aufstellen, die Klein selbst nicht als Hauptakkorde anerkannte. Um nun die Anzahl seiner Hauptakkorde nicht durch Aufnahme solcher zu vermehren, welche eigentlich keine Hauptakkorde sind, bezog er sich nur auf die reine Quinte des Grundtons und auf die falsche Quinte des Leittons der Tonart; diese beiden waren hinreichend für die Konstruktion seiner Akkorde, und daher erwähnte er die übrigen in einer Tonart vorkommenden reinen und falschen Quinten gar nicht, ohne weder über die Nothwendigkeit jener beiden, noch über die Unbrauchbarkeit der andern einen Grund auszusprechen...» (S. W. Dehn. Theoretisch-praktische Harmonielehre. Berlin, 1860, S. V—VI) ¹.

Через штудирование итальянских теоретиков от Царлино до Мартини и изучение выдающихся музыкальных произведений классиков и современности Ден пришел к выводу о необходимости обоснования системы конструирования главных аккордов тональности из отношения консонансов к диссонансам. Сущность, зерно — Element — четырех-, пяти- и шестиголосных аккордов, действующих в качестве «сопутствующих» (welche nur als Zeitakkorde vorkommen), он слышит в трезвучии на вводном тоне. Наоборот, оба находящиеся в тональности, всецело из консонансов состоящие трезвучия, чье содержание обнимает все консонансы данной тональности, он определяет, как аккорды, в которые должны разрешаться все «несовершенные», только из диссонансов состоящие аккорды.

Абсолютно консонантными являются трезвучия из первой и шестой ступеней тональности как главные и коренные аккорды; абсолютно диссонантным — трезвучие на седьмой ступени как главный, коренной, но несовершенный аккорд.

Не буду вдаваться в подробности довольно запутанной номенклатуры аккордов у Дена (главные и подобные, совершенные и несовершенные, коренные и производные аккордные образования), номенклатуры, «заплетающей плетень» вокруг классически стройных и здравых принципов Кателя и вокруг четко интервально-интонационной (квинта как основной определи-

¹ «Принцип Клейна: в основе всех совершенных или консонирующих аккордов должна лежать чистая (консолирующая) квинта, в противоположность несовершенным или диссолирующим аккордам, в основе которых должна лежать ложная (диссолирующая) квинта,— это правило я не считаю недопустимым, так как, хотя рассматриваемые им аккорды и отличаются друг от друга самым существом чистых и ложных квинт, но все же можно допустить, основываясь только на чистых или ложных квинтах, наличие еще множества других аккордов, которые Клейн сам не считал главными. Чтобы не увеличивать количество его главных аккордов прибавлением таких аккордов, которые, собственно, не являются главными, он ссылаясь только на чистую квинту основного тона и на ложную квинту вводного тона тональности; обе они являлись достаточными для конструкции его аккордов, и потому он совсем не упоминал о прочих, встречающихся в данной тональности чистых и ложных квинтах, не обосновывая ни необходимость этих обоих, ни непригодность других...»

тель) установки Клейна. Важно лишь, что Ден оставляет за уменьшенным трезвучием седьмой ступени (*l'accord de quinte diminuée*) значение главного аккорда, из «подстройки» и «надстройки», под и над которым выводится вся доминантная сфера тональности, то есть по Кателю — *l'accord de septième diminuée, l'accord de neuvième majeure dominante et l'accord de neuvième mineur dominante*».

Но в оправдание Дена надо заметить, что он всегда стоит на четкой исторической платформе и живом интонационно-интервальном ощущении гармонии. Нашему механизированному слуху уже трудно, например, постигать «диссонантные качества» трезвучий IV и V ступеней в сравнении с совершенством трезвучия I ступени; а для чуткого слуха музыкантов не только конца XVIII, но и дальше, чем первой трети XIX века, эти развития в главных мажорных трезвучиях по обусловленности расстоянием каждого звука от тоники тональности были вполне осязаемыми, как осязаемыми являлись различия во внутриаккордовом распределении интервалов, пропусков и удвоений в оркестровом письме или те или иные мелодические положения трезвучий и их обращений.

Именно таковым был и слух Глинки. А потому, например, плагальные элементы его кадансов звучали беспокойнее, чем это слышится нам, ибо и интервал кварты ощущался острее, и трезвучие IV ступени воспринималось как состоящее из консонансов и диссонанса¹. Объяснимо и разумное бережливое

¹ См. у Дена (с. 100—103 и др., относящиеся к параграфам 9 и 10 первой главы его «*Harmonielehre*»: *Akkordenlehre, Geschichtliche Klassifikation der Akkorde und Elemente zur systematischen Konstruktion der Hauptakkorde einer Tonart*) обстоятельно слухово анализируемые различия в соотношениях тонов аккордов и их положениях 1) *in Rücksicht auf ihren Stand in der Tonart*, 2) *in Rücksicht auf die Verschiedenheit ihrer Intervall* (например, в отношении *der unvollkommene или falsche Dreiklang auf dem Leitton der Tonart*, как *Hauptstammakkord* на с. 96—100). А также выводы в отношении двоякого различия трезвучий не только по ступеням как басовом фундаменте и местоположением в гамме тональности, но и в отношении интервалов тональности, на которых составлены трезвучия. Составлены только ли из консонансов или только диссонансов или же из консонансов и диссонансов, так что трезвучие, например, IV ступени состоит из кварты, сексты и октавы основного тона тональности, то есть из диссонанса (кварты) и двух консонансов, трезвучие же V ступени — из квинты, вводного тона и секунды тональности, то есть из консонанса (квинта) и двух диссонансов (вводный тон и секунда) тональности. Но в то время, как при сжатом и точно разумном изложении основ классической европейской гармонии у Кателю усвоение постулатов четко организует мысль и «руку сочиняющего» — порядок, наведенный Деном (в усвоенные Клейном принципы французской композиторской школы, со сложной сетью: *in Rücksicht auf die Stufe, welche ihr Basston in der Tonleiter der Tonart einnimmt und in Rücksicht auf die Verschiedenheit der vom Basston des Akkords auf bestimmten Intervalle*), требовал больших усилий. Надо думать, что и в этом одна из причин, почему Глинка — когда получил от Дена напечатанный его «*Harmonielehre*» — не стремился к заботам о переводе этой книги на русский язык. Очевидно, и в период очень краткого первого общения с Деном Глинка, явившись к нему с очень тонко интонационно развитым

пользование трезвучием V ступени и доминантсептаккордом, свойственное Глинке, ибо их диссонантность звучала нагло режущей, притом же и «надстрочной», в сравнении с естественной коренной или прирожденной для слуха диссонантностью трезвучия на «note sensible» и его обращения. Плагальность Глинки оказывается, таким образом, вопреки всем, кто видел в ней специфически русское народно-песенное начало, проявлением своеобразного уравнивания или экономного распределения диссонантных элементов аккордов IV и V ступеней; обостренную же, драматизированную или гротескируемую, доминантность Глинка предпочитает выражать выделением вводнотонности, подчеркиванием интервала уменьшенной квинты и т. п., всегда тонко ощущая слухом отношение каждого аккордового элемента или тона лада к тонике.

