

Д. Гойдов

НОВАЯ
НОВАЯ
СОВЕТСКАЯ
МУЗЫКА
20-х
Гойдов

**Издательский
Дом
«Композитор»**



Detlef Gojowy

Neue sowjetische Musik der 20er Jahre

Laaber-Verlag
1980

Детлеф Гойови

Новая советская музыка 20-х годов

Перевод с немецкого и общая редакция
Натальи Власовой



Издательский Дом «Композитор»
Москва 2006

ББК 85.31

Г 11

ISBN 5-85285-721-1

Издание осуществлено при поддержке
М. Р. Belaieff-Stiftung (Köln)

Г 11

**Д. Гойови. Новая советская музыка 20-х годов.
М.: Издательский Дом «Композитор», 2005. – 368 с.**

Исследование посвящено широкому кругу явлений и проблем отечественной музыкальной культуры 1920-х годов, рассмотренных в контексте социально-политической ситуации того времени. Предметом изучения становится композиторское творчество периода относительной творческой свободы и интенсивного культурного взаимодействия со странами Запада. Обширный музыкальный материал, множество персоналий, богатая и разнообразная фактологическая информация придают работе черты энциклопедичности. Автор воссоздает сложную картину формирования и развития новых музыкальных тенденций, интенсивных и плодотворных творческих поисков, которые позже были объявлены «формалистическими» и десятилетиями замалчивались в официальной советской историографии. В Приложении помещены редкие документы, отражающие расстановку сил и борьбу мнений в музыкальной печати послереволюционных лет.

Книга адресована музыкантам-профессионалам и просвещенным любителям, интересующимся историей отечественной музыки XX века. Издание снабжено иллюстративными аудиоматериалами.

ISBN 5-85285-721-1

Г ~~4905000000—051~~ без объявл.
~~082(02)—06~~

ББК 85.31

© Издательский Дом «Композитор». 2005

© Власова Н.О. 2005

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|----|
| <i>В. Екимовский. Предисловие</i> | 11 |
| От переводчика | 15 |
| Об авторе | 16 |
| Предмет и источники исследования | 17 |
| Общая культурно-политическая ситуация | |
| А. Эстетика и культурная политика | |
| I. Эстетические основы сталинской культурной политики и ее развитие в 1920-е годы | 21 |
| II. Противовес традиционализму: Ассоциация современной музыки | 31 |
| В. Об условиях существования современной музыки | |
| I. Музыкальные журналы | 36 |
| II. Издательское дело | 43 |
| III. Исполнение современной музыки, связанные с ней учреждения и прочие явления | 45 |
| Музыкальные основы советского модерна | |
| А. О методике анализа | |
| I. Об анализе гармонии | |
| 1. Звукоряды <i>Хроматические, мажорные, минорные звукоряды, церковные и «бузониевские</i> <i>частичные» звукоряды / Полные и временные звукоряды / Транспонируемые звукоряды /</i> <i>Обозначение звукорядов и ступеней транспозиции</i> | 49 |
| 2. Мелодическая гармония и виды мелодики <i>Диатоническая и недиатоническая мелодика: заполняющая, смещающаяся</i> <i>(эристическая модуляция), хроматическая смещающаяся, хроматическая, ломаная /</i> <i>Величина интервалов</i> | 53 |
| 3. Аккордовая гармония и разновидности аккордов <i>Рассмотрение аккордов с точки зрения их формы и функции / Определение</i> <i>нетрадиционных видов аккордов: трезвучия, аккорды с добавленным тоном,</i> <i>циклические аккорды, свободные сочетания / Аккорды, включающие</i> <i>и не включающие полутон / Тесное и широкое расположение, полицентричные</i> <i>созвучия / Вертикальная и горизонтальная дисконтинуальность аккордов</i> <i>и аккордовых последований (эристическая модуляция)</i> | 56 |
| 4. Условия гармонического анализа <i>Применение категорий гармонии в зависимости от композиционно-технических</i> <i>данностей / Линейное письмо, аккордово-фоническое письмо и их проявления</i> <i>в новой русской музыке / Значение для стилистической классификации</i> | 59 |

II. Новые композиционные системы

Комплекс и ряд

Сравнение Шёнберга и Скрябина в предшествующих исследованиях; система Рославца / Сходства и различия / Гармонический принцип и техника композиции /

Характер преподнесения комплекса и ряда 61

III. Об анализе ритма

1. Соотношения длительностей

Ровные длительности и оппозиции / Тематические профили / Простые и сложные оппозиции / Горизонтальные и вертикальные оппозиции 66

2. Сильные доли такта и акценты

Подчеркивание или нивелирование сильных долей такта / Форсированные акценты / Значение для дифференциации стилей 67

3. Соотношения размеров

Формы и функции смены размера / Сегментообразующие, структурные смены размеры и смены размера на границах разделов 69

IV. Об анализе тематизма и формы

1. Композиционные элементы

Структурное и функциональное рассмотрение композиционных элементов / Тема, мотив, фигурация и импульс / Фигурационные комплексы и линейная мелодика 70

2. Композиционные формы и схемы повторений

Свободные формы письма (эпическая форма), свободные арочные формы, свободные формы с повторениями, исторически унаследованные композиционные формы, модифицированные исторические формы / Виды изменения репризы / Формы повторения: репетиции, варьированные репетиции, вариационные цепи, построения типа трио, арочные построения / Формы изменения темы: вариация и развертывание / Твердые, постоянные и нетвердые структуры / Принцип конструктора в построении тем и формы 73

3. Тип композиции

Органический и архитектурный типы композиции / Их признаки и значение для классификации стилей 75

V. Стили советского модерна

1. О классификации и хронологии стилей

Имеющиеся классификации / Разделение по поколениям и по географическому признаку / О проблеме еврейской школы / Различия по степени модернизма / Наше деление на авангардистов, позднеромантический и линейный модерн / Связь позднеромантического и линейного модерна с определенными поколениями / Различия между Москвой и Петербургом—Ленинградом 77

2. Основные эстетические черты больших стилевых групп

Эмоциональность и интеллектуализм / Связь с содержанием текстов / О проблеме новаторства: стилистическая позиция авангардистов / О возникновении комплекса и ряда в позднеромантическом модерне / Позиция линейного модерна по отношению к композиционным системам / О соотношении между позднеромантическим и линейным модерном 81

3. Переходные явления и особые группы

| | |
|--|-----------|
| <i>Срединное положение классицистов / Точки соприкосновения неклассицистов обоих стилевых направлений / Независимость контрапунктических элементов / Вокализы / Особый жанр «музыка машин», индустриальные и мистические ассоциации / Романтические корни / Особый тип музыки по моделям и его эстетика, скептический и наивный типы / Эстетические и композиционно-технические особенности «наивных» / Инструментовочные пьесы / Экзотические, фольклорные и исторические модели / Соотношение промежуточных явлений с большими стилями</i> | 85 |
|--|-----------|

Советский музыкальный модерн в отдельных проявлениях

А. Композиторы

1. «Авангардисты»

| | |
|---|-----------|
| <i>Представители новых композиционных систем: Рославец, Лурье, Протопопов, Б.Александров, Голышев, Обухов, Вышнеградский; композиторы, работающие в области четвертитоновой музыки, и экспериментаторы: Г.Римский-Корсаков, Кенель, Милаховский, Авраамов, Термен</i> | 91 |
|---|-----------|

2. Композиторы позднеромантического модерна

| | |
|--|------------|
| <i>Абрамский, Ан.Александров, Василенко, Веприк, Гнесин, Дзегелёнок, Дроздов, Есеев, Житомирский, А.Крейн, Лятошинский, Мелких, Мясковский, Половинкин, Фейнберг, Чемберджи, Шапорин, Шенишин, Ширинский</i> | 101 |
|--|------------|

3. Композиторы линейного модерна

| | |
|--|------------|
| <i>Дешевов, Кабалаевский, Карнович, Книппер, Корчмарёв, Литинский, Мосолов, Попов, Прокофьев, Шебалин, Шиллингер, Шостакович, Щербачёв</i> | 113 |
|--|------------|

4. Прочие композиторы

| | |
|--|------------|
| <i>Штрейхер, Шапошников, Нечаев, Асафьев, Мейтус, Дзержинский, Яворский, Пащенко, Глизр, Золотарёв, Катуар, Глазунов</i> | 123 |
|--|------------|

5. Дополнительные сведения

| | |
|---|------------|
| <i>Государственные и международные награды, общественная деятельность, почетное членство / Отсутствие упоминания в советских источниках</i> | 125 |
|---|------------|

В. Новые композиционные системы и их представители

1. Разновидности техники звуковых комплексов

1. Транспонируемые звуковые комплексы

| | |
|---|------------|
| <i>а) Московская система: Скрябин, Рославец, Половинкин, Крейн</i> | 127 |
| <i>б) Петербургская система: Лурье, Житомирский</i> | 137 |
| <i>в) Свободные формы использования транспонируемых звуковых комплексов: Половинкин, Есеев, Дешевов, Мясковский, Мосолов, Б.Александров</i> | 142 |

2. Полифония звуковых комплексов

| | |
|--|------------|
| <i>а) Полифония звуковых комплексов и комплементарные комплексы у Рославца</i> | 143 |
| <i>б) Полифония звуковых комплексов и комплементарные комплексы у Дзегелёнка</i> | 148 |

3. Стационарные звуковые комплексы

| | |
|--|------------|
| <i>«Шопеновский звукоряд» как особый случай техники звуковых комплексов / Его использование у Протопопова и Фейнберга / Отношение Протопопова к Болеславу Яворскому / Другие случаи использования «шопеновского звукоряда»</i> | 150 |
|--|------------|

| | |
|---|-----|
| II. Разновидности двенадцатитоновой техники и техники рядов | |
| 1. Исходные предпосылки двенадцатитонового ряда | 157 |
| 2. Ранние образцы двенадцатитоновой техники | |
| <i>а) Рославец и Лурье: двенадцатитоновая техника и двенадцатитоновые комплексы</i> | 158 |
| <i>б) Система двенадцатитоновых комплексов Ефима Голышева</i> | 159 |
| 3. Эксклюзивный ряд и эксклюзивный комплекс | |
| <i>Первые образцы у Лурье, Рославца, Мясковского, Нечаева</i> | 159 |
| 4. Композиционная система Бориса Александрова | |
| <i>а) Принцип двенадцатитоновых рядов</i> | 161 |
| <i>б) Принцип свободных ракоходных рядов</i> | 161 |
| <i>в) Видоизменение рядов при помощи звуковых комплексов</i> | 165 |
| 5. Свободные ракоходные ряды | |
| <i>Ракоходные ряды звуковых комплексов (Лурье) и звуков (Рославец) / Аксиальная и радиальная симметрия при ракоходе</i> | 166 |
| 6. Выводы | 171 |
| С. Стиль авангардистов (Рославец, Протопопов, Б.Александров, Лурье) | 172 |
| I. Гармония | |
| 1. Звукоряды | 173 |
| 2. Мелодическая гармония и виды мелодики | 176 |
| 3. Аккордовая гармония и разновидности аккордов | 179 |
| II. Ритмика | 183 |
| III. Композиционные элементы и формы | 185 |
| D. Стиль позднеромантического модерна | |
| I. Гармония | |
| 1. Звукоряды | |
| <i>Частичные и хроматические звукоряды /</i> | |
| <i>Стабильные и переменные звукоряды / Переходные явления</i> | 195 |
| 2. Мелодическая гармония и виды мелодики | 201 |
| 3. Аккордовая гармония и разновидности аккордов | 205 |
| II. Ритмика | 214 |
| III. Композиционные элементы и формы | |
| 1. Композиционные элементы и типы | |
| <i>Структура композиционных элементов и их видоизменение / Увеличение, уменьшение и обращение / Тематический и атематический материал / Соотношение обоих типов материала в позднеромантической вариационной сонате / Высший органический тип у Житомирского и Мелких</i> | 219 |
| 2. Композиционные формы | |
| <i>Расширенные формы классических типов / Контрапунктические элементы и композиционные формы</i> | 224 |

Е. Стиль линейного модерна

I. Гармония

1. Тональности и звукоряды

Тональные тенденции, эристическая модуляция и вертикальная дисконтинуальность / Тяготение к абсолютной хроматике 230

2. Мелодическая гармония и виды мелодики

Хроматический ранний период, возрастание удельного веса диатоники / Ранняя диатоника в композициях по моделям / Широкоинтервальная мелодика / Примитивные формы мелодики 238

3. Аккордовая гармония и разновидности аккордов

 245

II. Ритмика

 250

III. Композиционные элементы и формы

1. Композиционные элементы и типы

Контрастная ритмика и тема / Локализация атематических элементов / Мотивная работа / Принцип конструктора у Шиллингера и Мосолова / Полифонические техники и типы письма 253

2. Композиционные формы

Исчезновение репризы, исключения в «музыке по моделям» и у музыкантов, близких Мясковского / Принцип «прерывающейся экспозиции» / Безрепризная «эпическая симфония» 258

Ф. Отдельные области и явления, некоторые параллели, итоговые размышления

1. Особые композиционные элементы и формы

Фуга как раздел формы / Мотив VACH / Перестановки в репризе / Предреприза и собственно реприза 263

2. Особые жанры и способы объединения

Фортепианная миниатюра / Одночастная соната / Двухчастная циклическая форма / Объединение частей 266

3. Об оркестровке

Объединение и разделение инструментальных групп / Особенности состава и трактовки инструментов 269

4. Об инструментальной технике

 271

5. Музыкальные средства оперы

Характеристические мелодические ходы / Нарушение последовательности событий 272

Заключение

 273

Приложение

А. Указатель нотных изданий

 276

В. Документы

1. *Юровский А.* Деятельность Музыкального сектора Госиздата 293
2. Новый устав Ассоциации современной музыки 299
3. Пути развития советской музыки 300

| | |
|---|-----|
| 4. Лебединский Л. Восемь лет борьбы за пролетарскую музыку | 310 |
| 5. Белый В. «Левая» фраза о «музыкальной реакции» | 313 |
| 6. Калтит Л. О подлинно буржуазной идеологии гр. Рославца | 317 |
| 7. Е. М. «Последнее слово» отживающей культуры | 324 |
| 8. Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве | 327 |
| 9. Дилектик. О реакционном и прогрессивном в музыке | 331 |
| 10. Сабанеев Л. Современная музыка | 335 |
| 11. Ё. Ю. К вопросу об атональной музыке | 340 |
| 12. Держановский В. На перепутье | 341 |
| 13. Исполнения современной музыки советских и зарубежных композиторов в Советском Союзе и гастрольные зарубежные артисты | 342 |
| 14. Держановский В. [Об оркестре Персимфанс] | 354 |
| 15. Авраамов А. Клинок — клином... .. | 355 |
| 16. [Четвертитоновая музыка] | 356 |
| 17. Лурье А. К музыке высшего хроматизма | 357 |
| 18. Дроздов А. Лекция-концерт Л.С.Термена | 358 |
| 19. Коваль М. Пропаганда джаз-банды | 359 |
| Список условных сокращений | 360 |
| Именной указатель | 360 |

ПРЕДИСЛОВИЕ

XX век, ставший веком бурного развития и информационного прорыва во всех областях человеческой мысли и деятельности, стал таким же революционным и для музыки. Ниспровержение традиций было тогда модой и даже нормой — появились такие композиторы, как Сергей Прокофьев со своими двумя фортепианными концертами, вызвавшими настоящие скандалы в русском музыкальном мире, Игорь Стравинский, балетом «Весна священная» перевернувший все обычные представления о музыкальном мышлении; наконец, Арнольд Шёнберг, изобретший абсолютно новый, основанный на крайне рационалистском подходе способ сочинения музыки, каковым многие композиторы пользуются и поныне.

Всплеск поисков нового породил в 20-х годах в России даже целое направление — его сейчас называют «первым русским авангардом», причем этот авангард проявился не в одной только музыке. Достаточно вспомнить поэзию Хлебникова и Кручёных, картины Родченко и Малевича, тексты Хармса и Введенского, а также различные творческие объединения с претенциозными декларациями и манифестами — «Серапионовы братья», ОБЭРИУ и многие другие. Именно тогда (в 1923 году) родилась Ассоциация современной музыки, ставшая почти на целое десятилетие центром новой музыки в России. В нее входили известные впоследствии композиторы — Дмитрий Шостакович, Николай Мясковский, Николай Рославцев, Александр Мосолов, Владимир Щербачёв, Гавриил Попов, Дмитрий Мелких, Владимир Дешевов и многие другие. Творческие устремления композиторов АСМ были направлены на поиски нового музыкального языка, техники, мышления, а главной своей целью Ассоциация ставила (цитируем ее манифест) «самое широкое ознакомление с новейшими музыкальными произведениями всех направлений, как СССР, так и иностранных».

Музыкальные эксперименты композиторов АСМ просто не знали границ. А. Мосолов написал оркестровую пьесу «Завод», изображающую фабричные шумы, Д. Шостакович — оперу «Нос» по фантазмагорическому сюжету Гоголя со столь же фантазмагорической музыкой, а А. Авраамов создал и исполнил «Симфонию гудков», используя настоящие городские гудки в качестве инструментов. Столь же интенсивной и радикальной была и новая музыковедческая критика — статьи о современной музыке Б. Асафьева, Л. Сабанеева, В. Держановского публиковались в музыкальных журналах «Современная музыка», «К новым берегам», «Музыкальная культура», посвященных исключительно современному творчеству.

Жесткую борьбу с «современничеством» (так тогда именовали «асмовское» движение) вели представители «пролетарских» художественных объединений, и первой среди них была Российская ассоциация пролетарских музыкантов, жанровыми приоритетами которой были массовые песни и марши. Позиции РАПМ оказали существенное влияние на сформировавшуюся в 30-е годы государственную идеологическую доктрину, обвинившую всю авангардную музыку в формализме, отрицании традиций, преклонении перед Западом, пропаганде чуждой советскому народу буржуазной музыки. Последовали идеологические гонения на всякое свободомыслие и затем его полное унич-

тожение. В результате АСМ была распущена, а точнее — разогнана, а «асмовских» лидеров, цвет отечественной музыки, безвозвратно переломали: А. Мосолов, отбыв два года на Беломорканале, отошел от авангарда и переключился на фольклор, Н. Рославец был сослан подымать узбекскую национальную школу, А. Шапошников — туркменскую, некоторые талантливые композиторы и музыкальные деятели — Л. Сабанеев, И. Шиллингер — предпочли эмиграцию, другие просто мимикрировали, как например, Д. Кабалевский, написавший в 1926 году весьма острую Первую сонату, а потом занявшийся пионерской музыкой, или Г. Попов, создатель смелого авангардного Септета, в 30-е годы выбравший для себя карьеру лояльного кинокомпозитора, или, наконец, тот же Д. Шостакович, после всех своих модернистских экспериментов ушедший в стилистически умеренную философическую эпиду.

Последующие несколько десятилетий оказались самыми трагичными в истории советской музыки. Любое проявление нового, нетрадиционного жестоко подавлялось и каралось руководящим идеологическим аппаратом. Чтобы идеи АСМ более никогда не возродились, были предприняты все возможные драконовские меры, отголоски которых прослушивались даже два десятилетия спустя — в 1948 году. На Первом Всесоюзном съезде советских композиторов только что поставленный композиторский вождь продолжал сыпать проклятиями в адрес давно умершвленной АСМ: «АСМ был центром агрессивного формализма...», «АСМовцы стремились превратить советскую музыку в некую провинцию буржуазного модернизма...», «Теория и практика АСМ надолго задержали нормальное развитие советского искусства...» А в печально знаменитом Постановлении «Об опере Мурадели “Великая дружба”» идеологический диктат расцвел еще более пышным цветом: под его лезвие попали как «исправившийся», социально ангажированный Д. Шостакович и упростившийся, «приглаженный» С. Прокофьев, так и совсем неповинные в модернизме композиторы, такие как А. Хачатурян, В. Шебалин, тот же В. Мурадели.

После столь массивного удара советская музыка вовсе утратила всякое стремление к чему-либо необычному, экспериментальному. И только к концу 50-х годов, практически в подполье, начала создаваться и развиваться новая композиторская школа, что привело впоследствии, через несколько десятилетий, к освобождению композиторской личности и достижению отечественной музыкой самых передовых рубежей, в том числе и в сфере новаций и экспериментаторства.

Эта эпоха «второго русского авангарда» явилась непосредственным продолжением насильственно прерванной линии «первого», музыка которого на долгие годы была вычеркнута из отечественного искусства. Лишь в недавнее время, с освобождением нашего общества от советской идеологии, возник деятельный интерес к музыке прошлого, и в первую очередь к 20-м годам. Сочинения ранее опальных композиторов в короткое время завоевали концертные залы и зазвучали на фестивалях, появилось большое количество звукозаписей, издаются биографии и монографии, сборники воспоминаний, материалов и документов — В. Щербачёв (1985), А. Мосолов (1986), С. Фейнберг (1999), Г. Попов (2001), И. Вышнеградский (2001), И. Шиллингер (готовится к печати), публикуются многочисленные статьи в музыкальных журналах и другой периодике.

Однако пальма первенства в исследовании эпохи «первого музыкального авангарда» принадлежит немецкому музыковеду Детлефу Гойови, книга которого «Новая

советская музыка 20-х годов» и предлагается вниманию русских читателей. Она была издана на немецком языке в 1980 году, а написана еще раньше — в 60-х годах в качестве диссертации. Исторический охват работы Гойови поистине энциклопедический: в поле зрения автора находятся около пятидесяти композиторов и наиболее показательные из их сочинений, написанных, исполненных и изданных в 20-е годы (а пропагандировалось и издавалось в то время огромное количество новой музыки; в списке авторов, чьи произведения впервые были опубликованы Музыкальным сектором Госиздата значится более ста имен!). Наибольшее внимание Гойови уделил творчеству композиторов АСМ, по праву считающихся основателями и лидерами «русского модерна», — имена Н.Рославаца, А.Мосолова, А.Лурье, С.Протопопова, Д.Мелких буквально не сходят со страниц книги. Вместе с тем, поставленная автором более широкая задача — охватить по возможности весь спектр ранней советской музыки — предопределила объективное отношение и к композиторам других стилистических ориентаций (исключает он из своего повествования лишь откровенно «классическое» направление, продолжающее старый добрый русский традиционализм в лице А.Глазунова, Р.Глиэра, М.Ипполитова-Иванова, А.Гедике, Г.Конюса). В творчестве «неавангардных» композиторов Гойови осуществляет весьма любопытные «раскопки» — вряд ли кто знает, что, например, Б.Александров (автор популярнейшей в народе оперетты «Свадьба в Малиновке» и бессменный руководитель в течение полувека главного в стране военного ансамбля) в 1928 году написал Две пьесы ор. 1 для фортепиано практически в двенадцатитоновой технике. Или что композитор А.Дзегелёнок, не выходявший в своих новациях далее импрессионизма и экзотизма, в оркестровой сюите «Египет» (1921) изобрел оригинальнейшую систему комплементарных звуковых комплексов.

Открывает книгу исторический раздел, описывающий общеполитическую ситуацию в стране, на фоне которой проходит вся авангардная художественная волна — от анархической свободы в начале 20-х годов до декретированных государственных запретов в конце десятилетия. В основном же работа посвящена скрупулезному анализу конкретных элементов музыкального языка: композиционных принципов, звукорядов, гармонии, формы, мелодики, — где автор выявляет множество интересных технологических находок, причем у самых различных композиторов. Это неудивительно, ведь новаторские идеи в то бунтарское время буквально витали в воздухе, и сейчас даже невозможно установить, кто и в чем был первым (например, Гойови пишет о специфической нотации без диэзов и бемолей, которой независимо друг от друга пользовались Е.Голышев и Н.Обухов). В новом свете предстают и истоки додекафонии — оказывается, что еще в 1915 году Н.Рославец и А.Лурье активно работали с двенадцатитоновыми комплексами. (В связи с этим вспоминается разгромная рецензия на зарубежные публикации Гойови в журнале «Советская музыка», 1970, № 11, где итоговым выводом звучала сентенция, что Гойови сделал чудовищное сенсационное открытие: «Россия — родина... авангардизма». Выше уже говорилось, что идеи АСМ не давали спокойно жить советским функционерам от искусства в 30-е и 40-е годы, но оказывается, что и долгие десятилетия спустя оставались «журналисты» с прежними иезуитскими взглядами на подлинное переловое творчество.)

Особую ценность представляет документальный раздел книги. Здесь собраны самые разнообразные материалы, в основном из журналов 20-х годов. Подборка их поис-

тине уникальна: здесь и исчерпывающие фактологические сведения о концертной жизни Москвы и Ленинграда, о деятельности Государственного издательства, и рецензии на концерты четвертитоновой музыки и джаз-банда, и полемические статьи Н.Рославца и Л.Сабанеева о том, что есть «современная музыка», соседствующие с выступлениями реакционно настроенных музыковедов Л.Лебединского и В.Белого против «современничества», и другие документы, напрямую вводящие в художественную атмосферу эпохи. Такое приложение важно не только в контексте книги, но и само по себе: статьи из журналов 20-х годов давно стали раритетами.

На протяжении многих лет книга Гойови служила важным источником информации для тех, кто специально занимался музыкой 20-х годов. Мимо нее не прошел ни один исследователь «первого русского авангарда». Несмотря на солидный для научной монографии возраст, она не утратила своего значения и по сей день. Отрадно, что теперь эта работа будет доступна всем отечественным читателям, интересующимся искусством первого послереволюционного десятилетия.

Виктор Екимовский

ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

Предлагаемый вниманию читателей русский перевод исследования Д.Гойови не является буквальным воспроизведением немецкого издания. В текст книги, вышедшей в ФРГ в 1980 году, нами были внесены некоторые дополнения и уточнения. Все изменения принимались с ведома и согласия автора книги, который имел возможность ознакомиться с русским переводом и своим деятельным участием помог найти ответы на многочисленные вопросы, возникшие в процессе работы.

В русском издании книги сокращено количество сносок: частично путем их объединения, частично путем включения в основной текст. Устранены замеченные опечатки и неточности. Некоторые из них исправлены по экземпляру диссертации (с которого в свое время делался набор книги), любезно предоставленному в наше распоряжение автором.

Биографические данные и списки сочинений в разделе «Советский музыкальный модерн в отдельных проявлениях» пополнялись и уточнялись по более поздним изданиям («Музыкальной энциклопедии», многотомному справочнику «Советские композиторы», а также соответствующим монографическим работам). По мере возможности были выверены списки нотных изданий в Приложении к книге, устранены встречающиеся расхождения между названиями сочинений в основном тексте и в Приложении. Уточнены фамилии, инициалы упоминаемых русских музыкантов, опусные номера произведений, выходные данные цитируемых источников (в частности, проверены библиографические описания всех статей, цитируемых по советской периодике 1920-х годов и по журналу «Musikblätter des Anbruch»).

Музыкальные анализы, схемы формы, звукорядов, номера соответствующих тактов и т. п. даются без каких-либо изменений (по тексту диссертации были исправлены лишь очевидные опечатки). Аналитические схемы и нотные примеры, как правило, воспроизводятся по книге.

Документы в Приложении приведены в соответствие с нормами современной орфографии, в остальном (сокращения слов, пунктуация) следуют первым изданиям приводимых текстов. Названия, данные автором книги, помещены в квадратные скобки.

Все многочисленные цитаты из источников 1920—1940-х годов даются в книге по тексту русских оригиналов. При этом в ряде случаев использовались наиболее доступные позднейшие перепечатки этих источников, чем объясняется присутствие в библиографических данных изданий 1990-х годов. Пусть читателя не удивляет, что о Советском Союзе в книге говорится в настоящем времени: напомним, что текст диссертации был написан в 1960-е годы и для русского издания автором специально не перерабатывался.

В общем оформлении книги, графическом расположении материала, размещении нотных примеров и схем русское издание в основном следует немецкому.

Переводчик выражает искреннюю благодарность О.Бобрюк, внесшей ряд фактологических уточнений и принимавшей участие в редактировании текста.

Наталья Власова

ОБ АВТОРЕ

Детлеф Гойови родился в 1934 году во Фрайтале (пригород Дрездена). Музыкальное образование получил в 1957–1961 годах в Высшей школе музыки Западного Берлина, где занимался по классам фортепиано, клавирина, а также как музыковед в классе профессора З.Борриса. В 1961–1966 годах учился в Гёттингенском университете (научный руководитель — профессор Г.Гусман). Приоритетной областью исследований Гойови еще в годы учебы стала советская музыка, сначала — ранний Шостакович, потом творчество других композиторов его поколения. По совету своего учителя Гойови выбрал для диссертации тему «Новая советская музыка 20-х годов» (защита состоялась в 1966 году). На основе этой работы впоследствии была опубликована одноименная книга. В течение многих лет Гойови работал на Западногерманском радио в Кёльне (в частности, он участвовал в организации фестиваля «Встречи с советской музыкой», состоявшегося весной 1979 года). Гойови — автор монографий о Дмитрие Шостаковиче (Dmitri Schostakowitsch, 1983), об Александре Глазунове (Alexander Glasunow, 1986), об Артуре Лурье (Arthur Lourié und der russische Futurismus, 1993), большого числа публикаций по музыкальной культуре стран Восточной Европы.

ПРЕДМЕТ И ИСТОЧНИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ

О новой музыке, которая сочинялась, публиковалась и исполнялась в Советском Союзе в 1920-е годы, мало знают как в самом СССР, так и — вследствие этого — за его пределами. Уже известное было вытеснено и забыто. Причиной тому явилась культурная политика сталинского времени, не приветствовавшая стилистические эксперименты в музыке, равно как и в других искусствах, и считавшая их «чуждыми народу» и «формалистическими». Ее давление сказывалось и на отношении к прошлому, будучи направленным против произведений и музыкантов, имевших большое значение в 1920-е годы: они не только более не исполнялись, но и не упоминались в справочниках и музыкально-исторических исследованиях. Первая работа, посвященная этой канувшей в Лету эпохе — «Музыка под властью Советов» Андрея Ольховского, — по этой причине имеет подзаголовок «Агония искусства»¹.

Даже когда при ликвидации «культ личности» Сталина были «реабилитированы» многие писатели и композиторы² и в СССР вновь стало возможно говорить о западных творцах новой музыки первых десятилетий XX века, наиболее смелые из русских композиторов того времени продолжали пребывать в опале и забвении. В конце 70-х в СССР писали о Шёнберге, Веберне и Мессiane, но не о Николае Рославце, который был столь важен для новой музыки 1920-х годов, не об Иосифе Шиллингере, Артуре Лурье и почти ничего — об Александре Мосолове³.

Из-за этого была искажена музыкально-историческая картина: новую музыку представляли как феномен, проникший в Россию с Запада. Именно так рисовала ее культурная политика сталинского времени, борющаяся с «космополитическими» влияниями, так изображалась она и во многих западных исследованиях. На самом же деле музыка, о которой здесь идет речь, имела главным образом русские корни и брала начало в русской городской культуре 1910-х годов, в той в высшей степени продуктивной фазе русской духовной истории, с которой, в частности, было связано появление Игоря Стравинского. Прежде, чем это сделал Шёнберг — а на его сочинения в России обратили внимание весьма рано (так, в 1911–1912 году были исполнены его Пьесы для фортепиано ор. 11 и Второй струнный квартет, а сам он дирижировал в декабре 1912-го в Петербурге своей симфонической поэмой «Пеллеас и Мелизанда»⁴), — русские композиторы создали собственные додекафонные методы и ранние формы серийного письма.

¹ См.: *Olkowsky*.

² Ср.: *Brockhaus H. Dmitrij Schostakowitsch*. Leipzig, 1962. S. 105.

³ Начало здесь положила И. Барсова: *Барсова И. Александр Мосолов: двадцатые годы* // Советская музыка. 1976. № 12. С. 77–87.

⁴ *Schwarz B. Arnold Schönberg im russischen Kulturkreis* // Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft in Wien, 4–9 Juni 1974. Wien, 1978. S. 187–195.

После культурного расцвета 1910-х годов, после революции и последовавшей изоляции 1920-е годы стали эпохой относительной творческой свободы и интенсивного культурного обмена с Западом, достигшего кульминации во времена «новой экономической политики» (1924—1928) и вновь сильно ограниченного к концу этого десятилетия. А.Ольховский и Б.Шварц⁵ описывают богатую музыкальную жизнь того времени, когда московской и ленинградской публике были представлены важнейшие новинки европейской музыки. После полного паралича культурной жизни в период гражданской войны это было стремительным наверстыванием упущенного. Тем не менее, такое наверстывание вряд ли могло сколько-нибудь существенно повлиять на среднее и старшее поколение советских композиторов, современников Скрябина, сформировавшихся еще в дореволюционной России.

Эти композиторы, наряду со следующим поколением — поколением Шостаковича, получившим образование уже в послереволюционные годы, — и их произведения, опубликованные в Советском Союзе до 1930 года, являются предметом настоящего исследования. По большей части вне сферы рассмотрения останется творчество русских композиторов-эмигрантов — И.Стравинского и С.Прокофьева, С.Рахманинова и Н.Метнера, Н.Лопатникова, А.Гречанинова, Н.Обухова, А.Черепнина, В.Дукельского, И.Вышнеградского, Л.Саминского, Иосифа Ахрона, Е.Голышева, творчество А.Лурье после его эмиграции.

Мы также откажемся от подробного рассмотрения творчества композиторов, стоявших на консервативных позициях, которые в целом избежали культурно-политического давления и даже, с учетом позднейших освященных традицией эталонов, получили позитивную оценку⁶. В их числе А.Глазунов, а также Г.Конюс, Г.Катуар, А.Гедике, С.Василенко, Р.Глиэр, М.Ипполитов-Иванов, работавшие в Москве в традициях П.Чайковского, А.Рубинштейна и С.Танеева, равно как Н.Черепнин, М.Штейнберг, Ю.Вейсберг, В.Золотарёв и другие⁷, в консервативном духе продолжавшие в Ленинграде традиции «Могучей кучки». Если ориентированная на традицию музыкальная эстетика сталинской эпохи отчасти и считала их образцом⁸ — в пику не приветствовавшимся «модернистам», — то это вовсе не свидетельствует об утрате ими нравственной чистоты и ничего не говорит об их художественном уровне. Уделить им здесь больше внимания было бы все же нецелесообразно, поскольку советское музыкознание, правомочное в этой области быть объективным, в состоянии провести более серьезные исследования.

Наконец, вне сферы рассмотрения останется тот широко представленный жанр преимущественно вокальной прикладной музыки, который, будучи заботливо отделен от «современной художественной музыки», занимал значительное место в пла-

⁵ Schwarz B. Music and Musical Life in Soviet Russia 1917—1970. London, 1972. P. 1—105.

⁶ См.: Шавердян. Док. 3. С. 24.

⁷ О консервативно настроенных композиторах см.: Sabaneev. P. 214, 222.

⁸ См.: Шавердян. Док. 3. С. 24, 36.

нах Государственного музыкального издательства — массовая, или агитационно-просветительская, музыка. Служащая политическим или национальным пропагандистским целям, она предназначалась для исполнения непрофессионалами⁹ и, соответственно, писалась в простой фактуре в традициях народной, церковной и военной музыки¹⁰. Мы не касаемся здесь этой области и, как следствие, целого ряда композиторов — таких как А. Давиденко, А. Кастальский, В. Белый, М. Коваль или Б. Шехтер — в конечном счете из-за недостатка документальных материалов.

Напротив, в том, что касается «современной художественной музыки», мы находимся в благоприятном положении: согласно заключенному в 1927 году между Государственным музыкальным издательством и Universal Edition договору о сотрудничестве¹¹, который обеспечивал советскому издательству присоединение к международной конвенции по авторскому праву, практически все его издания новой музыки в виде обязательных экземпляров попадали в немецкие библиотеки¹². Некоторые другие ноты, опубликованные ранее, удалось найти в фондах Центральной музыкальной библиотеки в Лондоне, а также в московских и ленинградских библиотеках.

Помимо того, в качестве источника во многих случаях могли послужить советские переиздания начиная с 1956 года¹³. Хотя нередко это вторые редакции, а даты сочинения в большинстве случаев не приводятся, по номерам опусов или стилистическим особенностям часто с высокой точностью или вероятностью можно определить, что речь идет о более ранних произведениях, стилистика которых в свое время не приветствовалась. Так или иначе, мы вынуждены ограничиваться изданными нотными материалами. Среди них симфоническая музыка представлена намного меньше, чем камерно-ансамблевая или музыка для отдельных инструментов; например, скрипичный концерт Н. Рославца есть только в фортепианном переложении, ранние симфонии Б. Александрова, А. Мосолова, Л. Половинкина, Н. Рославца, Б. Лятошинского, Д. Мелких или Ю. Шапорина полностью отсутствуют. Некоторые композиторы (например, Г. Римский-Корсаков, А. Авраамов, А. Пащенко, А. Кенель, Н. Малаховский) вообще не представлены, и это тем огорчительнее, что по этой причине для нас остались недоступными все опыты сочинения музыки с использованием четвертито-

⁹ См.: Юровский. Док. 1. С. 32.

¹⁰ См. описание такой музыки Рославцем, которое цитирует Калтат: Док. 6. С. 39.

¹¹ См.: Юровский. Док. 1. С. 35.

¹² Для нашего исследования мы пользовались главным образом материалами, хранящимися в Немецком музыкальном собрании Прусской государственной библиотеки (Берлин), в Музыкальной библиотеке города Лейпцига, библиотеке Международного музыкального института Дармштадта, библиотеке Московской консерватории и Ленинской (ныне Российской государственной) библиотеке в Москве.

¹³ Среди них в фондах Прусской государственной библиотеки (Берлин) находятся произведения Д. Шостаковича, С. Евсеева, Ю. Шапорина, В. Дешевова, К. Корчмарёва, Ан. Александрова, А. Дзегелёнка, Н. Мясковского, Л. Половинкина, В. Ширинского, С. Фейнберга, С. Прокофьева.

новых звукорядов¹⁴ и электронных музыкальных инструментов (например, «Симфоническая мистерия» Пашенко¹⁵). Их не достать и в советских библиотеках, а рукописи из архивов и музеев для иностранца, как правило, остаются недостижимыми (так обстоит дело со всем поздним творчеством Рославца).

В документальном приложении мы помещаем отчет А.Юровского 1927 года об издательской деятельности Государственного музыкального издательства¹⁶. По приведенному там списку изданных композиторов нельзя сделать вывод об ограничениях по стилистическим мотивам: самые разные направления — как *правые*, так и *левые* — представлены в нем своими важнейшими сольными и камерно-музыкальными сочинениями (жанрами, располагающими к эксперименту, — по сравнению с оркестровой музыкой). Итак, отважимся на основании названного материала нарисовать картину той ушедшей эпохи новой музыки. Для этого необходимо прояснить культурно-политические обстоятельства, при которых такая музыка могла возникнуть, равно как и те, при которых она более не могла существовать.

¹⁴ См. Док. 16.

¹⁵ См.: *Prieberg*.

¹⁶ См. Юровский. Док. 1. С. 34.

ОБЩАЯ КУЛЬТУРНО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ СИТУАЦИЯ

А. ЭСТЕТИКА И КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА

І. Эстетические основы сталинской культурной политики и ее развитие в 1920-е годы

Уже в 1920-е годы, в период расцвета музыкальной жизни в больших городах, либеральной открытости по отношению к отечественной и зарубежной модернистской музыке¹⁷ заявляет о себе антимодернистская и антизападная позиция и консервативно-пролетарское, эмоционально-биологическое понимание музыки, которое позже станет повсеместно внедряться и приведет к подавлению модернистски ориентированной советской музыки.

Изучение этой эстетики в ее позднем, сформировавшемся виде, как она предстает у Шавердяна¹⁸, показывает, что здесь речь не идет об определенной эстетической иерархии или же революционной эстетической ориентации. Здесь нет шкалы эстетических ценностей, здесь не отстаивается и не отвергается та или иная направленность музыкальных новаций, но скорее перечисляется то, что именем этой эстетики отбрасывается: все музыкальные завоевания постимпрессионистического периода в сфере гармонии, ритма, письма и эстетики.

То понимание музыки, которое было изложено под редакцией Шавердяна в 1948 году, является отнюдь не выражением личного мнения; его следует понимать как официальную линию советской музыкальной политики сталинского времени: высказывания в том же духе содержатся в Постановлении ЦК ВКП(б) 1948 года¹⁹ и раньше, уже в 1930-е годы, в критической статье по поводу оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», помещенной в официозно-партийной газете «Правда»²⁰.

Недостаточно охарактеризовать эту эстетику как «марксистскую», «коммунистическую» или даже «революционную». Она кажется совсем не марксистской: содержит биологические представления о «здоровом» начале, противопоставляемом

¹⁷ См.: *Olkhovsky*. Р. 149–150.

¹⁸ Док. 3.

¹⁹ Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года об опере «Великая дружба» В. Мурадели.

²⁰ Сумбур вместо музыки // Правда. 28.01.1936.

«дегенерации» и «асфальтовому искусству» (урбанизму), распространенные в России воззрения, традиционалистские моменты вообще.

Среди сформулированных у Шавердяна постулатов на первом месте стоит требование «реализма»: советская музыка должна «правдиво и ярко воплощать действительность во всем ее многообразии»²¹. Как отмечает Ольховский²², это требование исключает принцип «l'art pour l'art»; по своему происхождению оно не является марксистским, восходя к гегельянским литературным концепциям русских «революционных демократов» 1860-х годов — Белинского, Добролюбова, Чернышевского. Мысль о том, что искусство должно отражать действительность и одновременно ей служить, что его содержание заимствуется из действительности (содержательность), что оно является носителем идей (идейность) и должно быть народным, создаваемым для народа (народность), имманентна русской духовной истории. Она доминировала в социально-критической поэзии 1860-х годов (например, у Некрасова) и — как представление о единстве с простым народом в национальном, а также социальном плане — повлияла на творчество наиболее значительных русских композиторов XIX века (и особенно петербургской «Могучей кучки») в отношении сюжетов, характера программности, фольклорной интонационности и т. д. Мотивы национальной истории и мифологии играют важную роль в оперных сюжетах Глинки («Иван Сусанин», «Руслан и Людмила»), Даргомыжского («Русалка»), Бородина («Князь Игорь»), Мусоргского («Борис Годунов», «Хованщина»), Кюи («Кавказский пленник»), Чайковского («Мазепа», «Кузнец Вакула»), Римского-Корсакова («Псковитянка», «Садко», «Царская невеста»). Традиционным становится национальное воодушевление, а также идея об особом предназначении русских, мировоззрение, согласно которому «Восток» — Россия — воплощает собой молодое здоровое человеческое начало, а «Запад» — болезненное, чересчур утонченное, немощное, декадентское и оскудевающее, при контактах с которым необходимо сохранить свой духовный потенциал и иммунитет²³. Весь комплекс этих постулатов и представлений почти без изменений вошел в теорию социалистического реализма и, наряду с требованиями «реализма», «народности», «идейности» и «содержательности», составил идеологическую основу советской эстетики и культурной политики. Уступки антизападной позиции можно найти даже у таких решительных противников традиционалистских постулатов, как Л.Сабанеев²⁴.

Итак, в данном случае речь идет не о марксистской теории и не о музыкальной эстетике, а о перенесении на музыку понятий и тезисов, имеющих литературно-философское происхождение.

²¹ Пути развития советской музыки / Под ред. А.И.Шавердяна. М.; Л.: Музгиз, 1948. С. 11.

²² *Olkhovsky*. Р. 46–48.

²³ Ср. в связи с этим: Док. 3. С. 20–21 (приводимые высказывания Стасова, Танеева и Римского-Корсакова).

²⁴ См.: *Сабанеев Л.* Современная музыка. Док. 10. С. 15, 18; ср. также: *Диалектик* [Рославцев Н.] О революционном и прогрессивном в музыке. Док. 9. С. 47.

В этом заключается один из принципиальных изъянов такой теории: понятия «реализм», «содержательность», «идейность» в буквальном смысле можно отнести к словесному творчеству (здесь мы не касаемся вопроса об оправданности такого применения), а к музыке они применимы лишь в метафорическом смысле. На то, что музыка «не выражает идеи», указал в 1924 году в журнале «Музыкальная культура» Л.Сабанеев²⁵ — с тем единственным результатом, что это утверждение в позднейшей советской музыкальной историографии трактовалось в качестве «программы формалистической эстетики “искусства для искусства”» и как таковое было предано анафеме²⁶.

Из области политики, сферы партийных интересов к этому добавляются новые требования; среди наиболее постоянных выделим здесь в особенности требование «партийности»²⁷. Это по-марксистски звучащее понятие в конечном счете тоже не имеет ничего общего с перенесением на музыку марксистских категорий. Парадоксальным образом единственную попытку истолковать музыку в марксистском ключе, трактовать ее как область человеческого производства предприняли в 1920-е годы не представители официальной эстетики, а поборники современной музыки — Сабанеев²⁸, Рославец²⁹, которые причислялись к осуждаемым «формалистам».

В понимании официальной эстетики «партийность» означала прежде всего солидарность с делом пролетариата, в практическом же плане — согласие с позицией партии в ее оценке исторических событий или в ее самооценке. На музыку это распространяется только в случае ее связи с текстом или сюжетом. Разумеется, идеологические прегрешения текста против партийных воззрений ставились в вину как музыке, так и композитору. Так, оценивая оперу «Леди Макбет» Шостаковича, Мартынов пишет: «В антиисторичном понимании, в ложном истолковании образа главной героини заключается основная ошибка всего произведения»³⁰. Об опере Мурадели «Великая дружба» в Постановлении ЦК ВКП(б) говорится: «Исторически фальшивой и искусственной является фабула оперы... Из оперы создается неверное представление, будто такие кавказские народы, как грузины и осетины, находились в ту эпоху во вражде с русским народом»³¹. Шавердян осуждает некоторых авторов: «В романсовом творчестве многих композиторов... господствует субъективно-интимная, крайне ограниченная по идейному содержанию лирика. Широко используются тек-

²⁵ См.: Сабанеев Л. Современная музыка. Док. 10. С. 9.

²⁶ Так было в 1931 году (см.: Лебединский. Док. 4. С. 19), в 1948 году (см.: Шавердян. Док. 3. С. 33), в 1962 году (см.: Данилевич. С. 23, цитата приводится в прим. 85).

²⁷ См.: Шавердян. Док. 3. С. 11. Ср.: прим. 72; *Olkhovsky*. P. 48.

²⁸ См.: Сабанеев. Док. 10.

²⁹ Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве. Док. 8; Дialeктик. Док. 9; см. также у Калтата (Док. 6. С. 42), у Лебединского (Док. 4. С. 21).

³⁰ *Martynov I. Dmitri Schostakowitsch*. Berlin, 1947. S. 48.

³¹ *Постановление*. С. 539.

сты поэтов-модернистов»³². В этом последнем примере отчетливо видно расширение понятия «партийность»: порицается «субъективность», «интимность»; искусство должно быть «объективным», то есть принимать линию партии без каких-либо собственных интерпретаций.

Наряду с постулатом «партийности», особенно в 1920-е годы, в ходу было представление о свободной от буржуазных традиций, классовой «пролетарской музыке», которое выдвигала Ассоциация пролетарских музыкантов (АПМ, РАПМ)³³. Хотя эта организация в 1932 году была распущена³⁴, а ее воззрения подверглись осуждению, все же в активе официальной музыкальной эстетики осталось большинство ее требований — например, требование музыкальной «доступности»³⁵, вновь всплывающее у Шавердяна, а также в Постановлении ЦК ВКП(б) 1948 года, в котором порицается «одностороннее увлечение» советских композиторов «сложными формами инструментальной симфонической бестекстовой музыки и пренебрежительное отношение к таким музыкальным жанрам, как опера, хоровая музыка, популярная музыка для небольших оркестров народных инструментов, вокальных ансамблей и т. д.»³⁶. Популярность музыки у широких слоев населения становится одним из оснований для ее оценки³⁷. Применение всех этих принципов на практике вело к неприятию тех музыкальных явлений, которые не вытекали из традиции русской музыки. Классики — а под ними подразумевались прежде всего русские классики XIX века — считались образцом, которому композиторам рекомендовалось подражать³⁸. В этой связи положительно оценивали по преимуществу консервативных композиторов старшего поколения, таких как Глазунов, Танеев, Лядов, Гречанинов, Ипполитов-Иванов, Глиэр, Кастальский, Гедике³⁹, которые по своей природе и генезису были близки классико-романтической традиции; Скрябина отчасти порицали⁴⁰.

³² Шавердян. Док. 3. С. 37. Ср. также с критикой Шавердяна в адрес Ассоциации московских авторов (там же. С. 30), Мясковского (С. 37), Стравинского (С. 23). Ср. также высказывание Калтата из статьи 1927 года (Док. 6. С. 33).

³³ К этому кругу относятся следующие материалы: *Белый В.* «Левая» фраза о «музыкальной реакции» (Док. 5); *Калтат Л.* О подлинно буржуазной идеологии гр. Рославца (Док. 6); *Лебединский Л.* Восемь лет борьбы за пролетарскую музыку (Док. 4), а также цитируемые Диалектиком рассуждения Чемоданова (см. Док. 9).

³⁴ См.: *Данилевич*. С. 28 и далее; *Laux*. S. 319–320, 325.

³⁵ См.: Калтат. Док. 6. С. 33; Юровский. Док. 1. С. 31.

³⁶ *Постановление*. С. 540.

³⁷ Ср. у Верта: «Критерием оценки [Жданова]... было “народу это нравится” или “народу это не нравится”; мысль о развитии музыкального вкуса народа игнорируется» (*Werth*. P. 31). Ср. также документ 1920-х годов: Калтат. Док. 6. С. 33.

³⁸ См. Док. 3. С. 18 и далее, 21, 25, 36. Ср. также *Постановление*, из материалов 1920-х годов — статью Калтата (Док. 6. С. 41). Противоположной позиции придерживались Диалектик (Док. 9. С. 49), Шостакович (*Laux*. S. 417–423).

³⁹ См.: Шавердян. Док. 3. С. 25, 36.

⁴⁰ Там же. С. 22.

Народная песня приобретает непревзойденное, почти магическое значение в качестве художественного образца лишь в связи с использованием ее у русских классиков: требуется ее «творческое, активное преобразование», композиторов предупреждают от «музейно-реставраторского и формально-этнографического» обращения с ней⁴¹, от «формального любования элементами фольклора»⁴².

Присущее советской музыкальной эстетике консервативно-охранительное восприятие классики как источника вечных законов должно было привести к решительному противодействию любым музыкальным новациям. Классические традиции в плане голосоведения, гармонии, мелодики, интонационности, строения формы и т. д., в особенности же эмоционального характера, «эмоционального тонуса» и отношения композитора к музыкальному материалу, считались естественными, неизменными законами, отступления от которых означали «ложно понятое новаторство»⁴³. Это касалось даже композиционных частностей, так что Сергей Прокофьев вынужден был в связи с соответствующими упреками занять самокритичную позицию: «В оперном творчестве меня часто упрекали в преобладании речитатива над кантиленой... Но всякое движение на сцене скорее всего связано с речитативом, тогда как кантилена вызывает в известной мере неподвижность на сцене. Я помню, как мне мучительно было смотреть на сцену в иных вагнеровских операх, когда в течение целого акта, длящегося около часа, не двигался ни один персонаж. Вот эта-то боязнь неподвижности мешала мне останавливаться на долгое время на кантилене»⁴⁴.

От музыки ожидали «красоты» и «благозвучия» — чтобы она не была «дисгармоничной, хаотической, извращенной»⁴⁵, «уродливой», «дикарской» и «натуралистической»⁴⁶. Приветствовалась «эмоциональная, красивая, мелодически ясная музыка»⁴⁷, в которой, «естественно, никак не должно быть места» «смакованию банального, пошлого, ничтожного», «нигилистически циничному гротеску», «издевке над явле-

⁴¹ Там же. С. 15. Ср. также резолюцию Всероссийской музыкальной конференции 1929 года (Данилевич. С. 17–18).

⁴² Там же. С. 15.

⁴³ *Постановление*. С. 540.

⁴⁴ Письмо Прокофьева Собранию московских композиторов и музыковедов // Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / Сост., коммент. В. Варунца. М., 1991. С. 220.

⁴⁵ *Постановление*. С. 538–539. Ср. также статью «Сумбур вместо музыки» об опере «Леди Макбет Мценского уезда» (там же. С. 534–535).

⁴⁶ Шавердян. Док. 3. С. 34, 23, 39. Уступки подобным взглядам имели место уже в 1920-е годы (см.: Сабанеев. Док. 10. С. 18).

⁴⁷ Шавердян. Док. 3. С. 20. В 1920-е годы эти представления предвосхищаются в требовании эмоциональности у Калтата (Док. 6. С. 42), в выпадах против «апсихологизма» и «интеллектуализма» у Е.М. (Док. 7); высказывания против джаза Коваля (Док. 19) можно объяснить, исходя из тех же мотивов. Но и у противников пролетарского понимания искусства мы встречаемся с представлением об эмоции как художественной ценности — например, в статьях Сабанеева (Док. 10. С. 10), Диалектика (Док. 9. С. 47), при осуждении Сабанеевым карикатурных элементов (Док. 10. С. 18), Диалектиком — аналитической абстракции (Док. 9. С. 47). С другой стороны, Рославец считает требование эмоциональности проблематичным (Док. 8. С. 136).

ниями жизни», «неверию в человека»⁴⁸. Не говоря уже о содержании словесного текста, это означает запрет на отрезвляющие средства музыкальной иронии и карикатуры, которые здесь — применительно к творчеству Шостаковича и Мосолова — становятся объектом критики.

Сходство советской эстетики в ее уничижительных характеристиках с национал-социалистической простирается вплоть до вербальных деталей: «урбанистическое уродство»⁴⁹, «конструктивистская геометричность»⁵⁰, «модернистская червоточина»⁵¹, «разъедающая зараза западноевропейского декадентства»⁵², «экспрессионистски-болезненное преувеличение»⁵³, «извращенные вкусы эстетствующих индивидуалистов»⁵⁴ и т. д. Угодная музыка «здоровая и почвенная»⁵⁵, в то время как «формалистическое антинародное направление», «совершенно чуждое для нормального человеческого слуха» и «невропатическое»⁵⁶, «калечит талантливую певческую молодежь»⁵⁷. «Здоровое» искусство вместе с тем «национально»⁵⁸, в то время как упоминания о порицаемой музыке обычно сопровождаются определениями «чуждая»⁵⁹ и «космополитичная»⁶⁰; если она создана советскими композиторами, то подчеркивается чуждое влияние⁶¹. Лейтмотивом проходит утверждение, что такая музыка не найдет отклика у советского слушателя⁶².

⁴⁸ Шавердян. Док. 3. С. 38–39.

⁴⁹ Там же. С. 20.

⁵⁰ Там же. Ср. в 1920-е годы «механические конструкции» у Белого (Док. 5. С. 46).

⁵¹ Шавердян. Док. 3. С. 22.

⁵² Там же. С. 21. «Разброд», как пишет цитируемый Диалектиком Чемоданов (см.: Док. 9. С. 45).

⁵³ Шавердян. Док. 3. С. 39.

⁵⁴ *Постановление*. С. 540.

⁵⁵ Шавердян. Док. 3. С. 36. См. также формулировки «здоровые корни национального мелоса», «здоровые творческие устремления», «нездоровые наслоения модернизма».

⁵⁶ *Постановление*. С. 538–540.

⁵⁷ Шавердян. Док. 3. С. 35.

⁵⁸ Там же. С. 15, 21, 24. Ср. в 1920-е годы у Калтата: «Пролетарская по своему содержанию, национальная по форме — такова та общечеловеческая культура и музыка, к которой мы идем» (Док. 6. С. 42).

⁵⁹ «Формалистическое, антинародное направление» (*Постановление*. С. 539), «гнилые антинародные модернистские принципы искусства, проникшие в Россию с Запада» (Шавердян. Док. 3. С. 25), «явно импортированные интонации и настроения» (там же. С. 30). См. также статью Белого (Док. 5. С. 43 и далее).

⁶⁰ «Модернисты отрицают национальное начало в русском национальном искусстве и проповедуют космополитизм» (Шавердян. Док. 3. С. 24). Выпады против «космополитизма» в 1920-е годы см. у Калтата (Док. 6. С. 42).

⁶¹ «Эта музыка сильно отдаёт духом современной модернистской буржуазной музыки Европы и Америки» (*Постановление*. С. 540). Похожее представление выражает в 1920-е годы Белый (Док. 5. С. 44).

⁶² «Композиторы разучиваются писать для народа» (*Постановление*. С. 540), «апологетика уродливых образцов чужеземного и «отечественного» модернизма вызывала недоумение и протест среди широких слоев слушателей» (Шавердян. Док. 3. С. 34). То, что более сложная современная музыка не находила достаточной поддержки у слушателей, отчасти подтверждают Сабанеев (Док. 10. С. 9) и Держановский (Док. 12). Вместе с тем, есть сообщения об успехе современных опер — таких как «Воцшек» А. Берга, «Джонни наигрывает» Э. Кшенека, «Дальний звон» Ф. Шрекера (см.: *Graf H. Oper im neuen*

Уничижительным собирательным наименованием для нежелательных отклонений от классицистского канона стали понятия «модернизм» и «формализм»⁶³. Формализм в Большой советской энциклопедии определяется так: «Формализм (в искусстве) — в широком смысле искусственный отрыв формы от содержания и придание форме или отдельным ее элементам самодовлеющего, первенствующего значения в ущерб содержанию... Ф. видит цель и смысл искусства не в отражении действительности, а в создании “независимой” от объективного мира художественной формы»⁶⁴.

Независимо от этого определения, «формализм» у Шавердяна и в Постановлении ЦК ВКП(б) означает нежелательные новации вообще; защита современного творчества характеризуется как «эстетика музыкального формализма»⁶⁵.

Хотя эти представления и понятия окончательно кристаллизуются и начинают систематически применяться в культурной политике в более позднее время, они почти во всех подробностях и лишь с небольшими нюансами обнаруживаются уже в источниках 1920-х годов. К этим нюансам относится то, что в публикациях начала 1920-х годов обозначение «формализм» по отношению к музыке не используется, в конце этого десятилетия встречается только изредка⁶⁶. Вместо него в 1920-е годы почти в том же смысле бытуют определения «левый», «левые направления в искусстве». Слово «левый» — понимаемое здесь не в политическом, а в эстетическом смысле — обозначает революционные, антитрадиционалистские художественные направления всех видов⁶⁷, в особенности аэмоциональные, не создающие никаких иллюзий. Так, «эпический театр» Бертольда Брехта в Советском Союзе называют «левым»; он точно так же «преследовался во время культа личности», как и «родственные русские

Rußland // Musikblätter des Anbruch. 1929. Н. 6. S. 238–250). С другой стороны, время от времени на отток слушателей жаловался и оркестр Персимфанс, который мало играл современную музыку (см.: Держановский. Док. 14).

⁶³ Ср. употребление этих понятий у Шавердяна (Док. 3. С. 19 и далее) и в *Постановлении*.

⁶⁴ Большая советская энциклопедия. 2-е изд. М., 1949–1957. Т. 45. С. 314.

⁶⁵ Так сказано у Шавердяна (Док. 3. С. 33). Статья Сабанеева «Современная музыка» (Док. 10) — в которой действительно защищается право на существование музыкальных новаций и, в числе прочего, подчеркивается необходимость применять для современных литературных текстов современные музыкальные формы (с. 10), — таким образом, представляет противоположный полюс «формалистической эстетики». Практику расширения этого понятия критиковал, в частности, Шостакович (Некоторые актуальные вопросы музыкального творчества // Правда. 17.06.1956).

⁶⁶ Впервые мы встречаем его в статье 1927 года «“Последнее слово” отживающей культуры» (Док. 7). В том же журнале оно появляется год спустя (1928. № 7–8. С. 52) в материалах обсуждения «Музыкаведение в социологическом разделе ГАХН» для характеристики эстетики Э.Ганслика в его книге «О музыкально-прекрасном».

⁶⁷ Ср. использование этого понятия в 1920-е годы в положительном смысле Рославцем (Док. 8. С. 133), в нейтрально-описательном — Сабанеевым (*Sabuneev*. Р. 239), неодобрительно — Юровским (Док. 1. С. 31, 33), абсолютно отрицательно — Белым (Док. 5. С. 43 и далее). Еще в 1948 году Шавердян перечисляет на одном дыхании «символистов, акмеистов в поэзии, молодые группы “левых” живописцев... представителей бездейственного модернистского театра» (Док. 3. С. 22), а Данилевич пишет в 1962 году: «Наиболее “левым” “современническим” течением был конструктивизм» (*Данилевич*. С. 24).

течения 20-х годов... представителем которых был прежде всего Мейерхольд»⁶⁸. «Левое» в искусстве уже в 1920-е годы приравнивается к не поощрявшимся «буржуазным», западным новациям, а Юровский с одобрением говорит о «левых» в советской музыке, потому что они «сравнительно умеренные» в сравнении с западными композиторами и «творят в плане эмоциональном»⁶⁹.

В отношении примеров из советского литературного наследия 1920-х годов следует учитывать, что, в отличие от Постановления ЦК от 10 февраля 1948 года, речь идет не об официально обнародованных партийных тезисах, а о высказываниях конкретных людей в музыкальных журналах, которые нередко издавались соперничающими группировками. Воинствующие, радикальные проявления эстетики, ставшей впоследствии официальной, обнаруживаются прежде всего в работах, связанных с Ассоциацией пролетарских музыкантов (РАПМ)⁷⁰, в то время как в статьях журнала «Музыка и революция»⁷¹, близкого Объединению революционных композиторов и музыкальных деятелей (ОРКИМД), проявляется гораздо более умеренная и толерантная позиция, а аргументация дается по существу дела.

Плюрализм мнений — в том числе и таких, которые именем революции, пролетариата и т. п. подвергались осуждению, — большая свобода в дискуссиях и получении информации отличают ситуацию середины 1920-х годов от более поздней. Между тем в отношении литературы Ленин уже в 1905 году провозгласил: «Литература должна быть партийной. ...Литературное дело... не может быть вообще индивидуальным делом, независимым от общего пролетарского дела. Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверхчеловеков!»⁷², — а в опубликованном в «Правде» в 1929 году «Письме ЦК ВКП(б) о пролеткультах» говорится: «Под видом “пролетарской культуры” рабочим преподносили буржуазные взгляды в философии (материализм). А в области искусства рабочим прививали нелепые, извращенные вкусы (футуризм)... Те самые антимарксистские взгляды, которые так пышно расцвели после поражения революции 1905 года и несколько лет (1907—1912) занимали умы “социал-демократической” интеллигенции, упивавшейся в годину реакции богостроительством и различными видами идеалистической философии, — эти же взгляды в замаскированном виде антимарксистские группы интеллигенции и пытались теперь привить пролеткультам»⁷³.

⁶⁸ *Singerman B.* Brecht auf sowjetischen Bühnen // Sowjetliteratur. 1962. № 12. S. 170—172 (московский журнал на немецком языке). О театре Мейерхольда см.: *Gräf H.* Oper im neuen Rußland // Musikblätter des Anbruch. 1929. Н. 6. S. 242 и далее.

⁶⁹ Юровский. Док. 1. С. 34.

⁷⁰ К ним принадлежат статьи, перечисленные в прим. 33.

⁷¹ Сюда относятся статьи Юровского «Деятельность Музыкального сектора Госиздата» (Док. 1); Е.М. «Последнее слово» отживающей культуры» (Док. 7).

⁷² Ленин В. Партийная организация и партийная литература. Цит. по: *Данилевич. С. 6.*

⁷³ Цит. по: *Данилевич. С. 9.*

В середине 1920-х годов, во времена нэпа, контроль в области культурной политики ослабевает, и в резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 года о непролетарских писателях говорится: «Общей директивой должна здесь быть директива тактичного и бережного отношения к непролетарским писателям, то есть такого подхода, который обеспечил бы все условия для возможно более быстрого их перехода на сторону коммунистической идеологии»⁷⁴.

Резолюция требует от критики, «ни на минуту не сдавая позиций коммунизма, беспощадно бороться против контрреволюционных проявлений в литературе» и рассматривает пролетарских писателей как «будущих идейных руководителей советской литературы»⁷⁵. Но и у них осуждается «легкомысленное и пренебрежительное отношение к старому культурному наследию»; подчеркивается, что позиция партии не совпадает с позицией какой-либо из литературных группировок: «Руководя литературой в целом, партия так же мало может поддерживать какую-либо одну фракцию литературы... как мало она может решать резолюциями вопросы о форме семьи, хотя в общем она, несомненно, руководит и должна руководить строительством нового быта. Все заставляет предполагать, что стиль, соответствующий эпохе, будет создан, но он будет создан другими методами, и решение этого вопроса еще не намечилось... Поэтому партия должна высказываться за свободное соревнование различных группировок и течений в данной области... Поддерживая материально и морально пролетарскую и пролетарско-крестьянскую литературу, помогая “попутчикам” и т. д., партия не может предоставлять монополии какой-либо одной из групп, даже самой пролетарской по своему идейному содержанию; это значило бы загубить пролетарскую литературу прежде всего»⁷⁶.

То, что партия говорит о литературе, можно в значительной степени отнести и к музыке; не случайно Л.Данилевич цитирует эти литературные декреты как важные для музыкального развития. Специальные партийные постановления, касающиеся музыки, еще отсутствуют, но уже существуют определенные партийные мнения по поводу сценического представления (а это уже непосредственно относится к музыке). Ф.Шрекер описывает их так: «По отношению к искусству — выбору сюжетов и средств — господствует нетерпимость... Романтизм, мистицизм, символизм, религиозные мотивы — все это считается “ненужным”, “одурманивающим народ”, вредным и безусловно запрещается»⁷⁷.

Учитывая подобные тенденции, можно объяснить некоторые специфические для 1920-х годов явления, вроде перетекстовки классических и романтических опер в актуальном революционном духе: так, в спектаклях Ленинградского академического оперного театра 1924 года «Тоска» называлась «Борьба за коммуны», а «Гуге-

⁷⁴ Цит. по: Данилевич. С. 15.

⁷⁵ О партийной и советской печати. М., 1972. С. 394.

⁷⁶ Там же. С. 395.

⁷⁷ Schreker F. Kunst und Volk im neuen Rußland // Die Musik. Jg. 18. H. 4. S. 283.

ноты» превратились в «Декабристов»⁷⁸. Даже оперы Римского-Корсакова перерабатывались в современном духе⁷⁹.

Общее ужесточение курса произошло лишь в 1929 году и повлекло за собой различные административные вмешательства и, в числе прочего, реорганизацию Московской консерватории⁸⁰ и Ассоциации современной музыки⁸¹. На Всероссийской музыкальной конференции в Ленинграде (1929) народная песня разных союзных республик была провозглашена творческой максимой: «Необходимо решительно изгнать как узко этнографический подход к музыке народов Союза, так и высокомерное пренебрежение к музыкальному творчеству отдельных народностей»⁸².

В соответствии с Постановлением ЦК ВКП(б) в 1932 году были распущены различные враждовавшие между собой литературные и музыкальные организации; вместо них были созданы, соответственно, Союз советских писателей и Союз советских композиторов. Музыкальную периодику стал представлять журнал «Советская музыка», однако этот шаг поначалу не повлек за собой провозглашение определенной эстетической линии. Как замечает Ольховский, решающие попытки определить обязательную для всех музыкальную эстетику предпринимались в те времена закулисно, некоторые теоретики при этом стали неугодными⁸³. И только прозвучавшая со страниц официальной партийной газеты «Правда» 28 января 1936 года критика оперы Шостаковича «Леди Макбет» официально утвердила те нормы, которые впоследствии многие десятилетия препятствовали развитию новой советской музыки: «Слушателя с первой же минуты ошарашивает в опере нарочито нестройный, сумбурный поток звуков. Обрывки мелодии, зачатки музыкальной фразы тонут, вырываются, снова исчезают в грохоте, скрежете и визге... Выразительность, которой требует слушатель, заменена бешеным ритмом. Музыкальный шум должен выразить страсть... Это все не от бездарности композитора, не от его неумения в музыке выразить простые и сильные чувства. Это музыка, умышленно сделанная “шиворот навыворот”, — так, чтобы ничего не напоминало классическую оперную музыку, ничего не было общего с симфоническими звучаниями, с простой, общедоступной музыкальной речью. Это музыка, которая построена по тому же принципу отрицания оперы, по какому левацкое искусство вообще отрицает в театре простоту, реализм, понятность образа, естественное звучание слова... Опасность такого направления в советской музыке ясна. Левацкое уродство в опере растет из того же источника, что и левацкое уродство в живописи, в поэзии, в педагогике, в науке»⁸⁴.

⁷⁸ См. данные С. Гинзбурга в журнале «Музыкальная культура» (1924. № 2. С. 154), а также: Graf H. Oper im neuen Rußland // Musikblätter des Anbruch. 1929. H. 6. S. 245 и далее.

⁷⁹ См.: *Лих.* С. 319.

⁸⁰ *Пишибишевский Б.* Пути реорганизации Московской консерватории // Музыкальное образование. 1929. № 3–4. С. 11–15.

⁸¹ См. Док. 2.

⁸² Цит. по: *Данилевич.* С. 18.

⁸³ *Olkhovsky.* P. 44–45.

⁸⁴ *Постановление.* С. 534–535.

II. Противовес традиционализму: Ассоциация современной музыки

В 1920-е годы, период слабого политического давления, предпринимались попытки теоретически и даже марксистски обосновать музыку, о которой пойдет речь в настоящей книге. Описание этих устремлений даже в позднейшей советской литературе делается очень избирательно и в духе прежних политических оценок. Так, у Данилевича читаем: «Основным “идейным рупором” АСМ являлся журнал “Музыкальная культура” (редактор композитор Н.Рославец). Здесь в статьях Сабанеева, Рославца и музыкального критика В.Держановского была отчетливо сформулирована асмовская программа. Ее исходный пункт — отрицание возможности построения в СССР социалистической культуры до победы социализма “в мировом масштабе”. Трактую нэп как реставрацию капитализма, Рославец заявлял, что задача пролетариата в области культуры — “доделывать” все недоделанное буржуазией. По сути дела это был призыв к утверждению в советском искусстве буржуазной идеологии.

Если Рославец политически “обосновал” “необходимость” насаждать у нас современное буржуазное искусство, то Сабанеев подводил под этот тезис “философскую”, “эстетическую” основу. Отрицая идейное содержание музыки, он выдвинул положение: “Музыка в самой себе никакой идеологии не заключает”. Это значило, что музыка не может воплотить революционное содержание; ее созвучность нашей эпохе должна заключаться в “революционности формы”. Лозунгом музыкальной “технической революции”, “новаторства”, понимаемого в сугубо формалистическом плане, оправдывались всякого рода эксперименты, порой уродливые, антимзыкальные»⁸⁵.

То, что было высказано теоретиками этого направления — А.Авраамовым, В.Беляевым и С.Гинзбургом, а особенно Рославцем, Сабанеевым и Держановским, — на самом деле лишь в малой степени можно считать законченной художественной программой с позитивными постулатами и в еще меньшей — «законченной эстетикой музыкального формализма»⁸⁶. Мысль об «искусстве для искусства» не обсуждается и в этих кругах: народ «достоин лучшей музыкальной участи»⁸⁷. Их усилия направлены на защиту современных музыкальных направлений от все более громко раздающихся традиционалистских требований, на доказательство правомочности их существования в полемике с постулатами Ассоциации пролетарских музыкантов.

Вступительная программная статья «Наши задачи» журнала «Музыкальная культура» начинается словами: «Верно, что каждый господствующий класс в эпоху своего господства создает свою культуру и, следовательно, свое искусство.

Из этого, однако, вовсе не следует, что пролетариат, ставший в положение господствующего класса, призван повторить пути наших предшественников и также создать свою классовую культуру и свое классовое искусство.

⁸⁵ Данилевич. С. 23.

⁸⁶ Шавердян. Док. 3. С. 33.

⁸⁷ Рославец. Док. 8. С. 138.

Наоборот, пролетариат борется из-за власти и берет ее как раз и только для того, чтобы уничтожить навсегда классовое общество — и, разумеется, классовую культуру — и расчистить дорогу для будущей культуры внеклассовой, общечеловеческой»⁸⁸.

Здесь — пусть и на основании марксистской теории — говорится об ошибочности требований «пролетарской музыки» и «партийности», и точно так же Сабанеев возражает против притязания на немзыкальную «идейность»: «...музыка *идей не выражает*, не выражает “логических” построений, а имеет свой музыкальный звуковой мир своих музыкальных идей и своей собственной музыкальной логики. Это — замкнутый мир, из которого прорыв в логику и идеологию обычную совершается только насильственным и искусственным путем»⁸⁹. По поводу немзыкальной «содержательности» Диалектик (псевдоним Рославца) высказывается следующим образом: «...неужели все еще не ясно, что содержанием музыкального произведения является только его музыка, то есть... “мелодическая, метро-ритмическая и гармоническая основа”...»⁹⁰

Исходя из архаической структуры народной песни и классической симфонии, их принадлежности отошедшему в историю культурному пласту и, в марксистской аргументации, их связи с отжившими общественными формациями⁹¹, Диалектик оспаривает отношение к ним как к художественным максимам⁹². С марксистскими представлениями совпадает идея о поступательном развитии производства, которую Сабанеев относит и к музыке как области человеческого производства⁹³. Постулату «эмоциональной музыки» Рославец противопоставляет утверждение, что «нет “менее эмоциональных” и “более эмоциональных” *произведений искусства*, а есть *люди* с большим или меньшим диапазоном чувствований...»⁹⁴

Апелляции к марксистскому наследию в ходе полемики против традиционалистских художественных требований, выдвигаемых со ссылками на марксистскую политическую линию, не должны удивлять, тем более что марксистская идея прогресса как раз располагает к защите оспариваемого прогресса в музыке. В том, как Рославец атакует ревнителей «пролетарской музыки» их же собственным оружием, есть определенная диалектическая прелесть. Дистанцирование Диалектика и Сабанеева⁹⁵ от «варваризма» современной западноевропейской музыки следует расценивать как тактическую уступку, поскольку Сабанеев здесь же характеризует западный

⁸⁸ Наши задачи // Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 3.

⁸⁹ Сабанеев. Док. 10. С. 9.

⁹⁰ Док. 9. С. 50.

⁹¹ Народной песни — с патриархально-аграрной формацией, классической симфонии — с придворно-феодальной (см.: Док. 9. С. 48; ср.: Калтат. Док. 6. С. 41).

⁹² Док. 9. С. 46, 48.

⁹³ Док. 10. С. 13.

⁹⁴ Док. 8. С. 137. Ср. тезис Сабанеева: «...разные группы разнo реагируют на звуковую организованность...» (Док. 10. С. 9).

⁹⁵ Док. 9. С. 47; Док. 10. С. 18 и далее.

модерн, в противоположность иным отечественным созданиям, как «в высокой мере современный»⁹⁶, а Рославец публично выступает против дискредитации Шёнберга, Стравинского и Прокофьева⁹⁷.

Разумеется, нельзя целиком и полностью отрицать искренность заявленных марксистских позиций, в особенности Рославца и руководимого им журнала «Музыкальная культура». Нет оснований сомневаться, что по своим основным убеждениям Рославец был марксистом⁹⁸, хотя и не принадлежал к коммунистической партии⁹⁹. Его исходящее из марксистских оснований высказывание в пользу музыкального позитивизма: «Для меня, марксиста, подобные рассуждения (о вдохновении как основе творческого процесса. — Д.Г.) являются не чем иным, как благоглупостями старой теории идеологической эстетики... Я знаю, что творческий акт — это не какой-то мистический “транс”, не “божественное наитие”, а момент высшего напряжения человеческого интеллекта, стремящегося “бессознательное” (подсознательное) перевести в форму сознания»¹⁰⁰ — нельзя считать тактической уступкой, поскольку он здесь не отстаивает свои эстетические воззрения перед поборниками ориентированного на традицию «дела пролетариата». «Музыкальная культура» в сравнении с появившейся в то же время и воздерживавшейся от любых политических высказываний «Современной музыки», которая просуществовала до 1929 года, — подчеркнуто марксистски ориентированное издание, однако понимание марксизма здесь специфическое.

Точка зрения Рославца и линия «Музыкальной культуры», находившейся в жесткой оппозиции ко взглядам Ассоциации пролетарских музыкантов, связана со своеобразной «идеальной», мессианско-революционной и одновременно интеллектуально-позитивистской разновидностью марксизма, которую никак нельзя приравнивать к тому, что исповедовали функционеры. Индивидуальное, даже индивидуалистическое начало присуще ей в той же мере, как и увлеченность прогрессом вообще¹⁰¹ — в искусстве или в экономической теории, по поводу которой Рославец высказывал идеи, которые одобрены и практикуются ныне в Советском Союзе (например, принцип «капиталистической рентабельности» для социалистической экономики) и за которые его в свое время упрекали в «буржуазности»¹⁰².

Эти взгляды можно увязать с основными принципами возникшего в те же годы внутрипартийного течения, духовным вождем которого был Лев Троцкий, а представителями — по преимуществу марксистские интеллектуальные круги¹⁰³. Ста-

⁹⁶ Док. 10. С. 15.

⁹⁷ См.: Белый. Док. 5. С. 47.

⁹⁸ Сабанеев подтверждает это в своей книге «Modern Russian Composers» (Sabaneev. P. 2).

⁹⁹ Лебединский называет Рославца «беспартийным композитором» (Док. 4. С. 17).

¹⁰⁰ Док. 8. С. 136.

¹⁰¹ Ср. высказывания Диалектика по вопросу европейских и неевропейских культур (Док. 9. С. 46).

¹⁰² См.: Лебединский. Док. 4. С. 22.

¹⁰³ Согласно книге «История ВКП(б). Краткий курс» (1938), троцкисты имели поддержку в университетах и среди служащих.

тя «Наши задачи», открывающая первый выпуск журнала «Музыкальная культура», базируется в том числе на мыслях и высказываниях Троцкого, который здесь многократно цитируется. Призыв Дialeктика к победившему пролетариату «все недоделанное, несозревшее» в сфере буржуазной культуры «доделать, подогнать»¹⁰⁴, идеал композитора, который усвоил для себя музыкальную культуру ведущих стран¹⁰⁵, в общем виде можно найти у Троцкого: «Прав тов. Троцкий, когда он говорит, что: “наша эпоха не есть еще эпоха новой культуры, а только преддверие к ней”, что сейчас “нам, в первую голову, нужно государственно овладеть важнейшими элементами старой культуры, хотя бы в такой степени, чтобы проложить дорогу новой”»¹⁰⁶.

Мессианско-утопические идеи Троцкого об искусстве: «При социализме основой общества является солидарность. Вся литература, все искусство будут настроены по другому камертону.

Те чувства, которые мы, революционеры, теперь часто затрудняемся назвать по имени — до такой степени эти имена затасканы ханжами и пошляками: бескорыстная дружба, любовь к ближнему, сердечное участие — будут звучать могучими аккордами в социалистической поэзии (музыке, — добавим мы к этим пророческим словам тов. Троцкого).

По мере устранения политической борьбы, — а во внеклассовом обществе ее не будет, — освобожденные страсти будут направляться по руслу техники, строительства, включая сюда и искусство, которое, конечно, обобщится, возмужает, закалится и станет высшей формой совершенствующегося жизнестроительства во всех областях, а не только “красивой” с боку припекой»¹⁰⁷ — и практическое применение этих идей: «Нельзя подходить к художеству как к политике — не потому, что художественное творчество есть священнодействие и мистика... а потому, что оно имеет свои приемы и методы, свои законы развития и, прежде всего, потому, что в художественном творчестве огромную роль играют подсознательные процессы — более медленные, более ленивые и менее поддающиеся управлению и руководству именно потому, что они подсознательные»¹⁰⁸ — вне всякого сомнения, относятся к эстетическим убеждениям круга Рославца и «Музыкальной культуры». Возможно, увлеченность идеями Троцкого — а он в 1927 году был исключен из партии, его учение подверглось остракизму — стала одной из главных причин того, что музыкальное и публицистическое творчество Рославца до сих пор оставалось в советской историографии предметом клеветнических нападок.

¹⁰⁴ Дialeктик. Док. 9. С. 47; Док. 6. С. 32.

¹⁰⁵ Ср. Док. 10. С. 9.

¹⁰⁶ Троцкий Л. Пролетарская культура и пролетарское искусство. Цит. по: Наши задачи // Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 4.

¹⁰⁷ Троцкий Л. Литература и революция. Цит. по: Там же. С. 7–8.

¹⁰⁸ Троцкий Л. О худож. литературе и политике Р.К.П. Цит. по: Музыкальная культура. 1924. № 2. С. 136.

Вместе с тем, музыкальные воззрения внутри этой группы в деталях расходятся. В работах Сабанеева сильнее подчеркивается эмоциональное начало, он говорит о «новой эмоциологии»¹⁰⁹ как основе новой музыки, тогда как Рославец расценивает эмоцию как относительную величину и видит спасение музыки в «новой системе организации звука»¹¹⁰, которая поможет избавиться от анархии в музыкальном творчестве.

Возникают идеи модификации гаммы, создания новых консонансов посредством четвертитонового деления и изменения строя¹¹¹; на их основе проводятся опыты; Диалектик считает, что они указывают направление будущего развития музыки¹¹².

Музыку пишут для лучшего, здорового будущего (полностью осознавая, что современные слушатели ее не поймут) и мирятся ради этого с политическими обвинениями¹¹³.

Значение этой группы заключается не в последнюю очередь в ее практической музыкально-общественной работе. Публицистическая деятельность Держановского, Сабанеева, Рославца, Гинзбурга, Беляева и других составляла духовное ядро тех сил, которые видели свою цель в распространении и поддержке новой музыки. В ноябре 1923 года Беляев, Держановский и Сабанеев вместе с П.Ламмом, К.Сараджевым, Ан.Александровым, Н.Мясковским и С.Фейнбергом основали в Москве при Государственной академии художественных наук (ГАХН) Ассоциацию современной музыки, которая одновременно исполняла функции отделения Международного общества современной музыки¹¹⁴ и впоследствии сплотила вокруг себя всех известных советских композиторов¹¹⁵. Издавались журналы, справочники, монографии по новой музыке; организовывались лекции, концерты, музыкальные собрания; были установлены контакты с Западом. И если после экономической катастрофы революционного времени, на время парализовавшей музыкальную жизнь¹¹⁶, в 1920-е годы активно поддерживалась новая музыка, проводилась весьма либеральная концертная и издательская политика, исполнялись современные западноевропейские композиторы, приглашались иностранные солисты¹¹⁷ и ансамбли и, с другой стороны, молодая советская музыка привлекала к себе внимание на Западе¹¹⁸, то все это было

¹⁰⁹ Док. 10. С. 10.

¹¹⁰ Док. 8. С. 135.

¹¹¹ Авраимов А. Клино — клином. Док. 15.

¹¹² Док. 9. С. 51.

¹¹³ Ср. наряду с Док. 5 и 6 также статью Л.Калтата «Маски долой!» (Музыкальное образование. 1928. № 2. С. 30), направленную против музыкально-критических работ В.Беляева.

¹¹⁴ Belaiev V. Die Moskauer Vereinigung für Moderne Musik // Musikblätter des Anbruch. 1925. H. 3. S. 129–132.

¹¹⁵ Ibid. См. также Док. 3. С. 36.

¹¹⁶ Sabaneev L. Die Musik und die musikalischen Kreise Rußlands in der Nachkriegszeit // Musikblätter des Anbruch. 1925. H. 3. S. 102–108.

¹¹⁷ См. Док. 13.

¹¹⁸ См. прим. 114, а также: P.H. Moderne Musik im In- und Auslande // Musikblätter des Anbruch. 1926. H. 5. S. 239–241.

бы немыслимо без инициативной деятельности, без обширного влияния Ассоциации современной музыки, идеологи которой, как отмечает Шавердян, «захватили командные посты в печати, концертных организациях, консерваториях»¹¹⁹. Если бы не было этого влияния, то новые импульсы в музыкальной жизни замерли бы¹²⁰. Устав организации, преобразованной в 1928 году во Всероссийское общество современной музыки¹²¹, дает представление о широте поставленных задач. Концерты и лекции, публикации и открытие новых филиалов точно так же входили в круг ее обязанностей, как учреждение музыкальных библиотек, приобретение и продажа авторских прав, организация конкурсов. В 1929 году было подтверждено право организации командировать своих членов за границу и устанавливать контакты «с преследующими аналогичные цели учреждениями, обществами и частными лицами»¹²², в том числе за пределами СССР. В 1932 году Ассоциация современной музыки, наряду со всеми прочими музыкальными организациями, была насильственно преобразована в Союз советских композиторов¹²³.

В. ОБ УСЛОВИЯХ СУЩЕСТВОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ

І. Музыкальные журналы

Музыкальные журналы, на материалах которых основывалось предыдущее и будет основываться последующее изложение, становятся сами предметом исследования, поскольку по их оформлению, персональному составу, редакционной линии, типу и объему публикаций можно сделать определенные выводы о культурно-политической ситуации¹²⁴. В общем и целом до 1928/1929 года освещение в них музыкальной жизни западных стран было объективным. Сообщения поначалу скудны, к середине десятилетия становятся более разнообразными и подробными, а около 1930 года сменяются полемическими высказываниями. Первоначальная беспристрастность все больше уступает место рассмотрению музыкальных явлений непременно в марксистском ключе.

¹¹⁹ Док. 3. С. 34.

¹²⁰ Док. 12.

¹²¹ Док. 2.

¹²² Там же.

¹²³ См.: *Данилевич*. С. 28 и далее.

¹²⁴ Поскольку в нашем распоряжении находились не все публикации этого периода времени, а среди имеющихся журналов — подшивки не всех лет, будущие исследования внесут некоторые дополнения и уточнения в сделанные нами выводы. Сведения по отсутствующим подшивкам взяты из издания: *The Union List of Serials in Libraries of the United States and Canada* / Ed. by W.Gregory. New York, 1943.

Журнал «Музыкальная летопись», издававшийся в 1922—1925 годах петроградским издательством «Мысль» под редакцией А. Римского-Корсакова¹²⁵, в номерах за 1922—1923 годы содержит главным образом музыкально-исторические материалы. Современным явлениям посвящены лишь две статьи 1922 года — статья Е. Браудо (который позже станет одним из наиболее профессиональных рецензентов «Музыки и революции») об экспрессионизме и отчет корреспондента о музыкальной жизни Берлина. Оба материала объективны, однако о русском модерне из них ничего не узнать: речь идет исключительно о новой музыке Запада. Какая-либо традиционалистская ориентация здесь еще не ощущается. Статьи написаны профессионально. Среди авторов, наряду с Андреем Римским-Корсаковым и Борисом Асафьевым (во всех своих литературных работах выступавшим под псевдонимом Игорь Глебов), был Ромен Роллан. В журнале анонсированы литературные произведения современных западных авторов (в том числе Поля Клоделя), которые публиковались в том же издательстве.

Первым журналом Ассоциации современной музыки был журнал «К новым берегам»¹²⁶, издававшийся в 1923 году Музсектором московского Государственного издательства. Здесь было напечатан первый русский комментарий к «Лунному Пьеро», написанный Н. Рославцем¹²⁷. А. Дзмитровский с одобрением писал в «Musikblätter des Anbruch» о появлявшихся здесь позитивных рецензиях на современные западноевропейские музыкальные произведения¹²⁸.

Первый журнал Ассоциации пролетарских музыкантов «Музыкальная новь»¹²⁹, которого не было в нашем распоряжении, согласно другим источникам, уже в 1924 году стоял на позициях пролетарского традиционализма¹³⁰ и нападал на «буржуазных» представителей современной музыки¹³¹.

Отечественной и зарубежной новой музыке был специально посвящен выглядевший весьма скромно (формат в шестнадцатую долю листа, плохая бумага) журнал «Современная музыка», издававшийся с 1924 года под руководством редколлегии в лице В. Беляева, В. Держановского и Л. Сабанеева Ассоциацией современной музыки при Государственной академии художественных наук¹³².

К числу авторов, наряду с Беляевым, Держановским, Сабанеевым и Асафьевым (Игорем Глебовым), принадлежали такие композиторы, как А. Шеншин,

¹²⁵ «Музыкальная летопись. Статьи и материалы». Мы используем здесь номера за 1922—1923 годы.

¹²⁶ «К новым берегам. Новый журнал музыкального искусства». М., 1923. № 1—3 (апрель—август). В качестве органа Ассоциации современной музыки упомянут в Док. 3. С. 31.

¹²⁷ Рославец Н. Лунный Пьеро Арнольда Шёнберга // К новым берегам. 1923. № 3. С. 28—33.

¹²⁸ Dżmitrowsky A. Russische Kritiken über moderne europäische Musik // Musikblätter des Anbruch. 1925. H. 3. S. 184 и далее.

¹²⁹ «Музыкальная новь. Журнал музыкального искусства». М., 1923—1924. № 1—12.

¹³⁰ См. полемику Дialectика с опубликованной в «Музыкальной нови» статьей Чемоданова (Док. 9).

¹³¹ См.: Лебединский Л. Восемь лет борьбы за пролетарскую музыку. Док. 4. С. 19.

¹³² Выходил в 1924—1929 годах. Мы используем здесь № 2 (март), 3 (апрель), 4 (ноябрь), 5 (декабрь) за 1924 год и № 32 (март) за 1929 год.

В.Ширинский, Ан.Александров, Н.Рославец и В.Шебалин¹³³; зарубежные авторы были представлены Гвидо Гатти, Альфредом Сваном (Нью-Йорк), Паулем Писком и Ролан-Манюэлем¹³⁴.

Журнал был в равной степени открыт всем направлениям отечественной и зарубежной современной музыки. В редакционной части он содержит статьи о современных советских композиторах и актуальной музыкальной ситуации, рецензии и анализы произведений¹³⁵, в информационной части — сообщения об исполнениях современной музыки в стране и за границей, о фестивалях, мероприятиях и делах Международного общества современной музыки, сведения о советских и зарубежных композиторах и нотографиию. Цитируются и перепечатываются статьи из западных музыкальных журналов¹³⁶. В книжных обзорах есть и рецензии на издававшуюся в России музыкально-теоретическую литературу.

В разделе объявлений Ассоциация современной музыки помещает информацию о своих мероприятиях, Музсектор Госиздата — о нотных новинках, книжный магазин «Международная книга» — об импортированных музыкальных изданиях. Наряду с объявлениями фирм — производителей инструментов здесь печатаются также объявления иностранных музыкальных журналов¹³⁷.

Эта линия журнала — как свободного от идеологии информационного издания, воздерживающегося от политических оценок, — сохраняется и в имеющемся в нашем распоряжении мартовском номере 1929 года, хотя здесь сообщения с Запада стали более скудными и ощущается давление внешних обстоятельств — например, в статье Держановского «На перепутье»¹³⁸ и сообщении о реорганизации (очевидно, по государственному распоряжению) Ассоциации современной музыки¹³⁹.

По-другому дело обстояло с журналом «Музыкальная культура», издаваемым Музсектором Госиздата под редакцией Н.Рославца в сотрудничестве с В.Беляевым, Б.Асафьевым (Игорем Глебовым), В.Держановским, Л.Сабанеевым и Б.Яворским. Сообщения о современной музыке здесь также объективны и разнообразны, но рассматриваются все явления музыкальной жизни; поэтому в журнале встречаются общие музыкально-эстетические и музыкально-социологические рассуждения. Соот-

¹³³ В № 32 за 1929 год Шебалин протестовал против предпринимавшихся в другом издании попыток отделить его от Ассоциации современной музыки (см.: *Ш.* Письмо в редакцию. С. 9).

¹³⁴ См. объявление в журнале «Музыкальная культура» (1924. № 1. С. 2).

¹³⁵ В качестве примера из этого журнала см.: Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве (Док. 8). См. также: *L. N.A. Roslawetz // Musikblätter des Anbruch. 1925. H. 3. S. 179–181; Asaf'ev B. Mjaskowsky als Symphoniker // Ibid. S. 144–152.*

¹³⁶ Например, рецензия Ролан-Манюэля на «Свадебку» Стравинского из лондонского журнала «The Chesterian» в № 2 за 1924 год (с. 42–46).

¹³⁷ Так, в № 2 за 1924 год — объявления «Musical Courier» (Нью-Йорк), «Musikblätter» (Вена), «The Chesterian» (Лондон), «The Sackbut» (Лондон), «The Musical Digest» (Нью-Йорк), «Il Pianoforte» (Турин).

¹³⁸ Док. 12.

¹³⁹ Док. 2.

ветственно, здесь более ярко выражен идеологический момент — в той ориентированной на прогресс, идеально-утопической марксистской трактовке (временами вызывающей в памяти Троцкого), о которой говорилось выше в связи с эстетической и идеологической позицией Н. Рославца¹⁴⁰. Большое место здесь занимает полемика с тезисами Ассоциации пролетарских музыкантов.

Здесь тоже в качестве авторов выступают композиторы — А. Шапошников, А. Шеншин и А. Авраамов¹⁴¹, из Ленинграда пишет С. Гинзбург. Сообщения из-за границы подробны, объективны и лишены какой-либо враждебности по отношению к Западу; еще подробнее сообщения о советской музыкальной жизни, в том числе из провинции, что дает хорошее представление о положении в музыкальной культуре и о продвижении современной музыки за пределы Москвы и Ленинграда¹⁴². В том, что касается музыковедения, много места занимает изложение теории метротектонизма Г. Конюса¹⁴³ и полемика вокруг нее. Здесь мы также впервые встречаем упоминания о четвертитоновой музыке, о теории атональной музыки¹⁴⁴ и о «музыке машин»¹⁴⁵. Объявления о западных музыкальных изданиях отсутствуют, однако они фигурируют в подробной нотографии¹⁴⁶. Обсуждаются западные новинки и музыковедческие статьи.

Здесь протестуют против пренебрежительного отношения к современным российским композиторам, к которым причисляют не только Л. Половинкина, но и эмигрировавшего И. Стравинского¹⁴⁷. С. Гинзбург сожалеет о провинциализме советской музыкальной жизни даже в Ленинграде, он считает важнейшей задачей контакты с Западом и современной западной музыкой¹⁴⁸. Против провинциализма и требования «самобытности» (то есть независимости от зарубежных влияний и связи с традициями русской национальной школы) выступает также Асафьев¹⁴⁹. В отношении современной музыки «Музыкальная культура» занимает позиции, противоположные тем, что впоследствии составили основу советской культурной политики.

Первый имеющийся в нашем распоряжении журнал, который в редакционном предисловии декларативно подчеркивает свою марксистскую ориентацию, — это ежемесячный журнал «Музыка и революция»¹⁵⁰, «общественно-политический массовый журнал музыкального искусства», издававшийся с 1926 года под редакцией Л. Шульгина Музсектором Госиздата форматом в четвертую долю листа. По оформ-

¹⁴⁰ Статьи Диалектика и Сабанеева из этого журнала помещены в Приложении (Док. 9, Док. 10).

¹⁴¹ Кли́н — клино́м. Док. 15.

¹⁴² См. также Док. 13.

¹⁴³ 1924. № 1. С. 36 и далее; № 2. С. 137 и далее.

¹⁴⁴ Б. Ю. К вопросу об атональной музыке. Док. 11.

¹⁴⁵ В сообщении об «Увертюре к балету будущего» Мориса Делаж (1924. № 3. С. 261).

¹⁴⁶ 1924. № 1. С. 88 и далее.

¹⁴⁷ См.: Держановский В. Оперный и концертный фронт // 1924. № 3. С. 229 и далее.

¹⁴⁸ Гинзбург С. Письмо из Ленинграда // 1924. № 2. С. 56–57.

¹⁴⁹ Глебов И. Кризис музыки // 1924. № 2. С. 99–121.

¹⁵⁰ Мы используем здесь № 1–11 за 1926 год, № 2–12 за 1927 год, № 7, 8, 9 за 1928 год.

лению и рубрикации он напоминал будущую «Советскую музыку». Задачи журнала сформулированы в редакционном предисловии¹⁵¹:

1. Отражение всех важнейших событий и явлений музыкальной жизни Советского Союза и заграницы.
2. Освещение всех основных вопросов музыкального искусства на основе марксизма.
3. Учет работы музыкальных учреждений и организаций, обмен опытом практической работы, помощь массовому музыкальному работнику.
4. Регулярное помещение статей по вопросам культурной революции в области искусства, общественно-педагогическим, музыкальной науки, массовой работы, критики, библиографии и нотографии».

Этот журнал более объемистый, чем все ранее названные. Он охватывает тот же круг проблем, что и «Музыкальная культура» (общие вопросы музыкальной жизни, музыкальная эстетика, музыкальная социология, музыковедение, педагогика, сообщения корреспондентов, критика), но отличается тем, что особенно много внимания здесь уделяется «массовой музыкальной работе» — статьи по соответствующим музыкально-педагогическим и организационным вопросам, а также пропаганда и рецензирование «агитационной и просветительской музыки». Частично это относится и к переписке с читателями, библиографии и нотографии; к революционным праздникам составлялась специальная нотография «массовой музыки».

Однако отнюдь не игнорируется художественная музыка. В общих оценках современной художественной музыки редакционная линия журнала отличается плюрализмом. Здесь отдают дань основным принципам марксистского мышления, но много места уделяется широким эстетическим дискуссиям. Выступления с революционных и марксистских позиций против футуристических течений, интеллектуализма и конструктивизма¹⁵² противостоят статьи, на основе диалектического материализма утверждающие необходимость дальнейшего развития музыки¹⁵³ или же энергично протестующие против иных «революционных, враждебных инструментальной музыке лозунгов», разъясняющие, что прогресс в музыке нельзя остановить¹⁵⁴. Э. Розенов предлагает новое учение о гармонии, основанное на девятиступенном звукоряде¹⁵⁵. В течение 1926 года растет профессиональный уровень материалов, из статей постепенно исчезает мировоззренческая составляющая, все больше места занимают серьезные музыкально-теоретические, -исторические и -педагогические исследования. К постоянным сотрудникам журнала принадлежа-

¹⁵¹ На обложке № 1—3 за 1926 год, впоследствии этот текст исчезает.

¹⁵² См.: Е.М. «Последнее слово» отживающей культуры. Док. 7.

¹⁵³ В. и М. Музыка в свете диалектического материализма // 1927. № 5—6. С. 3—7.

¹⁵⁴ Глебов И. Русская симфоническая музыка за 10 лет // 1927. № 11. С. 20—29.

¹⁵⁵ Розенов Э. Новое в учении о гармонии // 1927. № 9. С. 26—31.

ли, в числе прочих, Б.Асафьев (Игорь Глебов), Е.Браудо, композиторы С.Евсеев, М.Иванов-Борецкий и А.Дроздов.

Во второй части журнала, которая называлась «Практика музыкальной работы» и содержала отдельные сообщения об отечественной и зарубежной музыкальной жизни, переписку, книжные рецензии, библиографию и нотографию, несмотря на единичные исключения¹⁵⁶, царит свободная от идеологии объективность. Поначалу корреспонденции о музыкальной жизни (в том числе зарубежной) относились главным образом к рабочим концертам и популярной музыке (особое внимание в сообщениях уделялось, например, оркестру без дирижера «Персимфанс»). Но постепенно растет число сообщений самого разного рода — из сферы художественной музыки, концертных рецензий, музыкальных новостей¹⁵⁷. Рецензии на произведения, нотография и т. д. относятся к широкому кругу явлений, становятся более обстоятельными и подробными и удовлетворяют требованиям объективной, реально отражающей советскую музыкальную жизнь информации¹⁵⁸. Цитируется и серьезно рецензируется также зарубежная музыкальная литература¹⁵⁹, освещаются прочие явления западной музыкальной жизни¹⁶⁰.

К современной музыке (это касается также первой части журнала, где печатаются статьи) здесь относятся скорее с симпатией, чем с неприязнью. В этом плане характерно, что произведения молодого Шостаковича — в том числе и те, что были подвергнуты остракизму в сталинские времена, например, Вторая симфония и опера «Нос», — оцениваются в «Музыке и революции» позитивно и подробно обсуждаются¹⁶¹. В анонсах и объявлениях Госиздата произведения советских композиторов приводятся без изъятий, в том числе до самого конца и сочинения Рославца.

Подобной идеологической непредвзятостью в отношении современного творчества «Музыка и революция» выгодно отличается от издававшегося Московской

¹⁵⁶ В их числе: Коваль М. Пропаганда джаз-банда. Док. 19.

¹⁵⁷ См. Док. 16 и 18.

¹⁵⁸ См. Док. 13.

¹⁵⁹ Рецензируется «Система атональной гармонии» В.Кляйна, вышедшая в переводе В.Беляева в Госиздате (1926. № 7–8. С. 48); обсуждаются западные работы о развитии русской музыки (там же. С. 51); часто цитируется журнал «Musikblätter des Anbruch» (например, в статье: Б.Ю. Оперный вопрос // 1927. № 5–6. С. 29–31).

¹⁶⁰ О фортепиано Бузони с настройкой в 1/3 и 1/6 тона, сконструированном немецкой фирмой «Schiedmeyer» (1926. № 9. С. 38); о четвертитоновых опытах А.Хабы (1927. № 5–6. С. 39).

¹⁶¹ И.Мартынов критикует «уже в самой идее» Второй симфонии Шостаковича нечто «абстрактно-формалистическое», «невыразительные мелодии», лишь в незначительной мере присутствующий «эмоциональный элемент» (*Martynow I. Dmitrij Schostakowitsch. Berlin, 1947. S. 33 и далее*). Сам Шостакович после 1955 года был вынужден самокритично дистанцироваться от этой симфонии как «абсолютно неудавшейся» (см.: *Brockhaus H. Dmitrij Schostakowitsch. Leipzig, 1962. S. 33*). «Нос» Брокгауз рассматривает как «подражание ультрамодернистским западноевропейским композиторам» (*ibid. S. 41*). В том же духе высказывается и Шавердян (Док. 3. С. 39).

консерваторией журнала «Музыкальное образование»¹⁶², где современная музыка занимает незначительное место даже в сообщениях о событиях музыкальной жизни СССР¹⁶³ и в отдельных статьях часто трактуется как нежелательное политическое явление¹⁶⁴.

Музыкально-теоретические, -исторические и -педагогические статьи, написанные преимущественно педагогами консерватории, неизменно отличает высокий профессиональный уровень¹⁶⁵, однако в них почти не затрагивается область современной музыки, которая передана воинствующим идеологам из Ассоциации пролетарской музыки¹⁶⁶. Хотя публикуемые «Музыкальным образованием» библиографические списки западной музыкально-теоретической литературы¹⁶⁷ в сравнении с «Музыкой и революцией» более обширны и разнообразны, даже в лучших работах о западной музыкальной жизни момент враждебности и неприятия преобладает над интересом по существу дела¹⁶⁸. Тогда как в «Музыке и революции» при всех идеологических противостояниях право современной музыки на существование в конечном счете не подвергается сомнению, руководство «Музыкального образования» уже в 1928 году определило для себя «...классовую тактику против явных и скрытых буржуазных течений в искусстве»¹⁶⁹. Информация об отечественной и зарубежной современной музыке становится все более скудной. Лев Калтат требует от музыкальной критики «сбросить маски»¹⁷⁰ и открыто призывает в отношении Рославца к политическим мерам¹⁷¹. Меры такого рода не заставили себя ждать. В 1929 году была осуществлена реорганизация Московской государственной консерватории в направлении «пролетаризации»¹⁷². В 1930 году последовала реорганизация самого «Музыкального образования», которое стало выходить в сокращенном объеме на бумаге худшего ка-

¹⁶² Журнал выходил ежеквартально; название давалось на русском и немецком языках, печаталось резюме важнейших статей на немецком языке. Мы использовали выпуски 1927—1930/31 годов.

¹⁶³ Рубрики журнала: «Статьи», «Музыкальная жизнь в СССР», «Московская государственная консерватория», «Музыкальная печать» и «Некрологи».

¹⁶⁴ Например, в статье Ю. Келдыша «“Стальной скок” С. Прокофьева» (1928. № 3. С. 44—45), в критических материалах о творчестве Прокофьева после его эмиграции (1927. № 1—2. С. 179—180), о новой западной музыке — Хиндемита, Малипьеро, Кастельнуово-Тедеско, Ристи (*Сендепей С.* О современной музыке // 1930. № 1. С. 34).

¹⁶⁵ Сюда относятся, например, изложение Г. Конюсом теории метротектонизма (1927. № 1—2. С. 92—103), статьи Л. Кулаковского и Н. Гарбузова о теории ладового ритма Б. Яворского (1930. № 1. С. 11—18; 1930. № 3. С. 18—22).

¹⁶⁶ В «Музыкальном образовании» были напечатаны статьи Белого и Калтата, поносящие Рославца (Док. 5, 6). К числу авторов этого журнала уже в те годы принадлежал и Шавердин (см.: 1928. № 3. С. 44).

¹⁶⁷ Подробные библиографические списки новых западных музыкально-теоретических изданий см.: 1927. № 1—2. С. 269—270; 1928. № 1. С. 90 и далее.

¹⁶⁸ См., например: *Веприк А.* Музыка на западе // 1928. № 1. С. 9—21.

¹⁶⁹ От редакции // 1928. № 2.

¹⁷⁰ См. прим. 113.

¹⁷¹ Док. 6. С. 43.

¹⁷² См. прим. 80.

чества¹⁷³. Помешавшиеся на обложке объявления о новой продукции Госиздата, которые уже в 1928 году становились все беднее и беднее¹⁷⁴, в 1930-м исчезают совсем.

II. Издательское дело

Самым большим и значительным издательством уже в 1920-е годы был Музсектор Госиздата, образованный в 1918 году на базе основных фондов национализированных музыкально-издательских фирм и переживший до 1922 года ряд организационных преобразований. О его хозяйственном и организационном развитии вплоть до 1927 года сообщает в своем отчетном докладе к 10-й годовщине Октябрьской революции в журнале «Музыка и революция» А.Юровский¹⁷⁵; в том, что касается отдельных деталей, мы будем опираться на этот доклад. По сравнению с этим государственным монопольным предприятием единичные малые предприятия имеют лишь периферийное значение¹⁷⁶.

В сравнении с культурной политикой сталинского времени курс этого издательства (заключившего в 1927 году договор о совместной деятельности с венским Universal Edition¹⁷⁷) в 1920-е годы является на удивление либеральным и толерантным по отношению к современному музыкальному творчеству¹⁷⁸. В программе издательства политически тенденциозная прикладная музыка строго отделялась от «современной художественной музыки»¹⁷⁹. Хотя Юровский и высказывается против «нездоровых явлений»¹⁸⁰, он все же настойчиво подчеркивает принцип терпимости по

¹⁷³ Об этой реорганизации сообщается на обложке № 3 за 1930 год; в числе прочего здесь говорится, что журнал в дальнейшем сосредоточится на научных вопросах.

¹⁷⁴ № 3 и 6 за 1928 год вышли без информации такого рода; последние объявления появились в № 3–4 за 1929 год. Среди анонсированных произведений сочинения Рославца — Две поэмы — в последний раз упоминаются в № 4–5 за 1928 год.

¹⁷⁵ Док. 1.

¹⁷⁶ Назовем среди них в Петрограде/Ленинграде кооперативное издательство «Мысль», издававшее журнал «Музыкальная летопись» (см. прим. 125), и издательство «Тритон», в котором вышли «Газетные объявления» оп. 21 Мосолова и «Афоризмы» оп. 13 Шостаковича. Издательством «Тритон» в 1926–1930 годах руководил Ю.Шапорин (см.: *Советские композиторы*. С. 643), который одновременно возглавлял ленинградскую Ассоциацию современной музыки.

¹⁷⁷ См.: Док. 1. С. 35.

¹⁷⁸ Следует указать, что почти все рассматриваемые в дальнейшем музыкальные сочинения первоначально были изданы в советском издательстве, даже когда они объявлены как совместная продукция Госиздата и Universal Edition. По сведениям, любезно сообщенным нам в UE, заключенный в 1927 год договор исключал из совместной продукции лишь политически тенденциозные музыкальные произведения. В остальном UE принимало советскую издательскую программу и самостоятельно ничего не отбирало.

¹⁷⁹ Док. 1. С. 32.

¹⁸⁰ Там же. С. 33. Если принять во внимание раздававшиеся уже тогда порицания современной музыки как «ядовитых цветов буржуазной культуры» (см.: Белый. Док. 5. С. 44), то подобные высказывания, по-видимому, надо понимать как уступку.

отношению ко всем направлениям музыкального творчества, к чему обязывает монополизм¹⁸¹. Среди авторов издательства перечисляются многие не приветствовавшие впоследствии новаторы вроде Н.Рославца, С.Протопопова, Д.Мелких, И.Шиллингера¹⁸², которые долгое время отсутствовали в советских справочниках¹⁸³. Юровский отвергает в качестве критерия оценки произведения «доступность» как «не всегда достаточное»¹⁸⁴ условие; отбор представленных в издательство сочинений производила редколлегия, состоявшая из композиторов и других музыкантов-профессионалов. Некоторое время в издательстве существовал «политотдел», которым руководил... Н.Рославец¹⁸⁵.

Примечательно, что в приводимом списке авторов фигурируют и эмигрировавшие композиторы (например, Н.Метнер), которых советское издательство публикует впервые¹⁸⁶. С учетом всего этого не покажется удивительным, что Лебединский нападает на руководство издательства, называя его «оппортунистическим»¹⁸⁷, да и в более новых работах его порицают. Например, Данилевич — из-за структуры издательской программы: «Такое противопоставление массовости и мастерства... конечно, неправильно. Классика дает нам множество блестящих примеров единства этих понятий. Но ошибка, допускаемая ОРКИМД, не была случайной. Характерно, что Музсектор Госиздата включал в себя тогда “агитационно-просветительский” отдел (возникший в 1921 году) и отдел современной “художественной” музыки»¹⁸⁸.