Явившись к Дену в 1833 году в качестве ученика, Глинка в силу прекрасного усвоения им в интонационно-интервальном отношении культур итальянской и французской (особенно культуры оркестрового голосоведения французских классических увертюр), конечно, в совершенстве владел интонационным слухом, четко ощущающим ценность каждого тона в его соотношении со всеми элементами тональности — тем, что можно назвать кинетикой тональности. Итальянский, по глубокому пониманию вокальности, слух его (ведь суть дела не в том, что Глинка сам умел выразительно петь, а в психофизиологическом реальнейшем «процеживании» музыкальных впечатлений сквозь живую «голосовую» интонацию, со строгим учетом интонационной значимости и степени трудности «произнесения» каждого элемента музыки) был в то же время и рациональным — по четкой организованности, экономии и осознанию места и направления каждого элемента композиции, — слухом французским, именно всецело соответствующим культуре слуха керу-

музыкальным сознанием, мог быстро взять от Дена организационно полезные обобщения на живых примерах музыки, особенно полифонической (Гендель).

Думается, что и дружба с Деном сначала могла возникнуть на почве общих с ним, родственных для Глинки и постигнутых Деном через Клейна рациональнейших принципов композиторской техники французов во главе с Керубини, и тут же начала углубляться на почве поисков интернациональных корней и родников полифонии. С течением жизни Глинки (как потом и у Танеева) эти поиски шли все более и более в историческую даль, одновременно чеканя в творчестве Глинки голосоведение, яснейшее и мудрейшее, питаемое пытливейшим интеллектом. А в основе этого голосоведения лежало с детства у народных родников подхваченное слухом осознание и интонационно-вокальное постижение красоты музыкального рисунка мелоса — области высшей человечности. Ден музыки Глинки не понимал и понять не мог, но для Глинки — несмотря на это — он мог постепенно превращаться из ученого немца, нужного «для порядка» и для парирования иронических упреков Львовых, Внельгорских и прочих чванных петербургских знатоков, в человека родственных вкусов по розыску «корней жизни» (своего рода *жень-шень*) музыки и в музыке.

бини-кателевской и мегюлевской школы. Это все, конечно, не могло не импонировать Дену; и, наоборот, деновская осведомленность через Клейна в строгости и здравости принципов указанной школы отвечала сложившейся интонационно-слуховой культуре Глинки и делала для него приемлемой даже сложную систематику Дена, которой тот пытался якобы организовать уже просто и практически четко сформулированные французами начала века в их педагогических «Traité» композиционные принципы.

Учебника Кателя Глинка мог и не знать¹, но чем больше в этот учебник, как и в керубиниевский курс контрапункта и фуги вслушиваешься, тем яснее ощущаешь родственную связь глинкинских четких «голосоведческих формулировок», с их интонационной ясностью и стройностью (что так восхищало Бюлова, и это все-таки всего лишь механически далось Римскому-Корсакову из-за отсутствия живой вокальной базы в его чисто инструментальной интонационной культуре), — связь с парижской «школой» композиции «здравого смысла». Не случайно сложилась она среди революционного кризиса интонаций и в жизненной потребности — ответить на зовы эпохи и вместе с тем сохранить, сделав их максимально гибкими, ценнейшие принципы классицизма XVIII века. Примирить, так сказать, интеллектуализм Люлли и Рамо с эмоциональными обращениями к «песенному простодушию», шедшими от пламенного поборника музыки в этическом аспекте, как каждому сердцу общедоступной интонации, — от Руссо. В музыкальной творческой практике выводом-обобщением из сложившейся ситуации были: в Австрии — бетховенский «Фиделио», во Франции же — целый ряд опытов создания лирико-героического музыкального театра и среди них особенно «Иосиф» Мегюля (1807), произведение обаятельной простоты и свежести и вместе с тем этически возвышенной мысли.

Остается еще раз подивиться вдумчивости Бюлова, услышавшего в музыке Глинки бетховенский дух и этос «Фиделио» и мегюлевского «Иосифа», наряду с живым трепетом народ-

¹ Впрочем, возможно, что Глинка знал «Traité» Кателя, ибо и сам Ден считает необходимым в конце первой главы или теоретической части своего учения о гармонии («Harmonielehre», S. 129) все-таки опереться на книгу о гармонии Кателя, как необходимую для тех, «кто хочет постигнуть методически планомерно образование многих аккордов путем задержаний» («Wer sich von der Entstehung mancher Akkorde durch Vorhalte oder Verzögerungen nach einer planmassigen Methode unterrichten will, findet darüber, eine ausführliche Abhandlung in dem "Traité d'harmonie" par Catel» (französisch und deutsch im Bureau de Musique bei Peters in Leipzig) [etc.]. Тут все, до полностью приведенного указания на место издания книги, очень характерно и показательно.

Итак, французская закономерность и ratio тут торжествуют, как и у Глинки.

ности, подобным веберовскому «Фрейшюцу». Симфонии Бетховена и мессы, и реквием, и увертюры Керубини переводят новый строй музыки в высшую сферу универсально-интеллектуальных обобщений. И мысль Глинки отбирает и тут существенное для своего питания и необходимое для роста мелодий национальной музыкальной культуры, каковой в его творчестве выступала русская опера и русский симфонизм.

К сожалению, в рамках данной работы тема Глинка — Керубини не поддается обстоятельному раскрытию¹. Дело ведь тут не в нескольких цитатах, а в показе — очень наглядном — процесса, как *одинаковые предпосылки и «манеры» интонационно-голосоведческого мышления приводят к тождественным звуко-оформлениям идей*. А это как раз требует решительного преобладания языка нотных примеров над словесным. Так же именно построен и учебник гармонии Кателя, где лаконизм словесных определений доведен до минимума при строгой точности и ясности, едва поддающихся переводу, тогда как язык многочисленных нотных примеров наглядно-интонационно красноречив и убедителен. Но так как творческая мысль Глинки в ее первоисточках и потом через Клейна — Дена — и очень существенно — была продукцией, основывавшейся на здравых принципах керубини-кателевской школы, то можно попытаться хотя бы передать смысл построения кателевского учебника, ибо тут действовал и организующий — четкий и ясный, как живопись Энгра, — ум Керубини. Передать, однако, без перевода французской терминологии: в ее интонационной выразительности звучит многое принципиально-смысловое, уже явно «сдвигаемое» в иную формальную, внеинтонационную сферу даже в немецком переводе. Наша же привычная терминология гармонии, к сожалению, находится большей частью в «подстрочном плену» у немецкой, являясь именно таким переводом, и содержание ее обычно резко противоположно интонационно-мелосной сущности русской — напевно-песенной, голосовой в своей основе — культуре.

В начале «Traité» помещено любопытнейшее сообщение о ходе работы комиссии по приему учебника, довольно ярко излагающее положение вещей и то, вокруг чего шли принципиальные споры.

¹ Собственно шире: Глинка — Керубини и французский классицизм (разумею стиль послеглюковский и начала XIX века до явной победы, но далеко не всех объемлющей, романтизма). Следы мегюлевских интонаций и особенно культуры французских увертюр той эпохи в мышлении Глинки позволяют ставить так эту тему. Впечатления детства и отрочества нашего композитора сыграли тут огромную роль, оставаясь для него неизгладимыми. Но при такой более широкой постановке данной темы надо не забывать, что ум Глинки всегда улавливал универсальное в получаемых воздействиях, и потому «интонационные осадки» чисто французского стиля (в чем, конечно, выделялся среди своих современников Мегюль) в его музыке слышатся реже, в сравнении с воздействиями универсального интеллектуализма Керубини.

Согласно регламенту консерватории, специальная комиссия в составе граждан Berton, Catel, Cherubini, Eler, Framery, Gossec, Lacépède, Langlé, Lesueur, Martini, Méhul, Prony, Rey et Rodolphe собралась 2 нивоза IX года Республики с целью приступить к созданию учебника гармонии, который служил бы для обучения в консерватории.

Несколько заседаний прошли в рассмотрении различных систем гармонии. В заседании 10 вантоза комиссия останавливается на основах системы, продуманной (соңу) гражданином Кателем, членом комиссии.

11 флореалья¹ IX года гражданин Катель представляет комиссии окончательную редакцию своего учебника гармонии. После тщательного рассмотрения комиссия принимает эту работу и поручает гражданину Мегюлю сделать о ней сообщение на общем собрании.

Следуют подписи членов комиссии и далее сообщение общего собрания членов консерватории от 15 флореалья IX года Республики: «Гражданин Мегюль по поручению комиссии, редактирующей учебник гармонии, сообщил:

Комиссия, обсудив лучшие работы по гармонии, чтобы получить опору у чтимых авторитетов или для борьбы с освященными временем заблуждениями, которые время должно уничтожить, выслушала сообщение о трех новых системах, представленных на рассмотрение. Две первые, целиком противоположные в их теоретических принципах, вызвали живые и полезные дискуссии, результат которых, хотя и обнаружил познания членов комиссии, не достиг предположенной цели.

Система Рамо была последовательно то атакована, то защищаема. Признания, ею достигнутые, несколько не отвели ее противников, сражавшихся с этой теорией на почве ее недоразвитости („Combattirent encore cette théorie dans ses développements incomplets“), отдавая должную справедливость всему истинному и значительному, что она предлагает для изобретения и образования великой семьи аккордов („de la grande famille des accords“).

В этой борьбе противоположных мнений, выдерживаемой защитниками и антагонистами системы *баса как опоры (la basse fondamentale)*, комиссия, не будучи в состоянии различить истину в ее полном объеме („distinguer la Verité toute entière“), задержала свое решение до той поры, пока сочинение, предоставленное вашей санкции, не покончит со всеми дискуссиями, предлагая исчерпывающую систему, простую по своим принципам и ясную по своему развернутому изложению.

С целью ознакомления общего собрания со своей системой, ее автор, гражданин Катель, возьмет слово после прочтения

¹ Флореаль — апрель-май.

постановления о принятии, которое комиссия приняла на заседании 11 флореаля.

Гражданин Катель излагает свою систему гармонии. После зрелого обсуждения общее собрание принимает ее единодушно, в форме, установленной регламентом консерватории для преподавания в классах».

Подпись Председателя: Sarrette, Président. И, наконец, за его же подписью извещение:

«Ввиду принятия, постановленного Консерваторией музыки 15 флореаля IX года Республики, согласно смыслу параграфа 5, отдела 14 регламента, постановляется:

Учебник гармонии, принятый членами консерватории, будет служить основой преподавания в классах этого учреждения».

Подпись: Sarrette.

Так получила свое общественное признание теоретическая мысль в прекрасной практической оправе учебника, обобщившая в терминах классического голосоведения великие творческие завоевания музыкально-интонационного кризиса, происшедшего с зарождения зорь революционной эпохи Франции XVIII века и эры бури и натиска в Германии — до завершения дела Бетховена, Шуберта, Керубини и отраженного в нашей стране в творческом мышлении Глинки; музыка Глинки была не только художественно индивидуальным выражением, но интеллектуально обобщенным и практически интонационно коренящимся в народной русской и общеевропейской музыкальности строительством свежей художественной культуры на основе культа разумности и человечности, завещанного Францией XVIII века, Францией энциклопедистов и Францией революции.

Теперь послушаем предисловие автора учебника — Кателя: «После различного рода учебников гармонии, опубликованных до настоящего времени, некоторые из которых пользуются заслуженным уважением, покажется, быть может, смелостью предлагать публике новый, существенно отличный от тех, коим почти повсеместно следуют во Франции; и я бы не осмелился обнародовать свой учебник, если бы Консерватория, приняв его, в некотором роде не обязала меня его опубликовать».

«Думаю, что различные системы преследуют одну и ту же цель и различаются друг от друга лишь способами достижения этой цели; публикуя мою работу, я вовсе не задаюсь намерением опровергать противоположные ей».