Весьма вероятно, что в ходе реорганизаций 1929 года в работе издательства также произошли перемены (более подробными данными мы не располагаем). Тем не менее, договор с Universal Edition, формально остававшийся в силе, продолжал действовать до 1930-х годов; разгромленная в 1936 году в «Правде» опера «Леди Макбет Мценского уезда» была в том же году напечатана в Госиздате. Предложение Госиздата пополняли импортировавшиеся с Запада музыкальные издания¹⁸⁹.

¹⁸¹ Док. 1. С. 33.

¹⁸² Там же. С. 34.

¹⁸³ Названные авторы отсутствуют во 2-м издании Большой советской энциклопедии и в справочнике «Советские композиторы» (М., 1957).

¹⁸⁴ Док. 1. С. 33.

¹⁸⁵ См. Док. 4. С. 19.

¹⁸⁶ Док. 1. С. 34.

¹⁸⁷ Док. 4. С. 19.

¹⁸⁸ Данилевич. С. 19.

¹⁸⁹ Согласно нотографии, помещенной в «Современной музыке» (1924. № 4, 5) и «Музыкальной культуре» (1924. № 1. С. 88, 91), среди них были произведения Ф.Альфано, Б.Бартока, лорда Бернаса, А.Блисса, Э.Блоха, А.Веберна, К.Дебюсси, Ф.Дилиуса, И.Добровейна, А.Казеллы, З.Кодая, Ф.Малипьеро, Й.Маркса, А.Онеггера, С.Прокофьева, Ф.Пуленка, И.Стравинского, Дж.Уильямса, П.Хиндемита и Г.Эйслера (особенно широко было представлено творчество Дебюсси, Казеллы, Малипьеро и Стравинского).

III. Исполнение современной музыки, связанные с ней учреждения и прочие явления

Данные, приводимые в названных журналах, дают представление о хорошо налаженной, по-городскому развитой, открытой для музыкального творчества Европы музыкальной жизни Москвы и Ленинграда в 1924—1928 годах¹⁹⁰ — особенно если учесть экономические условия послевоенного и послереволюционного времени. Среди современных зарубежных композиторов, чьи произведения исполняются, не остается незамеченным ни одно значительное имя: французская «Шестерка» представлена точно так же, как Шёнберг, Берг, Барток, Хиндемит, Кшенек, Хаба, Р. Штраус и Равель. Произведения композиторов-эмигрантов, издававшиеся в советском государственном издательстве, звучали в концертных залах: вплоть до 1929 года мы находим в программах Стравинского, Прокофьев и Метнер сами гастролировали в Советском Союзе¹⁹¹, а примерно с 1926 года Прокофьев становится, вероятно, самым исполняемым из живущих композиторов. Произведения запрещенных впоследствии авторов — таких как Н. Рославец и И. Шиллингер — еще исполняются в 1927 году в программах симфонических концертов к 10-й годовщине революции¹⁹². Правда, отсутствуют сочинения А. Лурье, но тогда еще это, должно быть, не имело под собой культурно-политических оснований. Точно так же нельзя безоговорочно объяснять политическими причинами менее богатый репертуар современной музыки в провинции¹⁹³. И если современная музыка представлена здесь по преимуществу более старым позднеромантическим направлением (Р. Штраус, Скрябин)¹⁹⁴ и произведениями не столь авангардистски настроенных Прокофьева, Бартока и Хиндемита (реже — Стравинского или Хабы), то это скорее отвечает «естественному ходу вещей».

Порицание западного культурного достояния в середине 1920-х годов ограничивается теоретическими заявлениями¹⁹⁵. Музыкальная жизнь метрополий — Москвы и Ленинграда — обнаруживает теснейшую связь с музыкальной жизнью Запада

¹⁹⁰ Хронологический перечень соответствующих данных см. в Док. 13. Приводимый список не может быть исчерпывающим уже по причине неполноты журнальных подшивков, которыми мы располагаем; во многих случаях внушает сомнения информация о дате, исполнительском составе и точности сведений, приводимых в программе. Обстоятельность отчетов в журналах «Музыкальная культура» и «Современная музыка» (1924), а также «Музыка и революция» (1927) позволяет предположить, что по 1924, 1926 и 1927 годам данные относительно полные, по крайней мере для Москвы.

¹⁹¹ См. Док. 13.

¹⁹² Там же.

¹⁹³ Данные московских журналов в отношении провинции менее подробны, поэтому недопустимо делать на их основании негативные выводы. Однако поскольку рядом с сообщениями об исполнении современных произведений помещаются другие, в которых говорится об исполнении сугубо традиционной музыки, то, как представляется, при всей неполноте данных здесь также складывается репрезентативная картина.

¹⁹⁴ См. данные из Киева, Ростова-на-Дону, Харькова, Баку, Свердловска и Одессы (Док. 13).

¹⁹⁵ См. Док. 4, 5, 6, 7.

не только в названиях произведений, но и в составе исполнителей: в абонементных концертах московской и ленинградской филармоний участвует большое число западных музыкантов. Дирижеры (такие как О.Клемперер, Ф.Буш, Б.Вальтер, Г.Шерхен, Ф.Штидри, Г.Абендрот, Э.Ансерме, П.Шайнфлуг, П.Монтё, О.Фрид, К.Краус и Г.Кнаппертсбуш), солисты (Ф.Вюрер, Э.Петри, А.Шнабель, Э.Фишер, А.Рубинштейн, В.Бакхауз, Й.Сигети, К.Аррау) в те годы гастролируют в СССР наряду с композиторами — П.Хиндемитом (вместе с квартетом Амара), А.Онеггером, Б.Бартоком, Д.Мийо и Ф.Шреккером (который лично руководил в Ленинграде постановкой «Дальнего звона»)¹⁹⁶.

Имеющиеся в нашем распоряжении документы говорят об определенном развитии в сфере распространения современной музыки: если в 1924 году она исполнялась преимущественно в рамках гастролей или концертов, которые специально устраивались заинтересованными учреждениями и были связаны с публикацией и пропагандой современной музыки, то в последующие годы она все больше проникает в прочие концертные программы, тогда как посвященные исключительно современной музыке мероприятия начинают выполнять особые задачи. В этом плане кульминацией является 1927 год. Наряду с авторскими концертами Прокофьева, разнообразными вокальными и фортепианными концертами, представляющими современное творчество, наряду с циклом «Современная фортепианная музыка» Государственного института музыкальной науки и целым рядом выступлений гастролеровавшего венского пианиста Ф.Вюрера, в тот же период времени изобретатель Л.Термен продемонстрировал свой электронный музыкальный инструмент «терменвокс»¹⁹⁷, состоялись вечер четвертитоновой музыки (под руководством ее ленинградского представителя и поборника Г.Римского-Корсакова¹⁹⁸), а также первые концерты ленинградских джазовых коллективов¹⁹⁹. Сезон 1928/29 годов также проходит под знаком известных зарубежных исполнителей (при этом Держановский сетует на недостаточное внимание к отечественному модерну²⁰⁰); концерты, специально посвященные современной музыке, можно найти вплоть до 1929/30 годов. Вдохновителем и организатором таких концертов была прежде всего Ассоциация современной музыки²⁰¹. Московская Ассоциация, образованная в 1923 году при Государственной академии художественных наук, в своих «концертных собраниях» начала популяризировать произведения современных западных авторов (их сочинения с 1922 года вновь стали доходить до Советского Союза) и молодых советских композиторов²⁰², а также, в качестве

¹⁹⁶ См. Док. 13.

¹⁹⁷ См. Док. 18. О «терменвоксе» см. также: *Prieberg F. Musica ex Machina*. Berlin, 1960. S. 206.

¹⁹⁸ См. Док. 15 и 16.

¹⁹⁹ См. Док. 18.

²⁰⁰ Док. 12.

²⁰¹ См. Док. 13, а также прим. 203.

²⁰² См.: *Belaiev V. Die Moskauer Vereinigung für moderne Musik // Musikblätter des Anbruch*. 1925. H. 3. S. 129–132.

русского отделения Международного общества современной музыки, способствовала публикации новой советской музыки на Западе²⁰³. В 1926 году возникли Ассоциации современной музыки в Ленинграде²⁰⁴ и Киеве²⁰⁵; последняя провела в сезоне 1926/27 серию концертов зарубежных композиторов.

В Москве вплоть до 1930 года собственные концерты современной музыки параллельно проводит основанный в 1923 году Государственный институт музыкальной науки (ГИМН)²⁰⁶ — например, ряд концертов «Современная музыка для фортепиано» и показы четвертитоновой музыки; в Ленинграде руководимый Б.Асафьевым Российский институт истории искусств²⁰⁷ организует концертные циклы современной музыки. С 1923 года в качестве покровителя современной советской музыки выступал также московский магазин «Международная книга» (камерные концерты под названием «Музыкальные выставки»). Современные сочинения включают в свои программы Московская и Ленинградская филармонии, Ленинградская государственная академическая капелла, оркестр Государственного академического Большого театра, оркестр Персимфанс, многочисленные камерные ансамбли, а также отдельные солисты²⁰⁸.

В Ленинграде новые произведения для музыкально-драматического театра показывали на своих сценах Государственный академический театр оперы и балета (бывший Мариинский), поставивший «Воццека» А.Берга, «Дальний звон» Ф.Шрекера, «Царя Эдипа» И.Стравинского, «Антигону» А.Онеггера и другие современные сочинения, Государственный академический Малый оперный театр (бывший Михайловский), показавший оперы Э.Кшенека «Джонни наигрывает» и «Прыжок через тень», премьеру «Носа» Д.Шостаковича, а также бывший Александринский театр²⁰⁹ и прочие театры; кроме того, под руководством Б.Асафьева работала Ленинградская оперная студия, служившая образовательным центром²¹⁰. Благодаря режиссерам Вс.Мейерхольду, С.Радлову, Э.Каплану и А.Таирову²¹¹ ленинградские сцены, опе-

²⁰³ P.H. *Moderne Musik im In- und Auslande* // *Musikblätter des Anbruch*. 1926. Н. 5. S. 239–241.

²⁰⁴ См.: Данилевич. С. 22.

²⁰⁵ См.: Музыка и революция. 1927. № 3. С. 28.

²⁰⁶ См.: *Halle F. GIMN* // *Musikblätter des Anbruch*. 1925. Н. 3. S. 182–184.

²⁰⁷ В этом институте были написаны диссертации о Шёнберге, Берге и Веберне; под руководством Г.Римского-Корсакова работала группа музыкантов, занимающихся четвертитоновой музыкой; И.Шиллингер развивал математические композиционные методы. Здесь возникли исследования о «секундовых гармониях» Г.Кауэлла и электронных инструментах (по данным А.Ольховского: *Olkhovsky*. Р. 60–61). Институт выпускал также музыковедческие сборники «De Musica» (2-й выпуск — Ленинград, 1926 — включает работы С.Дианина о математической нотной записи, Г.Римского-Корсакова и Л.Сабанеся о цветомузыке А.Скрябина).

²⁰⁸ См.: *Olkhovsky*. Р. 181–182.

²⁰⁹ В 1920-е годы еще повсеместно употреблялись старые названия (см., например: Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 54).

²¹⁰ *Graf H. Oper im neuen Rußland* // *Musikblätter des Anbruch*. 1929. Н. 6. S. 243–244.

²¹¹ *Ibid.* S. 242–243. Ср. прим. 77 и Док. 7.

режавшие более консервативные московские²¹², стали у истоков создания нового сценического стиля и способствовали нетрадиционному пониманию оперы, что отразилось, например, на опере Шостаковича «Нос»²¹³.

Документально засвидетельствовано, что в то время многие современные оперы — такие как «Дальний звон» Ф. Шрекера, «Джонни наигрывает» Э. Кшенека и «Воцек» А. Берга — имели успех, хотя в позднейших советских работах утверждается обратное²¹⁴.

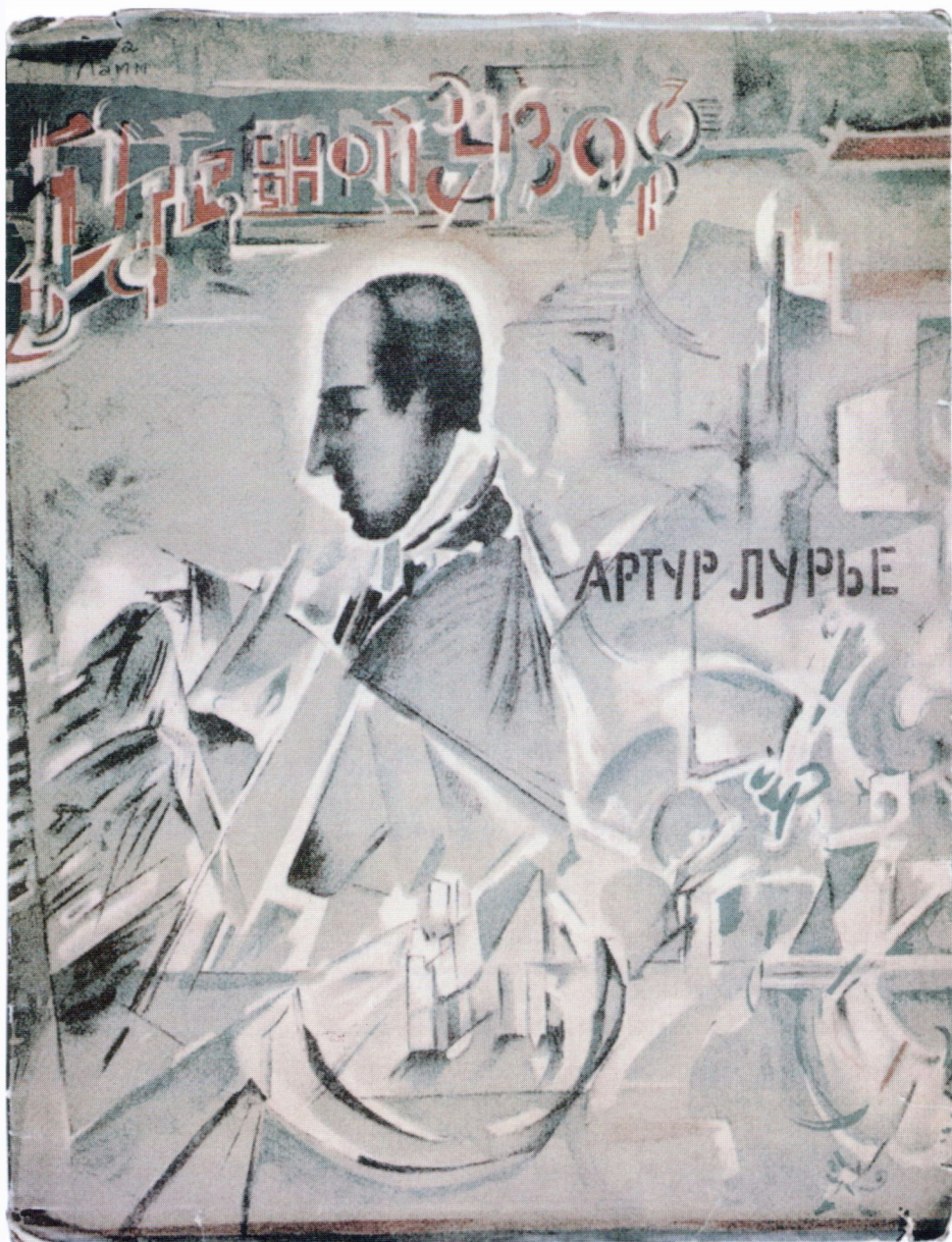
Наряду с опытами в области четвертитоновой музыки и электронных инструментов в 1920 — начале 1930-х годов проводились также опыты с «рисованным звуком» для озвучивания кинофильмов²¹⁵.

²¹² Ibid. S. 240–241.

²¹³ В. Богданов-Березовский в своей статье «“Нос”, опера Д. Д. Шостаковича» (Музыка и революция. 1928. № 7–8. С. 54–56) высказывает мнение, что на ее драматургическую концепцию повлияла «биомеханика» Вс. Мейерхольда (см.: *Graf H. Oper im neuen Rußland. Op. cit. S. 242–243*).

²¹⁴ См.: *Graf H. Oper im neuen Rußland. Op. cit.*

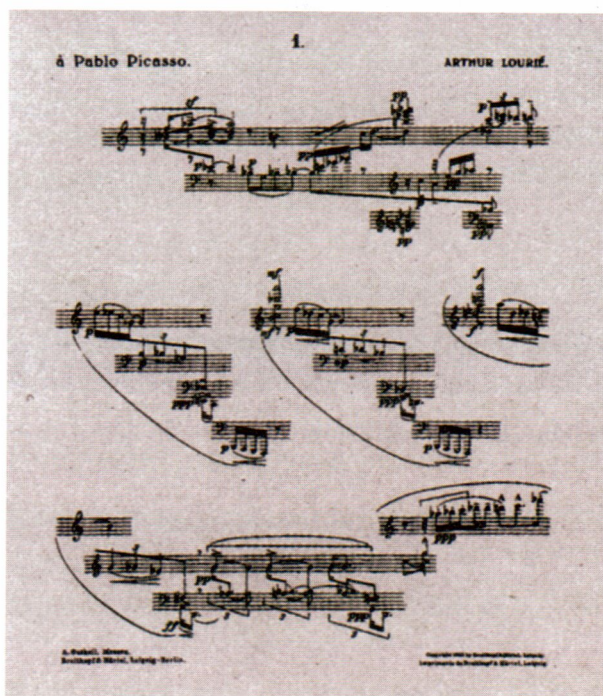
²¹⁵ *Prieberg F. Musica ex Machina. Berlin, 1960. S. 238.* Помимо упомянутого здесь художника-мультипликатора Н. Воинова, в справочнике «Советские композиторы» (1957. С. 17–18) композитор А. Авраамов, сочинявший четвертитоновую музыку, также назван руководителем Лаборатории рисованного звука НИИ кинематографии.



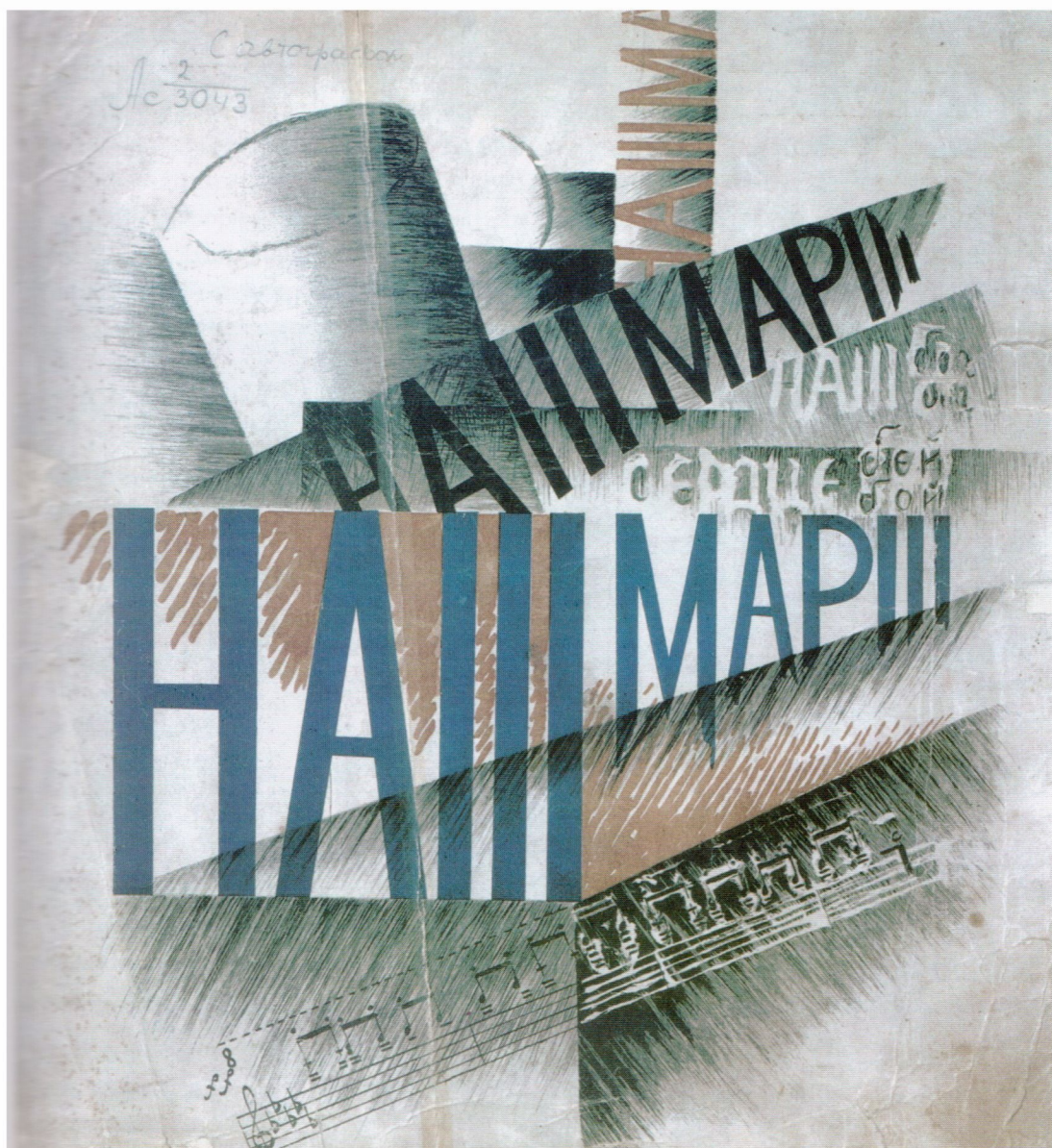
А. Лурье. Дневной узор (1915)



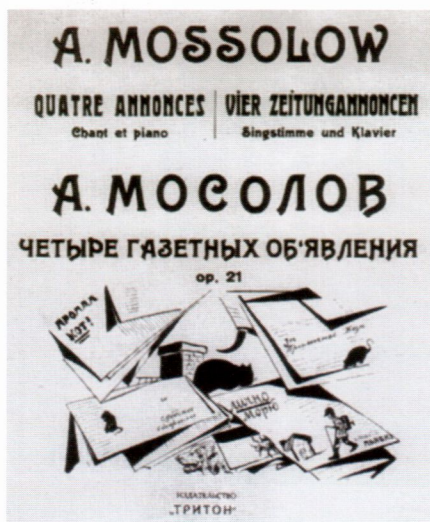
А. Лурье.
Рояль в детской (1917)



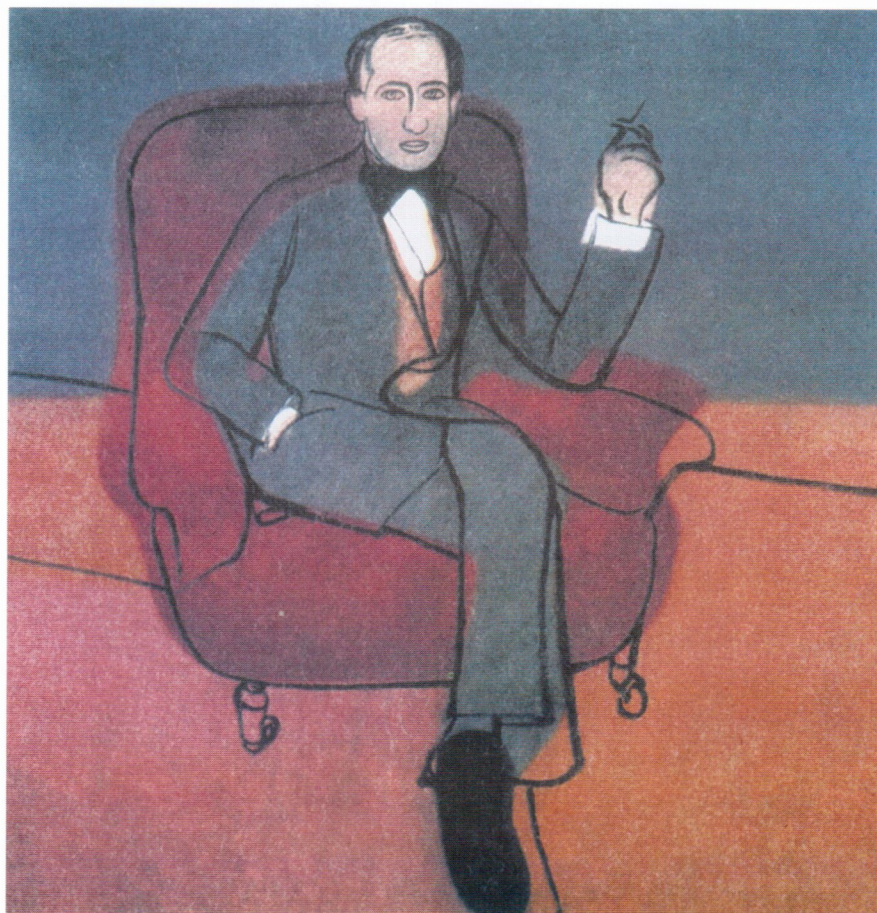
А. Лурье. Формы в воздухе (1915)
Немецкое издание, 1923



А. Лурье. Наш марш. Обложка работы П. Митурича. Петроград, 1918



А. Мосолов.
Четыре газетных объявления оп. 2
Ленинград, 1926



П. Митурич.
Портрет А. Лурье (1915)

А. О МЕТОДИКЕ АНАЛИЗА

Анализу музыкальных структур должны предшествовать размышления об их предпосылках. В Центральной Европе XIX века изменение тональных норм, тенденция к равноправному использованию звуков хроматической гаммы в гармонии привели не к хаосу бесформенности, а к попыткам новой организации вроде двенадцатитоновых рядов Шёнберга. Аналогичные явления наблюдаются в исследуемый и предшествующий ему периоды и в России. При этом необходимо учитывать, что в России, как и на византийском востоке Европы вообще, мажоро-минорная система никогда не была господствующей, что в народной музыке этих стран всегда присутствовали модальные лады, а звуковую систему неоднократно пытались организовать по-новому.

Проблематичной становится также адекватность традиционных понятий из сферы анализа формы: например, сплошь и рядом сонатная форма остается схемой чередования музыкальных событий, которые более не носят «тематического» или «мотивного» характера. В ритмике этого периода в высшей степени свободные, сложные, утратившие центр тяжести, воздушные ритмы скрябинской эпохи сменяются единообразно акцентированным движением на «раз и...» («Eins-und-Bewegung», выражение Х. Штуккеншмидта) в линейной, вдохновленной футуризмом музыке «новой вещественности». В дальнейшем мы разъясним некоторые понятия и методы, необходимые для анализа музыки этого периода.

I. Об анализе гармонии

1. Звукоряды

Хроматические, мажорные, минорные звукоряды, церковные и «бузониевские частичные» звукоряды / Полные и временные звукоряды / Транспонируемые звукоряды / Обозначение звукорядов и ступеней транспозиции

Для сочинений, с которыми мы имеем дело, исходным материалом в большинстве случаев служит «западноевропейская» гамма из двенадцати полутонов. Хотя стремление делить октаву на четвертитоны и принимать во внимание комму²¹⁶ возникло и

²¹⁶ См.: Док. 15, 16; Док. 9. С. 51.

в России (как на Западе благодаря А.Хабе и Ф.Бузони²¹⁷), эти попытки все же не оказали сколько-нибудь значительного влияния на советское композиторское творчество, за исключением четвертитоновых экспериментов Георгия Римского-Корсакова. (Наиболее значительным примером использования микроинтервалов русскими композиторами служат сочинения эмигрировавшего в 1918 году во Францию Ивана Вышнеградского, чье творчество здесь не рассматривается²¹⁸.)

Обычным материалом, с которым нам придется иметь дело, является звуко-ряд из двенадцати полутонов, составляющий — вне сферы преднамеренно упорядоченной «двенадцатитоновой музыки» — основу музыкального развития и нередко полностью используемый в течение короткого времени. Мы обозначаем его здесь «ХII». Эта констатация еще мало что говорит о характере музыки — ведь и у вполне «тональных», «диатонических» композиторов на некоторых отрезках в альтерациях, хроматических проходящих, форшлагах и т. п. можно обнаружить полный хроматический звуко-ряд. Значение имеет то, какие звуки используются в течение короткого промежутка времени — например, такта — и что за звуко-ряд они образуют: полный хроматический, диатонический или же какой-либо иной. Зачастую этот фактор является определяющим для гармонии того или иного стиливого направления или композитора, а в ряде случаев структура звуко-ряда (с его переплетениями, повторениями, нанизыванием, транспонированием) становится основой композиционной системы в некоторых разделах сочинения.

В качестве таких *временных звуко-рядов* (Momentanskalen) — под которыми подразумевается звуковысотный состав такта, полутакта или других промежутков времени, на протяжении которых звуковысотный материал остается неизменным, — используются не только хроматические и диатонические структуры, но также многообразные звуко-ряды, не совпадающие с традиционным мажором, минором или церковными ладами и не имеющие общепринятого обозначения. Мы называем их *частичными звуко-рядами* (Ausschnittsskalen).

Звуко-ряды такого рода не являются чем-то совершенно новым, связанным исключительно с новой музыкой. В виде орнаментальных звуко-рядов вроде *gis — a — his — cis — d — eis — fis — gis*, *his — cis — disis — eis — fisis — gis — his* или *fisis — gis — ais — h — cisis — dis — fisis* они встречаются уже у Шопена²¹⁹, который также зачастую использует минорную гамму с повышенной квартой (типа *e — fis — g — ais — h — c —*

²¹⁷ Busoni F. Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Leipzig: Insel-Bücherei Nr. 202. S. 42 и далее (рус. изд.: Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства / Пер. В. Коломийцова. Репринтное воспроизведение издания 1912 г. Казань, 1996). О том, что на эти эксперименты обращали внимание в России, свидетельствуют публикации: Музыка и революция. 1926. № 9. С. 38; 1927. № 2. С. 31; 1927. № 5–6. С. 38.

²¹⁸ L' ultrachromatisme et les espaces non octavians // La Revue Musicale. Série 1972–73, Nr. 288–297. P. 73–130.

²¹⁹ Соответственно, в Полонезе оп. 44 (тт. 42, 68), там же (тт. 250–256, 258–259), этюде оп. 25 № 7 (т. 22).

dis — *e*)²²⁰. В русской музыке эпохи романтизма мы находим подобные структуры — уже как обычное явление — у Мусоргского: в «Картинках с выставки» (1874) преимущественно на основе таких «частичных звукорядов» написаны № 1 «Гном», № 3 «Тюильрийский сад», № 5 «Балет невылупившихся птенцов», № 6 «Два еврея, богатый и бедный» и № 9 «Избушка на курьих ножках»²²¹.

Особую разновидность таких звукорядов — звукоряды с симметричным строением (лады ограниченной транспозиции, по определению О.Мессиаана) — изучал в русской музыке XIX века Ю.Холопов. Он пришел к выводу об их сознательном и планомерном использовании в качестве колористического элемента уже Глинкой, Даргомыжским и Римским-Корсаковым, что отличало русскую музыку от западной²²².

О частичных звукорядах в русской музыке говорилось и ранее. Так, П.Штефан пишет об открытом русским эмигрантом Александром Черепниным девятизвучным звукорядом *d — es — f — fis — g — a — b — h — cis — d*²²³, А.Должанский прослеживает подобные звукоряды у Шостаковича²²⁴, а Л.Сабанев объявляет звукоряды с увеличенной секундой характерными для испытавшего иранско-арабские влияния «музыкального еврейского жаргона» российских композиторов-евреев²²⁵. В действительности, однако, звукоряды с увеличенной секундой встречаются не только у композиторов-евреев, например, А.Крейна, М.Гнесина и А.Житомирского, но и у неевреев — например, Н.Рославца. Даже если звукоряды с увеличенной секундой иногда и происходят из еврейского фольклора — для характеристики «Двух евреев» в «Картинках с выставки» Мусоргский использует звукоряды *b — c — des — e — f — a* и *es — f — ges — a — b* (тт. 1–2 и 3–4), — они могут иметь и совсем другое происхождение, что доказывает использование этой гаммы у Шопена. Все не совпадающие с мажором и минором гаммы Ф.Бузони считает свободно избранными в рамках двенадцатиполутонового звукоряда структурами, творчески обогащающими имеющийся «звукорядный запас». Одновременно он размышляет об их систематическом использовании:

²²⁰ Например, в прелюдии ор. 28 № 2 (с т. 1), в этюдах ор. 10 № 6 (с т. 1) и ор. 25 № 5 (с т. 1).

²²¹ № 1, тт. 1–18: XII-1, 6, 8, 9, 10; тт. 19–27: XII-3, 5, 8; № 3, тт. 1–6: XII-1, 5, 8, 10, далее меняющиеся частичные звукоряды; № 5, тт. 1–4: XII-4, 5, 8, 9, 11, далее меняющиеся частичные звукоряды; № 6, тт. 1–2: XII-3, 4, 7, 8, 9, 12; тт. 3–6: XII-1, 2, 3, 5, 8, 12; № 9, тт. 1–14: XII-1, 3, 4, 5, 7, 10, 11, 12; тт. 17–24, 31–32: XII-5, 6, 7, 12; тт. 25–30: XII-12 (объяснение условных обозначений звукорядов см. далее в этом разделе).

²²² *Cholopov J. Symmetrische Leitern in der Russischen Musik // Die Musikforschung. 1975 (Jg. 28). H. 4. S. 379–407.*

²²³ «Небезынтересно, что [Александр] Черепнин совершенно случайно нашел девятиступенный звукоряд *d — es — f — fis — g — a — b — h — cis — d*, который позволяет ему одновременно сочетать мажор и минор, не жертвуя определенным высотным положением лада и тональностью; он не хочет быть ни атональным, ни политональным...» (*Stefan P. Donaueschingen—Venedig // Musikblätter des Anbruch. 1925. H. 8. S. 446*).

²²⁴ *Должанский А. Из наблюдений над стилем Шостаковича // Советская музыка. 1959. № 10. С. 95 и далее.*

²²⁵ *Sabaneev L. Die nationale jüdische Schule in der Musik. Wien; Leipzig, 1927. S. 9, 11.*

«...Думаю, что мажоро-минорный строй со своими транспозициями или “система двенадцати полутонов” представляет такой именно случай отсталости.

Некоторые уже почувствовали, что интервалы семиступенного ряда могут быть расположены (градуированы) и по-другому; это проявляется отдельными, спорадическими моментами у Листа, в последнее время у Дебюсси и его сотоварищей, даже у Р.Штрауса. Тут слышится порыв, страстное стремление, одаренный инстинкт. Но мне не кажется, что у них сформировалось сознательное и определенное представление об этих возвышенных средствах выражения.

Я сделал попытку добиться всех максимально возможных градаций семиступенного ряда, и мне удалось путем понижения и повышения интервалов установить 113 различных гамм. Эти 113 гамм (в пределах октавы $c - c$) включают в себе большую часть известных “24-х строев”, но кроме того еще целый ряд новых, отличающихся своеобразным характером. Но этим сокровище еще не исчерпано, потому что и тут тоже ничто нам не мешает “транспонировать” каждую из этих 113 и, сверх того, смешивать два таких строя в гармонии и мелодии.

Гамма $c - des - es - fes - ges - as - b - c$ звучит уже значительно иначе, чем гамма $des-moll$, у которой c взято за тонику. Если этой новой гамме подложить в качестве гармонии $C-dur$ ’ное трезвучие, то получится новое гармоническое ощущение. Но прослушайте ту же гамму на фоне трезвучий $a-moll$, $Es-dur$ и $C-dur$ попеременно, — и вы не удержитесь от приятнейшего изумления пред этим неожиданным, необычным благозвучием.

Но куда мог бы законодатель поместить звукоряды $c - des - es - fes - g - a - h - c$ // $c - des - es - f - ges - a - h - c$ // $c - d - es - fes - ges - a - h - c$ // $c - des - e - f - ges - a - b - c$ // или даже: $c - d - es - fes - g - ais - h - c$ // $c - d - es - fes - gis - a - h - c$ // $c - des - es - fis - gis - a - b - c$?

Невозможно сразу обозреть все богатства мелодического и гармонического выражения, которые тут открываются нашему слуху; однако несомненно существует множество новых возможностей, заметных с первого взгляда»²²⁶.

В раннем модерне, находящемся под влиянием позднего романтизма, такие частичные, или бузониевские, звукоряды обнаруживаются повсюду и в разнообразных видах — в качестве «временных», но также и продолжительно используемых звукорядов. Так, например, Вторая соната *op. 5* Сергея Протопопова целиком написана в симметричном ладу из чередующихся полутонов и тонов, встречающемся у Шопена в начальных тактах финала Сонаты $b-moll$ *op. 35* (используемый звукоряд: $c - des - es - e - fis - g - a - b$). В последующем мы будем называть эту гамму, пользующуюся большой популярностью у различных композиторов исследуемого периода, «шопеновской гаммой».

²²⁶ Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства / Пер. В.Коломийцова. Репринтное воспроизведение издания 1912 г. Казань, 1996. С. 43–45.

В остальном же словесное наименование «бузониевских гамм», которых уже при 7 звуках насчитывается 113, невозможно; поэтому мы будем обозначать их посредством цифр и знаков.

По своей структуре и высотному положению звукоряд определяется содержащимися в нем тонами. По примеру Г. Аймерта²²⁷ мы будем обозначать звуки *c* — *h* как 1 — 12, причем 1 = *c* или энгармонически равному звуку (*his*, *deses*) в любой октаве, 2 = *cis* (*des*), 3 = *d* и т. д.

Поскольку звукоряды, о которых идет речь, обычно содержат больше шести звуков, их структура станет более наглядной, если показывать не имеющиеся в них звуки, а недостающие до полной двенадцатитоновой гаммы. Таким образом, в дальнейшем мы будем обозначать используемые звукоряды по схеме: полная двенадцатитоновая гамма минус тоны *a*, *b*, *c*, *d*... Приведенный выше «шопеновский звукоряд» тогда будет выглядеть как XII-3, 6, 9, 12. Такое обозначение возможно также в случае звукорядов, которые в виде транспонируемых, неизменных звуковых сочетаний становятся композиционными элементами, значимыми в композиционно-техническом плане «звуковыми комплексами» (об этом речь пойдет в дальнейшем).

Как уже говорилось, звукоряды могут транспонироваться. В таких случаях, чтобы показать общую структуру родственных звукорядов, мы используем знак «х» для имеющегося и знак «о» для отсутствующего звука (например, звукоряд упомянувшейся выше Второй сонаты С. Протопопова будет выглядеть: *x x o x x o x x o x o*). Так же мы поступаем во всех соответствующих графических изображениях. Степень транспозиции мы опять-таки обозначаем при помощи цифр. 1 означает основное положение звукоряда — то, в котором он впервые появляется в данном сочинении; 2 — транспозицию на малую секунду вверх (или большую септиму вниз); 3 — транспозицию на большую секунду вверх (или малую септиму вниз) и так далее до 12-ти. Эту систему применил Дж. Перл²²⁸, анализируя сочинения Рославца и других композиторов. Если сочинение состоит из нескольких возвращающихся звукорядов (звуковых комплексов), мы станем обозначать их римскими цифрами, арабская в таком случае показывает соответствующую степень транспозиции. Так, если I 1 = XII-3, 6, 9, 12, то I 2 = XII-1, 4, 7, 10 и т. д.

2. Мелодическая гармония и виды мелодики

Диатоническая и недиа́тоническая мелодика: заполняющая, смещающаяся (эри́стическая модуляция), хроматическая смещающаяся, хроматическая, ломаная / Величина интервалов

Для нас особенно важно дать представление о тех явлениях, в которых обнаруживаются отличия мелодики музыкальных произведений модерна от мелодики связан-

²²⁷ Eimert H. Lehrbuch der Zwölftontechnik. Wiesbaden, 1950 (о всеинтервальном ряде — с. 23–24).

²²⁸ Perle G. Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Arnold Schoenberg, Berg, and Webern. Berkeley and Los Angeles, 1962. P. 41.

ных с традиционными диатоническими звукорядами классико-романтических сочинений.

Эти отличия непосредственно и с необходимостью не вытекают из природы используемого звукоряда. Мелодика отдельно взятого голоса, звуковой последовательности, темы может всецело сохранять связь с диатоникой, даже если общий звукоряд гармонического фрагмента — это полные XII или частичный звукоряд (что может произойти, к примеру, в случае битональности). С другой стороны, и в рамках диатонических ладов традиционного типа могут встретиться мелодические соотношения, которые не указывают на основной тон или иерархию ступеней соответствующего лада (например, последовательное наложение кварт или квинт как мелодических интервалов).

Таким образом, мелодика заслуживает особого рассмотрения наряду с гармонией. В некоторых случаях она даже выходит на первый план, хотя во многих сочинениях доминирующее значение приобретает основанная на звукорядах гармония: в ней просматриваются известные принципы и закономерности, которым подчиняются все прочие гармонические явления, что имеет место у Н.Рославца, А.Лурье, Б.Александрова, иногда у А.Житомирского, Л.Половинкина и А.Крейна²²⁹. Однако, с другой стороны, есть произведения (преимущественно линейно-полифонического характера), в которых структура звукоряда является более или менее случайной и бессистемной, а в мелодических моделях, напротив, обнаруживается определенная последовательность и закономерность. Это в особенности отличает композиторов молодого поколения, родившихся после 1900 года, — Д.Шостаковича, А.Мосолова, В.Шебакина. В первом случае структура мелодики проистекает из структуры звукоряда, во втором — наоборот, структура звукоряда из мелодики.

На пути к систематике или, лучше сказать, типологии этих мелодических моделей (поскольку подобная систематика может лишь эмпирически основываться на имеющемся материале) мы различаем прежде всего диатоническую (связанную с традиционными диатоническими ладами) и недиатоническую мелодику.

Чтобы отразить различные количественные нюансы и смешанные формы, это первоначальное разграничение²³⁰ требует дальнейшей дифференциации. Слегка хро-

²²⁹ См. главу «Разновидности техники звуковых комплексов».

²³⁰ Есть мелодии, которые в общем и целом можно понять в рамках мажоро-минора, но в деталях они существенно отличаются от классико-романтических норм. Есть мелодии, которые по используемым в них интервалам можно отнести к диатоническим, однако в процессе развертывания обнаруживается, что они связаны не с одним звукорядом, а с несколькими, сменяющими друг друга. Есть мелодии, где используются интервалы принципиально иные, чем в диатонической мелодике: увеличенные и уменьшенные. Наконец, есть мелодии, состоящие преимущественно из полутонов, и здесь еще необходимо различать, применяются ли эти полутоны только как соединения между диатоническими ступенями либо же выступают в качестве самостоятельных данностей, так что в памяти не всплывает исходная диатоническая структура. Таким образом, в сфере недиатонической мелодики мы должны проводить более тонкие различия, в зависимости от более или менее значительного отклонения от диатоники при сохранении тех или иных специфических особенностей.

матизированную диатоническую мелодику мы называем *заполняющей мелодикой* (Auffüllungsmelodik). Под ней мы подразумеваем в основе своей диатонические и связанные с тональностью мелодии, которые по ходу развертывания обнаруживают тенденцию к хроматическому заполнению промежутков между ступенями, и не только путем проходящих звуков. Так, в первой арии Катерины Измайловой из оперы Шостаковича «Леди Макбет» в тт. 13–44 (I акт, цифры 2–6) возникает последовательность: $e^2 - e^1 - g^1 - e^1 - c^1 - e^1 - c^1 - a^1 - b^1 - d^2 - c^2 - c^2 - b^1 - a^1 - as^1 - es^2 - d^2 - c^1 - b^2 - es^1 - d^1 - c^1 - as^1 - es^1 - c^2 - b^1 - a^1 - e^1 - a^1 - g^2 - f^2 - e^2 - as^2 - g^2 - f^2 - e^2 - a^1$.

Диатонической в некоторых своих оборотах, но в целом атональной является мелодика, которую в последующем мы будем называть (диатонической) *сдвигающейся мелодикой* (Rückungsmelodik). Примером здесь могут служить мелодии, в которых отдельные отрезки принадлежат определенной диатонической гамме, но неожиданно происходит скачок, переводящий мелодию в другую гамму, например: $a^1 - fis^2 - e^2 - d^2 - c^2 - a^1 - e^1 - es^2 - d^2 - b^1 - a^1 - g^1$ (Шостакович, Прелюдия ор. 34 № 4, тт. 1–3; a-moll — g-moll). Такое переключение из одной тональности в другую, противоречащее традиционным законам гармонической логики, мы будем далее называть *эристической модуляцией*.

Подобные смещения могут происходить постоянно: отдельные интервалы еще являются диатоническими, но мелодика в целом погружена в бесконечный хроматический поток, как в последовательности $Fis - Fis - A - Eis - Gis - E - G - Dis - Fis - D - Eis - Cis$ (Мясковский, Вторая фортепианная соната ор. 13, т. 21 и далее). Такая, как мы ее назовем, *хроматическая сдвигающаяся мелодика*, при секвенцировании непременно ведущая к атональности, часто встречается у Мяковского и Фейнберга. Она не идентична хроматической мелодике, в которой движение по полутонам является постоянным, как например $f^1 - ges^1 - g^1 - as^1 - a^1 - as^1 - a^1 - b^1 - h^1 - d^1$ (Мяковский, Четвертая фортепианная соната ор. 27, тт. 25–26) или $des^2 - f^2 - g^1 - as^1 - a^1 - a^1 - b^1 - h^1 - c^2$ (Корчмарёв, «Американ», т. 2), но имеет с ней точки соприкосновения и часто встречается в том же композиционном стиле.

От этой хроматической мелодики необходимо отличать другой тип, в котором полутон используется не только в гаммообразном восходящем или нисходящем движении, но становится основным материалом мелодических структур. В этом типе, который мы называем *полутоновой мелодикой*, полутон занимает такое же положение, как в диатонической — целый тон. Этот тип мелодики, например, в последовательностях $b^2 - a^2 - as^2 - g^2 - ges^2 - b^2 - ges^2 - b^2 - ges^2 - f^2 - e^2 - es^2 - d^2 - f^2 - d^2 - f^2$ (Шостакович, Прелюдия ор. 34 № 5, т. 3) или $c^3 - h^2 - b^2 - fis^2 - a^2 - gis^2 - g^2 - g^2 - fis^2 - cis^2 - e^2 - fis^2 - f^2 - e^2$ (Мосолов, Первый струнный квартет ор. 24, 1-я скрипка, тт. 15–16), особенно часто встречается у композиторов молодого поколения — поколения Шостаковича, а также у Мяковского. Эту разновидность можно определить как род атональной мелодики, работающей преимущественно с узкими интервалами.

Наконец, недиафоническую мелодику, в которой используются не только узкие, но и широкие интервалы, прежде всего увеличенные и уменьшенные, мы назы-

ваем *ломаной мелодикой* (*verzerrte Melodik*). Она возможна в условиях вполне атонального письма, и ее крайней формой является серийная мелодика, где не повторяется ни один тон; часто она становится основой стабильных недиафонических частичных звукорядов. Примерами этого типа могут служить последовательности $gis^2 - c^2 - fis^2 - as^1 - d^2 - e^2 - e^2 - d^2 - as^1 - ais^1 - g^1 - fis^1 - es^1 - a^1 - cis^1$ (Б.Александров, Две пьесы оп. 1, № 1, тт. 3–5), $eis^1 - fis^1 - dis^1 - d^1 - eis^1 - ais^1 - h^1 - gis^2 - fis^2 - e^3 - cis^3$ (Ан.Александров, «Видения» оп. 21, № 1, тт. 0–4) или $b^2 - e^2 - f^2 - ges^2 - gis^1 - a^1 - es^2 - d^2 - fis^2 - as^1$ (Рославец, Три сочинения, № 3, тт. 1–2).

Различие между полутоновой и ломаной мелодикой подводит нас от чисто гармонического рассмотрения мелодических интервалов к вопросу о *величине интервалов*, что скорее относится к области гармонической вертикали.

Особенности мелодики могут быть определяющими для того или иного стиля, здесь могут выявляться индивидуальные предпочтения. Например, для стиля Прокофьева весьма характерна приверженность широким диатоническим интервалам, у Мясковского господствуют узкие интервалы, у Половинкина находим выраженную квартовую мелодику. Дополнительным фактором при определении степени «традиционности» или «нетрадиционности» того или иного стиля является соблюдение или несоблюдение правила контрапункта, исключающего скачки на интервалы шире квинты. Это различие приобретает также эстетический смысл: узкие и средние диатонические интервалы в мелодике придают изложению спокойствие и «классичность», широкие альтерированные создают «волнение» и «эмоциональность».

3. Аккордовая гармония и разновидности аккордов

Рассмотрение аккордов с точки зрения их формы и функции / Определение нетрадиционных видов аккордов: трезвучия, аккорды с добавленным тоном, циклические аккорды, свободные сочетания / Аккорды, включающие и не включающие полутон / Тесное и широкое расположение, полицентричные созвучия / Вертикальная и горизонтальная дисконтинуальность аккордов и аккордовых последований (эристическая модуляция)

Рассмотрение аккордов в классической гармонии осуществлялось в двух аспектах — структуры (характеристика аккордов на основании числа и вида составляющих их интервалов) и функции (характеристика аккордов по их положению в музыкальном целом, в диатонически-тональном письме — по их принадлежности той или иной ступени данного диатонического звукоряда).

Нам также следует учитывать оба эти аспекта, пусть и с оговорками. В области аккордовой структуры мы констатируем некоторые новые явления и потому вводим новые разграничения. В отношении функциональности — традиционных ступенных и функциональных связей — во многих случаях уместнее спрашивать не о том, как реализуются эти связи, а о том, присутствуют ли они вообще. Там, где отсутствует главная предпосылка — диатонический звукоряд, становится невозможным и использование понятий, основывающихся на этой предпосылке.

С другой стороны, некоторые стилистические разграничения в сфере аккордовой структуры невозможны без учета функциональных — в широком смысле этого слова — значений. То, как будет восприниматься аккорд $c - e - g - h$ — как традиционный функциональный септаккорд или же как импрессионистски-колористическое созвучие, зависит, в числе прочего, от того, что происходит с h в контексте горизонтали: «разрешается» ли этот звук в качестве диссонанса или композитор оставляет его как обогащающий звучание тон. И наоборот, структурные различия могут оказывать влияние на функциональные. Аккорд, состоящий из звуков $c - e - g - h - d$, является обыденным нонаккордом только в виде $c' - e' - g' - h' - d^2$, а в форме $c - e - h' - g^2 - d^3$, да еще в соответствующем горизонтальном контексте, он может восприниматься уже как «бифункциональная» комбинация двух гармонических ступеней.

На основании чисто структурного критерия встречающиеся аккорды можно разделить на 1) *трезвучия* терцо-квинтового строения и их обращения, 2) *аккорды с добавленным тоном* (Ajoutierungsklänge), то есть трезвучия с исходной терцовой структурой, к которой добавлен еще один звук, причем так, что прямо или опосредованно возникает интервал секунды; сюда относятся как традиционные септаккорды (септима как обращение секунды), так и необычные сочетания вроде $c - d - e - g$, $c - e - f - g$, а также обращения и широкие расположения подобных аккордов (такой вид имеет традиционный терцдецимаккорд, или доминанта с секстой, со строением $g - f' - h' - e^2$ [или es^2], который в миноре с es^2 «укладывается» в целотоновую гамму) и 3) аккорды нетерцового строения, в том числе:

а) *циклические аккорды*, в которых наслаиваются одинаковые интервалы и которые совпадают как минимум с одним из своих обращений: увеличенное трезвучие, состоящее из больших терций, уменьшенный септаккорд из малых терций, а также «тристан-аккорд» со структурой $x\ o\ o\ x\ o\ x\ o\ o\ x\ o$, который в традиционном учении о гармонии определяется как увеличенный терцквартаккорд II ступени и находится на VI ступени минора, но в рассматриваемую эпоху становится вполне независимым от традиционных связей ступеней — и, наконец,

б) *свободные сочетания* (freie Akkumulationsbildungen) любого рода, вроде аккордов $c - d - f - g$, $c - d - g - a$, $c - des - fis - g$, $c - des - g - as$ и т. д., а также сходные комбинации из пяти и более тонов, различные обращения и меняющиеся расположения таких созвучий. Из традиционных аккордов в эту категорию могут попасть нонаккорды, а также созвучие из двух кварт. Кроме того, среди аккордов с добавленным тоном, которые включают в себя один интервал секунды, и свободных сочетаний, включающих более одной секунды, следует различать между острыми (содержащими малую секунду) и мягкими (без малой секунды) диссонансами²³¹.

Эта чисто формальная схема служит прежде всего для классификации созвучий, не относящихся к числу традиционных.

²³¹ Это разграничение соответствует тому, что было проведено Г. Аймертом: *Eimert H. Lehrbuch der Zwölftontechnik*. Wiesbaden, 1950. S. 14.

Для характеристики аккордов этих определений, однако же, недостаточно. Как раз в случае нетрадиционных аккордов с добавленным тоном и свободных сочетаний — совершенно независимо от их горизонтальных сопряжений — оценка аккорда по канонам традиционного восприятия в существенной степени зависит от конкретного построения аккорда, то есть от того, тесно или широко он расположен (а также от схемы его обращения). «Романтическая» доминанта с секстой в виде $g - h - f' - e^2$ (или es^2), часто встречающаяся у Шопена, при тесном расположении ($g - h - es'/e' - f'$) воспринимается как «звуковой удар» (*getönter Schlag*) или, во всяком случае, как усложнение доминантсептаккорда. В этом заключается стилистическое различие: аккорды с добавленным тоном и свободные сочетания в широком расположении звучат как более или менее рафинированные новые автономные созвучия (именно на этом основывается причудливый гармонический мир Рославца, Протопопова, Скрябина и многих других представителей «позднеромантического модерна»), в то время как созвучия из тех же тонов в тесном расположении — как аморфные «звуковые удары» или варианты терцовых трезвучий, которые не только не скрывают их традиционного функционального, тонально-диатонического характера, но зачастую как раз его и подчеркивают. Созвучия такого рода предпочитают композиторы молодого, «линейно-классицистского» поколения модерна. Они также широко используют еще одну форму аккорда, которую мы обозначаем здесь как *полицентричное созвучие*: бифункциональное или битональное наложение двух трезвучий или их элементов, сочетающихся так, что они не сливаются друг с другом, но образуют два параллельных терцовых центра. Такие созвучия, которые обнаруживаются уже в позднеромантическом модерне, вполне могут выступать не только в роли проходящих и случайных сочетаний в рамках полифонического изложения, но и как автономные аккорды.