«Я предпринял этот труд, чтобы упростить, насколько для меня это возможно, элементы гармонии; я попытался свести ее к подлинному истоку, показывая, что все диссонансы зачаты консонансами. Я свел аккорды к весьма малому числу, оставляя название *аккорд* лишь за теми, что не требуют никакого приготовления и которые первично извлекаются звучащим телом [et qui tirent leur origine du corps sonore]. Я разделил

гармонию на два отдела: *гармония простая или естественная и гармония сложная или искусственная* [harmonie simple ou naturelle, harmonie composée ou artificielle]»¹.

«Простая гармония охватывает все аккорды, не требующие приготовления. Сложная гармония основывается на гармонии простой; она образуется задержаниями одного или нескольких голосов, которые пролонгируют один или несколько тонов аккорда в следующий аккорд. . .»

«Любое движение простой гармонии может стать гармонией сложной посредством такого рода пролонгаций; и всякий ход сложной гармонии может обратиться в гармонию простую, с отменой пролонгации. Очевидно, что простая гармония и есть основа, общая для всех диссонантных движений»².

«Этот метод, по-моему, сочетает двойное преимущество: раскрывая истинную природу каждого аккорда и одновременно уча применению его, он избавляет учеников от едва выносимой трудности классифицировать в памяти многочисленные разряды аккордов. Изолированные, являемые, как будто бы аккорды различные, они осложняют освоение гармонии и еще более затрудняют практику».

«Если добавить, что в большинстве учебников ограничиваются преподаванием названий аккордов и их взятием на клавише („la manière de les plaquer sur le clavier“)³, легко понять, что, изучив гармонию подобным способом, каждый чувствует себя совершенно неискушенным в искусстве контрапункта и что ученики, приступая к нему, обязаны бывают начинать обучение композиции с движения консонансов, им неведомого, хотя они знают названия всех существующих аккордов».

«Я предлагаю в этом сочинении обучать гармонии с первых понятий о контрапункте; опыт покажет, достиг ли я этой цели».

Вступительная глава учебника содержит учение об интервалах, таблицы их с обращениями — каждый интервал в трех фазах, их деление на консонансы и диссонансы, совершенные и несовершенные консонансы, виды движения (последования) интервалов — все в практически ясной, легко усвояемой форме⁴.

Первая глава излагает общую теорию аккордов. Катель устанавливает на основе делений монохорда обобщенный аккорд, содержащий все остальные (от ноты *соль* — это мажор-

¹ Читая этот существеннейший абзац, словно испытываешь слуховое ощущение от классически здоровой закономерности голосоведения совершеннейших созданий Глинки, подобно «Руслану», «Ночи в Мадриде», «Камаринской», ряду романсов.— Б. А.

² И здесь ощущается великая здравость и закономерность техники Глинки.— Б. А.

³ Сноска Кателя: Эти сочинения именуются учебниками сопровождения (“Traité d’accompagnement”).

⁴ Довольно четко во всем отделе этом ощущается намерение Кателя утвердить слух на движениях, «ходе» (mouvements; marche) интервалов, то есть в интонационно-мелосной их природе

ный и минорный нонаккорды). Данный аккорд включает в себя: l'accord parfait majeur et mineur, l'accord de quinte diminuée. Этот аккорд Катель демонстрирует тотчас за тоническими трезвучиями. Затем: l'accord de septième dominante, l'accord de septième de sensible, l'accord de septième diminuée и нонаккорды, мажорный и минорный. Эти аккорды составляют простую или естественную гармонию. Остальные, вводимые в гармонию, образуются вышеуказанным приемом пролонгации и образуют гармонию сложную (составную).

Вторая глава содержит изъяснение каждого аккорда. Остановим внимание на аккорде уменьшенной квинты. Говоря о его составе сейчас же вслед за изъяснением состава совершенных трезвучий, Катель отмечает в сноске: этот аккорд состоит из терции и квинты, как и совершенные аккорды, но ему отказывают в качестве «совершенности» (собственно, заключенности, цельности.— Б. А.) по причине уменьшенной квинты, как интервала не консонантного. И тут же следует приведенное выше замечание о необходимости классифицировать этот аккорд в числе аккордов консонантных, ибо он допускает un repos momentané avant d'arriver à un repos parfait [«мгновенный отдых» — прежде чем достигнуть «отдыха полного»].

Тут имеет значимость не только очень интонационно-чуткое, своеобразное и характерное для французского слуха восприятие *pote sensible*, на которой базируется этот аккорд, восприятие, мелодизирующее гармонию,— но и умное предчувствие *самостоятельного* значения, которое уже начинал получать в европейской музыке интервал уменьшенной квинты. Для слуха Кателя, правда, это еще пока только возможность «*repos momentané*» и отсутствие ограничений для любой из фраз аккорда уменьшенной квинты; но в данном случае важен самый принцип и акцент его мысли на столь *sensible*'ном интонационном аккорде.

У листианца Дена он преобладает в числе главных аккордов, а в анализе марша Черномора Глинки мы слышали, какое значение в образовании полутоновой по составу и «диатонической» по смыслу гармонии имеет культура вводного тона, мелодизирующая (а не хроматизирующая, то есть только окрашивающая) гармонию, и семизвучная гамма полутонов в пределах уменьшенной квинты.

Добавим, что ведь, в сущности, марш Черномора интонационно уместается в гранях двух, связанных общим тоном *фа*, уменьшенного и увеличенного интервалов (от *си* до *си*), причем центр — звук *фа* становится в центре формы марша (в Трио) осью кругового движения, являя себя в устойчиво данной тоналности гармонического *F-dur*'а. При тоне *си*, как начальном отправном звуке мелодии марша, в тонике *F* и в Трио вся форма марша в целом и его осевое движение ощущается как «*repos momentané*», допускаемый Кателем для уменьшенных

квинтовых образований, при окончательном для слуха, в итоге полного завершеного восприятия марша, ощущении полноты C-dur'ности.

Из характерных, находящихся в данной, второй главе изъяснений отметим: «Лучший прием соединения совершенных аккордов происходит через приготовление квинты»; затем любопытный прием употребления квартсекстаккорда уменьшенной квинты перед квартсекстаккордом тонки (пример дан в ля миноре при мелодическом движении *до, ре, до, си, до* и ходе баса: *ля, фа, ми, ми, ля*).

Третья глава посвящена аккорду септимы доминанты и его обращениям с акцентом на то, что его разрешение в тонику производит «un repos d'harmonie» («гармонический отдых»), называемый завершенным кадансом. Глава очень сжатая. Такова же роль этого аккорда в творческом методе Глинки, в противовес особенно Веберу. Наоборот, очень развита глава четвертая, в которой со тщанием анализируется интонационно-ладово свежий аккорд «de septième de sensible» («септимы вводного тона») в его мажорном облике. Пятая глава — приемы употребления аккорда «de septième diminuée» («уменьшенной септимы»), шестая — о мажорном нонаккорде («neuvième majeure dominante»). Любопытна сноска Кателя, что аккорд уменьшенной септимы принадлежит исключительно минору: «on ne peut l'employer dans le mode majeure que par licence».

Седьмая глава — очень обстоятельная — содержит множество рациональнейших примеров мелодико-гармонического движения проходящих нот и образования из естественных гармоний диссонирующих сочетаний из многообразных видов «пролонгаций» (notes prolongées) и задержаний. Особая сеть примеров демонстрирует поступенное движение басового голоса в «натуральных аккордах» и «пролонгаций», которые при этом возможны. Все это настолько интонационно закономерно и логично, что мысль и слух легко различат в основном ту же технику — от Мегюля, Кателя, Керубини, через весь XIX век, к мелодически изумительному голосоведению Гуно, здравости партитуры «Арлезианки» и «Кармен» Бизе, мудрой, суровой органной напевности у Франка, тончайшим опытам «бывания» на острие строгой закономерности, — вот-вот, казалось бы, нарушенной (Равель с его, как паутина, изысканной интонационностью), к трезвой интеллектуальной игре мастерства-ремесла, скромно скрывающей высокую духовность, к Дебюсси (вспомним партитуру «Пеллеаса» с ее принципом строжайшей интонационной экономии: ничего, ни единого «шелеста» зря, вне контроля слуха и интеллекта). Но ведь та же экономия и мотивированность каждого мига звука-движения у Глинки (опять приходит на мысль «Ночь в Мадриде»).

Восьмая глава — четко изложенное в серии пластических примеров учение о кадансе («La cadence et la terminaison d'une

phrase musicale sur un repos»). Эпически стройное спокойствие и убедительная закономерность «формул-концовок» — стиль кадансов эпохи — впоследствии отражены и в строении, и в характере движения и пластике кадансов «Руслана». А ряд данных Кателем образцов «отводов» или избеганий и нарушений «конца концовок» («on peut éviter, interrompre ou rompre la cadence parfaite...») предугадывает последующую технику «бесконечной мелодии», то есть, в сущности, приемы безостановочного перехода доминантовых тонально различных сфер друг в друга.

Особенно любопытны три заключительных примера главы: «Suite de cadences à la dominante, suite de cadences évitées et suite de cadences rompues» [последовательность кадансов доминантовых, последовательность кадансов избегаемых и кадансов прерванных].

Чем не подступ к «Isoldes Liebestod», столь неожиданно звучащий в первом из них?

Очень наглядно-поучительна девятая глава, совершенно «бессловесная», состоящая из образцов мелодико-гармонического движения различной поступи и построения (из многообразия задержаний тонов натуральных гармоний) сложных аккордовых новообразований (les différents mouvements de la basse parcourant l'étendue de l'échelle diatonique avec l'harmonie naturelle et les marches dissonantes les plus usitées).

Эта и последующие три главы (X — Genres: le Diatonique, le Chromatique et l'Enharmonique; XI — Pédale; XII — Altérations) в ряде пронизательных примеров, особенно внутренних педалей (альтераций в сфере септаккордов, энгармонизмов и т. д.), наглядно убедительно демонстрируют, как уже в самом начале века обобщающая мысль композитора-педагога предугадывала последовательную эволюцию европейской гармонии, выяснившуюся теперь для нас как развитие последовательных этапов романтической, психореалистической и неоклассической гармонии, несмотря на все усложненности, остававшейся в принципе диатонической, закономерно выводимой из диатонизма интонаций натуральных гармоний. Так, наконец, Катель подводит свое изложение к главе о модуляции (XIII), вполне естественно, очень краткой после всего изложенного в предшествующих главах о педали, жанрах и альтерациях, где лад уже ощущался столь расширенно. В обобщенном примечании перед примерами модуляций из до мажора во все остальные тональности, мажорные и минорные, Катель утверждает, что в принципе модуляции происходят через кадансы и приемами избегания (уклонения от) каданса или перерывом его. И тут же добавляет, что «il est difficile de leur prescrire de règles» [что трудно тут предписывать правила]. Единое правило, от которого никогда не следует удаляться, — это «удовлетворить слух». Это уже апелляция к стилю и художественному вкусу эпохи,

а в сущности, к живой интонации, проводниками и отбором которой являются и стиль и вкус как проявления воздействия интеллектуальной культуры. Курьезное определение («злобы»), дававшееся Глинкой эстетическо-обязательным вмешательствам интеллекта, как своего рода органическим надстройкам над движущимся по инерции интонационным содержанием,— это определение включает в себе то же мудрое предуказание, что не правила, а ум и чутье художника в конечном итоге имеют решающий голос в художественном делении, в способности «выбирать из потока событий то, что заслуживает стать вечным, и иметь искусство сделать это частное и временное общим и вечным» (А. В. Луначарский, из неоконченной — предсмертной — статьи о Прусте).

Этим обобщающим замечанием о модулировании кончается, строго говоря, учебник Кателя, ибо далее, после примеров модулирующих, остается лишь заключительная, чисто ремесленная глава о цифровке аккордов (Article XIV. Sur la manière de chiffrer, глава для аккомпаниаторов,— pour ceux qui veulent accompagner au clavecin).

II. О ФРАНЦУЗСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ УВЕРТЮРЕ И В ОСОБЕННОСТИ ОБ УВЕРТЮРАХ КЕРУБИНИ¹

...На грани XVIII — XIX веков во Франции сложилась отзывчивая форма драматической увертюры, которая по стройности и разумности конструкции, сжатости и гибкости схемы оказалась способной к чуткой реакции на нервное пульсирование перерождавшейся композиторской психики, вызванное напряженно быстролетной сменой исторических событий.