Оценивая связи аккордов, мы не можем исходить из традиционных функциональных связей, но должны исследовать, присутствует ли вообще та гармоническая континуальность изложения в горизонтальном и вертикальном измерениях, которая предполагается, когда говорят о тональных функциях аккордов.

Гармоническая континуальность в горизонтальном и вертикальном измерениях может и отсутствовать. В традиционной музыке ее могут свести на нет энгармонические модуляции или секвенцирование. Свободное блуждание в мире альтерированных аккордов, которое можно наблюдать в «Тристане» или у Рихарда Штрауса, пространные прерванные обороты в гармонии, диссонансы, разрешение которых создает новые диссонансы на других ступенях, — все это традиционные моменты горизонтальной гармонической дисконтинуальности. В рассматриваемую нами эпоху эта тенденция резко заявляет о себе у композиторов молодого поколения — как внезапный скачок от тональности к тональности в вышеупомянутой «смещающейся мелодике», названный нами *эристической модуляцией*. Другой вариант — традиционные аккорды, которые, однако же, чередуются по законам не традиционных тональ-

ных тонико-доминантовых соотношений, но собственной системы транспонируемых звуковых комплексов, как это происходит у Рославца.

Точно так же континуальность изложения может нарушаться или вовсе отсутствовать в вертикальном измерении. В традиционном письме это случалось в тех местах, где допускались «вольности»: в свободных гармониях на органном пункте (например, в заключении фуги или токкаты) или в расширениях, в цепочках задержаний. Напротив, в рассматриваемую нами эпоху это зачастую уже не «вольность», а принцип. Хотя в случае битональности обычно все же подразумевается некая взаимосвязь и взаимозависимость сопоставляемых тональностей (например, у Лурье часто голоса движутся параллельно — так, что каждое созвучие включает полутон), эта взаимосвязь может и исчезнуть, уступив место полной независимости происходящих одновременно музыкальных событий (например, независимость различных голосов). Составные части вышеупомянутых полицентричных созвучий в горизонтальном измерении могут продолжать выполнять традиционные тональные функции, в то время как в вертикальном будет царить дисконтинуальность: различные гармонические явления будут сосуществовать, не соприкасаясь. В таком контексте возникают новые, неизвестные традиционной музыке элементы сопряжения: сопряжения не между звуками, а между звуковыми последовательностями, не между созвучиями, а между тональными полями. Таким путем реализуется взаимосвязь (разумеется, в широком смысле слова) и достигается взаимозависимость всех симультанных событий в каждом музыкальном произведении. В конце концов, подобное сопряжение может возникнуть и между целыми цепочками гармоний, которые более невозможно увязать с тональностью.

4. Условия гармонического анализа

Применение категорий гармонии в зависимости от композиционно-технических данностей / Линейное письмо, аккордово-фоническое письмо и их проявления в новой русской музыке / Значение для стилистической классификации

Применение распространенных понятий гармонии и контрапункта к показанным выше би- и политональным явлениям в современном письме кажется проблематичным. При этом возникает общая проблема: какие категории гармонии и в какой степени вообще применимы к тому или иному виду музыки?

В традиционном учении о гармонии и контрапункте при рассмотрении традиционной музыки учитываются определенные композиционно-технические установления, вследствие которых арпеджированный аккорд, изложенный в ровных длительностях, трактуется именно как аккорд (хотя — если посмотреть на него с точки зрения физики, в позитивистском ключе — он представляет собой мелодию), а задержание «привязано» к своему разрешению. И это не просто теоретические условности, но отражение европейского опыта музыкальной композиции и музыкального восприятия: трезвучия могут излагаться в виде арпеджио, а задержания должны разрешаться.

Точно так же, когда в ходе гармонического анализа говорят о «проходящих созвучиях» или «свободных проходящих аккордах», принимают во внимание композиционно-техническое установление, которое в условиях линейного, полифонического письма дарует право созвучиям, возникающим в процессе постоянного движения голосов на слабом времени, нарушать нормы терцового строения и нормы разрешения диссонансов. Характеристика «свободный проходящий аккорд» свидетельствует о нежелании не только теоретика, но и композитора и слушателя рассматривать их как самостоятельные, автономные аккорды. То же самое относится и к аккордам-задержаниям, аккордовому движению на выдерживаемых звуках и органических пунктах и т. д.

При рассмотрении мелодики, соответственно, возникает вопрос, следует ли расценивать сопровождающие обороты, инструментальные остинато, фигуративно-орнаментальные эпизоды в мелодических голосах или моторно-механическое движение в духе фортепианного этюда как «нормальные» мелодии и темы, то есть точно так же исследовать их интервальную структуру и мелодику. В данном случае это вызывает такие же сомнения, как и вопрос: можно ли считать аккордами созвучия в последовательностях, возникших в большей или меньшей степени бессистемно либо в последовательностях несамостоятельных, обусловленных посторонними факторами, или же следует отрешиться от позитивистского подхода и считать аккордом и мелодией только то, что — в согласии с традицией — несомненно именно так и задумал сам композитор? Этот, казалось бы, спекулятивный вопрос в рассматриваемую нами эпоху приобретает большое значение, поскольку возможности для внесистемного или несамостоятельного возникновения аккордов и мелодий здесь существенно расширяются — укажем здесь лишь на вторичность мелодий и аккордов при использовании техники рядов.

Возникает вопрос: является ли вообще адекватным понятие аккорда как самостоятельной гармонической данности в условиях политонального, дисконтинуального в вертикальном измерении современного письма, в особенности когда он ритмически изложен так, что его составные части не представляют собой аккордового единства? Такое письмо, в котором процесс мелодического и ритмического развертывания по горизонтали протекает непрерывно, а гармонические взаимосвязи по вертикали не подчинены никакой объединяющей системе, мы называем *линейным*. Противоположность ему — *аккордово-фоническое письмо* (klanglicher Satz), главным содержанием которого является развитие созвучий, которые неизменно трактуются как неделимые единства, в то время как горизонтальный процесс становится скорее вторичным и может прерываться как ритмически, так и мелодически.

Это разделение почти совпадает с традиционным — между гомофонным и полифоническим письмом. Отличие состоит в радикализации типов: хотя в полифоническом письме горизонтальное развертывание и является определяющим, но возникающие созвучия подчиняются строгим гармоническим правилам, которыми полностью или частично жертвуют в линейном письме модерна ради полифункциона-

нальных конструкций. Основным содержанием традиционного гомофонно-гармонического письма является аккордовая гармония, но в своих горизонтальных взаимосвязях аккорды подчиняются определенным правилам, и главный голос сохраняет линейную континуальность. И то, и другое может отсутствовать в аккордово-фоническом письме модерна: созвучия могут следовать одно за другим без всякой связи, а формообразующими факторами становятся постоянно варьируемые, лишенные горизонтального единства смены созвучий и других статических элементов.

В рассматриваемую нами эпоху обе возможности можно наблюдать в крайних формах: примером радикального линейного письма с акцентом на временном процессе, на темах и ритмах при вертикальной дисконтинуальности может служить стиль Стравинского в «Весне священной», примером аккордово-фонического письма, при котором возникают гигантские звуковые поля со все новыми и новыми арпеджируемыми фигурами, — фортепианный стиль позднего Скрябина. Различие между аккордово-фоническим и линейным письмом есть важнейшее стилевое отличие, которое обнаруживается в исследуемую нами эпоху: композиторы старшего возраста, родившиеся между 1880 и 1895 годами, за некоторыми исключениями, наследуют скрябинскому стилю, в то время как среди молодого поколения композиторов, родившихся после 1895 года, прокладывает себе дорогу линейный стиль (важными провозвестниками которого среди композиторов предшествующего поколения были лишь немногие: Стравинский, Прокофьев, Лурье). И хотя особенности каждого из названных стилей выявляются у кого-то сильнее, у кого-то слабее, хотя существуют промежуточные и смешанные формы умеренного классицистского типа, как стиль Н.Мясковского или Л.Половинкина, хотя у некоторых композиторов (Д.Мелких, С.Евсеев, В.Ширинский) в ранних сочинениях преобладает аккордово-фоническое письмо, а поздние относятся скорее к линейному направлению, в остальном разграничение между аккордово-фоническим и линейным письмом представляется оправданным — по крайней мере, как тенденция.

II. Новые композиционные системы

Комплекс и ряд

Сравнение Шёнберга и Скрябина в предшествующих исследованиях; система Рослава / Сходства и различия / Гармонический принцип и техника композиции / Характер преподнесения комплекса и ряда

Некоторые композиционные принципы модерна порой сильнее, чем иные традиционные правила письма — вроде предписаний в отношении задержаний или запрета параллельных квинт, — вторгаются в гармоническую систему, исключают и ограничивают те или иные гармонические возможности и если не регламентируют гармонические отношения в целом, то все же в значительной степени их предопределяют. Одним из этих новых тотальных — в отличие от большинства прежних — принципов

письма является хорошо известный шёнберговский двенадцатитоновый метод, регламентирующий порядок, число и результирующие гармонические соотношения входящих в ряд звуков (он должен включать все двенадцать равноправных тонов, ни один из которых не может повторяться).

Двенадцатитоновый ряд и ряд вообще не является единственным новым принципом упорядочения в новой русской музыке. Зофья Лисса уже в 1935 году при исследовании гармонии Скрябина проводила параллели между Скрябиным и Шёнбергом и установила принципиальные отличия их гармонических систем от тональной гармонии. Возникновение всего аккордового и мелодического развития из единого ряда у Шёнберга, согласно выводам Лиссы, аналогично возникновению аккордики и мелодики из единого «центрального созвучия» у Скрябина: «У обеих систем... есть общая особенность: наличие определенного центра, воздействующего на весь звуковой материал и обладающего собственной специфической структурой. Хотя этот центр у Шёнберга и Скрябина различен по своему генезису, форме и составным элементам, он ведет к одним и тем же методам музыкального построения. Этот метод можно назвать синтетическим, централизующим, в противовес аналитическому [методу] тональной гармонии, обособляющему отдельные тональные звуковые комплексы как замкнутые целостности и противопоставляющему их. Поэтому звуковой центр в гармонии Скрябина и основная конфигурация в двенадцатитоновой технике, взятые как целое, приобретают доминирующее значение — в противоположность тональной гармонии, в которой звуко-ряд как совокупность не имел никакого значения».

Наиболее общее и принципиальное различие обеих этих систем и тональной гармонии можно свести к двум пунктам. А) Тональная гармония опирается на тонику — центр всех взаимосвязей, структура которого (терцовое строение) оставалась одинаковой во всех тональных сочинениях, а для его формирования требовалась лишь часть звукового материала; техника звукового центра и двенадцатитоновая техника в качестве центра взаимосвязей подразумевают определенную вертикальную или горизонтальную форму всего звукового материала, которая зависит только от композитора и может быть различной для каждого сочинения. Б) Второе принципиальное различие касается метода обращения с основным материалом. В тональной гармонии выделяются определенные комплексы звуковых элементов, которые сопоставляются друг с другом как носители различных функций; следовательно, это в известном смысле аналитический метод. А обе системы, основывающиеся на звуковом центре как ядре построения, связывают все фрагменты музыкальной конструкции с центром, являющимся ее праформой. Части звукового центра не соотносятся с существующим чисто теоретически целым как совершенно различные, обособленные фрагменты, но в соединении друг с другом воссоздают полную звуковую форму этого центра»²³².

²³² Lissa S. Geschichtliche Vorformen der Zwölftontechnik // Acta Musicologica. 1935 (Jg. 7). S. 19ff.

Центрированные звуковые структуры, подобные скрябинским, встречаются в русской музыке 20-х годов у Рославца, у которого они определяют собой гармоническую структуру целых сочинений²³³ (гармонические «единицы» перемещаются по всем двенадцати ступеням), а также у Л.Половинкина, А.Крейна, иногда у Н.Мясковского.

Главное различие между скрябинскими звуковыми центрами и двенадцатитоновыми рядами заключается, во-первых, в том, что ряд включает в себя все двенадцать звуков, а звуковой центр — лишь некоторые из них. Вот что пишет об этом З.Лисса: «Принципиальное различие между скрябинским звуковым центром и двенадцатитоновым рядом касается прежде всего звукового материала. В двенадцатитоновой технике основные конфигурации опираются на (полный или неполный) двенадцатитоновый звукоряд, тогда как Скрябин использует собственные шестиступенные звукоряды, которые из-за различного расстояния между ступенями обнаруживают сходство со звукорядами тональной эпохи. Они образуют в известном смысле срез двенадцатитоновой гаммы, производят внутри нее некоторый отбор... Хотя все звуки октавы используются в гармонической структуре равномерно и как самостоятельные единицы, не относящиеся к избранному звуковому центру тоны приобретают характер чуждых основному звукоряду элементов (кроме тех случаев, когда их сочетание приобретает форму новой транспозиции этого центра)»²³⁴.

Второе решающее отличие заключается в том, как звуки соподчиняются между собой. Еще раз процитируем З.Лиссу: «В двенадцатитоновой технике центром, то есть основной конфигурацией, является мелодия, состоящая из особым образом упорядоченных звуков, тогда как звуковой центр у Скрябина всегда имеет форму аккорда определенной структуры, часто квартовой. Однако принципиальное родство обеих систем лежит глубже и заключается в самых общих методических предпосылках музыкальной конструкции, которые у Скрябина воздействуют на гармоническую, в двенадцатитоновой музыке — прежде всего на полифоническую первооснову»²³⁵.

Поскольку и двенадцатитоновый ряд может представать в виде созвучия, и скрябинский звуковой центр — в виде мелодии или линии, в конечном счете обе системы можно воспринимать как различные варианты единого упорядочивающего принципа, который в соответствии с данной конкретной композиционной структурой порождает либо созвучия, либо линии. Подобное отождествление напрашивается уже потому, что оба композиционных элемента — и ряд, и звуковой центр — объединяют такие существенные признаки, как обязательная полнота (ни один звук не может отсутствовать) и свобода октавного положения (и звуки ряда, и элементы звуко-

²³³ По собственному признанию, Рославец придумал эту систему одновременно со Скрябиным и независимо от него, см.: Док. 8. С. 135—136.

²³⁴ Lissa S. Geschichtliche Vorformen der Zwölftontechnik. Op. cit. S. 19.

²³⁵ Ibid. S. 20.

вого комплекса могут появляться в любом регистре). Дж.Перл характеризует композиционную технику Скрябина и Рославца как «недодекафонную серийную композицию» — предтечу додекафонной техники рядов — и называет звуковые центры Скрябина—Рославца «set»²³⁶.

Тем не менее, между рядом и звуковым центром существует различие более принципиальное, чем произвольно, случайно выбранный тип письма, то есть склонность Шёнберга к полифонии (к линейному письму), Скрябина — к аккордике. (Рославец использует ту же систему, что и Скрябин, но зачастую пишет гораздо сложнее в полифоническом отношении.) Ряд — независимо от того, используются в нем все двенадцать тонов или нет, — определяется закрепленной последовательностью составляющих его звеньев, которая хотя и может представлять в транспозиции, в обращении, ракоходе или в виде интервальных циклов, сама по себе остается неизменной. В случае звуковых центров последовательность звуков свободная, как по горизонтали в мелодическом развертывании, так и по вертикали в структуре созвучия.

Общность одинаковых звуковых центров у Скрябина и Рославца состоит только в общем звуковом составе, который в дальнейшем мы будем обозначать как *звуковой комплекс*. Звуковой комплекс может быть и созвучием, и мелодией, и сочетанием того и другого; в общем плане его можно определить только как звукоряд, но не как мелодию или созвучие. Этот звукоряд может иметь любую структуру — состоять из всех двенадцати звуков, что типично для «комплексов из двенадцати тонов и длительностей» (Zwölftondauer-Komplexe) Е.Голышева и иногда встречается у А.Лурье и А.Житомирского; иметь вид частичного звукоряда, что является правилом для А.Скрябина, А.Лурье и Н.Рославца; наконец, звуковые комплексы могут принимать облик чисто диатонических звукорядов (как у Л.Половинкина) и при этом образовывать тональные центры. Является ли соответствующий тип письма «тональным» или «нетональным», зависит в числе прочего от строения конкретного звукоряда, используемого в качестве (транспонируемого) звукового комплекса.

В этом плане проводимое З.Лиссой различие между «тональной системой» и системами Шёнберга и Скрябина нуждается в уточнении.

Принцип двенадцатитонового ряда сам по себе не препятствует созданию тональных мелодий и гармоний (их исключают лишь дополнительные ограничения) — и точно так же система транспонируемых звуковых комплексов не создает некоего

²³⁶ «В Трех пьесах для фортепиано русский композитор Николай Рославец создает независимый сет для каждой части, — пишет Перл в главе «Недодекафонная серийная композиция». — Как и в сочинениях Скрябина, сет функционирует одновременно в качестве звукоряда и в качестве аккорда. Транспозиции применяются значительно свободнее, связи с центром в целом используются скорее как средство непосредственного сопоставления...» (*Perle G. Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern. Berkeley and Los Angeles, 1962. P. 41*).

нового гармонического порядка. Тональный принцип с одной стороны и системы Шёнберга и Скрябина с другой в действительности не являются антиподами, которые бы исключали и дополняли друг друга, но лежат в разных плоскостях: тональное письмо, в противоположность атональному, основано на гармонической упорядоченности, а системы рядов и звуковых комплексов базируются на композиционных принципах, тотально определяющих собой все изложение. В качестве таковых они имеют определенное воздействие на гармонию — например, они устраняют такие тональные и атональные структуры, которые выходят за рамки соответствующего ряда, соответствующего звукового комплекса, — однако это вторичное явление. С другой стороны, внутри ряда или звукового комплекса возрастает свобода применения таких структур, которые были невозможны в условиях тонального письма.

Ряд и комплекс отнюдь не исключают друг друга: ряд может разворачиваться так, что его отдельные фрагменты соотносятся с господствующими в данный момент звуковыми комплексами, как это происходит у Б.Александрова. Строгая техника рядов «эксклюзивна» (*exklusiv*) — то есть исключает повторение отдельных компонентов до того, как прозвучат все остальные, — и точно так же звуковой комплекс может стать строго замкнутым благодаря тому, что он содержит каждый звук лишь единожды, а во всей фактуре нет ни одного звука, который не был бы связан с тем или иным комплексом. Эта замкнутая форма достигается в редких случаях, к которым относятся «Trois compositions» Н.Рославца и большинство «комплексов из двенадцати тонов и длительностей» Е.Голышева.

Поскольку ряд, в соответствии с его природой, определяется последовательностью октавно не закрепленных звуков, а звуковой комплекс, напротив, звукорядом (которому до полных XII не хватает от 0 до 12 звуков), мы в дальнейшем будем представлять ряд как последовательность обозначающих звуки цифр, например: 9 — 1 — 7 — 3 — 5 — 11 — 8 — 4 — 10 — 2 — 12 — 6 (Б.Александров. Две пьесы ор. 1 № 1, основной ряд тт. 3—5), причем, как уже говорилось, 1 = *c*, 2 = *cis*, 3 = *d* и т. д. Звуковой комплекс мы представляем в виде звукоряда в указанном выше виде: XII = *a*, *b*, *c*...*n*, точно так же не принимая во внимание октавное положение звуков²³⁷.

²³⁷ При этом следует учитывать, что не всякая последовательность звуков представляет собой ряд и не всякий звукоряд — звуковой комплекс. Звуковая последовательность может рассматриваться как ряд лишь тогда, когда она если и не транспонируется, не проводится в обращении и ракоходе, то по крайней мере повторяется в данной композиции вне связи с мелодией. Если же она возвращается в неизменном мелодико-ритмическом облике, значит, речь идет о повторении, транспозиции, обращении и ракоходе не ряда, а мелодии, темы. Точно так же о возвращающихся звуковых комплексах следует говорить только тогда, когда возвращение звукорядов не связано с возобновлением прежних мелодико-аккордовых единиц и когда звукоряд возвращается в своей целостной форме. В этой целостности заключается принципиальное отличие по отношению к обычному, традиционному звукоряду.

III. Об анализе ритма

1. Соотношения длительностей

Ровные длительности и оппозиции / Тематические профили /

Простые и сложные оппозиции / Горизонтальные и вертикальные оппозиции

Чтобы установить стилеобразующие признаки в области ритма, следует исследовать ритмическое соотношение отдельных длительностей (в пределах одного голоса и в сравнении с другими голосами), вид и расположение акцентированных тяжелых долей (в этом отношении в 20-е годы произошел важный стилевой поворот) и, наконец, тактовые соотношения: внутреннюю структуру тактов, то, меняется ли метр или же он остается неизменным, характер и момент изменения и т. д.

Ритмическая структура голосов и звуковых последовательностей возникает из ритмического соотношения отдельных тонов. Они могут быть одинаковой продолжительности — в этом случае мы говорим о *ровных длительностях* — или неодинаковой, то есть более мелкие длительности противопоставляются более крупным. Если это происходит внутри такта, мы говорим о *горизонтальной оппозиции*. Если ритмическая структура голоса такова, что выделяет его, придает ему самостоятельность, возвышает до субъекта музыкального развития, мы говорим о *тематическом профиле*. В качестве единицы времени, в течение которой действительны эти определения, мы в принципе принимаем один такт — там, где он есть; если тактовая система отсутствует, мы будем прибегать к иным, действительным для данного конкретного случая временным единицам. Дифференциацию горизонтальных оппозиций можно продолжить. Различные длительности горизонтальной оппозиции могут соотноситься в простой пропорции — например, четверть к восьмой или шестнадцатой или четверть к триолям восьмыми или квинтолям шестнадцатыми, то есть более крупные длительности являются произведениями любых более мелких на целые числа (длительности соотносятся между собой по принципу контраста), — или же в более сложной, когда числовая дробь, отражающая соотношение длительностей, в такте все время меняется — например, восьмая и триоли восьмыми, шестнадцатая и триоли шестнадцатыми — и когда более крупные длительности не являются произведениями более мелких на целые числа (они соотносятся между собой по принципу постепенного замедления или ускорения движения). В первом случае мы говорим о простых горизонтальных оппозициях, во втором — о сложных.

В общем и целом простые оппозиции, если их крупные длительности совпадают с сильными долями такта, подчеркивают сильную долю как акцент. При более сложных оппозициях все зависит от того, какие длительности приходятся на сильные доли — крупные или мелкие. Во втором случае сильные доли такта чаще всего перестают ощущаться.

Для определения характера ритмического изложения также необходимо исследовать, как соотносятся между собой в ритмическом плане отдельные голоса фактуры (а также звуковые последовательности, фигурации и т. д.). Крайние случаи здесь —

гомофонные «колонны» (Gleichklang) всех голосов с одной стороны и полиритмические наслоения с другой. Неодинаковые длительности в разных голосах (как это обычно бывает в полифоническом письме) мы называем *вертикальной оппозицией*. О «простых вертикальных оппозициях» следует говорить там, где (контрастное) соотношение крупных и мелких длительностей сводится к целым числам; «сложные вертикальные оппозиции» представляют собой симультанные комбинации вроде восьмых и триолей восьмыми, шестнадцатых и секстолей шестнадцатыми и т. д., что при последовательном, постоянном использовании создает впечатление «невесомого», «парящего» ритма.

Разумеется, такие вертикальные комбинации могут образовывать любые горизонтальные соотношения длительностей. В сложные и простые вертикальные оппозиции могут вступать голоса, которые, в свою очередь, состоят из ровных длительностей либо простых или сложных оппозиций. Снятию сильных долей и растворению акцентов в особенности способствуют сложные оппозиции, выдержанные по горизонтали в ровных длительностях (например, ровные шестнадцатые против ровных квинтолей шестнадцатыми в разных голосах). Это одна из возможностей, которой отдавало предпочтение более раннее, ориентированное на Скрябина стилевое направление (Н. Рославец, В. Ширинский, Ан. Александров, Л. Половинкин) и почти без исключений избегало неоклассическое направление (В. Дешевов, В. Шебалин, Д. Шостакович).

2. Сильные доли такта и акценты

Подчеркивание или нивелирование сильных долей такта / Форсированные акценты / Значение для дифференциации стилей

Еще более четко и универсально стиливые особенности отражаются в том, с какой интенсивностью в данном композиционном стиле выражена основная доля единицы времени — такта, поддерживается ли она акцентами или же, наоборот, она завуалирована, «затушевана», сделана незаметной.

Обычно ритмические акценты возникают в условиях скорее горизонтальных ритмических оппозиций, чем ровных длительностей (разве что последние снабжены в мелодике специальными акцентами). Особенно сильно основной размер подчеркивают простые горизонтальные оппозиции, если их длительности согласуются с размером; это становится правилом прежде всего для молодых, приверженных неоклассицизму композиторов. Но и более сложные горизонтальные оппозиции могут подчеркивать размер, если на сильные доли систематически приходятся акцентируемые крупные длительности, а метрические оппозиции соответствуют акцентным оппозициям размера. Если этого не происходит, то есть соотношение «сильный — слабый» в такте не согласуется с чередованием «длинный — короткий» в ритме мелодии, сильные доли такта скорее всего перестанут ощущаться или могут возникнуть новые сильные доли, идущие вразрез с тактом.

Обычно при письме, прозрачном в вертикальном измерении, сильные доли выявлены ярче, чем при письме с вертикальными оппозициями; простые вертикальные оппозиции отчетливее представляют акцентную схему такта, чем сложные.

Однако при определенных условиях и сложные вертикальные оппозиции могут подчеркивать сильные доли такта — там, где они имеют характер оstinato и их периодичность согласуется с акцентной схемой такта. Особенно ярким примером здесь может служить «музыка машин» Александра Мосолова — его «Завод» ор. 19. На протяженных участках фактура здесь состоит из полиритмически накладывающихся друг на друга механических импульсов и фигураций, которые, как правило, соотносятся по принципу сложной оппозиции, однако постоянно повторяются, так что метрическая пульсация такта благодаря такой оstinatной периодичности воспринимается совершенно отчетливо.

Наряду с растворением сильных долей такта либо их нормативной реализацией стилистически значимой является еще одна возможность: их особое подчеркивание, форсирование. Подчеркнутые сильные доли являются приметой большинства танцевальных жанров, которые начинают играть определенную роль в новой музыке в качестве модели эмоционально раскованных игровых форм музицирования.

Подчеркивание акцентов может осуществляться средствами динамики — в виде *sforzati*, средствами интонирования — в виде *staccati*, средствами мелодики (выделяющиеся высокие или низкие звуки; повторения звуков; достижение звуков, которые следует подчеркнуть, при помощи заметного прыжка — например, восходящей фанфарной квартой), средствами аккордики (особенно насыщенные аккорды в определенных местах такта), гармонии (усложненное созвучие, контрастирующее с остальными) и повторяемости (остinato почти всегда содержит сильную долю).

Когда размер подчеркивается акцентами, не так важно, совпадают ли они с сильными долями такта; тактовые акценты могут выделяться и при помощи «антагонистических» сильных долей (*Gegenschwerpunkte*), путем подчеркивания акцентов на слабых долях такта, если периодичность этих акцентов согласуется с сильными долями такта. На принципе периодичности «антагонистических» сильных долей, напряженном чередовании «beat» и «off-beat»²³⁸ основывается ритмика джаза, который оставил определенный след и в художественной музыке рассматриваемой эпохи.

Для стилистической дифференциации, периодизации данной эпохи вид тактовых акцентов играет довольно важную роль. У композиторов поколения 1880—1895 годов растворение сильных долей такта при помощи искусно построенных сложных горизонтальных и вертикальных оппозиций становится прямо-таки стилеобразующим

²³⁸ Об этом понятии см.: *Dauer A.M. Jazz, die magische Musik*. Bremen, 1961. S. 339. «Off-Beat, букв. — прочь от основного метрического пульса. Метрическая, ритмическая и мелодическая трансформация beat, при которой акцентируются соседние и промежуточные — по отношению к основному пульсу — доли. Техническая реализация напоминает синкопирование, тем не менее по своей сущности это совершенно иное явление.»

принципом. Против этого принципа восстает следующее поколение композиторов, впадающее в противоположную крайность — подчеркивание сильных долей.

Во второй половине 20-х годов, в том стилевом направлении русского модерна, которое было связано со Стравинским и французским неоклассицизмом в лице «Шестерки», мы наблюдаем особое подчеркивание акцентов, часто в соединении с фольклорными, танцевальными или джазовыми формами, что порой отражается и в названиях сочинений: «Фокстрот» Л.Половинкина, «Piano Rag Music» И.Стравинского, «Блюз» и «Полька» (из Сюиты для джаза ор. 38) Д.Шостаковича. Но и там, где название ничего не подсказывает, часто угадывается близость типа изложения фольклорным танцевальным или джазовым образцам, например, в Трио для скрипки, альты и виолончели («Zwölftondauer-Musik») Е.Голышева — блюзу, в «American» К.Корчмарёва — рэгтайму. Но и там, где явное родство с существующими разновидностями танцев отсутствует, подчеркнутые акценты часто являются определяющими для стиля: характерный «стиль Шостаковича» немыслим без таких акцентов.

В этом более молодое, ориентирующееся на Стравинского и французский неоклассицизм стилевое направление отличается от старшего, связанного со Скрябиным, которое использовало острые акценты только в особых местах, в остальном же их прямо-таки избегало. Лирически-интимный, эмоционально-субъективный характер музыки старшего стилевого направления определяется, в числе прочего, отсутствием подчеркнутых акцентов, объективно-примитивистский, эмоционально «необремененный» музыкальный стиль более молодого — наличием и выделением акцентов.

3. Соотношения размеров

Формы и функции смены размера / Сегментообразующие, структурные смены размера и смены размера на границах разделов

Предметом дальнейшего рассмотрения станет размер и, в частности, то обстоятельство, остается ли размер на протяжении данного сочинения или его части постоянным либо же меняется. Последнее является правилом, первое — исключением. Смена размера в русской музыке рассматриваемого нами периода — явление в высшей степени распространенное²³⁹. Для более подробного определения этого феномена следует понять, отделяет ли смена размера один раздел сочинения от последующих, формируя сегменты, или же возникает внутри целостного музыкального раздела, меняется ли размер часто или через большие промежутки времени, происходит ли это постоянно или же только в определенных местах композиции. Часто встречается смена

²³⁹ В новых советских исследованиях неквадратная, то есть структурированная не по четырем тактам, ритмика и периодичность на примере Стравинского даже рассматривается — исходя из традиции византийски-православного церковного пения — в качестве специфического и конститутивного признака русской музыки вообще. См.: *Cholopova V. Russische Quellen der Rhythmik Strawinskys // Die Musikforschung. 1974 (Jg. 27). H. 4. S. 435–446.*

размера на границах разделов: при переходе от одного раздела к другому вставляются один или несколько следующих один за другим тактов в другом размере. Есть также сочинения, в которых смена такта происходит постоянно и притом часто (мы называем это «структурной сменой размера»); они образуют своеобразный переход к свободному ритмическому изложению, в котором отсутствует тактовая регулярность и такты вообще.

Сделать заключение об определяющих стиль признаках на основе форм смены размера в общем нельзя (свободное обращение с размером типично и для старшего, и для более молодого поколения). Однако отдельные индивидуальные стили характеризуются в этом плане количественными различиями либо же предпочтением той или иной формы смены размера.

IV. Об анализе тематизма и формы

1. Композиционные элементы

Структурное и функциональное рассмотрение композиционных элементов / Тема, мотив, фигурация и импульс / Фигурационные комплексы и линейная мелодика

Как и аккордику, форму следует анализировать в двух различных аспектах: с точки зрения структурной и — на другом уровне — с точки зрения функциональной оценки композиционных элементов.

При анализе классических музыкальных форм оба эти способа рассмотрения чаще всего совпадают: тема классической сонаты имеет определенный мелодико-ритмический облик (примером может служить законченная совершенная структура, включающая первое и второе предложения) и одновременно — будучи определенной музыкальной единицей, контрастирующей с другими музыкальными единицами, — выступает как фактор формообразования.

В современном письме мы более не можем исходить из такого совпадения. Здесь вопрос о том, содержит ли сочинение мотивы и темы в классическом смысле, сколько их и какого они типа (или, если таковых нет, что за композиционные элементы наличествуют) следует принципиально отделить от вопроса, каким образом и при помощи чего оно структурировано. Зачастую форма членится не на основе господствующих тем, а на основе ритмических моделей.

Традиционные схемы формы — сонатная, рондо, двух- и трехчастная песня — в исследуемую эпоху оказываются удивительно жизнеспособными (в отличие от модели классических напевных тем из двух предложений, которые почти совсем исчезли у старшего поколения исследуемого нами модерна). Особенно упорно сохраняется принцип репризности. От него не отказывается почти никто, но почти никто не отказывается и от того, чтобы репризу варьировать, обогащать, менять в ней местами элементы экспозиции и даже совершенно произвольно их перемешивать.

Если традиционное «государственное устройство» сонатной формы (рондо, песни) сохраняется — пусть с известными модификациями и преобразованиями, — то «подданными» этого государства, членами государственной системы, становятся элементы, у которых мало общего с напевными, симметрично построенными классическими темами. Инструментальные фигуры, мелодические фрагменты, секвенции и остинато — элементы, в классической сонате подчиненные теме: фигуры сопровождения, остинатные ритмы и последовательности, ритмизованные репетиции созвучий и тонов, гаммо- и маятникообразное движение и т. д., — теперь становятся в форме самостоятельными, обретают индивидуальность и автономию, образуют собственные разделы и выступают на равных с рудиментами и позднейшими модификациями классических тем. Часто они становятся даже более важны, чем последние: нередко именно нетематический материал удерживает и структурирует форму «государственного устройства», заполняет собой разделы, создает контрасты, обеспечивает развитие и нарастание, в то время как напевные классические темы, как утратившие свою функцию «госслужащие», являются всего лишь случайными вкраплениями, которые время от времени варьируются и расцветаются, но более не обладают формообразующей силой и вынуждены подчиниться атематическому движению, протекающему по собственным законам. Таким образом можно охарактеризовать сущность позднеромантической вариационной сонаты у А.Скрябина, С.Протопопова, Н.Рославца, С.Фейнберга, М.Гнесина или А.Дроздова.

Деградация классической темы продолжается в ранних симфониях Д.Шостаковича, где темы хотя и присутствуют, но не возвращаются, «приходят и уходят», тогда как создание объединительных арок становится исключительной прерогативой атематического материала.

Даже там, где темы есть и где они являются господствующими, они утратили прежний блеск: хотя они и заполняют раздел, но более не венчают его. Вместо того кульминационной и заключительной точкой становятся атематические, нередко остинатные инструментальные эпизоды. Примером здесь могла послужить «Весна священная» Стравинского, но это явление можно проследить у различных композиторов самых многообразных стилевых направлений: в Струнном квартете ор. 18 позднего романтика Д.Мелких, в симфониях и операх молодого экспрессиониста Д.Шостаковича, в септете «академика»-контрапунктиста Г.Попова²⁴⁰.

Для определения композиционных элементов в этих условиях (и особенно в оркестровой музыке) подходит разграничение на темы, мотивы, фигурации и импульсы. Как *теме* в дальнейшем мы будем по традиции характеризовать достаточно протяженное, законченное мелодическое построение, выдержанное в относительно

²⁴⁰ Г.Попов, Септет ор. 2. Ч. I: тт. 58–59, 61–70, 99–100; Ч. II: тт. 89–129, 191–192, 75–76, 159, 174–175, 238–239, 252–255, 256–258; Ч. III: тт. 21–37, 89–94, 101–104, 148–151, 220–227, особенно тт. 128–136; Ч. IV: тт. 1–4, 14–15, 64–77, 114–121, 202–212, 263–276, 284–292, 325–337, 454–458.

крупных длительностях. Наряду с традиционными напевными, мелодичными, симметрично построенными темами в таком качестве могут выступать также звуковые последовательности скорее инструментального характера. Их «завершенность» может быть обусловлена как каденционным окончанием, так и «иссяканием», «затуханием». Темы могут состоять из двух предложений (схематично мы будем обозначать их A1 и A2), а также из нескольких разделов, которые при повторениях и возвращении могут выпадать, меняться местами и трансформироваться. Тема не должна непременно преподноситься в целостном виде, она может прерываться вставками нетематического характера. В самом широком смысле темой можно называть определенную индивидуальную, явственно выделяющуюся модель построения мелодии в данном конкретном сочинении. Темы могут быть одноголосными, а также с самого начала распределяться по нескольким инструментальным партиям; в последнем случае мы будем говорить о «сложной теме».

Мотив, опять-таки в традиционном смысле, означает незавершенную мелодическую единицу с не слишком мелким ритмическим рисунком. В современном письме он может быть самостоятельным и равноправным с темой, и отнюдь не только в процессе разработки как результат развития темы. Там, где в условиях инструментального типа письма понятие «завершенность» теряет свой смысл (см. «иссякание» и «затухание»), мы обозначаем достаточно протяженные, самостоятельные мелодические построения с уравнивающим друг друга восходящим и нисходящим движением как тему, более короткие мелодические построения с однонаправленным движением (например, ритмизованные фрагменты гаммы) как мотив.

Помимо того, если рассматривать какую-либо из симфоний Д.Шостаковича или Н.Мясковского, можно выделить еще и другие нетематические самостоятельные компоненты — функционально самостоятельные в том смысле, что они выступают в качестве особой движущей силы определенных разделов или образуют, независимо от принципа повторений тем и мотивов, собственные алгоритмы повторений. В таких сочинениях, как «музыка машин» А.Мосолова «Завод» ор. 19, а также во всех прочих композициях этого направления, они доминируют вплоть до полного вытеснения тематического материала. Мы делим их на *фигурации*, то есть протяженные звуковые последовательности орнаментального типа в мелких длительностях, которые нельзя назвать темой (например, виртуозные партии деревянных духовых, каденции), и *импульсы*, или краткие остинато в обычных или мелких длительностях, смысл и значение которых заключается скорее в их ритмической акцентной силе, чем в мелодических качествах, — например, краткие вспышки и ходы, глиссандо, короткие кругообразные фиоритуры, остинатные инструментальные фигуры, маятниковобразное движение, вроде $d - c - c - d$, которое часто можно найти у Шостаковича, а прежде — у Мусоргского²⁴¹, ритмизованные повторения звуков и соло ударных, охотно включаемые Шостаковичем в моменты переходов.

²⁴¹ Мусоргский, «Ночь на Лысой горе», тт. 11–25, 47–60, 212–213, 216–217, 269–280.

Наконец, с особой формой атематических композиционных элементов мы встречаемся в полифонических напластованиях и наслоениях по большей части остинатных фигураций и импульсов. Часто они звучат на *fortissimo* в конце, венчая собой тематические разделы у Шостаковича, а также у Мясковского и Щербачёва; изначально они восходят к Стравинскому. В дальнейшем мы будем называть их *фигурационными комплексами*.

У Шостаковича и Шебалина особенно ярко проявляется форма мелодики, которую мы обозначим как *линейную мелодику* (*Linienmelodik*). Здесь имеется в виду чистое, ритмически не индивидуализированное гаммообразное движение в обычных или мелких длительностях, преимущественно в конце разделов (при этом темы зачастую иссякают в нисходящем гаммообразном движении). Такой тип мелодики, в зависимости от местоположения и соотношения с прочими композиционными элементами, обычно встречается на границе между тематической и атематической областями.

2. Композиционные формы и схемы повторений

Свободные формы письма (эпическая форма), свободные арочные формы, свободные формы с повторениями, исторически унаследованные композиционные формы, модифицированные исторические формы / Виды изменения репризы /
Формы повторения: репетиции, варьированные репетиции, вариационные цепи, построения типа трио, арочные построения /
Формы изменения темы: вариация и развертывание /
Твердые, постоянные и нетвердые структуры /
Принцип конструктора в построении тем и формы

Наряду с формами в духе традиционной сонатной или ее позднейших модификаций, наряду с восходящими к ричеркару и фуге контрапунктическими формами, которые вновь пробуждают большой интерес у молодого поколения, существуют также совершенно свободные композиционные формы, где отсутствует связующий элемент тематической или мотивной повторности.

В этом последнем случае в отношении сравнительно протяженных произведений мы говорим об *эпической форме* и должны дополнительно исследовать, каким же образом здесь осуществляется структурирование и объединение. (Во Второй и Третьей симфониях Шостаковича, которые представляют собой подобные эпические формы, членение формы все время происходит при помощи динамических средств, смен инструментальных составов или типов мелодики — например, атематическая мелодика в конце разделов, — а также других аналогичных средств.) О *свободных арочных формах* мы говорим, когда, как в эпической форме, господствует принцип постоянного обновления материала, однако к концу сочинения — как напоминание, в духе лейтмотивной репризы, — возвращается материал начала. *Свободные формы с повторениями* — то есть формы, в которых материал повторяется, но по принципу, отличающемуся от сонаты, песни, рондо или прочих традиционных форм, и которые не могут рассматриваться как модификации или расширения традицион-

ных форм — следует каждый раз рассматривать индивидуально и специально приводить их схемы. Наконец, в случае исторически унаследованных форм (соната, рондо, скерцо, песенные формы, фуга, канон) необходимо при случае обращать внимание на то, каким образом они модифицируются и развиваются дальше.

Особенно сильным видоизменениям подвергается реприза, как это происходит в репризе сонатной формы: не говоря уже о традиционном варьировании при помощи изменений в сопровождении тем, перераспределения и нового соединения тем и мотивов по вертикали, она может удлиняться или укорачиваться путем добавления или изъятия составных элементов и, наконец, полностью распасться из-за их перестановки и совершенно произвольного перемещения. При этом еще может присоединяться новый, отсутствовавший в экспозиции материал. Если такой материал доминирует, а собственно реприза — возвращение начального материала — сводится к коротким цитатам и напоминаниям, мы говорим о *точечной* или *лейтмотивной* репризе. По сравнению с экспозицией повторяемый материал в ней может расширяться или сжиматься и, разумеется, переставляться вплоть до совершенно свободной перекomпоновки. Такой вид лейтмотивной репризы типичен для определенного стиля, который мы будем характеризовать как «органический тип композиции»; особенно ярким примером такого стиля является Квартет op. 13 А.Житомирского.

Если в сочинении прослеживается особый принцип повторения нетематического материала (или же оно вообще основывается на нетематическом материале, как «Синтезы» А.Лурье), тогда чаще всего он не совпадает с традиционной сонатной схемой. Явления, которые мы попытаемся здесь классифицировать, можно обозначить как *репетиции* (а а), *варьированные репетиции* (а а'), *вариационные цепи* (а а' а" а'"..... а"), *построения типа трио* (аба) и *арочные построения* (абааба или abcdeab и т. д.). Эти формы встречаются также в расширенном виде (вместо а — целый ряд а b c d...n) и могут относиться к тематическому или мотивному материалу либо целым основанным на нем разделам. Так иногда посреди сонатной формы или похожих построений вне рамок нормативной репризы возникают подобные суб-репетиции (= непосредственное повторение фрагмента) и суб-трио (= повторение фрагмента после появления другого). Наряду с вариацией существует и возможность развертывания темы, мотива, а также атематического типа движения, то есть возможность продвижения, продолжения в русле однажды заданной ритмико-мелодической модели (А 1, 2, 3, 4, 5... n или а 1, 2, 3... n), что может привести к возникновению новых предложений, составляющих период (А 1, 2, 1, 2, 3, 4, 3, 4), или видоизменить уже существующие (а 1, 2, 1, 3, 4, 5, 6 и т. д.)²⁴².

Темы, мотивы и их составляющие могут иметь *твердую* (не меняющуюся при всех повторениях и возвращениях), *постоянную* (неизменная основа, сохраняющаяся при вариациях, орнаментации) или *нетвердую* структуру. Нетвердость структуры

²⁴² Подобное чередование обнаруживается, например, во II части «Последней сонаты» Л.Полонкина.

может быть обусловлена изменением интервалов, ритмов, мелодий — при этом мы говорим об «органических видоизменениях». Она может быть в высшей степени нетвердой — например, у Житомирского в ходе повторений и возвращений фактически возобновляются лишь начала тем, которые в дальнейшем получают совершенно свободное, новое продолжение. (Здесь сама собой возникает лейтмотивная реприза.)

Нетвердая структура темы может быть результатом того, что хотя элементы темы и не меняются, но меняется последовательность и взаимное расположение этих элементов; тема словно расчленяется и потом «монтируется» вновь. Такой принцип разработки, который прослеживается у А.Лурье и Г.Попова, мы называем *принципом конструктора*.

Как было сказано, принцип конструктора может относиться к расположению элементов темы, но также и к расположению в сочинении самих тем, мотивов и атематических фрагментов. Подобное механическое разъятие и составление неизменных готовых элементов, исключающее всякую мотивную разработку и столь резко отличающееся от традиционного, классического европейского типа тематической разработки, мы находим в экспрессионистски-механистических сочинениях А.Мосолова, а также в «ориенталистском типе композиции по моделям» А.Дзегелёнка. Столь же неклассическим антиподом этого принципа является «органическая эволюция» от темы к нетематическим, неповторяющимся построениям.

3. Тип композиции

Органический и архитектурный типы композиции / Их признаки и значение для классификации стилей

В качестве стилеобразующего признака служит скорее не наличие или отсутствие определенных композиционных схем (хотя и здесь наблюдаются заметные предпочтения), а различия типов композиции в отношении того, что представляют собой и как соединяются друг с другом композиционные элементы. Есть сочинения, которые легко анализировать и легко описывать при помощи схем: темы ясно отделены и узнаваемы, разделы четко обозначены — чтобы пояснить структуру, достаточно поставить А, В, С, D. В других случаях такой способ сопряжен со значительными трудностями: непонятно, где начинаются и где кончаются композиционные элементы, их облик непостоянен, они без конца варьируются (и здесь всегда возникают сомнения, следует ли считать видоизмененную тему все еще видоизменением или уже новой темой), похожи друг на друга, а цезуры часто скрыты — иногда из-за контрапунктического наложения разных тем. Для обозначения двух этих типов мы обращаемся к разграничению, которое проводит Петер Вагнер в своем исследовании о григорианском хорале для характеристики раннего и позднейшего типов респонсорий градуала: различие между органическим и архитектурным типами формы²⁴³. За еди-

²⁴³ Wagner P. Einführung in die gregorianischen Melodien. Bd. III: Gregorianische Formenlehre. Leipzig, 1921. S. 374.

ничными исключениями (Ю.Карнович, С.Евсеев и отчасти Д.Шостакович) к архитектурному типу относится молодое поколение линейного модерна и более ранние «линеаристы» — И.Стравинский, А.Лурье, С.Прокофьев и В.Дешевов. С органическим типом — за исключением Н.Мясковского, Л.Половинкина, Ан.Александрова — связано старшее поколение модерна, подверженное влиянию позднего романтизма. Различия между обоими типами таковы:

| Архитектонический тип | Органический тип |
|---|---|
| Контрастное, ясно членимое и структурированное изложение | Малоконтрастное, слабо структурированное или вообще не структурированное, континуальное изложение |
| Ясные цезуры | Текущие переходы |
| «Равновесные формы» (Gleichgewichtsformen) | «Формы-нарастания» (Steigerungsformen) ²⁴⁴ |
| Принципиальное постоянство композиционных элементов вплоть до абсолютной их неизменяемости (принцип конструктора) | Принципиальная вариабельность композиционных элементов, их непостоянство, преобразования |
| Ясное разделение композиционных элементов | Схожесть (родство) композиционных элементов |
| Всякий материал ясно отграничен, его можно трактовать как композиционную единицу | Не всякий композиционный материал можно однозначно различить и определить, есть свободная мелодика, заполняющий материал |
| Непосредственное нанизывание композиционных элементов | Между композиционными элементами существуют переходы, которые сами по себе не обладают характером новых единиц |
| Изменение композиционных элементов посредством добавления или изъятия составляющих (принцип конструктора) | Изменение композиционных элементов посредством модификации (мелодическое, ритмическое видоизменение, обогащение звучания) |

²⁴⁴ Об этой дифференциации см.: Formen // Moser H.J. Musiklexikon. Hamburg, 1955. S. 358.

(промежуточный классический тип:)
мотивная разработка

При повторениях и возобновлениях экспонированный материал воспроизводится в неизменном порядке

При повторениях экспонированный материал воспроизводится в другом порядке, иногда лишь в общих чертах («точечная реприза»)

Обе контрастные «путеводные звезды» исследуемой эпохи в такой схеме будут занимать противоположные позиции: Стравинский — крайний представитель архитектурного композиционного типа, Скрябин — почти столь же радикальный представитель органического. Классический и неоклассический тип находится примерно посередине между двумя полюсами; у таких ярко выраженных классицистов, как Н.Мяковский или Л.Половинкин, иногда отмечаются промежуточные и смешанные типы.

В. СТИЛИ СОВЕТСКОГО МОДЕРНА

1. О классификации и хронологии стилей

Имеющиеся классификации / Разделение по поколениям и по географическому признаку / О проблеме еврейской школы / Различия по степени модернизма / Наше деление на авангардистов, позднеромантический и линейный модерн / Связь позднеромантического и линейного модерна с определенными поколениями / Различия между Москвой и Петербургом—Ленинградом

Дифференциация внутри русского модерна, классификация композиторов возможна на основании разных принципов и отчасти с совершенно различными результатами.

Так Лаукс среди композиторов исследуемого периода различает «старших» (которые по большей части остаются вне сферы нашего рассмотрения), «среднее поколение» и «молодые таланты»²⁴⁵. Ольховский, который классифицирует советских композиторов по их отношению к официальной музыкальной политике, говорит о «творческой оппозиции» (Н.Мяковский, Д.Шостакович, С.Прокофьев, Ан.Александров, Н.Рославец и др.), «традиционалистах» (М.Гнесин, А.Крейн, М.Штейнберг, Р.Глиэр, А.Гедике, С.Василенко, М.Ипполитов-Иванов, А.Глазунов, Ю.Шапорин) и «ортодоксах», придерживающихся культурно-политической линии ВКП(б)²⁴⁶.

²⁴⁵ *Laux*. S. 342—400.

²⁴⁶ *Olkhovsky*. P. 127.

Современник тех событий Борис де Шлёцер в 1925 году усматривал в русском модерне продолжение традиционных направлений и проводил различие между русским фольклоризмом в традициях Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова с центром в Петербурге—Ленинграде и итальянским сентиментализмом в духе Рубинштейна, Чайковского и Скрябина с центром в Москве²⁴⁷. Похожее разграничение между реалистической и идеалистической традициями встречается у Беляева²⁴⁸. С этим разграничением можно целиком и полностью согласиться, если отрешиться от географической локализации: многие молодые композиторы Москвы, в особенности ученики Мясковского А. Мосолов, Д. Кабалевский и В. Шебалин, пишут скорее в духе жесткой, линейной и отнюдь не сентиментальной традиции Мусоргского, в то время как некоторых старших петербургско-ленинградских композиторов (М. Гнесин, Ю. Шапорин, А. Житомирский) следует относить к сентиментальному аккордово-фоническому направлению. Кроме того, необходимо учитывать, что в то время ни одно из направлений не основывалось исключительно на отечественной традиции: влияния французского импрессионизма и экзотической мелодики столь же важны для сентиментального аккордово-фонического направления (М. Гнесин, С. Василенко, А. Дзегелёнок), как влияния французского неоклассицизма, «Шестерки» — для молодого поколения.

В качестве особого явления Сабанеев рассматривает группу еврейских композиторов (этой теме он посвящает специальную работу²⁴⁹), для которых характерны такие стилистические признаки, как «страстный эмоциональный тон, мелодическая орнаментика, отмеченная неожиданными взрывами кантилена (*paroxystischer Gesang*)», особый ритм, передающий экзотические эмоции, и звукоряды с увеличенными секундами²⁵⁰. В самом деле, эти признаки выделяют еврейских композиторов исследуемого периода — С. Фейнберга, М. Гнесина, А. Крейна, А. Веприка и А. Житомирского — в особую, предельно эмоциональную «фракцию» внутри сентиментального аккордово-фонического направления.

Стоит лишь заметить, что к этой «фракции» относятся также и другие, нееврейские композиторы — Н. Рославец, Б. Лятошинский и С. Протопопов; если же учитывать не только отдельные признаки, но и общую стилистическую картину, то особое положение среди названных будет занимать один А. Крейн. Фейнберг и Житомирский (который учился в том числе в Вене), со своей сильной склонностью к контрапункту, в значительной степени связаны с центральноевропейской традицией; Фейнберг в плане используемых звукорядов и композиционных структур очень близок ученику Б. Яворского С. Протопопову; Гнесина и Веприка объединяют с коллегам

²⁴⁷ *Schloezer B. de Gegenwartsströmungen der russischen Musik // Von neuer Musik. Köln, 1925. S. 141 и далее.*

²⁴⁸ *Belaiev V. Die moderne russische Klaviermusik // Musikblätter des Anbruch. 1927. H. 8—9. S. 364—366.*

²⁴⁹ *Sabaneev L. Die nationale jüdische Schule in der Musik. Wien; Leipzig, 1927.*

²⁵⁰ *Ibid. S. 11, 10, 9.*

ми-неевреями Ан.Александровым, С.Василенко и А.Дзегелёнком импрессионистические черты и интерес к экзотике.

Как представляется, с определенным регионом можно скорее связать эмоциональный, «органический», альтерированный мелос: его можно обнаружить и у еврейских, и у нееврейских композиторов с юга и запада России (Белоруссия, Украина) — Рославца, Фейнберга, Лятошинского и Житомирского.

Однако в конечном счете при любом локальном или региональном разграничении будут зафиксированы лишь случайные стилистические признаки и оставлены без внимания основополагающие принципы в гармонии, ритмике и форме. При таком разграничении не учитывается также специфика музыки модерна в сравнении с традиционной, причины и мера ее новаторства.

С этой точки зрения Беляев пишет о «позитивных явлениях в области современного русского творчества» в фортепианной музыке, выделяя среди них «а) прогрессивные, однако с осознанием традиции... (Стравинский, Прокофьев, Фейнберг), б) явления абсолютно эволюционного типа... (Ан.Александров... Шеншин)», а также «композиторов-мыслителей... у которых сила творческой мысли доминирует над характером воплощения (Мясковский)»²⁵¹.

В любом случае, проблема заключается в том, на основании каких стилистических критериев судить о «мере новаторства». Например, ни в коем случае нельзя просто расценивать диатоническую гармонию как «традиционную», а хроматическую — как новаторскую.

Существует романтический, традиционный тип хроматики и по времени более поздний тип новой диатоники, которая является одной из важнейших характеристик стиля таких «модернистов», как Стравинский и Шостакович. Использование классических форм или форм барочной полифонии может указывать на академизм, но также и на антиромантическую ориентацию вследствие футуристических установок.

Новые композиционные системы вроде звукового комплекса и ряда, сознательное применение которых является достижением модерна, автоматически не влекут за собой радикальную переориентацию произведений. Стилистический мир тех композиторов, которые их используют и которых мы в дальнейшем будем называть авангардистами, несет на себе прежде всего печать романтизма и импрессионизма. В советской музыке 20-х годов это в первую очередь Рославец, ранний Лурье, Протопопов и Борис Александров. Названные композиционные системы можно встретить также у Фейнберга, Половинкина, Житомирского и Дзегелёнка, хотя они и не являются для них единственно значимыми и определяющими.

Несмотря на общность композиционной техники, эти авторы в стилистическом плане не образуют единую группу. Для того чтобы лучше обозначить их своеобразие в области гармонии, ритмики и формы, а также для характеристики про-

²⁵¹ *Belaiev V. Die moderne russische Klaviermusik. Op. cit. S. 364, 365.*

чих композиторов-«эволюционистов» мы используем разделение на две большие группы.

Одну мы назовем *позднеромантический модерн*. Его особенностью является аккордовое мышление (*Klanglichkeit*), то есть вертикальная связность гармонии, ритмика отмечена плавным дроблением и зачастую исчезновением сильных долей такта, в форме наблюдается склонность к органическому типу построения.

Другую мы назовем *линейным модерном*. Она характеризуется в первую очередь линейностью, то есть гармонической дисконтинуальностью изложения, в ритмическом плане — контрастами длительностей и, как правило, господством тактовых акцентов, в сфере формы — склонностью к архитектурному типу построения.

Эта классификация в основном совпадает с предпринятым Лауксом делением по поколениям: композиторы, родившиеся между 1880 и 1895 годами, как правило, относятся к позднеромантическому модерну, после 1895 года — к линейному направлению. Представители классицистского типа, переходного между обеими стилистическими крайностями, вроде Половинкина (род. 1894), Ан.Александрова (род. 1888), или особого импрессионистского типа, вроде Дзегелёнка (род. 1891) или Веприка (род. 1899), занимают промежуточную позицию также и по времени своего рождения.

Исключения из этого правила, как представляется, связаны с традиционным расхождением между Москвой и Петербургом. Стиль позднеромантического модерна соответствует главным образом сентиментальной в эмоциональном отношении московской традиции, в то время как в Петербурге он становится значительно «прохладнее» и умереннее: петербургский позднеромантический стиль Шапорина или Мясковского (последний хотя и преподавал впоследствии в Москве, но учился в Петербургской консерватории), непосредственными предтечами которого являлись Римский-Корсаков, Н.Черепнин, Лядов и Штейнберг, никогда не был столь хроматизированным, в нем не нивелировались до такой степени сильные доли и ритмические контуры, он никогда не был столь «эмоциональным», как московский. Напротив, первые известные представители новой «линейности» происходят из Петербурга: великие петербургские авангардисты — Стравинский (род. 1882), Прокофьев (род. 1891) и Лурье (род. 1893) — уже в 1910-е годы пишут в ярко выраженном линейном стиле, а стиль Мясковского (род. 1881) — это все же переходное явление с сильными признаками линейаризма. На московской же почве еще продолжало цвести наследие Скрябина, и лишь постепенно, на протяжении 1920-х годов, ему на смену приходят новые линейные тенденции. (Очевидно, что в процессе этой смены первыми были ученики Мясковского Мосолов, Шебалин и Кабалевский.) Уже ранние работы петербургско-ленинградских композиторов среднего и молодого поколения Карновича (род. 1884), Щербачёва (род. 1889), Дешёва (род. 1889), Шиллингера (род. 1895) написаны во вполне линейном, свободном от позднеромантических реликтов стиле, в то время как их московские ровесники Мелких (род. 1885), Евсеев (род. 1894), Ширинский (род. 1901) и Чемберджи (род. 1903) поначалу сочи-

няют еще в аккордово-фонической манере и лишь позже переходят к линейности²⁵²; от позднеромантических влияний свободен лишь Борис Александров (род. 1905).

В целом можно сказать, что в ходе внедрения и продвижения нового линейного стиля Петербург опережал Москву примерно на десять лет. Позднеромантический модерн — это преимущественно московское явление, линейный модерн в России ведет свое происхождение из северной столицы.

2. Основные эстетические черты больших стиливых групп

*Эмоциональность и интеллектуализм / Связь с содержанием текстов /
О проблеме новаторства: стилистическая позиция авангардистов /
О возникновении комплекса и ряда в позднеромантическом модерне /
Позиция линейного модерна по отношению к композиционным системам /
О соотношении между позднеромантическим и линейным модерном*

Оба больших стиливых направления представляют собой не просто сумму различных гармонических и ритмических признаков — они исходят из различных эстетических принципов, различного восприятия музыки. Позднеромантический модерн воплощает эмоциональный принцип или, лучше сказать, тот вид музыкальной композиции, который — согласно европейским установкам музыкального сочинительства и восприятия — передает страсти и чувства; это выражается хотя бы в том, что хроматические мелодии и аккорды считаются «более эмоциональными», чем диатонические (принцип, который можно наблюдать в музыкальных интерпретациях патетических мест текста уже в баховских речитативах). В этом плане линейный модерн представляет противоположное эстетическое направление. Он вновь восстанавливает в старых правах диатонику, тональность, умеренную, не «эмоциональную» мелодику и тем самым воплощает тот эмоционально нейтральный тип музыки, который в 1920-е годы под названием «игровая музыка» (*Spielmusik*) снискал признание в Германии и, преимущественно благодаря «Шестерке», получил распространение во Франции.

Однако диатоника, которую мы находим у Прокофьева, Дешевова, Лурье, Мосолова, Шебалина, Мейтуса, Шиллингера и Шостаковича, — это не просто продолжение классико-романтической диатоники. Скорее в духе Гегеля следует говорить о диатонике, которая возвращается на более высоком витке развития, диатонике, в которой содержится и «снимается» опыт атональности. Она более не представляет собой целостный, первозданный звуковой мир, но становится почти полемическим средством сознательного ограничения и отказа от романтических выразительных средств. Отношение «недиатоников» к диатонике не изначально-наивное, но реф-

²⁵² Мелких в Квартете ор. 18, Евсеев в Каватине ор. 19, Ширинский в Двух пьесах ор. 15, Чemberджи в Сюите (1926).

лексивное, скептическое, если не ироническое; они вновь обратились к ней, зная о ее преходящем значении, подразумевая, что ею можно манипулировать.

Чисто внешне такой подход ясно проявляется в склонности линейного модерна к бифункциональным и битональным конструкциям и эристической модуляции, являющейся существенным компонентом данного стиля. Там, где диатоника не является одним из факторов линейности, она часто становится областью острания, сарказма, отрезвления, средством для того, чтобы перевернуть с ног на голову прежние эстетические ценности. Диатоника и тональность играют роль привычного, хорошо знакомого, которое распадается, составляется вновь, сталкивается с незнакомым и через это лишается своей магии и иллюзии абсолютной действенности. Подобная художественная позиция, согласно унаследованным канонам музыкального сочинительства и слушания, воспринимается скорее как интеллектуальная игра духа и ума, чем проявление чувств и эмоций. Известно высказывание Дмитрия Шостаковича: «Мне доставляет радость, когда публика при прослушивании моих вещей смеется или хотя бы улыбается»²⁵³.

Абсолютное расхождение между позднеромантическим миром и миром линейного модерна очевидно также в выборе литературных текстов для вокальных сочинений, предисловий, либретто. Вот цитата из «Заката Европы» О.Шпенглера, которую С.Фейнберг предпосылает своей Шестой фортепианной сонате: «Видимые символы бегущего времени, самым грандиозным выражением которого, возможно, являются удары, доносящиеся день и ночь с бесчисленных колоколен Западной Европы, — выражением, на которое вообще способно историческое чувство мира». Стихи Александра Блока, которые А.Крейн выбирает в качестве мотто для своего балета «Роза и Крест»:

*Мира восторг беспредельный
Сердцу певучему дан.
В путь роковой и бесцельный
Шумный зовет океан.
Сдайся мечте невозможной,
Сбудется, что суждено.
Сердцу закон непреложный —
Радость, страданье — одно!..*

или экстатический гимн Деве Марии того же Блока («Ты в поля отошла без возврата...»), в 1919 году положенный на музыку Лурье (здесь совершенным романтиком) в кантате «В кумирню золотого сна», — это полная противоположность тексту вроде следующего: «Собака сбежала, сука, английский сеттер, белая с кофейными пятнами. От покупки и продажи предостерегаю. Доставившего вознагражу», — который использует десятилетие спустя А.Мосолов в своих «Газетных объявлениях» ор. 21, или миру гоголевских персонажей в опере Шостаковича «Нос», влачащих существование

²⁵³ Цит. по: *Laur*. S. 383.

в мире грубости, глупости и суеверий. Избавление от иллюзий происходит здесь не в духе кабаре, ни к чему не обязывающей иронии, но в духе язвительной, глубоко пессимистической сатиры. Мир — это более не предмет «беспредельного восторга». Он вызывает отчаяние своей банальностью, варварской обыденностью — отчаяние, скрываемое под гримасой насмешки. Позднеромантический модерн близок литературному символизму, линейный модерн — футуризму, дадаизму и экспрессионизму. В России футуризм рано проложил себе дорогу: уже в 1909 году здесь были опубликованы футуристические манифесты, на которые обратили внимание и которые послужили предметом нападок²⁵⁴; зимой 1914 года основатель этого движения Филиппо Маринетти посетил с лекциями Санкт-Петербург и Москву²⁵⁵, где уже в 1913 году сформировались футуристические кружки поэтов и художников²⁵⁶. В них входили Виктор (Велемир) Хлебников, Владимир Маяковский, Алексей Кручёных, Елена Гуро, Николай Кульбин, Сергей Судейкин, Леонид Андреев, Фёдор Сологуб, Владимир Татлин, Петр Митурич, Лев Буни, Георгий Якулов, Николай Пунин, братья Владимир и Давид Бурлюки, из композиторов — Артур Лурье²⁵⁷.

Хотя позднеромантический модерн исторически предшествовал линейному, было бы неверно считать его по этой причине менее «современным»²⁵⁸: в некоторых аспектах его достижения предвосхищали достижения линейного модерна. Позднеромантический модерн — это та эпоха, когда происходили перемены и преобразования в гармонии, эксперименты с искусственными звукорядами и додекафонными конструкциями, в ходе которых выкристаллизовались комплекс и ряд. Конечно, эти элементы заключают в себе не только момент новизны (который для нашего исследования выходит на передний план), но и момент сохранения, идею нового, всеобъемлющего порядка, пришедшего на смену старому, переставшему удовлетворять.

Новые композиционные системы — комплекс и ряд — возникли в России на позднеромантической основе, в творчестве композиторов, преемственность которых по отношению к миру аккордики и мелодики «Тристана» не была омрачена скептицизмом и эстетическим дистанцированием, которые стремились дальше развивать этот мир в эволюционном плане. Вначале были четырех-, пятизвучные аккорды, потом на их место пришли аналогичным образом построенные шести- и семизвучные. Пред-

²⁵⁴ *Russoli F.* Ausbreitung und Kulturerbe futuristischer Kunst // «Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild». Ausstellungskatalog «Futurismus 1909—1917» der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf; *Марков В.* Манифесты и программы русских футуристов. München, 1967 (Slavische Propyläen. Nr. 27).

²⁵⁵ *Marasco A.* Marinetti en Russie // *Lista G.* Futuristie. Manifestes, Documents, Proclamations. Lausanne, 1973. P. 432—434.

²⁵⁶ См. прим. 254.

²⁵⁷ Так перечисляет своих соратников Лурье: *Лурье А.* Наш марш // Новый журнал. Нью-Йорк, 1942. С. 127—142. (За эту информацию я благодарю госпожу Ирину Грэхэм, Нью-Йорк, и профессора Михаэля Гольдштейна, Гамбург.)

²⁵⁸ О музыкальных воззрениях русских композиторов рубежа веков см. в особенности: *Eberlein D.* Russische Musikanschauung um 1900. Regensburg, 1978 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 52).

ставления традиционной гармонии оказываются несостоятельными, мажоро-минорная тональность исчезает — как тогда кажется, окончательно. Чтобы компенсировать эти потери — ведь возникающий хроматический хаос требует новых норм и композиционных правил, — музыканты разрабатывают новую, формализованную систему взаимосвязи между этими новыми шести- и семизвучными «синтетаккордами», которые, по выражению Рославца, должны функционировать как «заместители тональности»²⁵⁹. Такая система взаимосвязи, основывающаяся на возвращении и транспозиции «синтетаккордов», есть по сути дела не что иное, как старая, знакомая ступенная гармоническая система, распространяющаяся не на семь, а на двенадцать звуков-ступеней.

Именно так, судя по всем письменным свидетельствам²⁶⁰ и музыкальным анализам, происходило развитие системы звуковых комплексов у Рославца; Скрябин и Лурье, которые параллельно двигались в том же направлении, предположительно шли тем же путем. Сам Рославец при этом искренне считал, что идет вперед в рамках традиции. Революционное размежевание с (позднеромантической) традицией, эстетический переворот, который произошел потом в линейном модерне, был чужд ему и как композитору, и как теоретику. Когда в возглавляемом им журнале призывают сохранить, продолжить и довести до конца традиции «буржуазной музыки» прежде чем перейти к созданию нового искусства²⁶¹, то это требование выражает и руководящий принцип композиторского творчества самого Рославца. Этому консервативному принципу не противоречат призыв Рославца к новому, универсальному синтезу всего предшествующего, к «новой системе организации звука» и его уверенность в том, что эта система призвана «заменить собой окончательно нами изжитую старую классическую систему»²⁶².

Отнюдь не случайно и не удивительно, что более молодое «линейное» поколение не создает новых композиционных систем (даже система Бориса Александрова, которую мы ниже будем рассматривать более подробно, в конечном счете представляет собой синтез техники комплексов и рядов Рославца и Шёнберга) и что значительные представители этого поколения не ставили своей целью создание «новой системы организации звука»: известно, что Прокофьев решительно отвергал «системы»²⁶³; у Шостаковича и Мосолова аллюзии на технику звуковых комплексов возникают наподобие цитат.

²⁵⁹ Док. 8. С. 134.

²⁶⁰ Наряду с Док. 8, см. также: L. N.A. Roslawetz // *Musikblätter des Anbruch*. 1925. H. 7. S. 179–181 (немецкий перевод одноименной статьи, опубликованной в «Современной музыке» в марте 1924 года, с. 33–36).

²⁶¹ Док. 9. С. 48; Док. 4. С. 21–23.

²⁶² Док. 8. С. 135.

²⁶³ «У меня нет никакой теории», — ответил как-то Прокофьев на вопрос о сущности его музыкального новаторства... — «С того момента, как художник сформулирует свою «логику», он начнет ограничивать себя» (цит. по: *Нестьев И.* Прокофьев. М., 1957. С. 477; в нем. переводе: *Nestjew I.* Prokofjew. *Der Künstler und sein Werk*. Berlin, 1962. S. 421). См. там же другие высказывания Прокофьева.

Стремление к законченности системы не принадлежит к музыкально-эстетическим целям молодого «линейного» поколения²⁶⁴. Для них речь идет не о систематическом совершенствовании и исчерпании старого, а об освобождении от старого, в ходе которого может произойти огрубление средств — вплоть до варварства, не о совершенной красоте, а об открытии новых, сильных, правдивых выразительных свойств. Короче говоря, линейный модерн — это период «бури и натиска».

3. Переходные явления и особые группы

Срединное положение классицистов / Точки соприкосновения неклассицистов обоих стилевых направлений / Независимость контрапунктических элементов / Вокализы / Особый жанр «музыка машин», индустриальные и мистические ассоциации / Романтические корни / Особый тип музыки по моделям и его эстетика, скептический и наивный типы / Эстетические и композиционно-технические особенности «наивных» / Инструментовочные пьесы / Экзотические, фольклорные и исторические модели / Соотношение промежуточных явлений с большими стилями

Позднеромантический и линейный модерн имеют известные точки соприкосновения и помимо того, что, начиная с 1930-х годов, оба не приветствовались официальной советской культурной политикой. Наше разграничение основывается прежде всего на гармонических и эстетических критериях; дифференциация внутри больших стилевых групп возникает скорее по формальным признакам.

Выше уже упоминался *классицистский переходный тип*. Фактически классицисты в обоих стилевых лагерях — Половинкин, Мясковский, Шеншин, Чемберджи, Ширинский и Ан.Александров в аккордово-фоническом, позднеромантическом, Щербачёв, Дешевов, Кабалевский, Попов и Шебалин в линейном — являются «переходом к середине». Питающие склонность к классическому тематизму, строгим, тщательно структурированным традиционным репризным формам (соната и т. п.) и стабильной ритмике, они в некотором смысле образуют нейтральную срединную группу, которую можно противопоставить как радикальным «эмоционалистам» в позднеромантическом модерне («еврейская школа», Рославец, Мелких, Протопопов), так и радикальным «антиэмоционалистам» и конструктивистам в линейном модерне (Мосолов, ранний Шостакович, Книппер). Эмоционалисты и антиэмоционалисты имеют точки соприкосновения даже в типе формы (одночастная соната) и ее схемах (формы без повторов или свободные арочные формы). Однако с учетом глубоких гармонических, ритмических и эстетических различий особенности формы при характеристике стиля могут служить лишь второстепенными критериями.

²⁶⁴ Композиционная система Шиллингера, которая могла бы послужить аргументом против этого утверждения, отличается от композиционных систем Рославца и Лурье постольку, поскольку представляет собой не новую систему упорядочения звукового материала, но композиционную систему на основе традиционно организованного материала (квинтовый круг).

Например, совершенно независимым от композиционного стиля является использование элементов полифонического письма: в обоих стилях некоторые композиторы их используют, другие полностью избегают. Однако само это полифоническое письмо различно. Выделяется позднеромантическая органическая разновидность: контрапунктические сплетения нестабильных тем, как у Д. Мелких, С. Фейнберга, А. Житомирского, связанные скорее с западной традицией или московской школой Танеева, — и наряду с этим жесткое, определенное, точное воспроизведение тематического материала, которое прослеживается в линейном модерне (Г. Попов и его учитель В. Щербачёв, В. Шебалин и его учитель Н. Мясковский) и непосредственно проистекает из петербургской академической традиции (М. Штейнберг, А. Лядов)²⁶⁵.

Вместе с тем, существуют отдельные явления, особые жанры, которые «прорастают» сквозь разные стили. Например, инструментальный жанр вокализа, поначалу в чистом виде позднеромантический (ср. «Ноктюрны» Дебюсси), всплывает у поздних романтиков А. Крейна («Орнаменты» ор. 43) и С. Евсеева («Дифирамб» ор. 10). Однако потом мы встречаем этот жанр и у чистых «линеаристов» вроде В. Щербачёва (Нонет ор. 10) и его ученика Г. Попова (Вокализ, 1926).

«Музыку машин», состоящую из атематических импульсов, обычно склонны ассоциировать, как «современное» явление, с индустриальной эпохой, и это вполне оправданно — исходя в том числе из сюжета — в отношении таких произведений, как «Завод» ор. 19 А. Мосолова или «На Днепрострое» Ю. Мейтуса. По своей гармонии (у Мосолова немногочисленные темы диатонические²⁶⁶, в остальном же все сплетение фигураций и импульсов атональное, у Мейтуса ритмические фигуры неопределенной высоты у ударных) «музыка машин» обоих композиторов скорее относится к линейному модерну.

Однако у непосредственных предшественников музыка того же типа — с подчеркнутыми ритмическими акцентами, на основе остинатного атематического материала — служила изображению совсем иных программных объектов: в «Скифской сюите» С. Прокофьева ор. 20 части в таком духе носят название «Поклонение Велесу и Але» (I часть), «Чужбог и пляска нечисти» (II часть), «Поход Лоллия и шествие Солнца» (IV часть)²⁶⁷; в «Весне священной» И. Стравинского разделы «Весенние гадания» («Пляски щеголих»), «Игра умыкания», «Шествие Старейшего-Мудрейшего», «Выплясывание земли», «Величание Избранной», «Действо старцев — человечьих праотцов» и «Великая священная пляска» полностью или частично выдержаны в

²⁶⁵ О всевозможных разновидностях контрапункта у таких романтиков, как Танеев, Брамс с одной стороны и молодых композиторов — с другой см.: *Martynow I. Dmitri Schostakowitsch. Berlin, 1947. S. 130.*

²⁶⁶ В «Заводе» Мосолова валторновая тема (тт. 27–47 и с т. 48) диатоническая (минор), остальные темы относятся к типу ломаной мелодики.

²⁶⁷ Характер «музыки машин» носят I и II части, а также некоторые эпизоды (например, ц. 52) IV части.

характере остиной «музыки машин»²⁶⁸; у А.Дзегелёнка подобная «музыка машин» носит название «В храме Амон-Ра» и «Шествие» (I и II части оркестровой сюиты «Египет» ор. 6), а во вполне классицистском балете «Бахчисарайский фонтан» Б.Асафьева эпизод для одних ударных — близкий «Днепрострою» Ю.Мейтуса — передает «Нашествие татар». В характере музыки такого рода мало что меняется, если она, как в балете С.Прокофьева «Стальной скок» ор. 41, вместо мифологически-драматического названия получает наименование «Фабрика» (№ 9).

Подобные явления обнаруживаются и в русской симфонической музыке. В оркестровом сочинении «Ночь на Лысой горе» М.Мусоргского на значительных отрезках содержатся импульсы того же рода, что и в упоминавшейся «музыке машин»; родство простирается вплоть до мелодического сходства отдельных импульсов у Мосолова и Мусоргского²⁶⁹.

При этом гармоническая основа такой «музыки импульсов» может быть различной. «Скифская сюита» Прокофьева в значительной мере линейна, у Дзегелёнка, напротив, доминируют тональные взаимосвязи.

Другое промежуточное явление, находящееся отчасти между большими стилями, отчасти в стороне от них, — это *музыка по моделям* (Modellmusik), то есть подражание определенному стилю с намерением исказить его путем утрирования некоторых черт или привнесения стилистически чуждых элементов, соединения знакомого с незнакомым, так что знакомое остается узнаваемым, однако для сведущего слушателя преобразования вполне очевидны. Наиболее известными примерами такого рода являются балет «Пульчинелла» Стравинского, где фрагменты из Перголези звучат в новой инструментовке и с линейными гармоническими вкраплениями, и «Классическая симфония» Прокофьева, в инструментовке и гармонии которой угадывается слегка остранинная гайдновская модель.

Музыку такого типа в гармоническом, ритмическом и композиционно-техническом плане следует рассматривать в двух аспектах: что за модель имитируется и как происходит дистанцирование от нее.

Такой *скептический тип* музыки по моделям по своей эстетике соответствует скорее линейному, чем поздне-романтическому модерну. Примеры тому мы находим во многих из 24 прелюдий ор. 34 Д.Шостаковича. Имитируемая модель — это традиционная кантилена (№ 3 и 10), сюитная или вариационная композиции (так, № 7 претворяет тип сарабанды, № 16 — марша), а также шопеновская мазурка (№ 2 и 17). Композитор обрисовывает имитируемую модель, с ее ритмическими, мелоди-

²⁶⁸ В частности, цц. 13, 18, 19, 22–26, 29, 30, 39, 43, 62, 63, 67–70, 72–78, 103–120, 129, 131–137, 139, 142–201 (окончание).

²⁶⁹ У Мусоргского в «Ночи на Лысой горе» остиной является импульс $a - gis - a - h - a - gis$ (с т. 1) в триолях восьмыми, у Мосолова — импульс $g - as - g - ges - f - ges$ (с т. 1), также в триолях восьмыми.

ческими особенностями и спецификой звучания, но одновременно происходит ее остраение при помощи гармонических средств линейного модерна: скачкообразная эристическая модуляция в мелодии, использование битональности и бифункциональности²⁷⁰, временами нарушение текучего движения путем смены размера (№ 17). Имитироваться могут и современные образцы. Так, в фортепианной миниатюре К. Корчмарёва «American» подхватываются стилистические особенности рэгтайма или фокстрота, в том числе свойственный джазу «off-beat» в ритме мелодии; мажоро-минорная по своей природе стилевая модель остраеняется при помощи чуждой джазу недиадонической мелодики, эристических смещений и полицентричных наслоений в гармонии²⁷¹.

К этому «скептическому типу» принадлежит также музыка к театральному представлению «Кандид» ор. 16 Л. Книппера, где автор путем эристической модуляции и модификации звучания активно трансформирует модели («Марш “Буэнос-Айрес”», «Португальский танец», «Болгарский марш», «Менуэт»). Одним из наиболее ранних образцов «скептической музыки по моделям» является «Рояль в детской» А. Лурье (1917), где используется мелос славянских народных и детских песен — в том числе цитируется указанная самим автором польская детская песенка «Wlaz kotek na plotek», — и этот материал остраеняется при помощи битональности, модификаций звучания и внедрения нетематического, «импульсного» материала.

Наряду с музыкой по моделям «скептического типа» существует еще и другая ее разновидность, когда композитор не дистанцируется по отношению к имитируемому образцу или оказывается не в состоянии его симитировать. Отношение композитора к имитируемому стилю здесь наивно; он принимает по большей части чуждую, далекую во временном или пространственном отношении модель и удовлетворяет свое тщеславие тем, что пишет, как Гайдн, Рамо, Перотин или как египетский, сингалезский или китайский музыкант. Радость композитора от постижения нового сильнее, чем потребность сохранить критическую дистанцию и проявить свое академическое воспитание: он надевает маску и одежды предмета подражания и жертвует собственной индивидуальностью.

В этом заключается не только количественное, но и качественное отличие от «скептического типа». В то время как скептический имитатор принимает и выдвигает на передний план остраеняющие модель современные музыкальные средства, метод наивного имитатора напоминает аналогичную «наивную» технику А. Руссо: он не хочет ничего знать о современных средствах и о традиции, благодаря которой они возникли, он прямо-таки отталкивает их от себя и пишет намеренно «неакадемично» — так, как если бы никогда не существовали Вагнер и Лист, Брамс и Скрябин.

²⁷⁰ См., например, прелюдию № 7, т. 5: a-moll — F-dur.

²⁷¹ Целотонная мелодика — тт. 1, 7; смещение мелодического горизонта — т. 3; полицентричное наслоение — т. 11.

«Скептический тип» по своей эстетической позиции более соответствует линейному модерну, наивный — если вообще уместно связывать его с каким-либо из больших стилей — скорее родствен позднеромантическому модерну; но в принципе он занимает особое положение. Самый яркий представитель «наивных» — А.Дзегелёнок. Трудно сказать, то ли он отрицает традиционное академическое образование, то ли просто им не обладает, когда по принципу конструктора составляет свои египетские храмовые сцены или индийские песни из мелодических и аккордовых кубиков, совершенно игнорируя возможности мотивного развития и разработки и традиционного европейского построения мелодии²⁷²; при этом он уделяет внимание архаическим формам вроде бурдона или *cantus firmus*²⁷³. «Неакадемично» и постоянное однообразное повторение материала, оживляемое изменениями в оркестровке. I часть «Египта» Дзегелёнка — это «инструментовочная пьеса», точно так же, как «Болеро» М.Равеля или «Симфоническое коло» Я.Готоваца (заслуживает внимания, что такой тип композиции продолжает существовать и в дальнейшем: в I части Седьмой «Ленинградской» симфонии Д.Шостаковича тоже есть «инструментовочная пьеса» — эпизод с постоянным однообразным повторением темы).

К «экзотическому» наивному типу сочинений по моделям, наряду с работами Дзегелёнка, следует отнести «Сингалезские песни» ор. 55 и Квартет на туркменские темы ор. 65 С.Василенко, а также, по свидетельству Л.Данилевича, «Китайскую сюиту» С.Василенко, «Газеллы и песни» А.Крейна и вокальный цикл «Из Сафо» А.Шеншина и «Александрийские песни» Ан.Александрова, написанные в подражание античным образцам²⁷⁴. На этот тип указывают такие названия, как «Балканские песни» С.Евсеева, «Туркменские ночи», «Киргизская песня», «Туркменская песня», «Афганская песня» А.Мосолова, сюита «Самарканд», «Японская сюита», «Экзотическая сюита», «Китайская сюита» В.Дешеева, «Экзотическая сюита», «Индусская сюита», «Армянская серенада», «Восточный танец», «Китайская мелодия», «Туркменские картины» С.Василенко, «Турецкие песни» Б.Карагичева, «Турецкие фрагменты», «Две киргизские песни» М.Ипполитова-Иванова, «Цыганские романсы» М.К.Штейнберга и «Узбекский марш» М.О.Штейнберга²⁷⁵.

Многие из этих сочинений написаны до 1917 года, очень часто в них выбраны модели из ближайших регионов Востока — Киргизии, Туркмении, Кавказа. Такое обращение к фольклору нерусских колониальных народов целиком и полностью соответствует старой русской традиции времен романтизма (Глинка, Бородин, Балакирев) и впоследствии будет поощряться в ориентированной на традицию советской

²⁷² Это относится к оркестровой сюите «Египет» ор. 6, к Песням на стихи Р.Тагора ор. 10, а также и ко многим сочинениям А.Мосолова, в том числе «Заводу» ор. 19 и Квартету ор. 24.

²⁷³ Квинтовый бурдон постоянно присутствует в I части «Египта», *cantus firmus* лежит в основе II его части.

²⁷⁴ Данилевич. С. 24.

²⁷⁵ См. список нотных изданий в Приложении; сочинения композиторов, которые там не фигурируют, даются по каталогам Немецкой государственной библиотеки (Берлин) или справочнику «Советские композиторы» (М., 1957).

музыкальной политике²⁷⁶. По этой причине данный тип композиций не отошел в прошлое вместе с романтизмом, но получил новый стимул к развитию: музыка на основе фольклорных моделей во времена диктата традиционного была одной из немногих оставшихся возможностей спокойно сочинять вне академических предписаний. Еще в 1953 году Б.Александров пишет «Китайскую сюиту», выдержанную в подобающей стилю пентатонике, время от времени в «скептическом» духе слегка остра-няемой малосекундовыми мелодическими ходами.

Наконец, наряду с экзотическим и фольклорным, существует еще один тип наивной «музыки по моделям», стилистические образцы для которой заимствованы из более отдаленной, доромантической европейской традиции. «Классическая сюита» Ан.Александрова ориентируется на барочные и классические образцы, с аллюзиями на Куперена, Генделя, Баха, Перголези и Рамо — но, в отличие от «Пульчинеллы» Стравинского или «Классической симфонии» Прокофьева, без стиливого остра-нения. Сюита из балета «Бахчисарайский фонтан» Б.Асафьева также основана преимущественно на классических моделях, однако она сочинена позднее (1933) и уже включает эпизодические стиливые остра-нения²⁷⁷.

Еще больше вглубь веков удаляется в своем Квартете-сюите № 4 Г.Литинский. В I части Presto у него возникают аллюзии на органум эпохи Нотр-Дама, что находит выражение как в ритмике — хотя и не строго модальной, но близкой ей своими трехдольными ритмами (преимущественно последовательности восьмая—четверть), — так и в модальной диатонике мелодий и предпочтении кварто-квинтовых созвучий при строгом избегании терцовых. Здесь модель также подвергается остра-нению путем гармонических нововведений: меняющихся звукорядов, заполняющей и смещающейся мелодики, полицентричных созвучий, ритмических разрывов — эксцентричных синкоп шестнадцатыми и множасьихся вспышек-импульсов. В строении этого сочинения заметен все тот же «принцип конструктора», что и у Дзегелёнка; в остальном же из-за используемых средств остра-нения оно скорее относится к линейному модерну.

Специфические разновидности «музыки машин», а также скептической и наивной музыки по моделям объединяет то, что они занимают промежуточное положение между большими стилями или же особое положение вне них, но тем не менее разделяют с ними или заимствуют у них определенные стилистические особенности и эстетические предпосылки. Каждое конкретное сочинение на основании его гармонического и ритмического строения следует относить скорее к поздне-романтическому или скорее к линейному модерну. При этом композиции по моделям эволюционируют от наивного типа к скептическому, от аккордового к линейному: как правило, чем позже возникло сочинение, тем чаще встречаются в нем модифицирующие стиль средства из арсенала линейного модерна.

²⁷⁶ Laux. S. 58–60, 80–81, 85.

²⁷⁷ О современных стиливых элементах можно говорить в связи с мелодикой унисона струнных и деревянных духовых в III действии (сцена Марии и Заремы, ц. 18), мелодией солирующей трубы в начале IV действия с последовательностью $e^{\sharp} - b' - f'$ (первая сцена, с т. 9) и музыкой для ударных «Нашествие татар».

СОВЕТСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ МОДЕРН В ОТДЕЛЬНЫХ ПРОЯВЛЕНИЯХ

А. КОМПОЗИТОРЫ²⁷⁸

1. «Авангардисты»

Представители новых композиционных систем: Рославец, Лурье, Протопопов, Б.Александров, Голышев, Обухов, Вышнеградский; композиторы, работающие в области четвертитоновой музыки, и экспериментаторы: Г.Римский-Корсаков, Кенель, Малаховский, Авраамов, Термен

Николай Андреевич Рославец²⁷⁹, родился 05.01.1881 (24.12.1880) в Душатине Черниговской губернии (Украина), скончался 23.08.1944 в Москве. Происходил из крестьян, начал заниматься музыкой самостоятельно (дядя обучал его игре на скрипке). Закончил курс элементарной теории и гармонии у А.Абазы в Курске. В 1902—1912 годах учился в Московской консерватории у И.Гржимали (скрипка), А.Ильинского (контрапункт, fuga, форма) и С.Василенко (инструментовка и композиция); за свою дипломную работу, кантату «Небо и земля» по Байрону, получил большую серебряную медаль.

В 1922 непродолжительное время возглавлял консерваторию в Харькове, позже в 1920-е годы работал в Музсекторе Госиздата в качестве редактора журнала «Музыкальная культура»²⁸⁰; еще в 1929 оставался активным членом реорганизованной тогда во Всероссийское общество современной музыки Ассоциации современной музыки. Будучи публицистом — поборником современной музыки, он служил мишенью инвектив Ассоциации пролетарских музыкантов, отражал в прессе нападки против Шёнберга и Стравинского и с высокомерной иронией относился к защитникам «пролетарской музыки», хотя сам считал себя убежденным марксистом и, не будучи членом партии, некоторое время руководил политотделом Госиздата.

²⁷⁸ Нижеследующие данные относятся к периоду 1920-х годов в Советском Союзе. Данные, выходящие за эти временные и географические рамки, не претендуют на полноту и систематичность.

²⁷⁹ См.: MGG (Waldmann); *Riemann H. Musiklexikon*; *Sabaneev*. P. 201–207; *L. N.A. Roslawetz // Musikblätter des Anbruch*. 1925. H. 7. S. 179–181; *Olkhovsky*. P. 189. Дату смерти любезно сообщил проф. Шнеерсон (Москва). См. также Док. 3, 4, 5, 6, 7, 8; из работ автора настоящей книги см. статью: *Gajowy D. Nikolaj Andreevič Roslavet, ein früherer Zwölftonkomponist // Die Musikforschung*. 1969. H. 1. S. 22–38.

²⁸⁰ Согласно выходным данным, помещенным в журнале «Музыкальная культура» (1924, №1) — совместно с В.Беляевым, Б.Асафьевым (И.Глебовым), В.Держановским, Л.Сабанеевым и Б.Яворским.

В плане эстетики он приверженец теории музыкального позитивизма, которая оспаривает возможность объективно фиксировать в музыке эмоции, видит ее спасение в «новой, крепкой системе звуковой организации» и усматривает в творческом акте композитора «момент высшего напряжения человеческого интеллекта, стремящегося “бессознательное” (подсознательное) перевести в форму сознания». Он выступает против тонального эпигонства точно так же, как и против неорганизованной атональности.

Рославец написал симфонию, 2 симфонические поэмы («Человек и море» по Бодлеру, 1921; «Конец света» по Лафаргу, 1922), кантату «Небо и земля» по Байрону (1912), скрипичный концерт, но больше всего работал в области камерной музыки (см. Приложение А): 5 струнных квартетов, 3 фортепианных трио, 5 сонат для скрипки и фортепиано, 2 сонаты для виолончели и фортепиано, 2 фортепианные сонаты, Танцы для скрипки и фортепиано, фортепианные миниатюры, романсы; кроме того, писал агитационную прикладную музыку для голоса с сопровождением.

Он является создателем развитой системы звуковых комплексов со стабильной тенденцией к двенадцатиступенной технике и технике недодекафонных ракоходных рядов. Его ранние фортепианные миниатюры 10-х годов по стилю сравнимы с шёнберговскими, ранние камерные сочинения («Ноктюрн») звучат скорее импрессионистически. Около 1920 года (Третий квартет, «Раздумье») он обращается к полифонии и контрапунктическим формам, в скрипичном концерте (1925) — вновь к мягкой «тристановской» гармонии. Его гармония при всех видоизменениях стиля остается атональной, изложение — точным и концентрированным. Хотя в области агитационной прикладной музыки он был готов идти на уступки и писать в более простой манере, даже этим он не мог умиловить своих противников. Начиная с 1930 года его имя не упоминалось, в советских музыкально-ведческих работах его творчество либо не фигурировало вовсе, либо осуждалось.

Артур Винсент Лурье, родился 14.10.1893 в Санкт-Петербурге²⁸¹, скончался 12.10.1966 в Принстоне (штат Нью-Йорк). Сын лесозаводчика, он с раннего детства учился играть на фортепиано. В 1913 году перешел в католическую веру. Учился в Санкт-Петербургской консерватории у А.Дроздова и М.Бариновой, ученицы Ф.Бузони; наряду с молодым Прокофьевым, считался блестящим пианистом, однако, разойдясь во взглядах на композицию с А.Глазуновым, оставил консерваторию, не сдав экзамены. В дальнейшем занимался самостоятельно, примкнул к группе русских футуристов²⁸², для которых в 1918 году сочинил марш на текст Маяковского. Дружба и взаимное

²⁸¹ Даты рождения и смерти нам любезно сообщила г-жа Ирина Грэхэм (Нью-Йорк), которая общалась с Лурье в последние годы его жизни и назвала неправильными даты, приводимые в других источниках (MGG: 1892, *Sabanev*: 1889).

²⁸² См. прим. 257.

уважение связывали его с Анной Ахматовой, на чьи тексты он одним из первых стал писать музыку, и Александром Блоком. Как и последний, он восторженно принял революцию и в 1918 году был приглашен А.Луначарским в качестве уполномоченного по вопросам музыки в Народный комиссариат просвещения, где в его обязанности входила национализация издательского дела.

«Как и мои друзья, авангард молодежи — художники и поэты — я поверил в Октябрьскую революцию и сразу же примкнул к ней. Благодаря поддержке, оказанной нам Октябрьской революцией, все мы, молодые артисты-новаторы и эксцентрики, были приняты всерьез. Впервые мальчикам-фантастам сказали о том, что они могут осуществить свои мечты, и что в чистое искусство не вторгнется не только никакая политика, но вообще никакая сила. Нам была предоставлена полная свобода делать все, что нам угодно в нашей сфере; подобный случай произошел впервые в истории. Нигде в мире никогда не было ничего подобного этому. За эту веру в нас мы безоговорочно вошли в революцию; наше движение удержалось и утвердилось еще и потому, что нас поддерживал В.И.Ленин; его тенденция заключалась в том, чтобы дать молодежи быть самой собой. Никто не препятствовал художникам-футуристам в их декоративных ухищрениях; во время революции все заборы, все арки, все стены зданий были разукрашены самым невероятным образом, и с самой невероятной фантазией. Время было фантастическое, невероятное, и футуризм было самое чистое из всего, что я когда-либо знал.»²⁸³

Остается неясным, почему музыкальный комиссар Лурье не вернулся из командировки в Берлин в 1922 году, поскольку впоследствии он никогда не высказывался с неприязнью по отношению к Советскому Союзу и своим юношеским идеалам. Выступать против его деятельности могли не только консервативные профессора высших учебных заведений²⁸⁴, но также и рапмовские круги. Наконец, должность комиссара по культуре, по-видимому, плохо соответствовала его натуре: по отзыву Сабанеева, он был «умным, образованным, в высшей степени скептическим человеком», «эстетом и любителем тонких парадоксов»²⁸⁵, учился также на философском факультете Петербургского университета и, помимо музыки, писал на темы литературы и искусства²⁸⁶.

В Париже близкая дружба (впоследствии обернувшаяся враждой) связывала его со Стравинским. Лурье принимал участие в деятельности Международного об-

²⁸³ Лурье А. Наш марш // Новый журнал. Нью-Йорк, 1942. С. 128.

²⁸⁴ Так, Ипполитов-Иванов и Гольденвейзер жаловались на него Ленину (Грэхэм И. Артур Сергеевич Лурье. Биографические заметки. Рукопись).

²⁸⁵ Sabaneev. P. 238–239.

²⁸⁶ Собрание его статей по музыке: *Lourié A. Profanation et sanctification du Temps. Journal musical* 1910—1960. Paris, 1966. В 1922 году совместно с Э.Купером и Б.Асафьевым Лурье издавал музыкальный журнал «Орфей», первый номер которого был посвящен Пушкину (Лурье А. Линии эволюции русской музыки // Новый журнал. Нью-Йорк, 1942. С. 258. Данные любезно сообщили г-жа И.Грэхэм и проф. М.Гольдштейн).

щества новой музыки и контактировал с Варезом, дискутируя с ним по поводу механической музыки будущего²⁸⁷. Начиная с 1941 года жил в США.

В своих ранних сочинениях (*Cinq préludes fragiles*, «Два эстампа») опирается на импрессионистические образцы; уже в 1912 году в его сочинениях наблюдается конструктивистское «уплотнение», которое во второй из «Двух поэм» ор. 8 приводит к использованию двенадцатитоновых комплексов, а чуть позже, в «Синтезах» (1914), — к их планомерному чередованию. Одновременно он задумывается о четвертитоновой музыке²⁸⁸. Для этого периода характерно последовательное использование полутоновых трений, а в целом — атональная гармоническая «драматургия», родственная серийной технике. Но уже в 1917 году Лурье оставил эту сферу, обратившись к новой диатонике и упростив свой стиль — например, в цикле «Рояль в детской (восемь сцен русского детства)». Здесь, как и в хоровой кантате «В кумирню золотого сна», он обращается к традициям русского народного и церковного пения. Лурье, чье творчество зачастую развивалось скачками и охватывало целый спектр не взаимосвязанных на первый взгляд явлений — от пламенного мистицизма до ограничивающейся минимумом выразительных средств функциональности (*Sachlichkeit*), — должен рассматриваться как первый и наиболее значительный представитель футуризма в музыке, не только из-за своего футуристического «Марша» или снабженной футуристическими рисунками «Курительной шутки» (близкой стилю Курта Вайля), но прежде всего из-за механистических композиционных конструкций, которые особенно последовательно используются в его Струнном квартете (1915). Начиная с ранних сочинений (назовем здесь «Греческие песни Сафо», 1914), в его творчестве обнаруживается склонность к строжайшему ограничению, которая получит развитие в более поздних работах (например, в «*Berceuse de la Chevrete*», 1936) и предвосхищает «минималистское искусство» Джона Кейджа и Мортона Фелдмана. До настоящего времени неясно, в какой мере на Лурье мог повлиять Эрик Сати и как сам Лурье мог воздействовать на американский минимализм.

Сергей Владимирович Протопопов²⁸⁹ (родился 21.03 (02.04.)1893 в Москве, скончался 14.12.1954 там же), наряду с Д.Мелких, принадлежал к ученикам Б.Яворского. В заметке 1924 года²⁹⁰ его называют руководителем Московского государственного музыкального техникума, в каталоге Немецкой государственной библиотеки он упоминается в качестве редактора баховских произведений и автора работы «Элементы строения музыкальной речи» (1930). В музыкальной секции Государственной академии художественных наук (ГАХН) он выступал на рабочей группе по исследованию

²⁸⁷ Parks A. Freedom, Form, and Process in Frère... Diss. Cornell Univ., 1974. P. 415; Ouellette F. Edgar Varèse. Paris, 1966. P. 115; Varèse L. Varèse. A Looking-Glass Diary. Bd. I: 1883—1928. New York, 1972. P. 180.

²⁸⁸ См. Док. 17.

²⁸⁹ Sabaneev. P. 208—213; годы жизни и жанры творчества любезно сообщил проф. Шнеерсон.

²⁹⁰ Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 68.

тонального порядка с докладом «Инвенция и симфония a-moll И.С.Баха» и вместе с Б.Яворским, как содокладчик по теории последнего²⁹¹.

В его композиторском творчестве (см. Приложение А) представлены фортепианные сочинения, камерная вокальная музыка. Он пользуется новой системой музыкальной орфографии (как у Й.М.Хауэра и А.Хабы, знак альтерации относится только к той ноте, перед которой стоит). В своих фортепианных сонатах оп. 5 и оп. 6 прибегает к стационарным звуковым комплексам в виде «шопеновского звукоряда» XII-3, 6, 9, 12. По звучанию его музыка напоминает Скрябину. В романсах оп. 10 он шире использует возможности диатоники и усложняет аккордику.

Борис Александрович Александров²⁹², родился 22.07(04.08.)1905 в Бологом, умер 17.06.1994 в Москве, окончил в 1929 году Московскую консерваторию у Р.Глиэра (композиция), работал в 1918–1921 с детским хором Большого театра, в 1923–1929 был музыкальным руководителем различных клубов и преподавал теорию музыки в музыкальном техникуме. В 1929–1930 дирижер, 1937–1946 и.о. художественного руководителя основанного его отцом и названного в его честь Ансамбля песни и пляски Красной Армии, который он возглавил после его смерти в 1946 году. В 1930–1937 был дирижером Центрального театра Красной Армии, в 1942–1947 художественным руководителем организованного им Ансамбля советской песни Всесоюзного радио; в 1933–1941 преподавал в консерватории (чтение партитур, инструментовка).

Причисляя его к «авангардистам», мы основывались на композиционной системе его Двух пьес для фортепиано оп. 1, где осуществлен самобытный синтез шёнберговского двенадцатитонового ряда и ракоходных рядов Рославца. В стилистическом плане здесь он близок К.Вайлю или Г.Елинеку. В последующих сочинениях (оперетта «Свадьба в Малиновке») он эволюционировал в сторону простой мажоро-минорной гармонии в народном духе или же экзотической пентатоники (Китайская сюита, 1953). Написал балеты, музыкальные комедии, оперетты, 2 симфонии (1928, 1930), оркестровые пьесы, инструментальные концерты (для трубы — 1933, для кларнета — 1936), камерную музыку, романсы и музыку к драматическим спектаклям.

В числе тех, кто внес вклад в обновление звукового материала, наряду с Рославцем и Лурье, необходимо назвать еще трех рано эмигрировавших композиторов.

Ефим Голышев²⁹³, родился 08(20).09.1897 в Херсоне (Украина), скончался 25.09.1970 в Париже, — композитор и художник, под конец жизни гражданин Бразилии. Начи-

²⁹¹ Музыка и революция. 1928. №9. С. 43–44.

²⁹² Советские композиторы.

²⁹³ Gojowy D. Jefim Golyscheff, der unbekannte Vorläufer // Melos/Neue Zeitschrift für Musik. 1975. H. 5. S. 188–193. Даты рождения и эмиграции, приводимые у Приберга (см.: *Prieberg*), Римана (*Riemann H. Musiklexikon*), Франка — Альтмана (*Frank, Altmann*) и 1-м издании Большой советской энциклопедии (1926) нуждаются в уточнении.

нал как скрипач-вундеркинд, в 1905 в качестве солиста участвовал в гастролях Одесского симфонического оркестра, в 1909 уехал вместе со своим педагогом А.Фидеманом в Берлин, где в консерватории Штерна уже учился его брат. В 1914 году сочинил Трио, основанное на «комплексах из двенадцати тонов и длительностей» (опубликовано в Берлине: Schlesinger, 1925)²⁹⁴. Его композиторские проекты (оперы, камерная музыка, вокальные сочинения) нашли одобрение Ф.Бузони. Симфоническая поэма с действием «Ледяная песнь» была впервые исполнена в 1920 году в Берлине под управлением Георга Веллера. Как художник, он поначалу учился у отца, друга В.Кандинского; в 1918—1919 годах он стал одним из основателей «ноябрьской группы» (Novembergruppe) берлинских дадаистов и, вместе с Раулем Хаусманом и Рихардом Хюльзенбеком, подписал манифест дадаистов²⁹⁵; был создателем произведений антиискусства — например, автопортрета из сигаретных пачек, спичек и хлеба. На выставке дадаистов в 1919 году он представил свою «Антисимфонию (музыкальную круговую гильотину) в трех частях: Provokationeller uckel; Chaotische Kiefer, oder Unterwasserflugzeug; Zusammenklappbares Hyper-Fisch-Dur»²⁹⁶ и «Keuchmaneuver». Он изобретает новые инструменты, раздает исполнителям в качестве инструментов кухонную утварь. Изучал естественные науки (химию и физику в части акустики), работал в качестве технического консультанта на студии «TOBIS-Klangfilm», где познакомился с С.Эйзенштейном и Вс.Пудовкиным, для которого в 1931 году написал музыку к советскому фильму «Игденбу — великий охотник»²⁹⁷. В 1933 году, спасаясь от расового преследования, Голышев покидает Германию, оставив все картины и сочинения, которые пропадают в ходе имущественных конфискации, и едет сначала в Португалию, потом в Барселону, работает там химиком вплоть до начала граждан-

²⁹⁴ Герберт Аймерт неоднократно упоминал «квартет в двенадцатитоновом духе», написанный приблизительно в 1914 году: *Eimert H. Zum Kapitel «Atonale Musik» // Die Musik. 1924 (Jg. 16). H. 12. S. 899 и далее; Eimert H. Atonale Musiklehre. Leipzig, 1924. S. 3; Eimert H. Lehrbuch der Zwölftontechnik. Wiesbaden, 1950. S. 56—57. Данный квартет — если это был квартет — утрачен. По сообщению вдовы композитора г-жи Тони Голышевой (Париж), ее муж говорил, что в 1914 году начал писать Трио с использованием комплексов из двенадцати тонов и длительностей. При публикации части I—IV этого трио были обозначены как «сочинения до 1925 года», V часть датирована 1925 годом. Нельзя полностью исключить, что трио было перепутано с квартетом. См. также Док. 11. Ср.: Golyscheff. Каталог выставки «Galleria Schwarz» (Milano, 1970); *Kliemann H. Die Novembergruppe. Berlin, 1969; Steneberg E. Russische Kunst Berlin 1919—1932. Berlin, 1969.**

²⁹⁵ Was ist Dadaismus und was will er in Deutschland? // Dada (Berlin—Steglitz). 1919. Nr. 1 (в рус. переводе см.: Хаусман, Хюльзенбек, Голышефф) Что такое дадаизм и какие цели он ставит себе в Германии? // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М., 1986. С. 320—321).

²⁹⁶ Anti-Symphonie (Musikalische Kreiskyllotine) in 3 Teilen: Provokatorische Spritze, Chaotische Mundhöhle oder das submarine Flugzeug, Zusammenklappbares Hyper-Fisch-Dur.

²⁹⁷ По сведениям, сообщенным г-жой Тони Голышевой. Согласно советским справочникам, этот фильм был снят режиссером А.Бек-Назаровым, однако г-жа Голышева утверждала, что Пудовкин в 1930 году некоторое время находился в Берлине и работал с Голышевым на съемках этого фильма, проходивших в Гамбурге; при демонстрации фильма в 1931 году и позднее его режиссером называли Пудовкина.

ской войны. В 1938 году бежал во Францию, подвергся интернированию, во время войны находился на нелегальном положении. В 1956—1966 годах жил в Сан-Паулу; получив поддержку В.Дзанини, вновь начал заниматься художественным творчеством, был вдохновителем группы молодых бразильских композиторов «Música Nova». С 1966 года до смерти жил в Париже.

Голышев использовал в своем Трио новую нотацию, в которой полутоны обозначаются крестиками на соответствующей нотной линейке или между нотными линейками, а знаки альтерации упраздняются. Совершенно независимо от Голышева так же поступает и Н.Обухов.

Николай Обухов²⁹⁸ родился 10(22).04.1892 в Курске, скончался 13.06.1954 в Париже. Он учился в Санкт-Петербургской консерватории у М.Штейнберга и Н.Черепнина; его первые сочинения были исполнены в 1915 году в концерте новой музыки журнала «Музыкальный современник» и вызвали большой интерес. В 1918 году он эмигрировал в Париж; большое значение для него имела встреча с М.Равелем. Вместе с П.Довилье Обухов сконструировал электронный инструмент *scôix sonore* (предтечу «волн Мартено»), который он впоследствии часто использовал в своих сочинениях. К 1914 году относятся его попытки зафиксировать равноправие двенадцати полутонов с помощью новой нотации, которая используется в его главном произведении — сценической композиции «Книга жизни» (*La Livre de Vie*)²⁹⁹ для солистов, фортепиано в четыре руки и *scôix sonore* (начата в 1916 году). Обухов, иногда говоривший о «психоаналитической форме» своих сочинений, в своем гармоническом мышлении — нашедшем отражение в его трактате по гармонии (*Traité d'harmonie tonale, atonale et totale*³⁰⁰) — исходит из идеи двенадцатитоновости, разрабатывает систему градуированных расстояний между звуками и неповторяемости тонов. Философия его ранних сочинений в России определялась прежде всего воздействием Скрябина и Бальмонта, многие тексты которого он положил на музыку; в период парижской эмиграции он обратился к образному миру христианской мистики, о чем свидетельствуют многие названия его сочинений. В соответствии с господствующим в православной России представлением, что священные изображения не нарисованы человеческой рукой, но являются даром Божиим, Обухов всегда рассматривал себя не как автора «Книги жизни», а как ее «открывателя». Это произведение, над которым он трудился всю свою жизнь (прочие его сочинения нередко являются вариантами отдельных разделов «Книги»), отчасти записано в виде таблиц, имеющих символическую культовую форму.

²⁹⁸ За ценную информацию я благодарю г-на Ивана Вышнеградского (Париж). Литература: специальный выпуск журнала «La Revue Musicale» (ed. Claude Ballif, Nr. 290–291, Serie 1972–73) с биографией композитора и библиографией.

²⁹⁹ Рукопись хранится в парижской Национальной библиотеке.

³⁰⁰ Paris: Durand, 1949 (с предисловием А.Онеггера).