Подчеркиваю, что отзывчивость увертюры не только не повела к раздроблению формы, а, наоборот,— к исключительной концентрации ее элементов и их «чувствительности» к воздействию интонационных, столь повышенных в эту эпоху требований. Впрочем, французская музыка по всему ходу своего развития приучена была к постоянной проверке активно реагирующими внимательными слушателями. Эта проверка в эпоху революции стала еще более интенсивной. Что увертюры слушались, а не пропускались мимо ушей до поднятия занавеса, когда сцена обычно заставляет насторожить внимание, доказывает не только многочисленность критических отзывов, но и часто встречающиеся свидетельства реакции впечатлительной

¹ Данная глава, в сущности, является восстановленным фрагментом о французской классической увертюре и особенно об увертюрах Керубини из очерка моего об увертюре Глинки к «Руслану и Людмиле», напечатанного в «Музыкальной летописи» (Пг., 1923, сб. II), куда данный фрагмент не вошел в силу различных обстоятельств.

публики. Достаточно вспомнить о потрясающем успехе знаменитой увертюры Мегюля «La chasse» («Охота») и ее поистине колоссальной популярности — и это при провале самой оперы («Le jeune Henry», 2 actes, livret de Bouilly, 1797), чтобы почувствовать эту общественную отзывчивость. Constant Pierre в своей работе «Le Magasin de Musique à l'usage des fêtes nationales et du Conservatoire» указывает на многообразие аранжировок этой увертюры (помимо фортепианного переложения — аранжировки и для арфы, двух скрипок, двух флейт, двух кларнетов, струнного квартета и т. д.). В каталоге des ouvrages nouveaux de Musique Vocale et Instrumentale composant de Magasin de Musique (1801—1802) фигурируют не только оперные увертюры Мегюля, Кателя, Винтера и, что очень характерно, увертюры Моцарта, значение которых для французов было несомненным, но и ряд увертюр для духового оркестра (Catel, Méhul, Jadin, Devienne, Blasius), что уже свидетельствует о воздействии этой формы вне пределов театра.

Словом, мы присутствуем при «собрании» и образовании инструментальной формы, отзывчивой к интонационным воздействиям эпохи, — формы, становление которой происходило под общественным контролем и которая от этого не расплылась в рапсодичности, а, наоборот, крепла, получала упругость при сугубой выразительности и отзывчивости. Пользуясь характеристикой Легуве в отношении одного из тогдашних поэтов-драматургов, можно сказать, что форма увертюры заключала в себе «cet art de la composition de la préparation et de la progression, qui constitue une pièce bien charpentée» [этот род сочинения, состоящий из подготавливания и развития, который учреждает хорошо слаженную пьесу]. Прочность, упругость, ясность, разумность мастерства подготовки, развития и отбора материала — качества пластически представительного искусства, постоянно учитывающего законы восприятия слушателей, — делают форму французской увертюры конца XVIII и начала XIX века поистине классической. И эти качества составляют ее существенные стороны плюс присущие всегда французской музыке мелодическая четкость и нерасточительность, но «вкусность» гармонии.

Все это оказалось чрезвычайно существенным для роста русской музыкальной культуры как воздействия сходных качеств в области литературы, поэтики и драматургии на русскую поэзию. Отроческие, а затем юношеские музыкальные впечатления Глинки, столь врезавшиеся в его сознание и сохранившиеся на всю жизнь, составлялись из ряда пьес, и в числе их в сильной мере из воздействий образцов французской классической увертюры указанной поры. Они же были, наряду с русскими народными песнями, едва ли не «первинками» инструментальной музыки и культуры оркестрового письма, усвоенной «прозревающим слухом и музыкальным сознанием» мальчика.

В своих «Записках» Глинка, уже на склоне лет, оставил нам список особенно запечатлевшихся в его восприятии пьес, исполнявшихся усадебным крепостным оркестром его дяди. Словно читаешь выписку из каталога французского *Magasin de Musique* начала прошлого века, в котором обязательны и увертюры Моцарта¹.

Напомню этот список, где среди увертюр были:

Cherubini: Medea [Медея]

Hôtellerie portugaise [Португальская гостиница]

Faniska [Фаниска]

Lodoiska [Лодоиска]

Les deux journées [Два дня; русск.— Водовоз]

Méhul: Joseph [Иосиф]

Le trésor supposé [Мнимое сокровище]

L'irato [Разгневанный]

Mozart: Don-Juan [Дон-Жуан]

Zauberflöte [Волшебная флейта]

Clemenza di Tito [Милосердие Тита]

Nozze di Figaro [Свадьба Фигаро]

Beethoven: Fidelio (E-dur) [Фиделио]

Ранее Глинка упоминает увертюры «*Lodoiska*» Крейцера и «*Deux aveugles*» Мегюля, «*Ma tante Aurore*» Буальдье и увертюры Россини. Хотя он говорит, что в юности любимыми его из увертюр были «*Medea*» и «*Hôtellerie portugaise*» Керубини, самый заметнейший след в его творчестве (вступление к арии Руслана «О поле, поле», инструментальный рисунок сопровождения обращений Руслана к усыпленной Людмиле в IV акте оперы и во вступлении к «Арагонской хоте») оставило знаменитое драматическое, настороженное вступление — *Andante molte sostenuto* — керубиниевской увертюры «*Les deux jour-*

¹ Обязательность присутствия увертюрной музыки Моцарта в России эпохи юности Глинки соперничала, впрочем, с таковой же во Франции. Да и не только о музыке увертюр Моцарта приходится вспоминать, когда кропотливо отыскиваешь документальные следы музицирования в русском быту первой трети прошлого века. Мне случилось как-то восстанавливать картину музицирования (да и обучения музыке) в Петербургской Академии художеств, ибо значение музыки там имело большой художественный резонанс. Культ Моцарта мы обнаруживаем глубоко уходящим в XIX век, и нельзя без волнения читать страницы, посвященные крупному русскому художнику Максиму Никифоровичу Воробьеву (род. 1787) в известном труде скульптора Н. Рамазанова («Материалы для истории художеств в России». Книга первая. М., 1863), — страницы о М. Н., как очень сильном скрипаче, обожавшем Моцарта. Вот, например, фрагмент оттуда: «По поводу этой игры [Воробьева] расскажем следующее: какой-то французский путешественник посетил мастерскую художника и, увидав картину „Ночь“, очень любовался в ней всплесками небольших волн. На это Воробьев заметил, что мысль об этих небольших волнах подал ему Моцарт; француз не понял этого; тогда художник взял скрипку и тотчас же сыграл ему один мотив Моцарта. Француз, изумленный, признался, что никогда не предполагал столь тесной связи музыки с живописью» (etc., с. 29, 30 в упомянутой книге).

pées» (*Водовоз*), а «вспыльчивый, напряженный пафос» *Медеи* остался, в сущности, чужд музыке Глинки, за исключением разве некоторых моментов патетического характера в «Холмском». Но об этом обстоятельнее чуть дальше...