Иван Александрович Вышнеградский³⁰¹, родился 02(14).05.1893 в Санкт-Петербурге, скончался 29.09.1979 в Париже. Изучал вначале юриспруденцию, в 1911—1914 годах — композицию в Санкт-Петербургской консерватории у Н.Соколова, который познакомил его с творчеством Скрябина, оказавшим на него решающее влияние. Итогом этого воздействия стала оратория «День бытия»³⁰² на собственный текст (1916—1917) об «эволюции космического сознания»; в конце здесь звучит двенадцатитоновый кластер в диапазоне более пяти октав. Из представления о «звуковом континууме» берут начало его дальнейшие эксперименты с микроинтервалами и ультрахроматическими системами. В 1920 году, эмигрировав во Францию, он попытался реализовать идею четвертитонового фортепиано; в 1922—1923 годах работал в этом направлении вместе с Рихардом Штайном, Йоргом Магером и Вилли Мёллендорфом, а также Алоисом Хабой, но безуспешно. В 1936 году он решил использовать для ультрахроматических композиций по-разному настроенные инструменты (например, 2 фортепиано для четвертитонов, 3 фортепиано, чтобы получить интервалы в 1/6 тона) и переработал для таких ансамблей свои ранее сочиненные произведения. После перерыва в творчестве, в 1940-е годы он продолжал развивать идею «звукового универсума, находящегося в состоянии постоянного расширения, стремящегося раствориться в звуковом континууме», концепцию «циклических, неоктавных звуковых пространств» на основе «суженной» или «расширенной» октав³⁰³ (большая септима или малая нона соответственно). Помимо руководства по четвертитоновой гармонии (*Manuel d'harmonie à quarts de ton*. Paris, 1932), он писал также статьи на темы ультрахроматизма и континуальности звучания.

К авангардистам и экспериментаторам в области микрохроматики, которые не рассматриваются в настоящей работе по причине недостатка материала, относится также **Георгий Михайлович Римский-Корсаков**³⁰⁴. Он родился 13(26).12.1901 в Санкт-Петербурге, скончался 10.09.1965 в Ленинграде; ученик М.Штейнберга, Н.Соколова, С.Ляпунова и Л.Николаева в Петроградской/Ленинградской консерватории (окончил ее по разным классам в 1925—1927 годах). В 1928 окончил аспирантуру Института истории искусств с диссертацией «Эволюция музыкальных звукорядов» (научный руководитель — Б.Асафьев, ранее — А.Финагин). В 1920—1926 годах преподавал теорию, руководил школьным хором и хоровыми кружками. С 1927 — преподаватель консерватории, до 1929 ассистент Асафьева (курс музыкальной акустики), с 1940 преподавал чтение партитур, с 1953 — инструментовку; с 1940 — доцент. В 1938—1940 преподавал в Институте звукоинженеров.

³⁰¹ Мы основываемся на сведениях, сообщенных самим композитором. Литература: специальный выпуск журнала «La Revue Musicale» (см. прим. 298).

³⁰² *La journée de l'existence*; рукопись в архиве композитора, премьера — Radio France, январь 1978.

³⁰³ См.: *Gayden L. Ivan Wyschnegradsky*. Frankfurt, 1973.

³⁰⁴ См.: *Советские композиторы*; *Prieberg*, а также Док. 16.

В 1925—1932 возглавлял ансамбль четвертитоновой музыки и выступал с публичными докладами и демонстрациями музыки. Сочинил симфонию (1925), кантату «Мятеж» для хора и оркестра (1927), октет для 2 эмиритонов, 2 кларнетов, фагота, скрипки, альты и виолончели (1932), четвертитоновые композиции для 2 фортепиано, арфы, фисгармонии и 2 валторн (1925—1932), квинтет для скрипки, альты, виолончели, кларнета и валторны (1925), 2 струнных квартета (1926, 1932), камерные произведения для скрипки, фортепиано, виолончели, эмиритона в сопровождении фортепиано, 2 фортепианные сонаты (1924, 1931), 24 прелюдии для фортепиано (1922—1955), 8 этюдов для фортепиано, сочинения для голоса с фортепиано, детские песни, музыку к драматическим спектаклям и кинофильмам, сделал переработки и редакции чужих сочинений.

Г.Римский-Корсаков — автор статей «Обоснование четвертитоновой музыкальной системы», «Расшифровка световой строки скрябинского “Прометея”», «О высоте комбинационных тонов», «Акустическое обоснование теории ладового ритма», а также работ о своем деде Н.Римском-Корсакове и М.Штейнберге.

К группе ленинградских четвертитоновых композиторов принадлежит также **Александр Александрович Кенель**³⁰⁵, родившийся 31.10(12.11.)1898 в Петербурге, скончавшийся 06.07.1970 в Абакане. Первоначально изучал юриспруденцию (1919), затем ритмику в Институте сценического искусства; впоследствии учился у М.Штейнберга и А.Житомирского в Ленинградской консерватории (окончил в 1927 году). В 1922—1930 работал в качестве пианиста и композитора в ленинградских театрах, заведовал музыкальной частью в театрах Воронежа (1932—1936), Ташкента и Свердловска (1932—1936), Новосибирска (1936—1938), Красноярска (1938—1942), Абакана (1942—1951), с 1952 года преподавал фортепиано в Абаканской областной музыкальной школе. Помимо четвертитоновых композиций («Эскиз» для фисгармонии, фортепиано и арфы), он писал оркестровые сочинения, камерную музыку (квинтет, 1949; квартет, 1932), произведения для фортепиано в 4 и 2 руки, фортепиано и скрипки, хоры, сочинил музыку к более чем 100 театральным спектаклям, собирал народные песни.

О композиторе **Н.Малаховском**³⁰⁶, также принадлежавшем к кругу ленинградских четвертитоновых композиторов («Поэма» для фисгармонии, фортепиано и арфы) и вместе с Г.Римским-Корсаковым работавшим над музыкой к драматическим спектаклям («Степан Разин», 1924; «Ленин», 1925), больше ничего узнать не удалось.

³⁰⁵ *Советские композиторы*; Док. 16.

³⁰⁶ См.: Док. 16; упоминается также как соавтор в статье о Г.Римском-Корсакове в справочнике «Советские композиторы» (1957).

В Москве над дальнейшим делением октавы работал **Арсений Михайлович Авраамов**³⁰⁷, родившийся 10(22).04.1886 на хуторе Малый Несветай, ныне Ростовской области, скончавшийся 19.05.1944 в Москве. После учебы в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества (1906—1909) был сотрудником петербургских и московских музыкальных журналов, во время войны работал за границей истопником и артистом цирка. В 1918—1919 годах участвовал в Гражданской войне, работал в Наркомпросе (возглавлял его отделение в Казани), руководил хоровым кружком. В 1920—1921 преподавал теорию в Ростовской консерватории (по своей собственной 48-тоновой системе), в 1922 собирал дагестанские и кабардинские народные песни, в 1923—1926 был сотрудником Государственного института музыкальной науки (ГИМН). В 1926 защитил диссертацию «Универсальная 48-тоновая система», предпринимал попытки применять ее на практике, в 1927 году демонстрировал эту систему во Франкфурте-на-Майне, в 1931 читал о ней курс в консерватории. Помимо того, он работал над созданием звукового кино, в 1932—1933 годах возглавлял Лабораторию рисованного звука. Был также музыкальным рецензентом и научным сотрудником Института кинематографии, работал в Кабардинском национальном театре в Нальчике, в 1941—1943 годах руководил Русским народным хором, основанным П.Ярковым.

Написал сочинения для симфонического и духового оркестра, инструментальные ансамбли и хоры (в большинстве своем на кабардинские темы), музыку к театральным постановкам, делал хоровые обработки, собирал народные песни Северного Кавказа, в том числе более 300 кабардинских.

Лев Сергеевич Термен (на Западе называл себя *Leon Theremin*)³⁰⁸, родился 16(28).08.1896 в Санкт-Петербурге, скончался 03.11.1993 в Москве. Изучал в Санкт-Петербурге физику и астрономию, в 1921—1927 руководил лабораторией электрических исследований в Государственном физико-техническом институте в Петрограде/Ленинграде. Играл на виолончели. Его значение для новой музыки определяется изобретением электромузыкального инструмента, получившего название «терменвокс», на котором путем приближения руки к специальной антенне извлекается и меняется по высоте звук; его тембр может быть очень мягким, похожим на регистр *Vox humana* органов Зильбермана³⁰⁹. Этот инструмент в свое время был показан Ленину, который отнесся к нему с одобрением³¹⁰; позже его демонстрировали за границей — в частности, в 1927 году во Франкфурте-на-Майне. Термен получил возможность долгое время провести в Америке, где, при поддержке в том числе Л.Стоковского, усовершенствовал свой инструмент и учил на нем играть. Для терменвокса

³⁰⁷ См.: *Советские композиторы*; Док. 15.

³⁰⁸ См.: *Riemann H. Musiklexikon (Ergänzungsband 1975)*; письмо Термена в редакцию лексикона Римана от 15.06.1974.

³⁰⁹ Грамзапись DELOS (USA), DEL 25437.

³¹⁰ См.: *Дрейден С.* Ленин знакомится с терменвоксом // *Музыкальная жизнь*. 1978. № 7. С. 2—3.

писали И.Шиллингер (Первая аэрофоническая сюита для терменвокса и оркестра, 1929), Б.Мартину (Фантазия с гобоем, струнным квартетом и фортепиано, 1945), А.Фулехан (Концерт для терменвокса, 1945)³¹¹. Стоковский перекладывал для него классические произведения, эти транскрипции были исполнены в 1932 году в Карнеги-холле³¹². После возвращения в СССР в 1937 году Термен оказался в изоляции и занялся акустическими и электронными исследованиями, его музыкальные эксперименты приостановились на четверть века³¹³. Только в начале 1960-х он вновь обратился к музыкальным опытам — например, пытаясь добиться на терменвоксе многоголосия³¹⁴.

2. Композиторы позднеромантического модерна

Абрамский, Ан.Александров, Василенко, Веприк, Гнесин, Дзегелёнок, Дроздов, Евсеев, Житомирский, А.Крейн, Лятошинский, Мелких, Мясковский, Половинкин, Фейнберг, Чемберджи, Шапорин, Шеншин, Ширинский

Александр Савватьевич Абрамский³¹⁵, родился 10(22).01.1898 в Луцке Волынской губернии, скончался 29.08.1985 в Москве. До 1927 года учился в Московской консерватории у Г.Катуара, потом Н.Мясковского. Участвовал в фольклорных экспедициях, в 1930-е годы был консультантом хора, с 1951 руководил семинаром для начинающих композиторов при Союзе композиторов СССР.

Написал музыкальные драмы, кантаты для хора и оркестра (в том числе кантату «Звезда» на слова В.Хлебникова, 1926), симфонические поэмы, симфонию (1927), фортепианный концерт (1941—1942), Концертино для фортепиано и духового ансамбля (1929), сочинения для фортепиано, музыку для народных ансамблей, для эстрадного оркестра, хоры, издавал собрания народных песен. Ранние фортепианные миниатюры «Простые речи» (1924) характеризуют его как последователя Мясковского (в плане хроматизации гармонии), не обладающего яркой индивидуальностью и занимающего промежуточное положение между аккордово-фоническим письмом и линейным.

Анатолий Николаевич Александров³¹⁶, родился 13(25).05.1888 в Москве, скончался 16.04.1982 там же. В 1907—1910 изучал гармонию и контрапункт у С.Танеева, в 1916 окончил Московскую консерваторию с золотой медалью у К.Игумнова (фортепиано) и С.Василенко (композиция). С 1916 года выступал как пианист, во время Граж-

³¹¹ См.: *Riemann H.* Musiklexikon.

³¹² *Гольдштейн М.* Отец электронной музыки // Новое русское слово. 28.05.1978.

³¹³ См.: там же, а также в упомянутой статье С.Дрейдена «Ленин знакомится с терменвоксом».

³¹⁴ *Riemann H.* Musiklexikon.

³¹⁵ См.: *Советские композиторы; Abramsky A.* Moskauer Komponisten // *Musikblätter des Anbruch*. 1925. H. 3. S. 169—171; *Belaiev V.* Ergänzung zu Abramskys Artikel // *Ibid.* S. 171—174; *Beninger E.* Die neue russische Klaviersonate // *Musikblätter des Anbruch*. 1928. H. 6. S. 230; ср. прим. 322.

³¹⁶ См.: *Советские композиторы; Laux.* S. 352—353; *Sabaneev.* P. 233—234; *Хренников Т.* Анатолий Николаевич Александров // Музыкальная жизнь. 1978. № 12. С. 18—19.

данской войны воевал на стороне Красной армии, затем работал пианистом-аккомпаниатором и лектором; с 1923 года преподаватель, с 1926 — профессор композиции в Московской консерватории, доктор искусствоведения (1941); среди его учеников — Н.Чемберджи.

Сочинил оперы («Два мира» по А.Майкову, 1916; «Сорок первый» по Б.Лавренёву, 1933, не окончена; «Бэла» по М.Лермонтову, 1941, 2-я ред. 1945), сюиты для симфонического оркестра, 4 квартета, 14 фортепианных сонат (1914, 1918, 1920, 1922, 1923, 1925, 1932, 1944, 1945, 1951, 1955, 1962, 1964, 1971), детские хоры, романсы и циклы романсов, музыку к театральным постановкам и кино (см. также Приложение А).

Александров переходит от позднеромантического, альтерационного стиля («Видения» ор. 21, 1923) к блестящей виртуозности (Четвертая фортепианная соната ор. 19) и неоклассической стилизации (Шестая фортепианная соната ор. 26; Классическая сюита для оркестра ор. 32; Сюита ор. 33 для фортепиано) и далее к линейному стилю (музыка к кинофильму «Тринадцать» ор. 47, 1937; квартет ор. 55).

Сергей Никифорович Василенко³¹⁷, родился 18(30).03.1872 в Москве, скончался 11.03.1956 там же. В 1895 окончил юридический факультет Московского университета, в 1901 — консерваторию, где учился у С.Танеева (контрапункт, fuga, форма), М.Ипполитова-Иванова (инструментовка и композиция) и В.Сафонова. Окончил консерваторию с золотой медалью. С 1906 года преподаватель инструментовки, в 1907—1956 профессор инструментовки и композиции. Среди учеников Ан.Александров, В.Нечаев, Л.Половинкин, Н.Рославец. В 1903—1904 дирижер «Товарищества частной оперы» С.Мамонтова, в 1907—1917 — основатель и дирижер Общедоступных исторических концертов. После 1917 — организатор концертной жизни, дирижер, лектор. С 1948 — член руководства Союза композиторов.

Василенко написал оперу-кантату («Сказание о граде великом Китеже...», экзаменационная работа, 1900—1901), 5 опер (в том числе «Сын солнца», либретто М.Гальперина, 1929; «Христофор Колумб», либретто А.Арго и С.Антимонова, 1933), 9 балетов (в том числе «Ноя», балет-пантомима по Б.Арапову, 1923; «Иосиф Прекрасный», 1925, «В солнечных лучах», 1926, и «Лола», 1925—1926, по К.Голейзовскому), музыкальную комедию, оперетту, музыкальный монтаж для солистов, хора и оркестра «Памяти Ленина» (1930), 2 поэмы для голоса с оркестром («Вихрь» на слова И.Бунина и «Вдова» на слова Я.Полонского, 1902—1903), 3 симфонии (1904—1906, 1911—1913, 1934), оркестровые сюиты (см. Приложение А), концерты с оркестром: для скрипки (1919), виолончели (1944), трубы (1945), балалайки (1931), музыку для оркестра русских народных инструментов, для оркестра щипковых и духовых инструментов, для щипковых и духовых инструментов с малым барабаном (в том числе

³¹⁷ См.: *Советские композиторы*; *Laux*. S. 342—343; Энциклопедический музыкальный словарь (М., 1966).

Квартет на туркменские темы, 1930; Японская сюита, 1930), для гобоя, кларнета, фагота и фортепиано (Четыре мелодии казанских и уральских татар, 1926), для балайки и гармони, камерную музыку (см. Приложение А), хоры (1912), романсы в сопровождении фортепиано и инструментального ансамбля, музыку к театральным постановкам, кинофильмам, обработки.

Василенко — автор труда «Инструментовка для симфонического оркестра» в 2-х томах (1952—1959), воспоминаний и оперного либретто «Семь принцесс» по М.Метерлинку.

Он является особенно ярким представителем «наивного» экзотического типа композиции по моделям. В квартете ор. 58 он пишет в духе М.Регера, вся ткань здесь хроматизирована, господствует тема ВАСН.

Александр Моисеевич Веприк³¹⁸, родился 11(23).06.1899 в Балте, ныне Одесская обл., скончался 13.10.1958 в Москве. Учился игре на фортепиано в Лейпцигской консерватории у К.Вендлинга (до 1914). В 1918—1921 учился в Петроградской консерватории у А.Житомирского, в 1921—1923 в Московской консерватории у Н.Мясковского. В 1923—1943 преподавал в Московской консерватории инструментовку. Участвуя в реорганизации музыкального образования, в 1927 году для ознакомления с зарубежным опытом предпринял поездку в Австрию, Германию и Францию, в ходе которой познакомился с А.Шёнбергом, П.Хиндемитом, М.Равелем и А.Онеггером. Когда в 1936 году разгорелся конфликт вокруг оперы Д.Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», в руководстве Союза композиторов Веприк, наряду с Д.Кабалевским и Г.Шнеерсоном, принадлежал к числу сторонников этого произведения. При сталинском режиме некоторое время находился в лагере. Как композитор, является ярким представителем «еврейской школы», эмоционального, орнаментального стиля.

Сочинил 2 оперы, сюиты и кантаты для хора и симфонического оркестра, 2 симфонии (1931, 1938), «Пляски и песни гетто» для оркестра (1927), Пять маленьких пьес (1930) и другие сочинения для симфонического оркестра, сюиту для скрипки и фортепиано (1925), Рапсодию для альта и фортепиано (1926), пьесы для виолончели и фортепиано (1938), произведения для фортепиано, в том числе 3 сонаты (1922, 1924, 1928), танец (1927), 3 народных танца (1928), «Детский альбом» (1930), Две еврейские песни (1926) и другие песни в сопровождении фортепиано на слова А.Глебова, Э.Багрицкого, обработки украинских народных песен.

Веприк — автор научных трудов «Трактровка инструментов оркестра» (1947), «Принципы инструментовки И.С.Баха» (1955), статей о Прокофьеве, Шёнберге, Хиндемите, Кшенеке, Бартоке и др. Был одним из редакторов музыковедческих сбор-

³¹⁸ См.: *Советские композиторы*; Subaneev. P. 231—232; Belaiev V. Moskauer Komponisten // Musikblätter des Anbruch. 1925. H. 3. S. 173; Beninger E. Die neue russische Klaviersonate // Musikblätter des Anbruch. 1928. H. 6. S. 229; МЭ. Т. I. Ст. 738.

ников «Melos» (1917—1918) и журнала «Музыкальное образование» (1925—1929), делал обработки и издавал украинские, еврейские и киргизские народные песни.

В «Строгом напеве» для кларнета и фортепиано ор. 9 и Сюите для скрипки и фортепиано ор. 7 господствует орнаментальное, открыто эмоциональное — и в этом плане национально-еврейское по своим истокам — аккордово-фоническое письмо, в гармоническом отношении занимающее промежуточное положение между импрессионизмом и экзотической музыкой по моделям (бесполутонная диатоника).

Михаил Фабианович Гнесин³¹⁹, родился 21.01.(02.02.)1883 в Ростове-на-Дону, скончался 05.05.1957 в Москве. Учился в Петербургской консерватории у Н.Римского-Корсакова и А.Лядова (композиция); окончил ее в 1909 году. После революционных событий 1905 года был на время исключен из консерватории и выслан из Петербурга. С 1908 вел музыкально-педагогическую работу в рабочих кружках Петербурга, Екатеринодара (Краснодара) и Ростова-на-Дону. Его сочинения, начиная с 1908 года, исполнялись на «Вечерах современной музыки» и в симфонических концертах А.Зилоти. В 1911—1913 годах преподавал теорию в Екатеринодаре (в музыкальной школе Русского музыкального общества), в 1920—1921 в Ростове-на-Дону возглавлял музыкальную секцию Донского отдела народного образования, один из создателей и в 1920—1921 директор народной консерватории в Ростове-на-Дону. С 1923 преподавал теорию музыки в основанной его сестрой Еленой в Москве музыкальной школе им. Гнесиных, в 1925—1936 профессор композиции в Московской консерватории, вел также курсы методики преподавания, гармонии и полифонии. В 1935—1944 профессор Ленинградской консерватории, в 1944—1951 — Музыкально-педагогического института им. Гнесиных в Москве. Среди его учеников — А.Степанян и А.Хачатурян. Доктор искусствоведения (1943). С 1948 был одним из руководителей Союза композиторов СССР.

Сочинения: опера («Юность Авраама» на собственное либретто, 1921—1923), кантата для хора и оркестра («Симфонический монумент 1905—1917» на стихи С.Есенина, 1925), симфонический дифирамб «Врубель» на стихи В.Брюсова (1911), симфонический фрагмент «Из Шелли» (1906—1908), «Еврейский оркестр на балу у городничего» из музыки к пьесе Н.Гоголя «Ревизор» (1926), «Траурные пляски» для оркестра (1917), камерная музыка (в том числе секстет «Адыгея» для скрипки, альты, виолончели, кларнета, валторны и фортепиано, 1933; квинтет «В Воле» для 2 скрипок, альты, виолончели и кларнета, 1938; сюита для квартета, соната-фантазия для фортепианного квартета, трио), хоры на стихи А.Блока и Ф.Сологуба, фрагменты из античных трагедий для музыкального чтения монологов и хоров с фортепиано («Антигона» и «Царь Эдип» Софокла, «Финикиянки» Еврипида, 1913—1914), вокаль-

³¹⁹ См.: *Советские композиторы*; Sabaneev L. Die nationale jüdische Schule in der Musik. Wien; Leipzig, 1927. S. 18ff.; Olkhovsky. P. 179; Abramsky A., Belaiev V. Moskauer Komponisten // Musikblätter des Anbruch. 1925. H. 3. S. 171—172; Док. 3. С. 37; Энциклопедический музыкальный словарь (М., 1966).

ный цикл «Повесть о рыжем Мотеле» на стихи И. Уткина, около 50 романсов на стихи А. Пушкина, А. Блока, К. Бальмонта, П. Шелли и др., музыка к кинофильмам и театральным постановкам, обработки народных песен, записи азербайджанских, адыгейских, армянских, еврейских, казахских, марийских, молдавских, мордовских, черкесских и чувашских народных песен (см. также Приложение А).

Гнесин продолжает традицию импрессионизма в духе Дебюсси и является радикальным приверженцем органического типа композиции. Он автор теоретических работ («Начальный курс практической композиции», 1941), статей о Н. Римском-Корсакове, М. Штейнберге, о советской музыке и русском симфонизме.

Александр Михайлович Дзегелёнок³²⁰, родился 12(24).08.1891 в Москве, скончался 31.01.1969 там же. Окончил Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества в 1914 году по классу фортепиано, в 1918 по классу композиции у А. Корещенко. В 1919 году организовал Народную консерваторию, где в 1920—1921 годах был директором, преподавал фортепиано, анализ форм и инструментовку и руководил хором. В 1926—1934 годах преподавал фортепиано в Московском областном техникуме.

Сочинил оперу («Ниязгюль», 1941), 3 оркестровые сюиты, симфонию (1944), симфонические поэмы, 2 виолончельных концерта (1929, 1936), произведения для духового оркестра, камерную музыку, в том числе трио для голоса, виолончели и фортепиано (1927), романсы на стихи К. Чернобаева (1916), Ф. Тютчева (1946), Р. Тагора (1926—1927) и А. Майкова (1929), музыку к кинофильмам (см. также Приложение А).

Дзегелёнок является представителем «экзотического», неакадемического аккордово-фонического импрессионизма, необычного своим радикализмом в соотношении композиционных элементов (принцип конструктора), со склонностью к бесполутоновой диатонической гармонии и полифоническому изложению (бурдон, *cantus firmus*). Его можно отнести к «наивному» типу музыкантов; тем не менее, в его творчестве обнаруживаются точки соприкосновения с техникой звуковых комплексов.

Анатолий Николаевич Дроздов³²¹, родился 23.10.(04.11)1883 в Саратове, скончался 10.09.1950 в Москве. Пианист, композитор, музыковед и педагог, в 1902—1904 учился в Ecole de droit в Париже, позже на юридическом факультете и параллельно в консерватории в Санкт-Петербурге (где в 1905 году участвовал в студенческих волнениях); в 1909 с отличием окончил консерваторию по классу фортепиано Н. Дубасова. С 1910 года музыкальный лектор, тогда же начал выступать по вопросам музыки в печати. В 1911—1916 директор и преподаватель по классу фортепиано музыкального училища в Екатеринодаре; в 1916—1917 читал курс по теории музыкальной

³²⁰ См.: *Советские композиторы*; Док. 13; МЭ. Т. 2. Ст. 229—230.

³²¹ См.: Большая советская энциклопедия. 1-е изд. М., 1926—1931. Т. 23. С. 502; *Nestjew I. Prokofjew*. Berlin, 1962. S. 90, 211; *Бернандт Г., Ямпольский И.* Кто писал о музыке. Т. 1. М., 1971. С. 291—292; МЭ. Т. 2. Ст. 320; Док. 18.

выразительности в Петроградской консерватории; в 1918—1920 профессор истории музыки в Саратовской, в 1920—1924 — в Московской консерватории. В 1922—1931 преподавал фортепиано в музыкальном техникуме им. А.Н.Скрябина, директором которого был в 1927—1928 годах. В 1932—1944 лектор и пианист в филармонии, в 1941—1946 вновь стал преподавать фортепиано в музыкально-педагогическом училище им. Октябрьской революции.

Дроздов — автор оркестровых произведений (Пролог, Танцы), сочинений для фортепиано, камерной музыки, в том числе трио для флейты, кларнета и фортепиано, хоров и романсов, в которых заметно влияние Вагнера, Листа и современных французских композиторов. В стилистическом плане тяготеет скорее к Рахманинову, Лядову и Ляпунову, чем к Скрябину. Обработывал и издавал украинский фольклор. В 1920-е годы был критиком журнала «Музыка и революция», написал монографии о М.Гнесине (М., 1927), А.Даргомыжском (М., 1929) и Н.Римском-Корсакове (М., 1929), автор музыкально-эстетических статей и рецензий.

Сергей Васильевич Евсеев³²², родился 13(25).01.1894 в Москве, скончался 16.03.1956 там же. В детстве занимался у Л.Конюса и Н.Метнера (фортепиано), в 1912—1915 годах у С.Танеева (контрапункт и fuga). В 1916 году окончил юридический факультет Московского университета, в 1919 — консерваторию у Г.Катуара (композиция) и А.Гольденвейзера (фортепиано). В 1917—1922 проводил просветительские концерты, писал статьи и рецензии; в 1919—1930 годах педагог, потом директор музыкальной школы им. С.И.Танеева, в 1929—1932 председатель Ассоциации камерной музыки. С 1922 года преподаватель теоретических дисциплин в Московской консерватории, с 1935 года профессор. Вел специальные курсы «Современная гармония» (1927—1930), «Основы русской гармонии и полифонии» (1941—1948). Автор работ о роли русской народной песни в классической музыке. В 1936—1941 профессор Центрального заочного музыкально-педагогического института.

Сочинения см. Приложение А, помимо того: 3 симфонии (1925, 1933 — с хором, 1943); 2 концерта для фортепиано с оркестром (оба 1932), концерт для кларнета с оркестром (1943), камерная музыка, 2 фортепианные сонаты (1923, 1952), обработки народных песен для вокального ансамбля в сопровождении фортепиано. В ранних сочинениях начинает с аккордово-фонического стиля в духе Скрябина (Соната ор. 2), потом постепенно переходит к линейности, подтверждением чему может служить Каватина ор. 19.

Евсеев был членом авторского коллектива, написавшего ряд теоретических работ по гармонии; ему принадлежат статьи по проблемам фольклора, работы о Г.Катуаре и С.Танееве.

³²² См.: *Советские композиторы*; *Сабанеев Л.* Евсеев как композитор // Современная музыка. 1924. № 2. С. 37 и далее; *Abramsky A., Belaiev V.* Moskauer Komponisten // Musikblätter des Anbruch. 1925. H. 3. S. 169—174.

Александр Матвеевич Житомирский³²³, родился 11(23).05.1881 в Херсоне, скончался 16.12.1937 в Ленинграде. В 1892—1897 учился игре на скрипке в Одессе у Э.Млынарского, в 1898—1900 занимался в Вене у К.Прилля (скрипка), Деера (фортепиано) и Фоля (композиция). В 1910 окончил с большой серебряной медалью композиторский факультет Петербургской консерватории (его учителями были Н.Римский-Корсаков, А.Лядов, А.Глазунов, Н.Соловьев). С 1902 преподавал в петербургских музыкальных школах, с 1914 — в консерватории (инструментовка, с 1918 также контрапункт, форма, практическая композиция), с 1919 — профессор. Среди учеников А.Веприк, А.Степанян. Некоторое время был членом худсоветов Ленинградских государственных академических театров и филармонии.

Среди его сочинений для оркестра Сюита (1929), Драматическая увертюра (1910, дипломная работа), Прелюдия (1911), Симфоническая поэма (1915), «Героическая поэма памяти павших за Великий Октябрь» (1933), поэма «Весеннее» памяти Н.Римского-Корсакова (1933), Траурное шествие памяти С.Кирова (1935); кроме того, он написал скрипичный концерт (1936—1937), квартет (1923), Andante для скрипки и фортепиано, Элегию для виолончели и фортепиано, 7 русских народных песен с вариациями для голоса со струнным квартетом, романсы на стихи П.Верлена, А. де Мюссе, А.Санникова, обработки.

В Прелюдии ор. 7 Житомирский опирается на альтерированную гармонию «Тристана», его Квартет ор. 13 (1923) представляет собой кульминацию позднеромантического индивидуализма в русском модерне (радикальная «органическая» форма, точечная реприза, альтерированная аккордика с тональными и линейными признаками). В романсах на стихи А.Санникова ор. 14 он обращается к строгой технике чередования звуковых комплексов — возможно, по примеру А.Лурье.

Александр Абрамович Крейн³²⁴, родился 8(20).10.1883 в Нижнем Новгороде, скончался 21.04.1951 в Старой Рузе (Московская обл.). В 1908 окончил Московскую консерваторию по классу виолончели А.Глена; по теории музыки занимался у А.Корещенко, Л.Николаева и Б.Яворского. В 1918—1927 работал в музыкальном отделе Наркомпроса.

Автор оперы («Загмук», либретто А.Глебова, 1930), балетов (в том числе «Лауренсия» по Лопе де Вега, 1939), кантаты для хора и симфонического оркестра, 2 симфоний (1925, 1945), 7 оркестровых сюит, симфонических поэм («Саломея», 1913; «Роза и Крест», по А.Блоку, 1917—1922), Поэмы для виолончели с оркестром (1910), камерной музыки (см. Приложение А), в том числе «Еврейских эскизов» для струнного квартета и кларнета (1909 и 1910), Поэмы-квартета (1909), трио «Элегия» (1913), 2 пьес для виолончели и фортепиано, фортепианной сонаты (1922), романсов на сти-

³²³ См.: *Советские композиторы*.

³²⁴ См.: *Советские композиторы*; MGG; *Sabaneev L. Die nationale jüdische Schule in der Musik*. Wien; Leipzig, 1927. S. 18ff.; *Nestjew I. Prokofjew*. Berlin, 1962. S. 271.

хи А.Блока, А.Эфроса, Я.Родионова, И.Эренбурга, музыки к театральным постановкам и кинофильмам.

Музыка Крейна, насыщенная по звучанию, эмоционально-патетическая, отмечена индивидуальным преломлением национальных еврейских черт. В симфоническом дифирамбе «СССР — ударная бригада мирового пролетариата» (1932) композитор сближается с линейным стилем.

Борис Николаевич Лятошинский³²⁵, родился 22.12.1894 (03.01.1895) в Житомире (Украина), скончался 15.04.1968 в Киеве. Занимался музыкой с раннего детства (фортепиано и скрипка); первые сочинения, которые были исполнены местными музыкантами, написал около 1910 года. В 1913 окончил гимназию, в 1914—1918 изучал в Киеве юриспруденцию, параллельно занимался композицией у Р.Глиэра в консерватории. С 1920 преподаватель, с 1935 до конца жизни профессор композиции и инструментовки Киевской консерватории, в 1935—1938 и 1941—1943 (эвакуирован в Саратов) одновременно преподавал в Московской консерватории. С 1956 года член правления Союза композиторов СССР.

Сочинения: 2 оперы (в том числе «Золотой обруч» по И.Франко, либретто Я.Мамонтова, 1929), кантаты для хора и большого оркестра, романсы для голоса (бас) и симфонического оркестра, 5 симфоний (1918, 1935—1936, 1951, 1963, 1966), 3 оркестровые сюиты; марши, увертюры и поэмы для оркестра, фортепианный концерт (1953), камерная музыка (см. также Приложение А), в том числе 5 квартетов (1915, 1922, 1928, 1943, 1944), сюита для квартета (1944), духовой квартет (1944), 2 трио (1922—1925, 1944), соната для скрипки и фортепиано (1926), обработки народных песен для скрипки и фортепиано, мазурки, обработки украинских песен для виолончели и фортепиано, пьесы для валторны и фортепиано, фортепианные сочинения (соната, 1924; соната-баллада, 1925; «Отражения» — 7 пьес, 1925 и др.), хоры на стихи А.Пушкина, Т.Шевченко, романсы на стихи И.Франко, В.Сосюры, П.Шелли, Г.Гейне и китайских поэтов, музыка к 5 драматическим спектаклям, музыка к кинофильмам, аранжировки и обработки.

Скрипичная соната ор. 19, с ее романтическим альтерированным мелосом и острой диссонантной аккордикой, занимает пограничное положение между позднеромантическим и линейным модерном.

Дмитрий Михеевич Мелких³²⁶, родился 31.01.(12.02)1885 в Москве, скончался 22.02.1943 там же. Учился у Б.Яворского в Московской народной консерватории. Писал (см. Приложение А) симфонии и симфонические поэмы, оркестровые песни, камерную

³²⁵ См.: *Советские композиторы*; MGG; Большая советская энциклопедия. 2-е изд.; МЭ. Т. 3. Ст. 372—374.

³²⁶ См.: *Frank, Altmann; Sabaneev*. P. 208—213; *Belaiev V.* Die Moskauer Vereinigung für moderne Musik // *Musikblätter des Anbruch*. 1925. H. 3. S. 131; Док. 13; *Abramsky A., Belaiev V.* Moskauer Komponisten // *Musikblätter des Anbruch*. 1925. H. 3. S. 170.

музыку (4 струнных квартета, 1 трио) и фортепианные сочинения (не менее 3 сонат). Его сочинения исполнялись при участии Ассоциации современной музыки.

Вторая фортепианная соната Мелких, подобно опусам С.Протопопова и С.Фейнберга, написана в виртуозном, но сентиментальном стиле, очень свободном, «органическом» в плане метрики и формы, с хроматическими, нетрадиционными линиями и созвучиями. Во Втором квартете заметны признаки линейности.

В советской историографии он не упоминается.

Николай Яковлевич Мясковский³²⁷, родился 08(20).04.1881 в Новогеоргиевске Варшавской губернии, скончался 08.08.1950 в Москве. В 1902 окончил в Петербурге Военно-инженерное училище, в 1906 поступил в Петербургскую консерваторию (ранее изучал теорию под руководством Р.Глиэра и И.Крыжановского), которую окончил в 1911 у А.Лядова (композиция), инструментовкой занимался у Н.Римского-Корсакова. Участвовал в военных действиях. С 1918 — в Москве, с 1921 — профессор Московской консерватории. Среди его учеников — А.Хачатурян, Д.Кабалевский, А.Моисов, В.Мурадели, В.Шебалин. Доктор искусствоведения (1940). В 1919—1923 был одним из основателей «Коллектива московских композиторов», Музсектора Госиздата, был заместителем заведующего Музыкальным отделом Наркомпроса. В 1940—1941 и 1946—1947 член редколлегии журнала «Советская музыка», участвовал в подготовке ПСС П.И.Чайковского и Н.А.Римского-Корсакова, в 1932—1948 — член Оргкомитета Союза советских композиторов. В 1948 году подвергся остракизму за «формалистические тенденции»³²⁸.

Мясковский — автор сочинений для симфонического оркестра (в том числе 27 симфоний), концертов для скрипки и виолончели с оркестром, сочинений для малого симфонического оркестра, для струнного, духового оркестров; камерной музыки (13 струнных квартетов, 2 сонаты для виолончели и фортепиано), фортепианных сочинений (9 сонат, миниатюры, танцы, прелюдии и фуги), хоров (в том числе а саррелла), романсов на стихи Е.Баратынского, К.Бальмонта, З.Гиппиус, А.Блока, Ф.Тютчева, А.Дельвига, Г.Гейне, М.Лермонтова, С.Щипачёва, массовых песен. Автор статей и рецензий для еженедельного журнала «Музыка» (1911—1914), в 1936 написал «Автобиографические заметки» для журнала «Советская музыка».

Его стиль индивидуален, строг, форме свойственна классическая архитектура, заметна склонность к контрапункту и линейности; воздействие романтической гармонии проявляется в сложных альтерациях аккордов, в особенности в ранних сочинениях; горизонталь сильно хроматизирована.

³²⁷ См.: *Советские композиторы*; *Laux*. S. 249—275; *Olkhovsky*. P. 212—214; *Glebov I.* Mjaskowsky als Symphoniker // *Musikblätter des Anbruch*. 1925. H. 3. S. 144—152; *Belaiev V.* Nikolai Mjaskowsky: Vierte Klaviersonate // *Ibid.* S. 181—182. *Belaiev V.* Die moderne russische Klaviermusik // *Musikblätter des Anbruch*. 1927. H. 8—9. S. 365; собств. статья Мясковского: *Mjaskowsky N.* Anatol Alexandrow // *Musikblätter des Anbruch*. 1925. H. 3. S. 177—179.

³²⁸ *Постановление*; Док. 3. С. 37—38; *Werth*. P. 41.

Леонид Алексеевич Половинкин³²⁹, родился 01(13).08.1894 в Кургане, скончался 08.02.1949 в Москве. В 1924 году с отличием окончил Московскую консерваторию у В.Золотарева (гармония), А.Ильинского (контрапункт), Р.Глиэра (фуга), Г.Катуара (анализ форм), С.Василенко (композиция). Вел курс анализа форм в музыкальном техникуме им. А.Н.Скрябина, с середины 1920-х заведовал музыкальной частью в Московском театре для детей. С 1947 года член Оргкомитета Союза советских композиторов.

Сочинения: оперы (в том числе «Чурило Пленкович», либретто С.Шервинского, 1923—1924, не окончена; «Ирландский герой» по Д.Сингу, 1933; «Сказка о рыбаке и рыбке» по А.Пушкину, 1933), балеты («Негритенок и обезьяна», пантомима Н.Сац и М.Розановой, 1927; «Негритенок Сэби», совм. с Л.Книппером и Л.Сковнинным, либретто М.Цейтлина, 1929, и др.) оперетты (в том числе «Сирокко», либретто В.Зака и Ю.Данцигера, 1928), 9 симфоний (1929, 1931 — 2-я ред. 1939, «Романтическая» 1932, 1933, 1940, 1942, две — 1943, 1944), оркестровые сюиты (в том числе «Телескопы» I—IV, 1926, 1928, 1928, 1935), концерт для фортепиано с оркестром (1933), 4 струнных квартета (1944, 1945, два — 1946), трио (1936), фортепианные сочинения, в том числе 5 сонат (две — 1924, 1925, 1926, «Последняя» — 1929), сюиты (в том числе «Магниты», 1933), 24 постлюдии, миниатюры (в том числе цикл «Происшествия», пьесы «Электрификат», «Неотвязное» и др.), музыка к театральным постановкам и кинофильмам. Вместе Д.Кабалевским и Л.Мазелем подготовил к изданию I часть («Метрика») работы Г.Катуара «Музыкальная форма».

Стиль Половинкина характеризуется классической определенностью тематизма, выраженной склонностью к полифонии (усиливающейся во Втором струнном квартете, 1944), при этом в плане звучания его музыка остается весьма традиционной, в ней лишь в незначительной степени проявляются признаки линейности и дисконтинуальности в гармонии; его стиль близок «игровой музыке» (*Spielmusik*) Хиндемита. В четвертой пьесе из «Происшествий» композитор использует технику преимущественно диатонических звуковых комплексов.

Самуил Евгеньевич Фейнберг³³⁰, родился 14(26).05.1890 в Одессе, скончался 22.10.1962 в Москве. Начал сочинять в детстве. В 1911 году окончил Московскую консерваторию у А.Гольденвейзера (фортепиано), с 1922 года — профессор по классу фортепиано там же. Доктор искусствоведения (1940). Дебютировал (как Прокофьев и Мясковский) в организуемых с 1908 года московским градоначальником концертах молодых пианистов; с 1911 концертировал в России, советских республиках и за рубежом,

³²⁹ См.: *Советские композиторы*; MGG; *Sabaneev*. P. 230.

³³⁰ См.: *Советские композиторы*; *Nestjef I. Prokofjew*. Berlin, 1962. S. 60, 187; *Sabaneev L. Die nationale jüdische Schule in der Musik*. Wien; Leipzig, 1927. S. 18ff., 24; *Olkhovsky*. P. 184; Док. 3. С. 36; Энциклопедический музыкальный словарь (М., 1966); см. также: *Alexandrow An. Samuel Feinberg // Musikblätter des Anbruch*. 1925. H. 3. S. 176—177; *Gutman H. Samuel Feinberg // Musikblätter des Anbruch*. 1925. H. 9. S. 513.

исполняя сочинения Баха, Бетховена, Скрябина, Прокофьева и др. Член жюри многих международных конкурсов, обладатель большого числа наград.

Написал 3 фортепианных концерта (1931, 1944, 1947), 12 фортепианных сонат (1915—1918, 1921, 1923, 1924, 1933, 1939, 1940, 1954, 1960), 2 фортепианные сюиты (1926, 1936), 2 фантазии (1916—1917, 1924), 4 прелюдии для фортепиано (1926), каденции к концертам Моцарта, Бетховена и др., романсы на стихи А.Пушкина (1922, 1937), М.Лермонтова и А.Блока, обработки народных песен, аранжировки и обработки для фортепиано произведений Баха, Вивальди, Бородина, Чайковского (см. также Приложение А).

Фейнберг создал своеобразный аккордово-фонический, романтически-психологизированный — при всей своей виртуозности — атональный фортепианный стиль, кульминацией которого служат Три прелюдии ор. 15, где используется техника звуковых комплексов («шопеновский звукоряд»). С точки зрения строения его Шестая фортепианная соната — позднеромантическая одночастная вариационная форма; позднейшие сочинения (например, Третий фортепианный концерт) более традиционны, тональны, тяготеют к линейности.

Николай Карпович Чемберджи³³¹, родился 11(24).08.1903 в Царском Селе, скончался 22.04.1948 в Москве. Первоначально учился композиции у своего дяди А.Спендиарова, в 1929 окончил Московскую консерваторию у Ан.Александрова (композиция), С.Василенко (инструментовка), Г.Конюса (анализ форм); входил в Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории (ПРОКОЛЛ) и Российскую ассоциацию пролетарских музыкантов (РАПМ), в 1936—1937 был председателем Московского союза композиторов.

Написал оперу («Карлугас» по Б.Бикбаю), балет, симфонические поэмы и сюиты, скрипичный концерт, квинтет для гобоя, клавесина, фагота, валторны и фортепиано (1927), концертино для квартета деревянных духовых (1935), сюиту для трубы и фортепиано (1927), марши для духового оркестра, романсы для голоса и струнного квартета и голоса с фортепиано. В ранних Трех пьесах для фортепиано заметны влияния Скрябина, Бартока и Хиндемита; диатоническая фольклорная Сюита для струнного квартета (1926) однообразна и незначительна.

Юрий Александрович Шапорин³³², родился 27.10(08.11).1887 в Глухове Черниговской губернии, скончался 09.12.1966 в Москве. В детстве учился игре на фортепиано, играл на виолончели в школьном оркестре, пел и сочинял, аккомпанировал студенческому хору. В 1906 поступил на историко-филологический факультет Киевского университета, занимался теорией у Г.Любомирского. В 1908 переехал в Санкт-Петербург, окончил юридический факультет Петербургского университета (1912); в 1913

³³¹ См.: *Советские композиторы*.

³³² См.: *Советские композиторы*; *Prieberg, Laux*. S. 349—352.

поступил в консерваторию, которую окончил в 1918 у Н.Соколова (композиция), М.Штейнберга (инструментовка), Н.Черепнина (чтение партитур). В 1919—1928 был заведующим музыкальной частью Большого драматического театра в Петрограде, 1928—1938 — Театра драмы (ныне им. А.С.Пушкина). Дружил с А.Блоком, А.Толстым, А.Бенуа и М.Добужинским. В 1926—1930 был председателем Ленинградского отделения Ассоциации современной музыки и возглавлял издательство «Тритон»; в 1932—1936 был заместителем председателя Ленинградского отделения Союза советских композиторов. С 1936 жил в Москве. В 1939—1948 входил в Оргкомитет Союза советских композиторов, с 1948 — член правления, с 1952 — секретарь; с 1939 — профессор инструментовки, позже — композиции Московской консерватории.

Автор опер (в том числе «Полина Гебль», либретто А.Толстого и П.Щёголева, 1925, не окончена), симфонии с хором (1928—1932), симфонии-кантаты для солистов, хора и оркестра «На поле Куликовом» (1939), ораторий, «шутейной сюиты» для оркестра «Блоха» (по Н.Лескову, 1928), баллад («Кондор» для голоса и симфонического оркестра, на стихи И.Бунина, 1917; 2 баллады, 1921; «Песни Жар-птицы» для голоса с инструментальным септетом, 1923—1924), 2 фортепианных сонат (1924—1927), хоров а cappella на стихи М.Лермонтова, Н.Некрасова и др. (1912—1913), романсов на стихи Ф.Тютчева, А.Пушкина, А.Блока, Т.Шевченко, С.Щипачёва, М.Лермонтова, Н.Языкова, Н.Огарёва, А.Фета, И.Анненского, И.Бунина, А.Суркова; делал обработки, писал музыку к театральным постановкам и кинофильмам.

Автор предисловия к изданию переписки П.Чайковского с С.Танеевым, П.Юргенсоном и др. корреспондентами, статей о Мусоргском, Чайковском, Сибелиусе и др. для газеты «Правда».

В своих романсах ор. 6 Шапорин практически не выходит за пределы красочной альтерированной позднеромантической гармонии; в Сонате ор. 7 он оказывает особое предпочтение альтерированным аккордам «тристановского» типа, в ритмическом же отношении его подчеркивающая акценты моторика близка традиции Мусоргского.

Александр Алексеевич Шеншин³³³, родился 06(18).11.1890 в Москве, скончался 18.02.1944 там же. С 1922 года преподавал в Московской консерватории; автор музыки к детским спектаклям, симфонических поэм, фортепианного квинтета, фортепианных пьес, произведений для голоса с фортепиано.

Писал для журналов «Современная музыка» и «Музыкальная культура». Начиная с 1930-х годов не упоминался в советских источниках.

³³³ См.: *Frank, Altmann; Sabaneev*. P. 232—233; *Belaiev V.* Moskauer Komponisten // *Musikblätter des Anbruch*. 1925. H. 3. S. 172; *Belaiev V.* Die moderne russische Klaviermusik // *Musikblätter des Anbruch*. 1927. H. 8—9. S. 365; *Beninger E.* Die neue russische Klaviersonate // *Musikblätter des Anbruch*. 1928. H. 6. S. 228; *Katz E.* Slawische Liedmusik // *Musikblätter des Anbruch*. 1928. H. 1. S. 28; Док. 3. С. 37; Энциклопедический музыкальный словарь (М., 1966).

Сильно хроматизированные Пять стихотворений Ш.Бодлера в переводе С.Шервинского (1924) занимают промежуточное положение между позднеромантическим и линейным направлением, но аккордовые звучности в них все же преобладают над гармонической самостоятельностью отдельных голосов.

Василий Петрович Ширинский³³⁴, родился 04(17).01.1901 в Екатеринодаре, скончался 16.08.1965 в пос. Мамонтовка близ Москвы. В 1925 году окончил Московскую консерваторию у Д.Крейна (скрипка), в 1928 — у Н.Мяковского (композиция). С 1923 года — участник квартета Московской консерватории (позже квартет им. Бетховена, 2-я скрипка). С 1939 преподаватель, с 1940 — доцент, с 1949 — профессор кафедры камерного ансамбля и квартета Московской консерватории. В 1930—1932 дирижер Большого симфонического оркестра Центрального радиовещания, в 1932—1936 — оркестра Оперного театра им. К.Станиславского. В 1939—1941 — зав. музыкальной частью и дирижер оркестра Центрального театра Красной армии; в 1938, 1943—1944 годах зав. музыкальной частью Театра им. Ленинского комсомола.

Автор опер (в том числе «Пьер и Люс» по Р.Роллану, на собственное либретто, 1943—1946), кантат, 2 симфоний (1936, 1938), маршей и увертюр для симфонического оркестра, камерной музыки (см. Приложение А), музыки к театральным постановкам, радиоспектаклям, кинофильмам.

В своей Виолончельной сонате ор. 11 Ширинский еще близок хроматизированному, лирическому кантиленному стилю в духе Скрябина, но уже в Двух пьесах ор. 15 он приходит к гармонической линейности и подчеркивающей тактовые акценты ритмике. Памяти Ширинского посвящен Одиннадцатый квартет Д.Шостаковича.

3. Композиторы линейного модерна

Дешевов, Кабалаевский, Карнович, Книппер, Корчмарёв, Литинский, Мосолов, Попов, Прокофьев, Шебалин, Шиллингер, Шостакович, Щербачёв

Владимир Михайлович Дешевов³³⁵, родился 30.01(11.02)1889 в Петербурге, скончался 27.10.1955 в Ленинграде. В 1908—1914 учился в Петербургской консерватории у А.Винклера и Л.Николаева (фортепиано), А.Лядова (контрапункт и fuga), В.Калафати (гармония), М.Штейнберга (инструментовка) и Я.Витола (анализ форм). В 1914—1917 был на фронте. В 1917—1919 — секретарь музыкальной секции Комитета народного образования в Елизаветграде. В 1920 организовал в Севастополе Народную кон-

³³⁴ См.: *Советские композиторы*; *Sabaneev*. P. 231; Энциклопедический музыкальный словарь (М., 1966).

³³⁵ См.: *Советские композиторы*; *Laux*. S. 322; *Sabaneev*. P. 246; нападки в связи с формализмом см.: Док. 3. С. 37, 39; *Шен Д. В.М.Дешевов*. Л., 1961; *Schwartz B.* Music and Musical Life in Soviet Russia. Lnd., 1972; *Prieberg F.* Musik in der Sowjetunion. Köln, 1965; *Gajowy D.* Zwölftontechnik in Rußland // *Melos*. 1972. H. 3. S. 129—141.

серваторию (где был директором и преподавателем) и хоровую капеллу. В 1922 возглавил систему музыкальных школ на Украине. В 1923—1933 преподавал в музыкальных техникумах, заведовал музыкальной частью в драматических театрах Ленинграда (Красный театр, ТРАМ).

Написал оперу («Лед и сталь», либретто Б.Лавренёва, премьера 1930), балеты (в том числе «Красный вихрь», либретто Ф.Лопухова, 1924; «Джебелла», либретто С.Радлова и А.Пиотровского, 1926), оркестровые сюиты (в том числе «Самаркандскую», 1931), «Пляс шамана» (1931) и др. сочинения для оркестра; камерную музыку (см. Приложение А), в том числе «Японскую сюиту» для флейты, арфы, 2 домр и малого барабана, «Экзотическую сюиту» для гобоя, скрипки, виолончели и фортепиано, «Китайскую сюиту» (1926—1928) для сопрано, флейты, скрипки, виолончели и фортепиано, «Менуэт» для струнного квартета, сонату (1922) и балладу (1923) для фортепиано, романсы на стихи А.Пушкина, музыку к театральным спектаклям и кинофильмам.

Дешевов — ранний представитель акцентной ритмики и линейности, диатонизма, близкого стилю Прокофьева, Онеггера и Пуленка; вместе с тем, проявлял интерес к технике звуковых комплексов (например, в Скерцо ор. 6) и механистическим хроматическим конструкциям («Рельсы» для фортепиано ор. 16, 1926). Главным жанром его творчества была театральная музыка; его оперу «Лед и сталь» сравнивали с «Носом» Шостаковича и «Северным ветром» Книппера, однако успеха она поначалу не имела. Дешевова ценил Мийо, считая его талантливым музыкантом среди молодых ленинградских композиторов³³⁶.

Дмитрий Борисович Кабалевский³³⁷, родился 17(30).12.1904 в Петербурге, скончался 14.02.1987 в Москве. В 1929 окончил Московскую консерваторию у Н.Мясковского (композиция, ранее занимался у Г.Катуара), в 1930 — у А.Гольденвейзера (фортепиано). С 1922 — аккомпаниатор, с 1932 — доцент, с 1939 — профессор композиции в консерватории. Доктор искусствоведения (1965). В 1930-е годы был редактором в Госиздате и на радио, в 1943—1945 — одним из руководителей Всесоюзного радио, в 1940—1946 — главным редактором журнала «Советская музыка», в 1949—1952 — заведующим сектором музыки Института истории искусств АН СССР, с 1954 работал в Министерстве культуры, в 1939—1948 — в президиуме Оргкомитета Союза композиторов (с 1952 — секретарь СК).

Автор опер, балета, кантаты, 4 симфоний (1932, 1934; 3-я — «Реквием памяти Ленина», 1933; 1956), сюит для оркестра, 3 фортепианных концертов (1929, 1936, 1952), концертов для виолончели с оркестром (1949, 1964), для скрипки с оркестром (1948), сюиты для джазового оркестра (1940), 2 квартетов (1928, 1945), Импровизации для скрипки и фортепиано (1936), 3 фортепианных сонат (1928, 1947, 1948),

³³⁶ *Milhaud D. Noten ohne Musik. München, 1962. S. 144.*

³³⁷ См.: *Советские композиторы; Лаух. S. 379—381; Olkhovsky. P. 184.*

2 сонатин (1932, 1934), 24 прелюдий (1945), сюит, вариаций, детских пьес для фортепиано, романсов и песен на стихи А.Блока, С.Маршака, А.Пришельца, музыки к драматическим спектаклям, кинофильмам, радиопостановкам; делал фортепианные переложения произведений И.С.Баха, М.Мусоргского, Н.Мяковского. Автор статей о Н.Римском-Корсакове, Б.Асафьеве, Н.Мяковском и др.

В своей Фортепианной сонате ор. 6 Кабалевский продолжает традицию слегка хроматизированной линейности (влияние Мяковского), в Сонатинах ор. 13 — чисто диатонической, активно ритмизованной линейности.

Юрий Лаврович Карнович (Юргис Карнавичюс)³³⁸, родился 05(17).05.1884 в Каунасе, скончался 22.12.1941 там же. Учился у Н.Римского-Корсакова, А.Лядова, А.Глазунова и М.Штейнберга в Петербургской консерватории; в 1912—1914 и 1918—1927 там же преподавал. С 1927 жил в Литве, создатель первой национальной литовской оперы.

Во Втором струнном квартете ор. 6 — при всей индивидуальности «органической» формы, как у Житомирского, — обнаруживается склонность к диатонике, тактовой акцентности и линейности, что сближает это сочинение со стилем Бартока и французской «Шестерки».

Не упоминается в позднейших советских источниках.

Лев Константинович Книппер³³⁹, родился 21.11.(03.12)1898 в Тифлисе, скончался 30.07.1974 в Москве. Его учителями в Москве были Е.Гнесина (фортепиано), Д.Рогаль-Левицкий, Р.Глиэр и Н.Жиляев (композиция). Некоторое время он учился в Германии у Ю.Вайсмана (Фрайбург), Ф.Ярнаха (Берлин). В 1921—1922 — помощник режиссера в МХТ, в 1929—1930 музыкальный консультант в музыкальном театре В.Немировича-Данченко. С середины 1920-х член Ассоциации современной музыки. В 1930 ездил в этнографическую экспедицию на Северный Кавказ, в 1931 — на Памир. В 1932 вел музыкальную работу в частях Красной Армии на Дальнем Востоке, после 1933, в 1942 и 1944 — армейский дирижер в Иране, в 1945 — на Украине, в 1946 — в Бурят-Монгольской автономной республике.

Книппер принадлежал к числу немногих композиторов, кто в январе 1948 года на Совещании деятелей советской музыки в ЦК в ответ на обвинения в «формализме» со стороны партийного функционера А.Жданова и Т.Хренникова выступил с собственной критикой.

³³⁸ Упоминается в статье: *Ginsburg S. Neue Musik // Musikblätter des Anbruch. 1927. Н. 10. S. 445—446.*

³³⁹ См.: *Советские композиторы; Лаух. S. 377; Sabaneev. P. 230—231; упоминания в статьях: Graf H. Oper im Neuen Rußland // Musikblätter des Anbruch. 1929. Н. 6. S. 240; Belaiev V. Moskauer Komponisten // Musikblätter des Anbruch. 1925. Н. 3. S. 174; Pisk P.A. Neue russische Musik // Musikblätter des Anbruch. 1928. Н. 6. S. 222; упреки в «формализме»: Большая советская энциклопедия. 2-е изд.; Док. 3. С. 35; Энциклопедический музыкальный словарь (1966).*

Книппер — автор опер (в том числе «Северный ветер», 1929—1930; «Мария», 1936—1938), оперы-балета «Кандид» (по Вольтеру, 1926—1927), балетов (в том числе «Негритенок Сэби», совм. с Л.Половинкиным и Л.Соковниным, либретто М.Цейтлина, 1929), кантат, 21 симфонии, Симфониетты (1953), симфонических поэм, 2 оркестровых пьес (около 1926, в новых источниках не упоминаются, см. Приложение А), оркестровых сюит (в том числе «Сказки гипсового божка», 1927; «Ванч», на таджикские темы, 1937; «Туркменские эскизы», 1939; «Образы Туркмении», 1940; «Курумкан», на бурят-монгольские темы, 1946), сочинений для струнного оркестра (в том числе Симфониетта, 1942), скрипичного концерта (1943), концерта для виолончели, 7 духовых инструментов и литавр (1962), струнного квартета (1942), 12 прелюдий для гобоя/кларнета и фортепиано (1946), 5 пьес на таджикские темы для фортепиано (1936), романсов, записей таджикских и бурят-монгольских мелодий.

В Двух оркестровых пьесах ор. 12 (около 1926) Книппер создает своеобразную, сугубо линейную, очень ясную, разреженную, «сухую», но при этом красочную оркестровую ткань с необычными мелодическими оборотами и усложненной аккордикой, организованную по законам «органической» формы, близкую по стилю скорее Шёнбергу, чем Стравинскому. Музыка к «Кандиду» ор. 16 относится к «скептическому» типу музыки по моделям.

Климентий Аркадьевич Корчмарёв³⁴⁰, родился 21.06(03.07).1899 в Верхнеднепровске Екатеринославской губернии, скончался 07.04.1958 в Москве. В 1919 с золотой медалью окончил Одесскую консерваторию у Г.Бибера (фортепиано) и В.Малишевского (композиция). С 1923 в Москве. В 1939—1947 жил в Туркмении, где создал первый национальный балет «Алдар Косе» (1942), собирал туркменские народные песни. Заслуженный деятель искусств Туркменской ССР.

Автор опер (в том числе «Иван-солдат», либретто Д.Смолина, 1925; «Десять дней, которые потрясли мир», либретто С.Городецкого по Д.Риду, 1929—1931), 5 балетов, 3 оперетт, 3 вокальных симфоний для солистов, хора и оркестра (в том числе «Октябрь» на стихи В.Маяковского и С.Городецкого, 1931; «Голландия», 1933), кантаты, «Десяти боевых песен Китая» для солистов и оркестра, 5 оркестровых сюит (в том числе из оперы «Иван-солдат», 1928), увертюры, Симфонического вальса, скрипичного концерта (1937), сюиты для баритона с оркестром, фантазии для эстрадного оркестра, квартета (1935), сонат для альта и фортепиано, контрабаса и фортепиано (1926), сонаты для скрипки и фортепиано (1934), фортепианных пьес (см. Приложение А), «Левого марша» для хора и фортепиано (слова В.Маяковского), романсов на стихи А.Безыменского, Д.Хилла, Л.Черкашина, 2 сборников обработок украинских народных песен (1925), музыки к драматическим спектаклям и кинофильмам; записал более 200 туркменских народных песен.

³⁴⁰ См.: *Советские композиторы*; МЭ; *Glebov I. Die russische Oper der Gegenwart* // *Musikblätter des Anbruch*. 1927. Н. 1—2. S. 86; *Поляновский Г.* Климентий Корчмарёв // *Советская музыка*. 1933. № 5.

В фортепианной миниатюре «American» он воссоздает рэгтайм в духе С.Джоплина и Дж.Р.Мортонa, но с современными вкраплениями.

Генрих Ильич Литинский³⁴¹, родился 04(17).03.1901 в Липовце Киевской губернии, скончался 26.07.1985 в Москве. В 1928 с отличием окончил Московскую консерваторию у Р.Глиэра (композиция). С 1928 ассистент, с 1931 — доцент, с 1933 профессор композиции Московской консерватории; в 1931—1937 и 1939—1943 заведующий кафедрой и декан композиторского факультета. С 1947 профессор по классу полифонии и композиции Музыкально-педагогического института им. Гнесиных и одновременно — Казанской консерватории. В 1944—1947 был руководителем Консультационного центра при Оргкомитете Союза советских композиторов. Среди его учеников А.Арутюнян, А.Бабаджанян, Э.Мирзоян.

Написал 3 оперы и 3 балета на материале якутского музыкального фольклора (совместно с М.Жирковым), «Дагестанскую сюиту» (1931), сюиту и др. сочинения для оркестра, струнный октет (1944), 12 квартетов (1923—1926, 1930, 1933, 1939, 1941, четыре — 1942, 1946), пьесы для различных инструментов, хоры на якутские тексты, камерную вокальную музыку. Автор исследований «Советское полифоническое искусство» (1946—1960) и «Образование имитаций строгого письма» (1971).

Моделью для его Четвертого струнного квартета послужил средневековый квинтовый органум, который острaneяется путем видоизменений, прежде всего ритмических.

Александр Васильевич Мосолов³⁴², родился 29.07.(11.08)1900 в Киеве, скончался 12.07.1973 в Москве. В 1921—1925 учился в Московской консерватории у Н.Мясковского (композиция), Г.Прокофьева (фортепиано). В 1927—1929 редактор Центрального радио. Собирал киргизские (1931), туркменские (1935—1936), башкирские (1946) народные песни, с 1948 — в Краснодарском и Ставропольском краях, в Северной Осетии и Кабардино-Балкарии.

Написал 4 оперы, оратории, 6 симфоний (1928—1965), 5 сюит для оркестра (в том числе «Туркменскую», «Узбекскую», «Кабардинскую»), «Завод» для оркестра (1926), 2 концерта для фортепиано с оркестром (1927, 1932 — на киргизские темы), концерты для виолончели с оркестром (1945), для арфы с оркестром (1939), Шесть кабардинских романсов для голоса с оркестром; сюиты для солистов, хора и оркестра народных инструментов, камерную музыку (см. Приложение А), трио для кларнета, виолончели и фортепиано (1926), «Легенду» для виолончели и фортепиано (1924), не менее 5 фортепианных сонат, фортепианные миниатюры, кантату для хора а cappella, романсы и обработки народных песен.

³⁴¹ См.: *Советские композиторы*; МЭ; Schwarz B. Music and Musical Life in Soviet Russia 1917—1970. London, 1972.

³⁴² См.: *Советские композиторы*; MGG; МЭ; Барсова И. Александр Мосолов: двадцатые годы // Советская музыка. 1976. № 12; Док. 2; Док. 3. С. 35, 39.

Мосолов основывается на строго архитектурном, неклассическом композиционном принципе «конструктора». При этом его «Заводу» ор. 19 и Первому квартету (1926) свойственны «наивные» черты; однако (в отличие от Дзегелёнка) гармония обоих этих сочинений линейна, в ней ярко выражено тяготение к полной хроматике и диссонантным звучаниям. В цикле «Четыре газетных объявления» ор. 21 сказывается влияние Мусоргского.

Гавриил Николаевич Попов³⁴³, родился 30.08(12.09).1904 в Новочеркасске, скончался 17.02.1972 в Репино под Ленинградом. В 1930 окончил Ленинградскую консерваторию у В.Щербачёва (композиция) и Л.Николаева (фортепиано). В 1920—1921 был концертмейстером консерватории в Ростове-на-Дону, в 1924—1927 — пианистом-импровизатором в Ленинградской студии пластического танца, в 1927—1931 преподавал фортепиано, в 1929—1931 композицию в Ленинградском центральном музыкальном техникуме, в 1932—1937 член секретариата и правления Ленинградского СК. С 1943 года в Москве, в 1946—1948 в президиуме Оргкомитета Союза советских композиторов.

В 1948 году был объявлен «формалистом»³⁴⁴.

Сочинения: увертюра, кантата (1944), вокально-симфоническая поэма, 2 симфонии (1927—1932, 2-я — «Родина», 1943), оркестровая сюита («Комсомол — шеф электрификации», 1933), Дивертисмент в 9 миниатюрах (1938), 7 фрагментов для оркестра «Испания» (1940), Концерт-поэма для скрипки с оркестром (1937), Симфоническая ария памяти А.Н.Толстого для виолончели с оркестром; 3-я симфония для струнного оркестра на испанские темы (1946), септет (1926—1927), квартет (1951), сочинения для фортепиано (в том числе Большая сюита, 1927), 4-я симфония для солистов и хора без сопрано (1949), поэмы для хора а cappella, сочинения для женского или детского хора, для мужского хора, музыка к радиопостановкам и кинофильмам.

Попов, по всей очевидности, — наиболее ярко выраженный полифонист в советском модерне. Контрапунктические приемы развития (обращение, увеличение) и контрапунктическое письмо вообще доминируют в его Септете ор. 2 и Большой сюите для фортепиано ор. 6; в гармоническом и ритмическом отношении в этих сочинениях проявляются все признаки линейного модерна.

Сергей Сергеевич Прокофьев³⁴⁵, родился 11(23).04.1891 в селе Сонцовка Екатеринославской губернии, скончался 05.03.1953 в Москве. С 5 лет занимался на фортепиано под руководством матери, одновременно начал сочинять. В 1901 брал уроки композиции у Ю.Померанцева, в 1902—1903 — у Р.Глиэра. С 1904 учился в Петербургской консерватории, которую окончил в 1909 у А.Лядова (композиция), в 1914 у А.Есиповой (фортепиано) и Н.Черепнина (дирижирование); занимался у Н.Римского-Кор-

³⁴³ См.: *Советские композиторы*; Olkhovsky. P. 188.

³⁴⁴ *Laux*. S. 408.

³⁴⁵ См.: *Nestjew I. Prokofjew*. Berlin, 1962; *Советские композиторы*; *Laux*; MGG и др. источники.

сакова (инструментовка) и Я.Витола (анализ форм). Дебют в качестве пианиста состоялся на «Вечерах современной музыки» в Петербурге в декабре 1908; в дальнейшем постоянно выступал с исполнением собственных сочинений (в частности, в 1912 сыграл премьеру своего Первого фортепианного концерта, в 1913 — Второго фортепианного концерта). В 1918—1932 жил за границей (Япония, США, Германия, Франция), поддерживая в то же время контакты с Россией; гастролировал в 1927 в Москве, Ленинграде и Одессе, с 1932 года переехал в Советский Союз. Многочисленные советские и зарубежные награды.

Наряду с Шостаковичем, Хачатуряном, Поповым и Мясковским, в 1948 году был обвинен в «формализме»³⁴⁶.

Прокофьев — автор большого числа опер, балетов, симфонических кантат и од, симфонической музыки (в том числе семи симфоний, оркестровых сюит), 5 фортепианных концертов, 2 виолончельных концертов, квинтета, 2 струнных квартетов, сонат для скрипки и фортепиано, для двух скрипок, для флейты и фортепиано, для виолончели и фортепиано, фортепианных сонат, сочинений для голоса с фортепиано, музыки к драматическим спектаклям и кинофильмам; написал автобиографию.

В ранних произведениях (Вторая фортепианная соната ор. 14, «Скифская сюита» ор. 20) определяющим для его стиля является скорее не единство конструктивного строения, а столкновение стилистических элементов, «единство противоположностей»: позднеромантически-лирические, хроматизированные разделы контрастируют моторным, активно акцентированным, брутальным, с преобладанием диатоники. Прокофьев прокладывает собственную дорогу от скрябинской эпохи к эре Стравинского. К концу 1920 — началу 1930-х годов (балет «Стальной скок», 1925; сюита «Поручик Киже», 1933) усиливаются диатонические черты, одновременно обнаруживается тенденция к полицентричности и усложнению аккордики.

Виссарион Яковлевич Шебалин³⁴⁷, родился 29.05(11.06).1902 в Омске, скончался 28.05.1963 в Москве. В 1928 с отличием окончил Московскую консерваторию у Н.Мясковского (композиция). В 1923—1929 преподавал в различных музыкальных техникумах; с 1928 преподаватель, с 1932 доцент, в 1935—1948 и с 1951 — профессор композиции Московской консерватории, в 1942—1948 ее директор; с 1948 — преподаватель, с 1949 — заведующий кафедрой Института военных дирижеров. Доктор искусствоведения (1941).

В 1920-е годы Шебалин был тесно связан с Ассоциацией современной музыки и протестовал против попыток рассматривать его в отрыве от этой организации

³⁴⁶ См.: *Laux*. S. 408.

³⁴⁷ См.: *Советские композиторы*; об участии в четвертитоновом ансамбле Г. Римского-Корсакова см. Док. 16; из источников 1920-х годов см.: *Sabaneev*. P. 231; *Сабанеев Л. В. Я. Шебалин* // Современная музыка. 1924. № 4. С. 113; *Ширинский В.* Квартет Шебалина a-moll // Там же. С. 114—116; см. также: *Katz E.* Slawische Liedmusik // *Musikblätter des Anbruch*. 1928. H. 1. S. 28; Энциклопедический музыкальный словарь (М., 1966).

(письмо 1929 года в «Современную музыку»³⁴⁸). В 1927 году участвовал в деятельности четвертитонового ансамбля Г. Римского-Корсакова. Его драматическая симфония «Ленин» ор. 16 после премьеры в 1933 году стала предметом нападков со стороны Ассоциации пролетарских музыкантов (Пшибышевский) и, несмотря на успех у публики, исчезла из концертного репертуара; лишь в 1959 она была закончена и издана³⁴⁹. Шебалин был причислен А. Ждановым к «формалистам»; на Совещании деятелей советской музыки в ЦК в январе 1948 года резко критиковал ситуацию в культуре и «услужливых дураков»³⁵⁰.

Шебалин — автор комической оперы «Укрощение строптивой» (1957), музыкальной комедии, кантаты, 5 симфоний (1925, 1929, 1934, 1935, 1962), симфониетты (1949), 2 сюиты (1934, 1935), увертюры и Вариаций для оркестра, скрипичного концерта (1940), концертино для скрипки и струнного оркестра (1931), для валторны и малого оркестра (1930), 9 струнных квартетов, фортепианного трио (1947), сюиты для скрипки и фортепиано (1932), сонаты для альты и фортепиано (1954), сонаты (1927) и 3 сонатин для фортепиано; хоров на стихи М. Лермонтова, Г. Гейне, А. Блока, С. Есенина и др., массовых песен, музыки к многочисленным драматическим спектаклям, кинофильмам и радиопостановкам. Он завершил оперу «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского, «Симфонию на две русские темы» М. Глинки и ряд других сочинений русских композиторов.

Преодолев пережитки позднего романтизма (романсы ор. 5), Шебалин в своем творчестве представлял классицистскую линию в линейном модерне, его письмо сдержанно в плане звучания, тематически определено. В гармонии он склонен к хроматике (Сонатини ор. 12) и этим близок Мясковскому; впоследствии возвращается к функциональной диатонике. В конце 1930-х он отходит назад на позиции шопеновского романтизма (романсы на стихи А. Пушкина ор. 23).

Иосиф Шиллингер³⁵¹, родился 31.08.1895 в Харькове, скончался 23.03.1943 в Нью-Йорке. Учился в Петроградской консерватории у Н. Черепнина и Я. Витола, в 1918—1922 преподавал в Государственной музыкальной академии в Харькове, некоторое

³⁴⁸ Современная музыка. 1929. № 32. С. 9.

³⁴⁹ См. предисловие к изданию (М.: Советский композитор, 1960).

³⁵⁰ Шебалин сказал буквально следующее: «Сейчас в связи с последними событиями, то есть в связи с обсуждением оперы Вано Ильича Мурадели, появилось известное паникерство, которое, как мне кажется, кое-где может привести к нежелательным последствиям. Уже в театрах снимают все советские оперы, уже говорят, что в издательском плане Музгиза следует вычеркнуть фамилии, которые могут оказаться “крамольными”... Услужливые дураки всегда найдутся. Нам надо постараться, чтобы из этого не вышло никаких неприятных последствий для дальнейшей работы» (Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М., 1948. С. 83, 84).

³⁵¹ См.: *Frank, Altmann; Riemann H.* Musiklexikon и др. источники; о композиционной системе Шиллингера см.: *Truslit A.* Kommt das Zeitalter der synthetischen Musik? // *Musica*. 1950 (Jg. 4). S. 176—188; о выступлениях в России см. Док. 19; *Olkhovsky*. P. 61; *Piotrowski Z.* Joseph Schillinger i jego «System kompozycji muzycznej» // *Ruch Muzyczny*. 1973. No. 8. S. 15—16.

время руководил там Украинским симфоническим оркестром. Затем преподавал композицию в музыкальном техникуме в Петрограде, основал первый советский джазовый оркестр. В 1927 по поручению Государственного института истории искусств отправился в научную командировку в Грузию. В 1929 эмигрировал в США, сотрудничал там с Л.Терменом, сочинил Первую аэрофоническую сюиту для терменвокса. В 1933—1936 преподавал в Новой школе социальных исследований и в Колумбийском университете математику, теорию музыки и историю искусств. Среди его учеников Дж.Гершвин, Б.Гудмен, Ч.Превен, Г.Миллер, его идеи повлияли также на Л.Хиллера, Л.Изаксона и М.Бэббита.

Шиллингер придумал алеаторический метод композиции, с помощью которого путем случайных процедур (ротации) из упорядоченного музыкального материала (звуки, расположенные по квинтовому кругу, определенные ритмы) выбираются те или иные комбинации, и сочинения возникают без дальнейшего участия композитора.

Шиллингер написал оркестровое сочинение «Поступь Востока» (1924), траурный марш для оркестра, симфонический дифирамб «Октябрь» (1927), «Северорусскую симфонию» для аккордеона и оркестра (1930), камерную музыку (см. Приложение А), фортепианные сочинения, романсы, а также теоретические труды: лекции «Система музыкальной композиции Шиллингера» и «Математическая основа искусств»³⁵².

Его фортепианные пьесы «Эксцентриада» ор. 14 и в еще большей степени Пять пьес ор. 12 написаны в духе подвижной «игровой» музыки; в гармонии сменяют друг друга диатоника, частичные звукоряды и битональность.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович³⁵³, родился 12(25).09.1906 в Петербурге, скончался 09.08.1975 в Москве. В 1919 поступил в Петроградскую консерваторию, которую окончил в 1923 по классу фортепиано у Л.Николаева, в 1925 — по классу композиции у М.Штейнберга, в 1930 окончил аспирантуру у него же. С 1937 преподаватель, с 1939 профессор композиции в Ленинградской консерватории, в 1943—1948 — в Ленинградской и Московской консерваториях. С 1923 выступал как пианист, в 1927 получил почетный диплом на конкурсе пианистов им. Ф.Шопена в Варшаве. С 1927 работал для различных театров Москвы и Ленинграда, заведовал музыкальной частью в ленинградском Театре рабочей молодежи (ТРАМ), сочинял музыку к спектак-

³⁵² The Schillinger System of Musical Composition // Ed. by L.Dowling and A.Shaw. New York, 1946; The Mathematical Basis of the Arts. New York, 1948.

³⁵³ См.: *Martynov I. Dmitri Schostakowitsch*. Berlin, 1947; *Советские композиторы*; *Laux*; MGG; *Olkhovsky*. P. 215 и далее; анализ стиля и отдельных соч. см.: *Должанский А.* Из наблюдений над стилем Шостаковича // Советская музыка. 1959. № 10; о Четвертой симфонии см. статьи В.Бобровского (Советская музыка. 1962. № 4. С. 12) и И.Мартынова (Musical events. Sept. 1962. P. 6—7); об опере «Нос»: *Богданов-Березовский В.* «Нос», опера Д.Д.Шостаковича // Музыка и революция. 1928. № 7—8. С. 54 и далее.

лям Вс. Мейерхольда, писал сценическую музыку, балеты. В своей первой опере «Нос» (1928) прокладывает новые пути в сфере музыкального театра (отказ от строгой временной последовательности). Его вторая опера «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова», 1932) стала мишенью первых антимодернистских выпадов как выражения официальной партийной доктрины³⁵⁴. Опасаясь эскалации конфликта, Шостакович отменил репетиции своей только что написанной Четвертой симфонии (она была впервые исполнена лишь в 1961). В последующих сочинениях он до некоторой степени идет на компромисс; тем не менее, его Восьмую симфонию замалчивают³⁵⁵, а на Совещании деятелей советской музыки в ЦК в январе 1948 года и в последовавшем за ним Постановлении ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года его вновь называют первым среди композиторов «антинародного, формалистического направления»³⁵⁶. В периоды более либеральной культурной политики получал награды, в настоящее время полностью реабилитирован.

Произведения Шостаковича³⁵⁷: 2 оперы, 3 балета, кантаты для хора, солистов и оркестра, 15 симфоний, 2 скрипичных концерта, 2 фортепианных концерта, 2 виолончельных концерта, произведения для духового оркестра, для джаз-оркестра, для струнного октета, 2 фортепианных трио, Концертино для 2-х фортепиано, произведения для скрипки и фортепиано, соната и 3 пьесы для виолончели и фортепиано, 2 фортепианные сонаты, цикл прелюдий и цикл прелюдий и фуг для фортепиано, пьесы для скрипки соло, хоры, цикл «Из еврейской народной поэзии» для сопрано, контральто, тенора и фортепиано, произведения для голоса с фортепиано, для голоса с оркестром, музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам, оркестровые транскрипции; создал новую редакцию «Бориса Годунова» М. Мусоргского.

Исходным пунктом эволюции Шостаковича была Первая симфония, с ее классически-линейным, тематически определенным письмом и архитектурными формами. Затем (во Второй, Третьей и Четвертой симфониях, Первой фортепианной сонате) композитор обращается к атематическому письму, линейной мелодике и безрепризной, эпической форме, а в опере «Нос» ор. 15 еще и к гротесковому типу «музыки по моделям» и средствам музыкального сарказма. Позднее он вновь возвращается к классическому направлению (Пятая, Шестая и Десятая симфонии), время от времени принимающему примитивно-монументальный вид (Седьмая и Одиннадцатая симфонии), к варварски-пародийному письму (Девятая симфония, Концертино для 2-х фортепиано ор. 94) или же к необарочной музыке по моделям с абсолютно линейной звуковысотной организацией (24 прелюдии и фуги).

³⁵⁴ Сумбур вместо музыки // Правда. 28.01.1936 (№6633); вскоре после этой статьи появилась еще одна, о балете «Светлый ручей»: Балетная фальшь // Правда. 06.02.1936 (№6642).

³⁵⁵ См.: *Olkhovsky*. P. 219; *Werth*. P. 71.

³⁵⁶ См. *Постановление* (*Laux*. S. 408); *Werth*. P. 22, 29–30; об оценке отдельных сочинений как «формалистических» см.: *Martynov I.* Dmitri Schostakowitsch. Berlin, 1947. S. 57, 146–147.

³⁵⁷ Произведения до 1936 года — см. Приложение А.

Владимир Владимирович Щербачёв³⁵⁸, родился 12(24).01.1889 в Варшаве, скончался 05.03.1952 в Ленинграде. В 1906—1910 учился на историко-филологическом и юридическом факультетах Петербургского университета, в 1908—1914 в консерватории, где занимался по классу композиции у А.Лядова и М.Штейнберга. В 1911—1912 по рекомендации А.Глазунова был концертмейстером оперно-балетной труппы С.Дягилева (Петербург, Париж, Рим, Лондон, Монте-Карло), в 1912—1914 преподавал в Петербургской консерватории. В 1914—1918 служил в армии. В 1918—1923 заведовал музыкальной частью в Петроградском передвижном театре, в 1921—1922 работал в музыкальном отделе Наркомпроса, одновременно был пианистом-концертмейстером оркестра Петроградской филармонии, выступал с докладами. В 1924—1931 и 1944—1948 профессор композиции в Ленинградской консерватории, в 1926—1931 параллельно преподавал в музыкальном техникуме и вел курсы гармонии и анализа форм в Институте истории искусств. В 1931—1932 профессор Тбилисской консерватории. Среди учеников Г.Киладзе, Е.Мравинский, Г.Попов, А.Степанян. В 1922—1931 активно работал в Российском институте истории искусств в Ленинграде; в 1932 член, в 1945—1947 председатель Ленинградской организации Союза советских композиторов.

В 1948 А.Шавердян обвинил Щербачёва, вместе с его тбилискими учениками Киладзе и Степаняном, в «модернизме»³⁵⁹.

Щербачёв написал музыкальную комедию, 5 симфоний (1914, 1926, 1931, 1935, 1948), 2 оркестровые сюиты (1934, 1939), симфонические картины «Сказка» и «Шествие» (обе — 1912), Нонет для голоса, флейты, арфы, фортепиано, струнного квартета и исполнителя пластического танца (1919), сюиту для струнного квартета (1939), 2 фортепианные сонаты (1911, 1914), фортепианные сюиты (1913, 1921), романсы на стихи Ф.Тютчева, А.Блока, В.Маяковского, музыку к драматическим спектаклям и кинофильмам.

Первая симфония Щербачёва еще связана в плане гармонии с романтической аккордикой. В Нонете ор. 10 его письмо становится линейным, нередко возникает битональность, обнаруживается склонность к диатонике; по стилю Нонет занимает промежуточное положение между Малером и Стравинским.

4. Прочие композиторы

Штрейхер, Шапошников, Нечаев, Асафьев, Мейтус, Дзержинский, Яворский, Пащенко, Глиэр, Золотарёв, Катуар, Глазунов

В творчестве ряда композиторов с не столь ярко выраженной индивидуальностью и скорее эклектичным стилем отразились важные языковые новации их времени. Тенденция к отказу от тональности обнаруживается уже в романсах ор. 1 и 2 консервативно-романтической **Любови Львовны Штрейхер**³⁶⁰ (03[15].03.1888 — 31.03.1958),

³⁵⁸ См.: *Советские композиторы*; *Laux*. S. 212–213.

³⁵⁹ Док. 3. С. 35; *Olkhovsky*. P. 187–188.

³⁶⁰ См.: *Советские композиторы*; *Энциклопедический музыкальный словарь* (М., 1966).

получившей музыкальное образование в Петербургской консерватории у Л. Ауэра, А. Лядова и М. Штейнберга. Ее струнный квартет (1933) Альтман характеризует как сочинение «без твердой тональности»³⁶¹. Линейное и импрессионистическое аккордовое начала сочетаются у **Адриана Григорьевича Шапошникова**³⁶² (29.05[10.06].1887, Петербург — 22.06.1967, Москва), учившегося в Петербурге у А. Глазунова, Н. Соколова и Я. Витола, и **Василия Васильевича Нечаева**³⁶³ (16[28].09.1895, Москва — 05.06.1956, там же), ученика С. Василенко и А. Гольденвейзера в Московской консерватории, который в своих фортепианных пьесах ор. 9 время от времени обращается к двенадцатитоновым структурам.

Борис Владимирович Асафьев³⁶⁴ (17[29].07.1884, Петербург — 27.01.1949, Москва), ученик А. Лядова; в справочнике «Советские композиторы» приводится обширный список его сочинений, которые находились вне пределов нашей досягаемости. Судя по балету «Бахчисарайский фонтан» (1934), его следует отнести к композиторам, ориентирующимся на классические модели. Подробно мы не будем останавливаться также и на творчестве **Юлия Сергеевича Мейтуса**³⁶⁵, родившего 15[28].01.1903 в Елизаветграде, скончавшегося 02.04.1997 в Киеве. В своем родном городе он учился игре на фортепиано у Густава Нейгауза. В 1931 окончил Харьковский музыкально-драматический институт по классу композиции С. Богатырева. Его первым сочинением была ритмодекламация «На смерть Ильича» (Киев, 1924). В 1926 был одним из основателей Ассоциации революционных композиторов Украины, с 1938 в руководстве СК Украины. Его важным вкладом в новую музыку стала сюита для большого оркестра «На Днепрострое» (1929—1932). В позднейших более традиционных сочинениях, вроде Сюиты украинских песен (1930), увертюры к опере «Молодая гвардия» (1952) и романсов (1962), благодаря лаконично-примитивным, диатоническим темам, оstinатности и острым тактовым акцентам обнаруживается близость ранним образцам «музыки машин».

Композиторское творчество **Ивана Ивановича Держинского**³⁶⁶ (автора оперы «Тихий Дон»), родившегося 27.03(09.04).1909 в Тамбове, скончавшегося 18.01.1978 в Ленинграде, ученика М. Гнесина и Б. Яворского, и его педагога **Болеслава Леополь-**

³⁶¹ См. Приложение А.

³⁶² См.: *Советские композиторы*; Энциклопедический музыкальный словарь (М., 1966).

³⁶³ См.: Там же.

³⁶⁴ См.: *Советские композиторы*; *Laux*. S. 347—349; *Olkhovsky*. P. 27, 32—39, 59—61, 83, 180; собств. работы (под псевдонимом И. Глебов), в том числе: *Das Verhältnis der russischen und der italienschen Musik // Musikblätter des Anbruch*. 1925. H. 7. S. 393—398; *Die russische Oper der Gegenwart // Musikblätter des Anbruch*. 1927. H. 1—2. S. 83—87; *Mjaskowsky als Symphoniker // Musikblätter des Anbruch*. 1925. H. 3. S. 144—152.

³⁶⁵ См.: *Советские композиторы*; *Laux*. S. 377—378; Энциклопедический музыкальный словарь (М., 1966); МЭ, т. 3, ст. 499; также собственные изыскания.

³⁶⁶ См.: *Советские композиторы*; *Laux*. S. 377—378; Энциклопедический музыкальный словарь (М., 1966); МЭ, т. 2, ст. 230; *Olkhovsky*. P. 170; *Prieberg*.

довича Яворского³⁶⁷, родившегося 10(22).06.1877 в Харькове, скончавшегося 26.11.1942 в Саратове, известного теоретика, чья идея «гравитации» (тяготение тритона в ближайшие консонансы) оказала влияние на его учеников (в том числе Д.Мелких, С.Протопопова и А.Крейна), было доступно нам лишь в некоторых образцах, относящихся к периоду 1901—1909 годов (см. Приложение А). Теоретические работы, воспоминания и письма Яворского были опубликованы в Советском Союзе³⁶⁸.

Недоступно в Германии и творчество ученика М.Штейнберга **Андрея Филипповича Пашенко**³⁶⁹ (03[15].08.1883, Ростов-на-Дону — 16.11.1972, Москва), которого в концертных хрониках называли прежде всего хоровым композитором, автора «Симфонической мистерии» с участием терменвокса (1923), оставившего множество сочинений в разных жанрах.

Приверженцы традиционно-романтического стиля **Рейнгольд Морицевич Глиэр** (1875—1956), **Василий Андреевич Золотарёв** (1873—1964), **Георгий Львович Капуар** (1861—1926), **Александр Константинович Глазунов** (1865—1936), как и вообще большинство родившихся до 1880 года композиторов, остаются вне сферы нашего рассмотрения.

5. Дополнительные сведения

*Государственные и международные награды, общественная деятельность, почетное членство / Отсутствие упоминания в советских источниках*³⁷⁰

Л — Орден Ленина, С — Сталинская премия, ЗДИ — заслуженный деятель искусств, НА — народный артист, ТКЗ — орден Трудового Красного Знамени, КЗ — орден Красной Звезды, ЗП — орден «Знак Почета», М — медаль, ММ — медали, КП — член коммунистической партии (в скобках указывается год вступления), О — не упоминается в справочнике «Советские композиторы» (М., 1957), = — нет наград.

Рославец: О (о нем есть статья в МЭ)

Лурье: О

Протопопов: О

Б.Александров: Л (1949), С, НА (РСФСР 1948), ТКЗ (1964), 7 ММ, КП (1943)

Голышев: О

Г.Римский-Корсаков: Л (1953)

³⁶⁷ Sabaneev. P. 208—213; Кулаковский Л. О теории ладового ритма и ее заданиях // Музыкальное образование. 1930. № 1. С. 11—18; Гарбузов Н. К вопросу о единичной и двойной системах Б.Яворского // Музыкальное образование. 1930. № 1. С. 18—22; Протопопов С. Элементы строения музыкальной речи. М., 1931.

³⁶⁸ Б. Яворский. Воспоминания, статьи, письма / Ред.-сост. И.Рабинович. Общ ред. Д.Шостаковича. М., 1964 (2-е изд. — 1972).

³⁶⁹ См.: *Советские композиторы*; MGG; *Prieberg*, Энциклопедический музыкальный словарь (М., 1966).

³⁷⁰ Приводимые ниже сведения отражают состояние дел на 1965 год — время окончания работы над диссертацией, послужившей основой настоящей книги.

| | |
|-----------------|--|
| Кенель: | = |
| Малаховский: | О |
| Авраамов: | = |
| Термен: | О (есть упоминание в Энциклопедическом музыкальном словаре в статье «терменвокс») |
| Абрамский: | = |
| Ан.Александров: | Л (1953), С, ТКЗ (1943), 3 ММ |
| Василенко: | Л (1953), С, КЗ (1943, 1946), НА (Узбекской ССР 1939, РСФСР 1940), ММ |
| Веприк: | = |
| Гнесин: | С, ЗДИ (РСФСР 1927), ТКЗ (1945) |
| Дзегелёнок: | М |
| Дроздов: | О |
| Евсеев: | ТКЗ (1946), 4 ММ |
| Житомирский: | депутат Ленинградского горсовета |
| А.Крейн: | ЗДИ (РСФСР 1934), 3П, |
| Лятошинский: | ЗДИ (Украинской ССР 1945), 3П (1938 и 1949) |
| Мелких: | О (есть статья в разделе «Дополнение» в т. 6 МЭ) |
| Мясковский: | Л (1943), С, ЗДИ (1926), НА (СССР 1946), 3 ММ |
| Половинкин: | 2 ММ |
| Фейнберг: | Л (1954), С, ТКЗ (1937 и 1946), ММ |
| Чемберджи: | ЗДИ (Башкирской АССР), КП (1942) |
| Шапорин: | С, ЗДИ (РСФСР 1944), ТКЗ (1943), НА (РСФСР 1947 и СССР 1954), КЗ (1944), ММ |
| Ширинский: | ЗДИ (РСФСР 1944), ТКЗ (1946) |
| Дешевов: | М («За оборону Ленинграда») |
| Кабалевский: | Л (1964), С, ЗДИ (РСФСР 1946), НА (РСФСР 1954), 3П (1940), КП (1940), член коллегии Министерства культуры |
| Карнович: | О (есть статья в МЭ) |
| Книппер: | С, 5 ММ, иранский Орден науки I степени |
| Корчмарёв: | ЗДИ (Туркменской ССР 1944) |
| Литинский: | ЗДИ (Татарской АССР 1939, Якутской АССР 1947) |
| Попов: | ЗДИ (РСФСР 1947) |
| Прокофьев: | С, НА (РСФСР 1947), ТКЗ (1943), 2 ММ; член Академии «Санта-Чечилия» в Риме (1934), почетный член «Умелецкой беседы» в Праге (1946), член Шведской королевской музыкальной академии (1947), золотая медаль Лондонского филармонического общества (1944) |
| Шебалин: | Л (1946), С, ТКЗ (1944), ММ |
| Шиллингер: | О |

| | |
|--------------|--|
| Шостакович: | Л (1946), С, ЗДИ (РСФСР 1942), НА (РСФСР 1948, СССР 1954), ТКЗ (1940), 3 ММ («За оборону Ленинграда» и др.); депутат Верховного Совета СССР, член Шведской королевской музыкальной академии (1954) |
| Щербачёв: | ТКЗ (1943), ММ |
| Штрейхер: | = |
| Шапошников: | ЗДИ (Туркменской ССР 1943), ТКЗ (1955) |
| Нечаев: | ЗДИ (РСФСР 1946), Л (1953), ТКЗ (1945), ММ |
| Асафьев: | ЗДИ (РСФСР 1933), НА (РСФСР 1938, СССР 1947), Л (1944, 1945), ТКЗ, 2 ММ |
| Мейтус: | ЗДИ (Туркменской ССР 1944, Украинской ССР 1948), ТКЗ (1960), 2 ММ, КП (1954) |
| Дзержинский: | Л (1939), М, КП (1942) |
| Яворский: | О (упоминается в Энциклопедическом музыкальном словаре) |
| Пашенко: | 2 ММ («За оборону Ленинграда», Великой Отечественной войны) |

В. НОВЫЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ СИСТЕМЫ И ИХ ПРЕДСТАВИТЕЛИ

І. Разновидности техники звуковых комплексов

1. Транспонируемые звуковые комплексы

а) Московская система: Скрябин, Рославец, Половинкин, Крейн

Композиционная система большинства ранних произведений Рославца базируется на принципе транспонируемых звуковых комплексов (он сам называет их «синтет-аккордами», Дж.Перл — «сетом»), в которых за единицу времени проходит весь имеющийся набор звуков.

Исходный звуковой комплекс определяет, какие звуки должны прозвучать, а какие нет, но не фиксирует порядок их появления, регистр и положение в мотиве. В двенадцатиполутоновом звукоряде существует одиннадцать возможных транспозиций любого из комплексов.

Данную систему создал и использовал не один Рославец, хотя, если верить его собственному свидетельству, он развивал ее самостоятельно и независимо от аналогичной системы Скрябина. Например, в Девятой сонате оп. 68 Скрябина звуковой материал тт. 1–4 — звукоряд XII-1, 3, 4, 5, 7, причем в тт. 1 и 3 в основном положении, в тт. 2 и 4 на шестой ступени транспозиции (XII-1, 7, 9, 10, 11); звукоряд вновь возвращается в т. 10 (2-я половина) на первой ступени; тт. 6 (1-я половина), 16, 17, 18 (1-я половина), 20 (1-я половина) основаны на родственных звукорядах в различных транспозициях с общим фрагментом звукоряда $x\ o\ x\ o\ o\ o\ x\ o\ x$. В проме-

жутках включаются другие, в свою очередь также подвергаемые транспозиции звуковые комплексы — например, XII-1, 2, 3, 5, 6, 9, 10 (т. 8) на пятой (XII-1, 4, 5, 6, 9, 10; т. 9 и 1-я половина т. 10) и двенадцатой (XII-1, 2, 3, 4, 6, 7, 9; т. 21) ступенях транспозиции.

Используя этот композиционный метод особенно последовательно, Николай Андреевич Рославец превратил его в строгую композиционную систему.

Наиболее строгая форма, которую только можно вообразить, — композиция, основанная исключительно на материале одного-единственного постоянно транспонируемого комплекса. На таком единственном транспонируемом комплексе основаны № 1 и 2 из Трех сочинений для фортепиано (1914), № 2 из Трех этюдов (1915) и № 1 «Quasi Prélude» из Двух сочинений для фортепиано (1915) Рославца.

Основной комплекс первого из Трех сочинений для фортепиано: XII-1, 2, 5, 8, 10 (о о х х о х х о х о х). Последовательность транспозиций этого звукорядного комплекса такова:

Такты:

1 2 3 4 5 6 - 9 10 11 12 13

Степень транспозиции:

1-4-11-2-5-8-11-5-12-10-3-6-12-различные частичные звукоряды-4-7-4-7-10-5-10-1

Основной комплекс, таким образом, представлен в 11 из 12 возможных транспозиций. (При этом гармонической структуре А — х — А отвечает последовательность мотивов: abcd ee ff gg.)

Основной комплекс второго из Трех сочинений для фортепиано: XII-3, 4, 7, 9, 12 (х х о о х х о х о х о); это обращение звукоряда из первой пьесы. Последовательность транспозиций:

Такт:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Степень транспозиции:

1-6-9-2-11-4-11-4-7-10-3-6-11-х-4-9-12-5-8- / : 1-6 : / 1

Мотивы:

а а а а а а а а а а b b b b2 b2 с-с-с' b'

Здесь используются все транспозиционные возможности, транспозиции 5, 8 и 12 встречаются только в 8-м такте.

Точно так же все транспозиционные возможности использованы в первой пьесе «Quasi Prélude» из Двух сочинений. Основной комплекс XII-1, 2, 5, 7, 10 (о о х х о х о х о х о х) — кстати, структура, совпадающая с основным комплексом второго из Трех сочинений — транспонируется здесь так:

Такт:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Степень транспозиции:

1-6 6-9-4-7 7-12-3-8-11-2-6-1-4-6-1-6-9-2-11 11-4-7-12-3

Тематический процесс:

A1 _____ A2 _____ B1 _____

Такт:

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 (тт. 22-28 = тт. 1-7)

Степень транспозиции:

7-2-2-11-4-9-6-9-2-5-10-3-6-11-2-7-12-2-8

Тематический процесс:

B1' _____ B2 _____ B2' _____ B2' _____ A1'— A2'

Несовпадение последовательности основных комплексов с порядком следования мотивов делает очевидным, что в ходе повторений и возобновлений основного комплекса речь идет не о тематически обусловленном возвращении его звуков, но прежде всего о гармоническом композиционном принципе, сходным с принципом шёнберговского двенадцатитонового ряда, который также реализуется вне зависимости от мотивных соответствий.

В последовательности транспозиций можно выявить определенные закономерности. Принципиально избегается хроматическое соотношение; напротив, часто используется «шаг» в малую терцию, а также кварту и квинту. Обычно избегается быстрое возвращение какой-либо ступени транспозиции — принцип, на котором также основывается и двенадцатитоновый ряд. Особенно отчетливо это проявляется в первом из Двух сочинений, где в тт. 1-4 без повторения появляются десять различных транспозиций основного комплекса. Еще две ступени транспозиции — и можно было бы считать, что в этих пьесах 1915 года Рославец первым пришел к двенадцатитоновому ряду. В некотором смысле так оно и есть: отнюдь не случайность, что две отсутствующие ступени (5 и 10) единственный раз появляются как раз посередине пьесы в т. 14 и ни до, ни после в ней не фигурируют.

У Рославца можно наблюдать и другой принцип соотношения транспозиций. Точно так же на одном комплексе (который здесь, однако же, связан с единственным неизменным мотивом) основывается второй из Трех этюдов. В последовательности транспозиций тт. 1-11 также обнаруживается тенденция к двенадцатитоновости (1-4-7-11-2-6-7-1, то есть семь ступеней до возвращения первоначальной), однако здесь есть и другой принцип.

В пьесе, насчитывающей 88 тактов, проходят все двенадцать транспозиций основного комплекса XII-1, 5, 8, 9, 10 — одна транспозиция либо за один такт (один такт длится гармоническая основная единица), либо за более длительный промежуток времени, обычно четыре такта. Такие покоящиеся комплексы, или гармониче-

ские «реперкуссы», встречаются на транспозиционных ступенях 1 (тт. 1–4, 53–56, 67–70, 73–76, 85–88), 2 (тт. 8–11), 4 (тт. 20–24, 60–63), 5 (тт. 15–18), 9 (тт. 27–30, 47–50, 71–72, 77–78), 10 (тт. 42–44) и 12 (тт. 34–37). Таких покоящихся комплексов нет на ступенях 3, 6, 7, 8 и 11, и это соотношение: XII-3, 6, 7, 8, 11 — точно соответствует основному комплексу в 11-й транспозиции. Таким образом, основной комплекс о х х х о х х о о о х х совпадает с расположениями его собственных «нереперкуссионных» транспозиций. И здесь тоже однократно используемая транспозиционная ступень приберегается для центра сочинения: это транспозиционная ступень 3 (XII-3, 7, 10, 11, 12), которая появляется лишь в т. 40.

Произведения, основанные на единственном звуковом комплексе, встречаются в это время только у Рославца, и даже в его творчестве представляют собой скорее исключение, чем правило: это всегда короткие пьесы, по размеру не превышающие баховские инвенции. В большинстве же случаев (как в упоминавшейся сонате Скрябина) проводятся, сменяя друг друга, разные комплексы.

Сочинения, основанные на нескольких возвращающихся звукорядных комплексах на разных транспозиционных ступенях, у Рославца можно найти в тот же период, что и разбиравшиеся выше, — и даже в одном и том же цикле. Третье из Трех сочинений для фортепиано (1914) базируется на четырех звукорядных комплексах (из которых I и II, а также III и IV в каждом случае отличаются на один звук):

I) XII-1, 3, 7, 10; II) XII-1, 3, 7, 10, 11; III) XII-1, 2, 3, 6, 9, 11; IV) XII-1, 3, 6, 9, 11.

Порядок их чередования следующий:

Такт:

| | | | | | | |
|---|--------------|--------------------|-----------------|--------|----------|-----------|
| 1 | 2 | 3, 1-я половина | 3, 2-я половина | 4 | 5 | 6 |
| Звуковой комплекс/ступень транспозиции: | | | | | | |
| I/1–6 | III/1–8–12–3 | без закономерности | | II/2–5 | II/8–1–6 | IV/1 IV/1 |

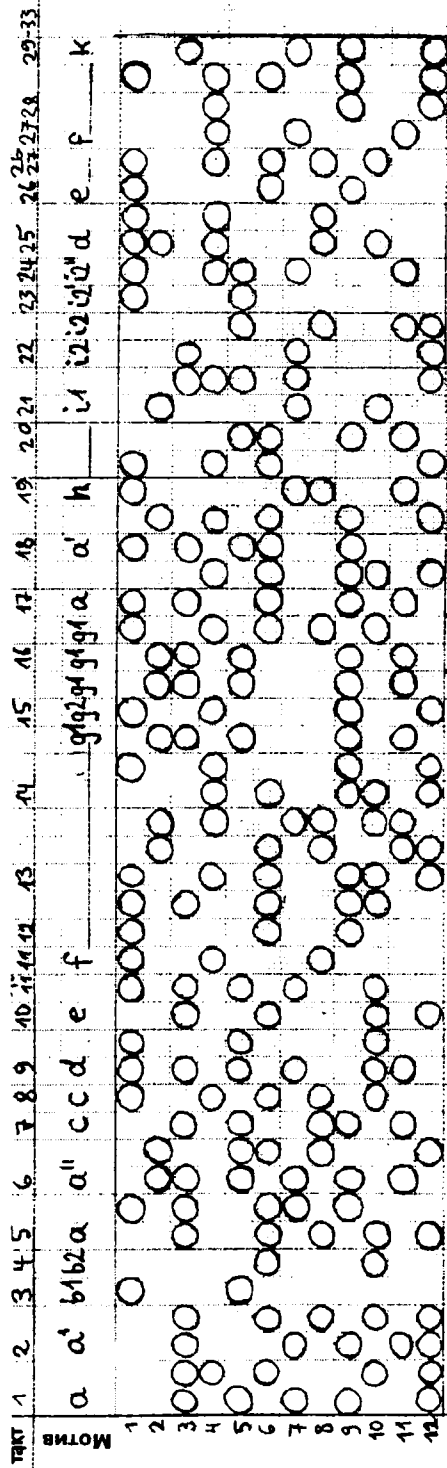
Такт:

| | | | | | | | |
|---|----------|------|-------|-------------------------------|----|---------------|-------|
| 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14–15 |
| Звуковой комплекс/ступень транспозиции: | | | | | | | |
| III/4 | III/7–IV | IV/2 | III/7 | I/6, далее без закономерности | | III/10–5–9–12 | III/5 |

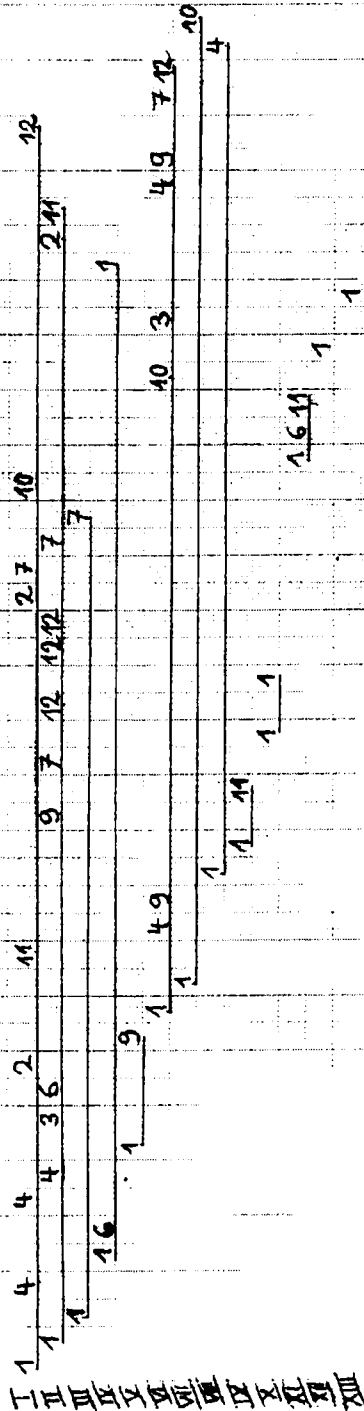
По этому принципу написаны и многие другие, в особенности более продолжительные сочинения Рославца: Первый квартет (1913), квинтет «Ноктюрн» (1913), Прелюдия для фортепиано (1915), первая из Двух поэм для фортепиано (1920), Соната для виолончели и фортепиано (1921), Третье трио (1921)³⁷¹ и разделы Скрипичного концерта (1925).

³⁷¹ Здесь часто повторяется звукоряд: XII-1, 2, 5, 10 (тт. 3–4), на ступенях 8 (тт. 10–11), 4 (т. 12, тт. 26–29), 12 (т. 30).

Н. Рославец. Две поэмы. № 1 (1920)



О обозначает отсутствующий звук



Проект исполнения охраняется.
 Aufführungsgerecht vorbehalten.
 Droits d'exécution réservés.

НИКОЛАЙ РОСЛАВЕЦ
 NICOLAS ROSLAVETZ
 (1930)

Allegretto; servido.

marc.

mf

marc.

dim. e poco rit.

p

a tempo

pp

cresc.

tratto

f

*) 1-Знаки перемены гармонической педали.
 1-Changeement de la pédale harmonique.

sceleratamente

a tempo

dim. a rít.

pp

poco rít.

dim.

p

Этот композиционный принцип более или менее интенсивно используется и другими авторами — интенсивно в том смысле, что сочинение основывается исключительно или почти исключительно (как в случае Рославца) на этом принципе. Так происходит в четвертом «Происшествии» (ор. 12 № 1) Л. Половинкина: в этой 40-тактовой пьесе звуковысотный состав гармонических «единиц» (из которых каждая длится полтакта или такт) образуют в общей сложности десять звукорядов в разных транспозициях. Три звукоряда, экспонируемые уже в первых двух тактах, благодаря частому использованию можно считать главными; остальные возвращаются реже, а для самого «происшествия» приберегается особый звукоряд (это «происшествие» состоит в том, что посередине спокойного аккордового изложения, без всякой ритмической или мотивной связи с предшествующим или последующим, возникает нечто вроде «звукового взрыва», с арпеджированным пассажем в секстолях тридцатьвторыми, взлетающим в высочайший регистр, и динамическим *crescendo* до *subito fortissimo*).

Использованная здесь композиционная система полностью соответствует системе Рославца с той лишь разницей, что Половинкин часто обращается к диатоническим звукорядам. Так, часто повторяющийся звукоряд I 1 (1-я половина т. 1) XII-2, 3, 5, 7, 10, 12 очень близок звукоряду *f-moll* без вводного тона. Из-за этого транспонируемые звуковые комплексы у Половинкина не так заметны на первый взгляд, как у Рославца: в дальнейшем здесь также появляются созвучия и мелодические обороты, напоминающие тонально-диатонические и функциональные; на этом фоне внезапно возникают тонально неопределенные³⁷² или усложненные диатонические³⁷³ эпизоды.

Эта кажущаяся непоследовательной гармония является результатом последовательной композиционной системы, в которой на равных правах используются и трактуются диатонические и недиатонические комплексы.

Собственные формы транспозиции и чередования звуковых комплексов разрабатывает также А. Крейн. В своих симфонических фрагментах «Роза и Крест» ор. 26 (1917–1920) он использует несколько звуковых комплексов (в основном аккордовых: четырехзвучия и многозвучия терцового строения в духе альтерированных аккордов) исключительно на транспозиционных ступенях 4, 7 и 10, то есть транспонирует их только по звукам уменьшенного септаккорда. Чередуются они следующим образом: II – III – I4 – II4 – I7 – II7³⁷⁴.

Систему транспонируемых звуковых комплексов можно наблюдать преимущественно у московских композиторов. Ее не следует непременно рассматривать как революционное обновление: Рославец воспринимает свою систему скорее не как

³⁷² Тт. 2–3, 5–6, 8, 10, 12, 14, 16–17, 18, 20, 26, 30–31, 34–35, 37–38.