Наиболее яркими явлениями французской классической увертюры были, конечно, увертюры Керубини и Мегюля, по темпераменту различные, но по строгости и отчетливости рационализированного мастерства восполнявшие друг друга.

Сен-Санс считает Мегюля «*très grand maître*» [очень большим мастером], одним из тех, кто «оказали громадную честь французской школе». И он прав. Мегюль, действительно, истый француз по лучшим качествам галльско-латинского здравого смысла и целеполагающего ума. Но что еще важно — в его музыке слышен темперамент эпохи, бьется «давидовский пульс». Конечно, ему не совсем по себе в римской тоге Давида и, в сущности лирик, он потом, в 1807 году, нашел свое глубокое призвание в этико-героической пасторали «Иосиф». Но бурные 90-е годы (особенно в первой их половине) «встряхивали» его сознание так сильно, что «голос его музыки» становился не раз упором интонаций парижской толпы, и это дало отзвук в ряде патетически-темпераментных моментов его опер и особенно в драматургии его увертюр, действительно и поистине театрально-симфонических, ибо, при всей безусловно музыкальной целостности их формы, форма эта определяется все же драматургией и образами (о характерах, пожалуй, говорить нельзя) данного спектакля.

Их пульс и темперамент тоже безусловно театрально-эпохиальны. Обнаруживается это, главным образом, через одно, резко отличающее его от мастерства Керубини свойство — отсутствие внутренне-ритмической организации материала, при безусловно яркой риторичности, декламационности его, в противовес как раз сдержанному пафосу «увертюренности» Керубини, но зато насыщенному удивительным *ритмическим пульсированием* воли и интеллекта. Это качество, кажущееся сперва чуть ли не холодностью, при внимательном вслушивании заставляет преклониться перед выдающимся по уму и владению собою и своими художественными ресурсами мастером.

И как быстро исчерпывается обаяние «гневноности» Мегюля, которому сперва поддаешься, а потом вскоре ощущаешь повторы и однообразие в нагнетаниях темпераментности в сравнении со все более и более обнаруживаемыми в искусстве Керубини величавым самообладанием и пониманием обобществляющего и организующего значения *ритма*. Ритма как фактора интонационно-действенного, ритма как *воли музыки* в ее объективном становлении. С этой точки зрения уравновешенное и стройное мастерство Керубини оказывается более глубоко революционным, чем проявления бурной риторико-декламаторской патетики.

Неудивительно, что Бетховен ценил искусство Керубини («Cherubini ist mir unter allen lebenden Opernkomponisten der achtungswertesteste. Auch mit seiner Auffassung des Requiems bin ich ganz einverstanden und will mir, komme ich nur einmal dazu, selbst eines zu schreiben, manches ad notam nehmen») ¹ и что про Глинку можно, не преуменьшая его таланта, сказать, что едва ли не через Керубини он постиг смысл и волево организующую силу музыкального ритма. По крайней мере, если хотя бы только понаблюдать, какие замечательные применения делает Керубини из одной из любимейших своих ритмопопевок (♩₂) как импульса развития — и из вариантов ее (можно сослаться на увертюры *Les deux journées*, 1800; *Medea*, 1797), как вырастает у него становление музыки из стократ применявшихся «интонационных афоризмов» и лаконичных ритмоформул Моцарта и других современных ему симфонистов (см. обаятельную, ароматную и тончайшую по вкусу и по отделке увертюру *Анакреон*, 1803), как живет у него фанфарная попевка, характерная для эпохи (например, *Allegro spiritoso* увертюры «*Les Abencéages*», 1813), чтобы оценить неувядаемую интеллектуальную прелесть его «ритмического воображения» и изобретательность искусства «вышивания» по вошедшей в сознание современной канве.

Мегюль метко высказался: «Неподражаемый автор *Медеи* не нуждается в подражании кому-либо, чтобы проявить себя то элегантно, то чувствительно, то грациозно, то трагично; чтобы быть, в конце концов, тем Керубини, которого, если некоторые личности и могут обвинить в подражательности, но которому и сами они при первом удобном случае не призадумаются поподражать, только неудачливо (*malheureusement*)».

Итак, Керубини как ритмист, ощущавший ритм даже больше, чем как импульс, а как ум и волю музыкального развития и экономного (ради наивысшей точности воздействия) и классического (ради максимальной осязаемости слухом) распределения материала, внес в становление увертюры ценнейшие формирующие качества. Эти качества обусловили и гибкость и упругость данной формы и вызвали в силу своей пластичности восприимчивость к ее содержанию со стороны обширнейших кругов слушателей. Именно эту пластику ритма и осязаемость материала, создающую впечатление неизбывной его щедрости, и почувствовал Глинка у Керубини и особенно заметно отозвался на нее в «*Руслане*» — произведении поразительной ритмической организации.

¹ «Керубини я считаю среди всех ныне живущих оперных композиторов наиболее достойным внимания. И с его толкованием „Реквиема“ я также вполне согласен и хотел бы, если бы мне только довелось самому написать таковой, многое принять за образец (*ad notam*)»

Правда, поворот в сторону осознания ритма не только как верстовых столбов, вдоль которых вьется дорога музыки, а как проявления действительно организующего работу сознания и формы творчества, происходил в Глинке давно. Но если сравнить «Руслана» с ритмически — относительно, конечно, — аморфным «Сусаниным» и даже с «Холмским» (произведением эпохи работы над «Русланом»), то ясно наблюдается колоссальное расстояние между эрой только ритмически ценных угадок, находок и поисков и между эрой зрелого владения искусством ритма, как мастерством и стиля и формы, искусством, ясно сказавшимся в «Руслане».

Откуда оно могло прийти? Полагаю, от Керубини. Глюк далеко не столь сильный — в указываемом смысле — ритмист, как Керубини, да и прочное освоение Глюка Глинкой произошло, пожалуй, позже, на что намекает и сам Глинка. Ни Вебер, ни Мегюль, ни Россини, ни даже Гайдн — не ощущали организующей силы ритма так, как Керубини. Остаются Моцарт и Бетховен. И следы моцартовской ритмовки (особенно увертюры «Фигаро») в Глинке налицо, но все же сильнее в нем ладово-интонационное воздействие итальянских и славянизированных элементов моцартовской музыки. Ритмическое воздействие со стороны Бетховена, в особенности свойственного его искусству ритма соперничества и тесной сопоставляемости двух- и трехдольности, для Глинки нехарактерно. А между тем от воздействия «ритмологии» Керубини в том же «Руслане» имеются наглядные следы, особенно в IV акте. Начиная от антракта перед ним и кончая финалом, не говоря о хоре «Погибнет», руководящие ритмопопевки являют по-своему трактованное дальнейшее раскрытие излюбленных ритмоимпульсов Керубини¹.

Но суть дела тут не в цитатности и, конечно, не в подражательности, а в органически усвоенном методе пластического показа содержания через рациональное владение ритмоформостроительством. А это искусство в области музыки было уже динамизировано композиторами драматургически гибкой реалистической комедийной французской оперы XVIII века, затем сугубо «воспламенено» революционной эрой, напряжением психики и давлением музыки улиц и площадей Парижа (особенно ритмикой массового танца) и чутко вновь симфонизировано. Высшего самообладания мастерство ритмоформостроительства достигло у интеллектуальнейшего композитора эпохи — у Керубини. Инстинктивно или сознательно, но Глинка в нем это ощутил.

Овладение таким мастерством далось ему не сразу, и только при явном повороте его творчества к строго классическому

¹ Особенно сказывается ритмосвязующая формула и основная попевка побочной партии из увертюры «Medea».

интеллектуализму, управляющему внушениями эмоций, оно — это овладение — проявилось в полной мере. Таким произведением оказался «Руслан». И если, например, в начале арии «О поле, поле» и в IV акте «ритмо-керубинизмы» осязаются легко слухом, то грандиозность ритмоконструкции интродукции и ритмодинамики увертюры свидетельствует о вполне самостоятельном усвоении Глинкою волевого принципа музыки — ритма. Принципа, безусловно объективизирующего и обобществляющего ее, «натурализируемую» личной эмоциональной настроенностью композиторов, природу. Научиться этому искусству он мог, главным образом, у французов и, преимущественно, у Керубини.

У Глинки заметно очень внимательное вслушивание в прием, присущий Керубини, — переосмыслять, переводя во владение ритма уже стабилизовавшиеся, застывающие в механизированном употреблении те или иные факторы выражения. Прием этот, конечно, был унаследован от Моцарта, но был конкретно импульсирован революционной психикой и требованиями повышенной чувствительности и повышенных раздражителей.

Так, Керубини одухотворяет систему динамических оттенков, механизированную XVIII веком, и, например, пользуется и контрастами *ff*—*p* и тоникой *sforzando* и *marcato*, и вообще акцентацией, наконец, утончает артикуляцию штрихов — все в строгом соответствии с пластико-ритмическими намерениями и целями. Поскольку нет возможности приводить детальные нотные примеры, могу сослаться хотя бы на ряд страниц всем известного сборника увертюр Керубини в издании Peters'a¹. Рекомендую взглянуть на с. 5, 7, 8 (напомню об увертюре *Rienzi* Вагнера), 9 (замечательная ритмопедадь литавры), 10 (*marcato* с подкреплением струнных акцентом тромбонов — прием, знакомый Глинке, как один из способов закрепления внимания!), 18 и 19 (контрастное сопоставление пласта сочного *forte* и пласта прозрачного *piano*), 23 (напоминаю о трактовке Глинкою сходной ритмопопевки), 26 (контраст *pp* и *ff*), 36 (то же), 37 (*tremolo pp* при *sfz* у деревянных и *forte* росчерка у *celli* и *bassi*), 41, 44, 55—56 (длящееся элегантное *pp*), 59 (настороженные паузы — внимание! — росчерки *pp*, бурное *crescendo*), etc.

Керубини мастерски — драматургически владеет приемами насыщения и распыления (разряжения) звукоматериала и при этом пользуется и искусством «говорящих пауз» и контрастных смен *pp* на *forte* и обратно, с целью насторожить, сконцентрировать слух или вызвать, «акцентировать» внимание слушателя. Эти призывы «к вниманию» у него поразительно разработаны. И вот хотя бы увертюры его не являются ни увертюрами — раскрытием характеров, ни форшпилями, внушающими руководящую идею предстоящего действия, ни оркестровым «показом» или иллюстрацией важнейших ситуаций, а скорее выступают

¹ Edition Peters, № 1235. C h e r u b i n i. Ouvertüren. Partitur.

как классические пропилеи или как «инструментальный портал» и лишь отчасти как музыкой раскрываемая интрига или «игра оркестра», предвосхищающая игру сценическую.

При всех этих «хотя» его увертюры остаются все же истинно театральными, и их интеллектуализированная образность ничуть не теряет в сравнении с темпераментно-эмоциональной убедительностью увертюр Россини, патетикой и картинностью, «наглядностью» действия и ораторским пафосом увертюр Мегюля. Следы изучения «увертюрного метода» Керубини встречаются очень долго у последующих поколений композиторов-драматургов, и постепенное *заввение* его ритмопластики и законов концентрирования «слухового внимания», так чутко понимавшихся Глинкою, а во Франции еще Обером, потом Бизе (но в последнем периоде творчества), не принесло пользы!

Берлиоз в своих увертюрах, при всей колоритности оркестровой палитры, не владел ни ритмоформостроительством Керубини, ни тонким чувством театральной психологической интриги, как Моцарт, ни шекспировской мощью увертюр Бетховена. Обожаемого им Шекспира Берлиоз принимал все же слишком как неистового романтика и «прослушал» в его драмах строго проводимые нормы или закономерности драматургии, обусловленные искусством владеть вниманием зрителя, постоянно отвлекающимся, и направлять его.

Этим искусством, но в его интеллектуальной оправе, владела мастеря французской классической увертюры, и, в сущности, на этом искусстве базируются и французский симфонизм, и опера в лучших своих образцах, и пластически организованное органное мастерство (и композиторское, и исполнительское), где каждый миг изобретения подчинен учитываемым законам вкуса и чувства меры, не как эстетического каприза и моды, а как неизбежности контроля общественного восприятия: ибо в интересах композитора раскрыть перед этим контролем свое произведение в ритмопластической осязаемости. Глинка также это глубоко понимал, и несомненно, что его тяготение и к Керубини, и к Глюку обусловлено наличием в их искусстве ритмопластического мастерства и ритмоформостроительства.