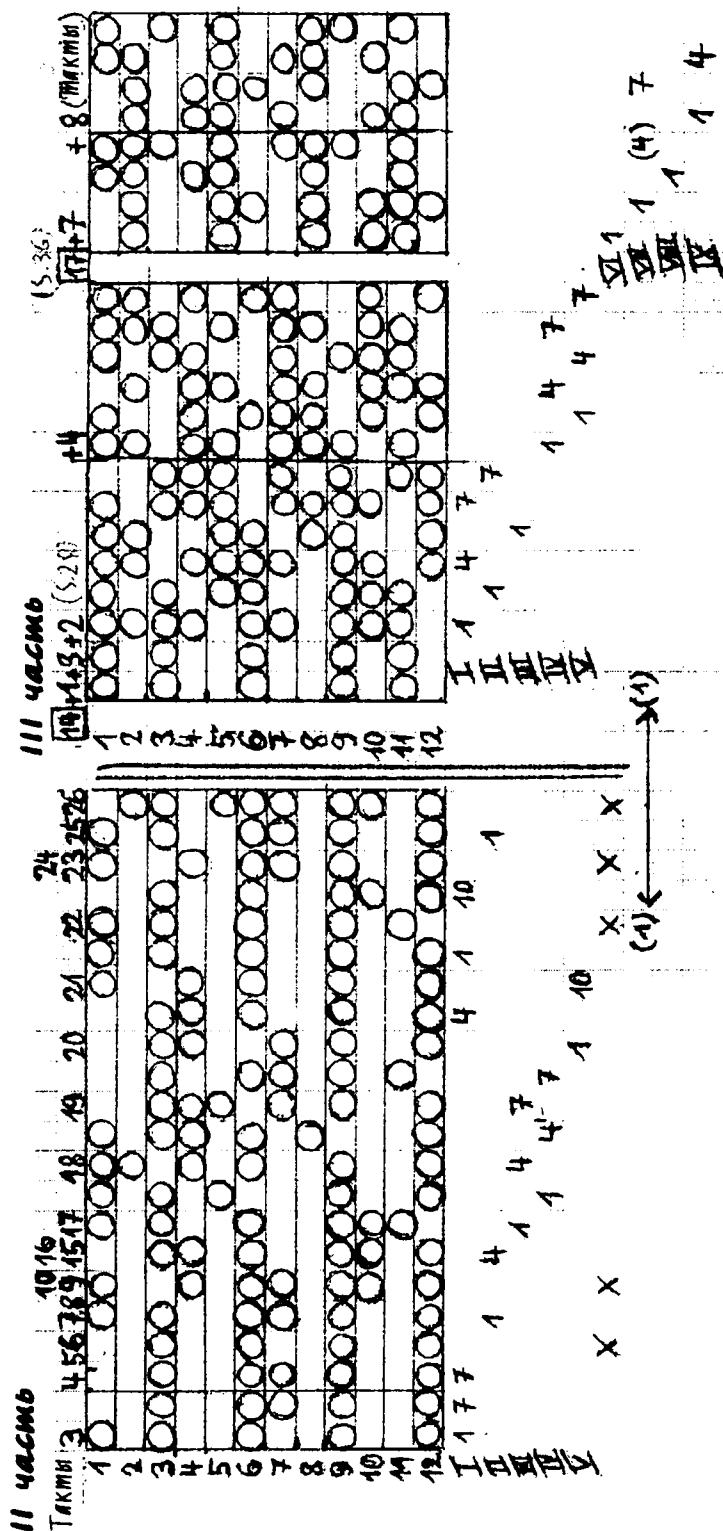
³⁷³ Тт. 13, 15 (усложненный *C-dur*), т. 17, 19 (усложненный *g-moll*), т. 36, 40 (усложненный *f-moll*).

³⁷⁴ I часть, тт. 17–19; III часть, 4 т. после цифры 14.

Л. Половинкин. «Чемверное проигрешество» стр. 12 № 1

| такты | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | |
|------------------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|
| Мотивно-тематические единицы | Q1 | Q2 | Q1 | Q2 | Q3 | Q1 | Q1 | Q2 | Q1 | Q2 | Q1 | Q2 | Q1 | Q2 | Q1 | Q2 | Q1 | Q2 | Q1 | Q2 | Q1 | Q2 | Q1 | Q2 | Q1 | Q2 | Q1 | Q2 | Q1 | Q2 | Q1 | Q2 | Q1 | Q2 | Q1 | Q2 | Q1 | Q2 | Q1 | Q2 | |
| Центральный тон | + | - | + | - | - | + | - | - | + | - | - | + | - | - | + | - | - | + | - | - | + | - | - | + | - | - | + | - | - | + | - | - | + | - | - | + | - | - | + | - | |
| 1 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 2 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 3 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 4 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 5 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 6 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 7 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 8 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 9 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 10 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 11 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| 12 | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| I | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| II | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| III | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| IV | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| V | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| VI | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| VII | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| VIII | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| IX | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| X | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| XI | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| XII | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| XIII | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| XIV | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| XV | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| XVI | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| XVII | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| XVIII | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| XIX | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| XX | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| XXI | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| XXII | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| XXIII | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ |
| XXIV | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | ○ | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

А. Крейн. «Роза и крест»



средство освобождения от существующего, но как средство упорядочивания «нынешней импрессионистски-экспрессионистской звуковой анархии, ведущей музыку в тупик»; он убежден, что «только на основе системы, плана, принципа может произойти развитие по направлению к органическому началу и даже к подлинному, сильному, здоровому искусству»³⁷⁵.

Звуковой комплекс у Скрябина и Рославца, судя по всему, первоначально возник из созвучий (Рославец говорит о «синтетаккордах»³⁷⁶), а именно: из шести- и семизвучий, которые все дальше уходили от традиционных форм септ- и нонаккордов и одновременно — от функциональной определенности. Очевидно, что двенадцатиступенная система транспозиций этих структур родственна гармонической системе Зехтера³⁷⁷; она выдерживает с ней сравнение, включает в себя ее возможности (трех- и четырехзвучия, диатонические транспозиции) и одновременно обогащает их, допуская новые аккорды любого строения и все хроматические ступени транспозиции. В этой связи представляется обоснованным мнение Рославца, который считал, что эта система «призвана заменить собою окончательно нами изжитую старую классическую систему» и вместе с тем «подвести крепкую базу» под «анархические» атональные композиционные методы³⁷⁸.

б) Петербургская система: Лурье, Житомирский

Очевидно, независимо от Скрябина и Рославца в 1912—1914 годах в Петербурге собственную систему использования звуковых комплексов разработал Артур Лурье. Звуковые комплексы Лурье ведут свое происхождение от последовательно-атонального письма с обдуманной звуковысотной «драматургией» (например, пропуск одного или нескольких звуков в течение долгого времени); возможный диапазон звуковысот у него обычно заполнен плотнее, чем у Рославца: у Лурье часто встречается одиннадцатитоновый комплекс — также и в более поздних сочинениях³⁷⁹. Среди тех произведений, которыми мы располагаем, двенадцатитоновый комплекс впервые обнаруживается во второй из Двух поэм для фортепиано op. 8 (1912), носящей название «Ivresse», в кульминационных тт. 20—24: в т. 20 — десятионовый комплекс (XII-1, 3), в тт. 21, 23 и 24 всякий раз полный двенадцатитоновый комплекс:

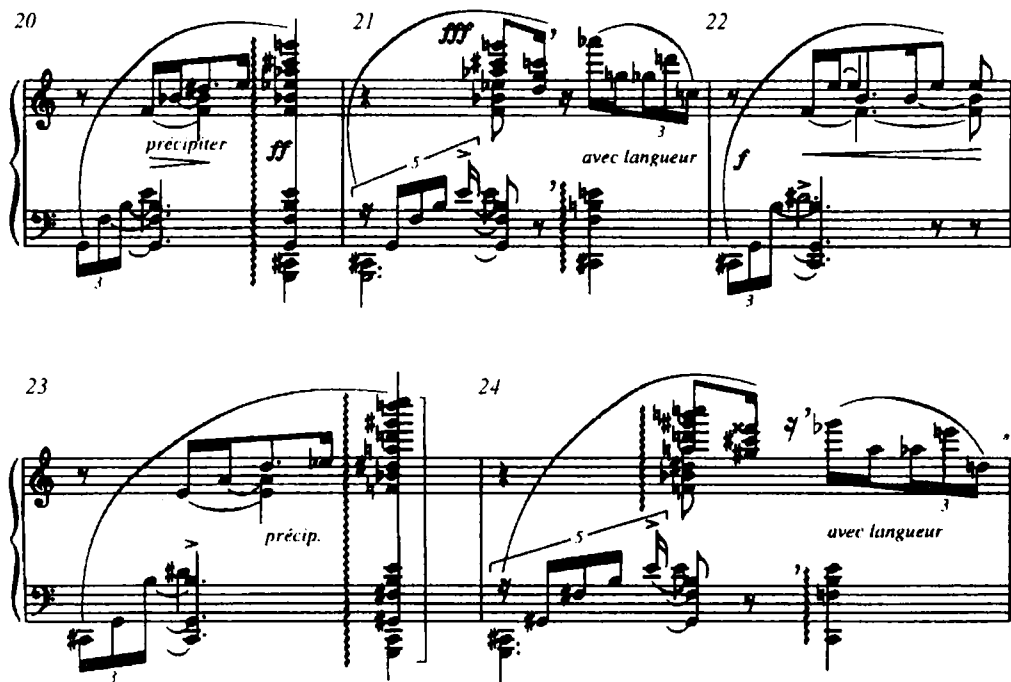
³⁷⁵ Цит. по: L. N.A.Roslawetz // Musikblätter des Anbruch. 1925. H. 3. S. 180.

³⁷⁶ Док. 8. С. 134.

³⁷⁷ «Ступенная» система гармонии С.Зехтера (1788—1867), в отличие от римановской «функциональной», была разработана главным образом на основе творчества Баха; на нее опирался в своих лекциях в Венском университете А.Брукнер.

³⁷⁸ Док. 8. С. 135.

³⁷⁹ Фортепианная поэма «Ivresse» (1912), как и «Ноктюрн» (1918), начинается с II-тонового комплекса XII-1.



Звуковые комплексы, как и ряды, можно подвергать обращению, но, в отличие от рядов, нельзя проводить в ракоходе, поскольку последовательность их составляющих свободна. Однако можно расположить в ракоходе сами звуковые комплексы, что Лурье и делает во второй и четвертой пьесах из «Синтезов» (1914): двенадцатитоновые и недвенадцатитоновые комплексы чередуются здесь в определенном порядке (см. нотный пример)³⁸⁰.

Лурье использует прием обращения комплекса: в № 4 из «Синтезов» звуко-ряд т. 3 (XII-4, 10, 12) подвергается обращению в тт. 13–14 и 23: XII-3, 5, 11.

Представляется, что в качестве противоположности полному двенадцатитоновому комплексу Лурье рассматривает генеральную паузу: таким комплексам в тт. 3–4 и 11 отвечают генеральные паузы в тт. 18 и 23. Совершенно очевидно, что они рассматриваются в связи с двенадцатитоновыми комплексами — как их отрицание.

Ракоходные последования звуковых комплексов Лурье пишет, исходя исключительно из их структуры. К вопросу о ступени транспозиции, на которой распола-

³⁸⁰ Границы звуковых комплексов у Лурье не так однозначны, как у Рославца. Часто звуковые комплексы, которые повторяются и транспонируются, представляют собой сочетания других, которые, в свою очередь, тоже повторяются. Например, в т. 6 № 4 из «Синтезов» звуко-ряд XII-1, 2, 3, 6, 7, 8, который в т. 8 возвращается в малотерцовой транспозиции (4): XII-4, 5, 6, 9, 10, 11. Вместе с тем, т. 6 схож с предшествующим т. 5 в том, что в обоих до полных 12 тонов недостает звуков 1 и 8. Этот комплекс (XII-1, 8), в свою очередь, транспонируется на септиму (12) в т. 16: XII-7, 12.

А. Лурье. Синтезы (1914). № 2

Moderement animé

1 *p* *mf* *p cresc.* *f* *mf*

5 *p* *mf* *p* *pp* *f* *cresc.* *10*

mf *crescendo* *f* *p* *pp*

riten. *a tempo* *ff* *poco più vivo* *ff* *pp* *poco riten.* *cresc.*

15 *a tempo* *f* *8* *9* *f* *8* *9* *f* *8* *9*

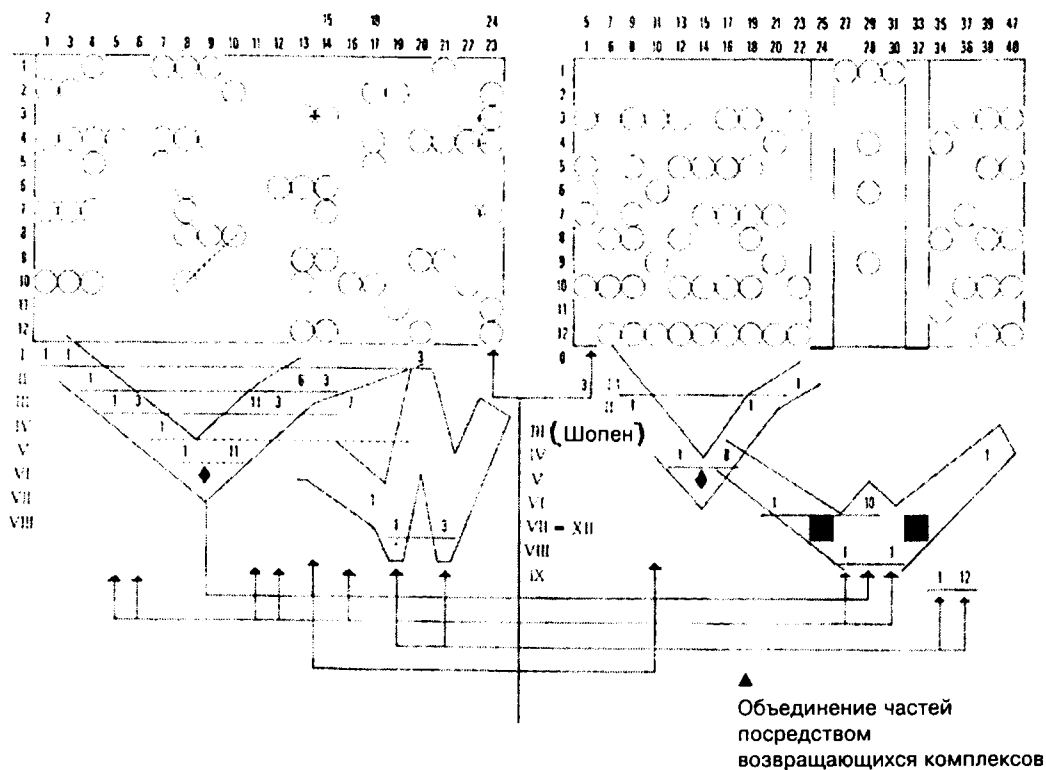
20

très lent

25

| Takt | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | |
|------|----|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|--|
| c | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| cis | 2 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| d | 3 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| dis | 4 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| e | 5 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| f | 6 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| fis | 7 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| g | 8 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| gis | 9 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| a | 10 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ais | 11 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| h | 12 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

А. Житомирский. Два стихотворения оп. 14 (1928)



гается комплекс, он подходит очень свободно и без какого-либо очевидного плана — в отличие от Рославца, у которого именно в этой сфере налицо определенная система.

Ту же систему, что и Лурье, в несколько модифицированном виде использует спустя четырнадцать лет А. Житомирский в своих Двух стихотворениях А. Санникова оп. 14 (1928). Как и у Лурье, здесь чередуются несколько ракоходных горизонтальных рядов звуковых комплексов. По типу и порядку следования эти ряды лишь незначительно отличаются от системы Лурье: второй ракоходный ряд в сочинении не содержит первоначальный комплекс, полный комплекс XII встречается реже и вообще комплексы Крейна не столь хроматизированные; в обоих стихотворениях фигурирует «шопеновский звукоряд»³⁸¹.

Новое явление по сравнению с Лурье — возвращение комплексов за пределами отдельной пьесы, *объединение сочинений* при помощи возвращающихся комплексов. Оно осуществляется через связь особо важных моментов композиции: комплекс, лежащий на оси симметрии первого ракоходного ряда комплексов в № 1 (т. 9: XII-1, 4, 8, 11), идентичен по структуре такому же «осевому» комплексу последнего

³⁸¹ № 1, тт. 13—15 (XII-3, 6, 9, 12) и № 2, тт. 10—11 (тот же звукоряд).

ракоходного ряда из № 2 (тт. 28–29: XII-1, 4, 6, 9); последний комплекс № 1 (тт. 23–24: XII-2, 3, 4, 7, 11, 12) очень близок первому комплексу № 2 (тт. 1–5: XII-3, 5, 6, 7, 10). Помимо этих соответствий, на нашей схеме показаны и другие.

Лурье и Житомирский жили в Петербурге. Очевидно, что их система симметричных рядов — это петербургская форма техники звуковых комплексов, отличная от московской, представленной Рославцем, Скрябиным, Половинкиным и Крейном, где нет симметричных последовательностей рядов, но есть система транспозиционных ступеней. При этом системы Лурье и Житомирского так похожи друг на друга, что можно предположить непосредственное влияние «Синтезов» Лурье (1914) на Два стихотворения Житомирского (1928)³⁸².

в) Свободные формы использования транспонируемых звуковых комплексов:
Половинкин, Евсеев, Дешевов, Мясковский, Мосолов, Б.Александров

В не столь ярко выраженном виде принцип возвращающихся и транспонируемых звукоядных комплексов можно встретить у многих композиторов — как одну из композиционных возможностей наряду с другими, своего рода «инкрустацию» в разделы, которые этому принципу не подчиняются. Так, во Второй фортепианной сонате ор. 13 (1924) Половинкина, как в четвертом из «Происшествий», часто повторяясь и транспонируясь, используется диатонический звукоядный комплекс без вводного тона: XII-3, 5, 7, 9, 11, 12 (х х о х о х о х о о)³⁸³. Подобные звукоядные комплексы³⁸⁴ в разнообразных транспозициях образуют материал I части сонаты. При этом гармонические единицы здесь зачастую сравнительно протяженны и охватывают несколько тактов (в этом отношении композиционная техника в сонате граничит с техникой стационарных частичных звукоядов).

Внезапные транспозиции отдельных звукоядных комплексов спорадически возникают в «Скорбной песни» для виолончели и фортепиано ор. 16 Евсеева³⁸⁵, цепи

³⁸² Такое влияние было возможно и без личных контактов, поскольку «Синтезы» Лурье были изданы в 1920 году. Обратное влияние Житомирского, с 1902 года преподававшего в Петербурге теорию, на Лурье, который был на одиннадцать лет моложе, хотя в принципе возможно, но недоказуемо на основании материала, которым мы располагаем.

³⁸³ Впервые в этой форме он появляется в I части, т. 8 на ступени 1, затем в тт. 11–13 и 28–29 на ступени 8 (квинта), в тт. 33–34 на ступени 5, т. 38 на ступени 11, т. 71 на ступени 7, тт. 102–103 на ступени 3, т. 107 — 5, т. 141 — 3, т. 145 — 8, всякий раз в разных темах, мотивах и фигурах.

³⁸⁴ Звукояд XII-3, 5, 7, 9, 10, 12 в этом положении (1) в т. 23, 41; потом в тт. 98–99 и 140 (3), т. 223 (10) и т. 224 (3). Чисто диатонический звуковой комплекс XII-1, 3, 5, 8, 10, 12 в этом положении (1) в тт. 14–16, потом т. 24 (ступень 7, далее т. 45), тт. 30–31 и 35 (3); он является также начальным звукоядом II части (тт. 1–3, ступень 6). Более хроматизированный звуковой комплекс служит скорее для заключительного усложнения диатонически-функциональных разделов, а именно: XII-2, 5, 6, 10, 12 в этом положении (1) I часть т. 4, потом т. 10 (ступень 10), т. 17, 20 (1), т. 39 (6). Во всех случаях речь идет о возвращении звукоядов независимо от мелодики.

³⁸⁵ В тт. 1–2 транспозиции 1 — 9 — 1 — 9 звукоядного комплекса XII-1, 3, 5, 7, 8, 10; в т. 5 звукояд XII-1, 2, 7, 10 транспонируется со ступени 1 на ступень 9, в тт. 10–11 звукояд XII-2, 5, 7, 9, 11 транспонируется по схеме 1 — 2 — 5.

транспозиций звукорядных комплексов обнаруживаются в Скерцо ор. 6 Дешевова³⁸⁶ и в квартете ор. 33 № 1 Мясковского³⁸⁷, а также в его Девятой симфонии ор. 28. Особенности, характерная только для Мясковского, состоит в хроматической последовательности транспозиций. Мясковский свободно обращается с системой: в ходе транспозиций комплексы зачастую слегка видоизменяются (здесь также налицо пограничная форма системы). Схожие с Мясковским комплексные структуры обнаруживаются и у его ученика Мосолова, у которого, как и у Мясковского, с точки зрения техники композиции они являются исключениями и возникают чаще всего в многозвучных фрагментах³⁸⁸.

Наконец, звуковые комплексы встречаются и у Б.Александрова, чья композиционная система вообще-то основана на иных принципах (см. далее), — в Двух пьесах ор. 1, как и у Мосолова, преимущественно в полнозвучных аккордовых разделах³⁸⁹.

2. Полифония звуковых комплексов

а) Полифония звуковых комплексов и комплементарные комплексы у Рославца

Другие разновидности композиционной техники Рославца, использованные в Трех танцах (1921) и в Скрипичном концерте (1925), можно интерпретировать как дальнейшее развитие его системы звуковых комплексов. Последние применяются здесь не последовательно, а одновременно.

Звуковые комплексы — если мы понимаем под ними неизменную группу звуков — здесь представляют собой не обособленный материал всех голосов по вертикали за единицу времени, но обособленный материал одного голоса — окруженного другими — по горизонтали. Из различных звукорядов накладывающихся друг на друга звуковых комплексов возникает суммарный звукоряд (который, в свою очередь, может функционировать как комплекс).

Таким образом, утрачивается упорядочивающее, quasi-функциональное предназначение последовательно транспонируемых комплексов (также и в атональном

³⁸⁶ В тт. 1—7 комплекс XII-3, 6, 8, 11 транспонируется по ступеням 1 — 8 — 1 — 8 (тт. 1—2) — 1 — 10 (т. 3) — 8 (т. 4) ... — 10 (тт. 6—7). В тт. 28—34 комплекс XII-1, 6, 9, 10 транспонируется по ступеням 1 (т. 28) — 3 (т. 29) — 5 (т. 30) — 12 (т. 31) — 8 (т. 32) — 12 (т. 33) — 10 (т. 34, здесь уже видоизменен). В тт. 57—60 звукорядный комплекс XII-1, 4, 5, 8, 12 транспонируется на ступени 1 (т. 57) — 3 (т. 58) — 5 (т. 59) — 1 (т. 60).

³⁸⁷ В ц. 2 (т. 23) звуковой комплекс XII-2, 6, 9, 10, 12 перемещается со ступени 1 (т. 23) через 6 (т. 24), 5 (т. 25), 10 (т. 26) на ступень 7 (т. 27); отчасти, в тт. 23—26, это связано с секвенцированием фигурации.

³⁸⁸ Квартет № 1 ор. 24: в I части (ц. 2, тт. 15—18) комплекс XII-3, 4, 6, 9, 10, 12 транспонируется по схеме 1 — 4 — 6 — 4 — 3; в Четвертой фортепианной сонате ор. 11 в тт. 50—59 комплекс XII-1, 4, 7, 10 («шопеновский звукоряд») последовательно располагается на ступенях 1 (т. 50) — 3 — 2 — 3 (т. 51) — 2 — 3 (т. 52) — 2 — 3 (т. 53) ... 1 (т. 55, верхний голос) ... 3 — 1 (т. 56) — 3 (т. 57) — 3 — 1 (т. 58) — 1 — 3 (т. 59).

³⁸⁹ № 1, тт. 24—25: XII-1, 3, 5, 7, 9, 10 по схеме 1 — 6. № 2, тт. 18—20: XII-3, 6, 9 по схеме 1 — 10 — 7; в тт. 24—25 и 64—65 транспозиции 1 — 6 комплекса XII-1, 2, 5, 6, 8, 9, 12.

письме); то, как они здесь трактуются, близко битональности, возможно, даже производно от нее.

В Трех танцах для скрипки и фортепиано (1921) Рославец повсюду избегает возвращения занимающих такт звукорядных комплексов. Вместо этого здесь действует другой принцип: в одном голосе, как правило, используются звуки, которые отсутствуют в другом. Так, в № 1 тт. 1–2 у скрипки проходят звуки 1, 3, 4 и 12, в то время как звукоряд фортепианного сопровождения: XII-3, 4, 7, 12. «Пробелы», остающиеся в одном голосе, обычно «заполняются» другими, так что в конечном итоге возникает полный или почти полный двенадцатитоновый комплекс. Полный двенадцатитоновый комплекс, складывающийся из комплементарных голосов, возникает, например, в тт. 22–24 № 2 из Трех танцев, где у фортепиано в басу появляются звуки 6, 10 и 12, в верхнем голосе — 1, 2, 4, 5, 8, 9, а у скрипки — 3, 7, 8 и 11.

Этот принцип достигает высшего развития в Скрипичном концерте Рославца (1925). Наряду с уже известными техниками транспонируемых комплексов, наряду со звуковыми комплексами, которые остаются неизменными на протяжении нескольких тактов, здесь присутствуют также комплементарные звуковые комплексы, не совпадающие друг с другом и в совокупности образующие полный двенадцатитоновый звукоряд. Первая часть концерта открывается оркестровым вступлением, где в тт. 1–4 звучит остинато на звукоряде XII-3, 6, 7, 8, 11, 12; мы обозначим его как звуковой комплекс I. В тт. 5–6 добавляется средний голос³⁹⁰ с остинато 12, 1, 8, 9. Оно заполняет 2 пустовавших места первого звукоряда. Суммарный звукоряд XII-3, 6, 7, 11 мы обозначим как звуковой комплекс I'. В тт. 9–10 в дополнение к I' вступает еще один голос (скрипки оркестра) со звуками 3, 6, 7, 8, 11, 12, которые как раз восполняют звуки, отсутствовавшие в I; в дальнейшем мы будем обозначать их как «-I». В т. 13 -I исчезает, I' остается, вместо -I вступает верхний голос со звуками 3, 6, 7, 11. Эти звуки отсутствовали в комплексе I', поэтому этот звукоряд является комплементарным «-I'». Вплоть до т. 21 с двутактовой периодичностью голоса таким путем полностью заполняют двенадцатитоновый объем.

С т. 21 Рославец начинает свободно играть с исходным материалом. Остинато из тт. 1–4 смещается на другие ступени и охватывает теперь звуки 4, 5, 8, 9, 11, 12. Это соответствует квинтовой транспозиции комплекса I (I 8), который одновременно продолжает звучать в басу на первоначальной высоте (I 1); в верхнем голосе снова добавляется -I в исходном высотном положении. Тем самым комплексы I 1, I 8 и — I 1 в тт. 21–22 и 23–24 суммарно охватывают все 12 тонов.

После того, как в тт. 25–26 и 26–27 проводятся два свободных, некомплементарных звукоряда (2, 5, 6, 8 в басу оркестра плюс XII-1, 2, 6, 8 у фагота, что мы назовем комплексом II; суммарный звукоряд XII-1), в т. 28 к прежнему мотиву присое-

³⁹⁰ Точное указание инструментов невозможно, так как мы располагаем лишь фортепианным переложением концерта.

Концерт.

Concerto.

I.

НИК. РОСЛАВЕЦ.
NIKOLAS ROSLAVETZ.
(1928)

Allegretto giocoso.

Violon.

Allegretto giocoso.
slacc.

Piano.

pp *slacc.*

Viol.

II

I

III

II

slacc.

f sempre

sf sempre

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff begins with a piano (p) dynamic and a fermata. Bass staff begins with a piano (p) dynamic. The system contains several measures of music with various note values and rests.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has markings: *poco cresc.*, *poco a poco dim. e rall.*, and *poco a poco dim. e rall.*. Bass staff has marking: *poco a poco cresc.*. The system contains several measures of music with various note values and rests.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has markings: *Allargando.*, *a tempo*, and *a tempo*. Bass staff has marking: *a tempo*. The system contains several measures of music with various note values and rests.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has markings: *poco cresc.*, *poco a poco cresc.*, and *poco rall.*. Bass staff has marking: *poco cresc.*. The system contains several measures of music with various note values and rests.

диняется скрипка соло со звукорядом XII-1, 2, 5, 6, 8, 9. Очевидно, что это терцовая транспозиция комплекса -I (-I 5). В тт. 25–32 из полного двенадцатитонового звуко-ряда отсутствует только $c = 1$. В тт. 33–36 объединяются: комплекс XII-3, 6, 10 у скрипки соло (обозначим его как III) и комплекс XII-3, 6, 7, 8, 12, почти совпадаю-щий с I 1; таким образом, суммарный звукоряд тт. 33–36: XII-3, 6.

В тт. 37–40 в средних голосах проходят 1, 7, 9, 10; это обращение звукового комплекса II. Скрипка соло и бас оркестра основываются на звукоряде XII-1, 2, 6, 11, весь фрагмент — на звукоряде XII-2, 6, 11, и это — малосекстовая транспозиция комплекса III (III 9); тем самым представленный как отдельный недвенадцатитоно-вый комплекс звукоряд приобретает значение суммарного звукоряда.

Среди доступных нам произведений Рославца этот Скрипичный концерт в отношении композиционной техники представляет собой *opus summum*; здесь со-браны — спрессованы и соотнесены друг с другом — все композиционные техники, которые мы встречали у Рославца в связи со звуковыми комплексами. Кроме того, Рославец здесь пришел к собственной ярко выраженной двенадцатитоновой техни-ке, основанной не на ряде, как у Шёнберга, а на его собственной технике звуковых комплексов. Хотя в 1925 году Рославец уже мог быть знаком с двенадцатитоновой техникой Шёнберга (в 1924 он пишет, что «в сравнительно недавнее время» «как следует познакомился» с творчеством Шёнберга³⁹¹), мы вправе рассматривать его свое-образную двенадцатитоновую технику как оригинальное параллельное явление³⁹². Важнейшая предпосылка этой техники состоит в том, что суммарный звукоряд тяго-теет к охвату всех двенадцати хроматических ступеней, а процесс ее совершенство-вания — в том, что каждая из этих ступеней возникает не более одного раза, так что двенадцатитоновый комплекс распадается на комплементарные звуковые комплек-сы, которые исключают и дополняют друг друга по формуле XII — $A = B$.

Суммарный звукоряд строго комплементарных комплексов — в любом слу-чае полный двенадцатитоновый звукоряд. Этот последний также может функциони-ровать как звуковой комплекс, как гармоническое зерно. Такая возможность, кото-рую использует в своей «Музыке двенадцати тонов и длительностей» Голышев, ста-нет предметом рассмотрения в следующей главе, посвященной двенадцатитоновой технике.

³⁹¹ Док. 8. С. 136.

³⁹² Метод Рославца в Скрипичном концерте можно сравнить скорее с «тропами» Й.М.Хауэра, в которых всегда противопоставляются две парные шестизвучные группы, дополняющие одна другую до полной двенадцатитоновости. См.: *Hauer J.M. Die Tropen und ihre Spannungen zum Dreiklang // Die Musik. 1925 (Jg. 17). H. 4. S. 257–258* (нотные примеры на с. 254–256). Пара звуковых комплексов в Скрипич-ном концерте Рославца соответствует 26-му тропу Хауэра.

б) Полифония звуковых комплексов и комплементарные комплексы у Дзегелёнка

Полифония звуковых комплексов, которая не имеет своей целью достижение полной двенадцатитоновости, наблюдается в вокальном цикле на слова Р. Тагора Александра Михайловича Дзегелёнка. В тт. 1–2 первого номера остигатный мотив фортепианного сопровождения основывается на пентахорде $a - b - h - c' - cis'$. Этот хроматический звуковой комплекс точно транспонируется по ходу пьесы (также независимо от мелодики) и при этом комбинируется с другими звуковыми комплексами³⁹³.

Во II части его оркестровой сюиты «Египет» (1921) проявляется стремление (все же скорее случайное) достичь полной двенадцатитоновости; по-видимому, это происходит независимо от техники Рославца. Начиная с т. 19 здесь в духе пассакалии, у низких струнных и деревянных духовых, постоянно и неизменно возвращается главная тема, основанная на звукоряде XII-3, 6, 8, 11, 12 (диатонический гексахорд), в основном положении и квартовой транспозиции.

Начиная с т. 49, к этой теме добавляются созвучия, линии, аккордовые последовательности, импульсы и фигурации у медных духовых, которые полностью или частично восполняют звуки, отсутствующие в главной теме. Процесс напоминает фазы лунного затмения: в цифрах 5 и 7 (тт. 49–58 и 69–78) главная тема и контрапункты в сумме дают полные XII. В цифре 12 (тт. 119–128) один, в цифре 6 (тт. 59–68) два, в цифре 11 (тт. 109–118) три и в цифрах 8 и 9 (тт. 79–98) все пять пробелов основного звукоряда остаются незаполненными.

Если здесь по ходу развития первой темы (А) не строго комплементарные, но все же так или иначе дополняющие друг друга до полных XII звукорядные комплексы комбинируются *одновременно*, то в среднем разделе они дополняют друг друга до полных XII *последовательно*. Так, в т. 200 звучит комплекс XII-2, 3, 5, 7, 10, 12; в т. 203 комплекс XII-1, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 11 восполняет отсутствующие звуки 2, 7, 10 и 12, а в т. 203 — и последний недостающий звук 3. Нечто подобное происходит и в тт. 184–195, где остается незаполненным только одно место (3). Наиболее яркое выражение этот принцип находит в той же форме, что и у Рославца: несовпадающие комплементарные комплексы, дополняющие друг друга до полных XII. Таковые обнаруживаются в начале среднего раздела (цифра 18), где непосредственно следуют друг за другом звукоряды XII-1, 3, 5, 8, 10, 12 (тт. 176–181) и XII-2, 4, 6, 7, 9, 11 (т. 182), которые еще к тому же идентичны по структуре: второй диатонический гексахорд представляет собой тритоновую транспозицию первого. Этот комплекс экспонировался намного раньше

³⁹³ Хроматический пентахорд в тт. 3–6 находится на ступени 5 ($cis^2 - d^2 - dis^2 - e^2 - f^2$), к нему добавляется разложенное созвучие, основанное на звукоряде XII-1, 5, 7, 9, 11, 12 ($G_1 - D - A - cis' - dis' - f'$); в тт. 7–9 пентахорд располагается на ступени 4 ($c' - des' - d' - es' - e'$), к нему в тт. 8–10 добавляется вокальная партия со звукорядом XII-3, 4, 6, 7, 8, 9: $a' - h' - c^2 - cis^2 - e^2$; в т. 10 пентахорд располагается на ступени 1, в т. 11 — на ступени 5, в т. 12 — на ступени 3.

А. Дзегелёнок. «Египет» стр. 6

[illegible]

ше, в т. 5, где он являлся центром небольшой ракоходной последовательности звуковых комплексов (напрашивается аналогия с Лурье и Житомирским)³⁹⁴.

Несмотря на все параллели с Рославцем и Лурье, композиционная система Дзегелёнка представляется независимой от их влияний, поскольку методы упорядочения в ней основываются на иных, индивидуальных композиционных принципах.

У Лурье, Рославца и Житомирского применение системы звуковых комплексов, а также системы рядов, является осознанным композиционным приемом, преследующим — по крайней мере у Рославца — четко сформулированную цель³⁹⁵: при помощи рациональных закономерностей обуздать позднеромантический хаос; это особая структурная «надстройка», которая не могла не оказать влияние на тип письма.

Напротив, у Дзегелёнка структуры и последования, связанные со звуковыми комплексами, непосредственно происходят из типа письма. В своей «музыке по моделям», написанной в «наивном», экзотическом стиле, Дзегелёнок использует «принцип конструктора»: такие композиционные элементы, как мелодии, созвучия, импульсы, фигуры, сами по себе остаются у него совершенно неизменными; они нанизываются, наслаиваются, бесконечно повторяются, транспонируются и появляются в меняющихся, чисто аддитивных комбинациях. Поэтому присутствие звуко-рядных комплексов обеспечивается само собой: длящееся созвучие не может быть ничем иным, кроме как длящимся звуко-рядным комплексом, неизменно повторяющийся или транспонируемый мотив — опять-таки ничем иным, кроме как повторяющимся или транспонируемым звуко-рядным комплексом. Комбинирование подобных «элементов конструктора» неизбежно становится комбинированием стабильных звуко-рядных комплексов.

3. Стационарные звуковые комплексы

«Шопеновский звуко-ряд» как особый случай техники звуковых комплексов / Его использование у Протопопова и Фейнберга / Отношение Протопопова к Болеславу Яворскому / Другие случаи использования «шопеновского звуко-ряда»

Уже у Дзегелёнка нам встретились покоящиеся, не меняющиеся на протяжении нескольких тактов стабильные звуко-ряды. Может возникнуть сомнение, относить ли их вообще к технике звуковых комплексов или же «статичные комплексы» (иными словами — не меняющиеся звуко-ряды) стоит рассматривать уже как явление из области гармонии, а не композиционной техники.

Речь здесь пойдет не о многообразных формах неизменных, недиафонических частичных звуко-рядов, с которыми мы встречаемся в музыке рассматриваемого периода, а о композиционной системе фортепианных сонат Сергея Протопопова,

³⁹⁴ В тт. 1 и 9 звуко-ряд XII-1, 3, 6, 8, 11, 12 (т. 1 на ступени 1, т. 9 на ступени 4); в тт. 4 и 6 звуко-ряд XII-1, 3, 5, 6, 8, 10, 12.

³⁹⁵ См. Док. 8. С. 135.

где тот или иной частичный звукоряд не только определяет высотное положение соответствующих музыкальных событий, но образует основной композиционный элемент, обычно в полном виде представленный в каждой гармонической «единице» (такт равен гармонической единице), — то есть удовлетворяет главному условию звукового комплекса: не только определять местоположение, но быть суммой всего звуковысотного материала. С другой стороны, определение «статичный комплекс» следует воспринимать как условную характеристику: в сравнении с менявшимися каждый такт или каждые полтакта звукорядными комплексами Рославца, он очень долгое время — на протяжении целых разделов — остается неподвижным, но затем транспонируется.

Возможности транспозиции, однако, ограничены, поскольку это комплекс особого рода — «шопеновский звукоряд»³⁹⁶ со структурой о х х о х х о х х о х х, который выпускает из полных XII уменьшенный септаккорд и, как и этот последний, может транспонироваться только два раза.

На таком звукоряде почти целиком основывается Вторая соната ор. 5 (1924) Сергея Протопопова. В ней моторные разделы Presto без тактового деления, состоящие из остинатных, пульсирующих аккордовых тремоло или пассажей, постоянно чередуются с более медленными разделами, где есть тактовое деление и тематизм в традиционном понимании. В этих последних такт за тактом целиком проводится основной комплекс XII-1, 4, 7, 10 в одном из возможных положений, варьируемый дополнительными пропусками звуков, которые, однако же, в господствующем комплексе принципиально ничего не меняют (например, в тт. 2—3 звукоряд: XII-1, 2, 4, 7, 8, 10).

Звуковысотное положение основного комплекса долгое время остается неизменным. Обозначим основной комплекс XII-1, 4, 7, 10 как I, только что приведенный вариант XII-1, 2, 4, 7, 8, 10 как I'. В тт. 2—14 основной комплекс находится в положении I (в тт. 2, 3 и 5 он переходит в I' 1), в тт. 10 и 11 — I' 4, в т. 12 (продолжительный моторный пассаж), первой его трети, — обращение I' U (XII-1, 4, 6, 7, 10, 12), потом I' 4. Все эти модификации оставляют без изменений пропуски в комплексе I 1. В тт. 15—32 с перерывами господствует I 2 (XII-2, 5, 8, 11), в тт. 33—68 с перерывами I 3 (XII-3, 6, 9, 12), в тт. 63—74 звучит I 1, тт. 76—94 — I 3, тт. 96—122 — I 1, тт. 123—141 — I 3 и тт. 143—153 (окончание) — I 1, варьируемые время от времени дополнительными пропусками, наподобие I'.

В разделах моторного типа, где отсутствует тактовое деление (тт. 1, 17, 46, 49, 62, 95, 142), всякий раз используются все 12 тонов. И здесь Протопопов поступает примерно так же, как Рославец во втором из Трех этюдов: *ступени*, на которых полагаются здесь остинатные аккордовые тремоло и фигуры, всегда совпадают со

³⁹⁶ См. выше раздел «Об анализе гармонии». Благодарю господина профессора Юрия Холопова (Москва) за информацию о том, что этот звукоряд в русской музыке особенно часто встречается у Римского-Корсакова.

звуками основного комплекса. Так, т. 1 (как и тт. 17 и 142) основан на остиной фигуре, в которой чередуются две квинты на расстоянии полутона (в начале это *Es – B* и *H – fis*); можно сказать, что они образуют комплекс XII-1, 2, 3, 5, 6, 8, 9, 10. В этом фрагменте потом фигурируют ступени 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10 и 12, отсутствуют ступени 2, 5, 8 и 11, что соответствует второй транспозиции (I 2) основного комплекса. Аналогичным образом дело обстоит и в других моторных пассажах.

Таким образом, вся соната выведена из одного-единственного звукового комплекса — «шопеновского звукоряда». Это редкое произведение, где один из бузони-евских «частичных звукорядов» используется так же последовательно и приобретает такое же значение в композиции, что и мажорный звукоряд в тональном письме. Известное гармоническое обеднение, возникающее из-за такого строгого употребления (есть только 3 вместо возможных 12 ступеней транспозиции этого звукоряда, а из-за трактовки его как звукового комплекса из такта в такт повторяются одни и те же звуки), компенсируется ритмической, мелодической и фонической дифференциацией вертикали.

В Третьей фортепианной сонате Протопопова оп. 6 (1928) «шопеновский звукоряд» также играет большую роль: на трех его транспозициях основывается материал весьма продолжительных фрагментов³⁹⁷. Однако между ними вставляются другие разделы, звукорядная структура которых не всегда выявлена (например, в т. 252 достигаются полные XII), порой возникают другие стабильные звуковые комплексы, которые время от времени, в свою очередь, повторяются и транспонируются³⁹⁸.

В имеющихся в нашем распоряжении произведениях Протопопова использование «шопеновского звукоряда» ограничивается двумя его фортепианными сонатами; в романсах оп. 3 (1917) и оп. 10 (1928) он не встречается.

В качестве доминирующего звукоряда и одновременно — транспонируемого звукового комплекса «шопеновский звукоряд» обнаруживается также в Прелюдии оп. 15 № 2 Самуила Фейнберга, причем во всех трех возможных высотных транспозициях³⁹⁹. Эта Прелюдия, относящаяся к 1922 году, была написана раньше, чем сонаты Протопопова.

³⁹⁷ Если принять XII-1, 4, 7, 10 за I 1, то в тт. 1–24 звучит I 1, тт. 24–43 I 2, тт. 44–81 I 1, тт. 82–109 I 3, тт. 118–139 I 3, тт. 140–149 I 2, тт. 150–155 I 1, тт. 156–159 I 3, тт. 160–162 I 1, тт. 163–164 I 2, тт. 171–191 I 3 и т.д.

³⁹⁸ Например, комплекс XII-2, 3, 8, 11 в тт. 163–170; он повторяется на 5-й ступени в т. 192, на 4-й в т. 230, на 3-й в т. 232; в обращении XII-1, 4, 9, 10 в т. 202. В Третьей сонате «шопеновский» и прочие звукоряды трактуются в качестве комплекса не так строго, как во Второй; чаще всего они выступают в роли звукорядного комплекса в сопровождении, в то время как главный мелодический голос разворачивается свободно. Так, главная тема, хроматическая последовательность 4-3-5-2-6-9-11 (верхний голос тт. 1–7, нижний тт. 8–14), принадлежит звукоряду XII-1, 7, 8, 10, 12, в то время как сопровождающие созвучия базируются на основном звукоряде I 1 = XII-1, 4, 7, 10. Этот вид «контрапункта» между звуковыми комплексами свободно-хроматических верхних голосов и опорных созвучий и фигураций, связанных со стабильными, малоподвижными звукорядами, типичен для всей Третьей сонаты.

³⁹⁹ Здесь «шопеновский звукоряд» в тт. 1–2, 9–12, 14–15 и 27–28 выглядит так: XII-2, 5, 8, 11; в тт. 17–18: XII-1, 4, 7, 10; в т. 13 на всех трех ступенях подряд.

С. Прокофьев. Вторая соната для фортепиано оп. 5

Лад:
Systemensammlung
Union de systèmes



Senza tempo, Prestissimo

Piano

pppp

Vago, sempre ondeggiando, minaccioso Глухо, с постепенно нарастающим рокотом.



8

A tempo, Allegro

appello, minaccioso
призывно вздымаясь.

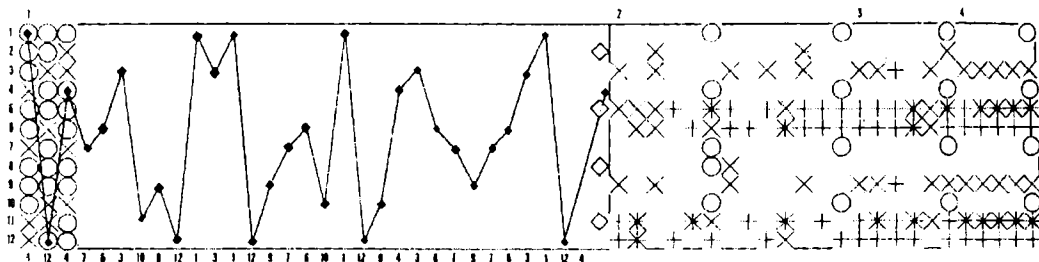


* 2a.

* 2a.

*

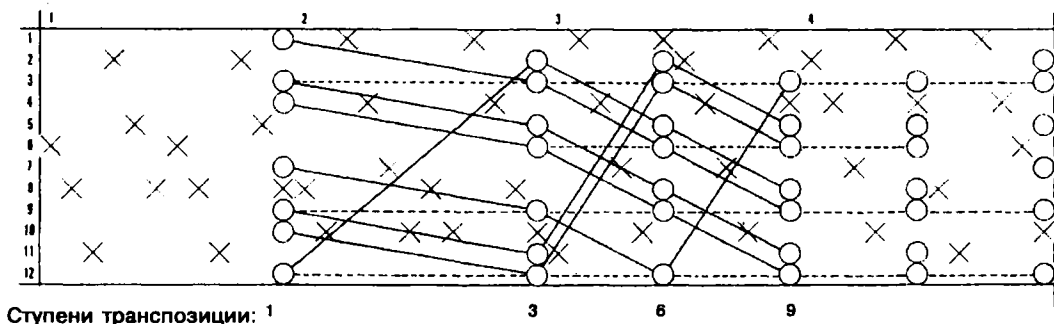
Знаки альтерации действительны только для того нотного знака, перед которым стоят, и не распространяются на знак того же названия, стоящий за ним.



С. Промислов. «В гондоле» оп. 10 № 1

Handwritten musical score for a piece titled "В гондоле" (In the Gondola) by S. Promislov, Op. 10 No. 1. The score is written on a grid with 12 staves (numbered 1-12) and 12 columns (numbered 1-12). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a style that suggests it is a preliminary sketch or a working draft, with many notes and markings appearing to be handwritten or typed in a specific notation system. The bottom of the page features a series of musical staves with notes and rests, likely representing the final or a specific section of the piece.

Лиды яворского (на схеме обозначены )



Сергей Протопопов принадлежал к близкому кругу учеников теоретика и композитора Болеслава Яворского, который в своей ладовой теории, *теории ладового ритма*, обнаружил в традиционных ладах принцип *гравитации*, выражающийся в неустойчивости тритона и его стремлении разрешиться в ближайший консонанс.

Яворский подходил к традиционным тональностям и новым ладовым структурам, исходя из положения их тритоновых ячеек; так, C-dur, по его теории, определяется тритонами $h-f$ (с разрешением в $c-e$) и $f-h$ (с разрешением в $e-c$). Ладом (Klangsysteme) Яворский называл совокупность всех имеющихся в ладу тритоновых гравитационных ячеек и их разрешений⁴⁰¹.

Протопопов предпосылает своим сочинениям и даже их разделам такие «лады Яворского», поэтому Сабанеев называет его «убежденным и строгим яворианцем»⁴⁰¹. Легко предположить, что указанный лад определенным образом воздействует на гармонию соответствующего фрагмента. Однако подробный анализ доказывает, что связь между обозначенным «ладом» Яворского и фактическим звуковысотным материалом зачастую весьма зыбкая: один и тот же материал используется, когда указаны разные системы, и наоборот⁴⁰².

⁴⁰¹ Согласно теории ладового ритма, лад представляет собой соединение единичных и двойных систем, охватывающее все шесть возможных типов шестиполутоновых (=тритоновых) отношений — некоторые типы полностью, некоторые частично (см.: Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания. М.—Л., 1939. С. 112). — Прим. пер.

⁴⁰¹ «Протопопов... это убежденный и строгий яворианец; ладовый порядок тяготеет над всей его музыкой. Конструктивная теория временами одерживает верх над творческой свободой. Дело доходит до того, что в некоторых местах композитор вставляет в текст своего сочинения название лада, в котором соответствующее место написано» (Sabaneev. P. 211).

⁴⁰² Над т. 1 Второй фортепианной сонаты обозначен следующий лад:

$$\begin{array}{cccccccc} es' & - & \underline{d'} & - & g' & - & ges' & - & f' & - & a' & - & \underline{gis'} & - & cis^2 & - & c^2 & - & \underline{h'} \\ a & - & \underline{b} & - & c' & - & cis' & - & \underline{d'} & - & dis' & - & \underline{e'} & - & fis' & - & fisis' & - & \underline{gis'} \end{array}$$

Звуки разрешения (подчеркнуты) образуют звукоряд XII-1, 2, 4, 7, 8, 10, который близок основному звукоряду XII-1, 4, 7, 10 (I 1) и соответствует его варианту I', появляющемуся в тт. 2-3. Иногда

Таким образом, непосредственной и обязательной зависимости сочинений Протопопова от предпосланных им систем не существует. Гармония Протопопова следует иным принципам, чем те, что предписывают указываемые лады Яворского.

Другой вопрос, не вытекает ли тот характерный для фортепианных сонат Протопопова звукоряд, который мы, ориентируясь на его первое спорадическое появление в тт. 1—4 финала Сонаты b-moll Шопена, назвали «шопеновским», — не вытекает ли он из учения о гармонии Яворского и не разрабатывает ли его Протопопов независимо от исторических предтеч, руководствуясь схемой «синтетической тональности» Яворского. Этот вопрос вновь приводит нас к датируемому 1917 годом романсу «Ромашки» ор. 3 № 2. Над первым тактом здесь помещен лад:

e dis g fis b a des c
ais h cis d e f g as

Его разрешения в совокупности образуют полный «шопеновский звукоряд» XII-2, 5, 8, 11. Однако в сочинении «шопеновский звукоряд» так ни разу и не появляется — ни как суммарный звуковысотный состав такта, ни в каком-либо из голосов⁴⁰³.

С другой стороны, в тот же самый период «шопеновский звукоряд» начинает широко использоваться разными композиторами — в том числе и теми, кто не принадлежал к ученикам Яворского. Кроме Фейнберга, начиная с 1917 года мы неоднократно обнаруживаем его у Александра Крейна. В I части симфонических фрагментов «Роза и Крест» (1917—1921) повсеместно проявляется тенденция пропускать

да вместе с транспозициями ладовых систем транспонируется и набор звуковысот: так, вышеприведенная ладовая система в т. 17 транспонируется на ступень 5, в т. 33 — на ступень 9, одновременно основной звукоряд в т. 15 транспонируется на ступень 2, в т. 33 — на ступень 3. Однако уже здесь есть расхождения (см. тт. 15—17), а в Третьей фортепианной сонате соотношения между приведенной системой и фактическим звуковысотным составом становятся совсем произвольными: в т. 24 транспозиция звукоряда без смены лада; в т. 44 новый (третий по счету) лад, а звукоряд возвращается к исходному положению — таким образом, получаются два различных высотных положения лада для одного и того же звукоряда; в тт. 144, 150, 156, 169 смена звукоряда без изменения лада.

Указанный в нотах лад часто не оказывает никакого влияния и на звукоряд следующего за ним фрагмента. В песне «В гондоле» ор. 10 (см. схему) одна система — в т. 1 на ступени 1, в т. 9 на ступени 9 — предпослана фрагментам с совершенно различным строением звукорядов: в тт. 1—8 — повторяющиеся и транспонируемые комплексы, в тт. 9—20 — непрерывная последовательность неповторяющихся частичных звукорядов. Попытка показать на аналитической схеме ладовые системы в нотных длительностях показывает, что их совпадение или несовпадение с фактическим звуковысотным составом носит в значительной мере случайный характер. Наконец, указанная здесь ладовая система совпадает по структуре с той, что предпослана Второй фортепианной сонате и применяется там параллельно с «шопеновским звукорядом»; напротив, в романсах ор. 10, несмотря на идентичность систем, «шопеновский звукоряд» ни разу не появляется.

Связь между ладовой системой и звуковысотным составом представляется наиболее тесной в романсах ор. 3 (1917): здесь в романсе «Ромашки» ор. 3 № 2 разрешения ладовых систем зачастую совпадают с конечными звуками мелодического движения голосов.

⁴⁰³ Поскольку этот романс был издан лишь в 1930 году, возникает вопрос, не была ли ладовая система добавлена задним числом.

звуки 3, 6, 9 и 12; в III части попеременно отсутствуют звуки 3, 6, 8; 1, 4, 7, 10 и 2, 5, 8, 11. «Шопеновский звукоряд» используется и в более позднем сочинении Крейна — балете «Лауренсия» (1939)⁴⁰⁴. В 1920-е годы мы находим его во Второй фортепианной сонате ор. 11 (1923) Д.Мелких⁴⁰⁵, в Четвертой фортепианной сонате ор. 19 (1921) Ан.Александрова⁴⁰⁶, фортепианной сонате ор. 7 Ю.Шапорина⁴⁰⁷ (здесь он транспонируется), в Трех пьесах для фортепиано (до 1928) Н.Чемберджи⁴⁰⁸, во многих транспозициях — в Четвертой фортепианной сонате ор. 11 (1925) А.Мосолова⁴⁰⁹, в «Эксцентриаде» ор. 14 (до 1928) И.Шиллингера⁴¹⁰ и в Двух стихотворениях ор. 14 А.Житомирского⁴¹¹. Среди названных Александр Крейн и Дмитрий Мелких были учениками Яворского. Николай Чемберджи учился у Анатолия Александрова. У Александрова, Чемберджи, Шиллингера, Мелких и Шапорина этот звукоряд появляется случайно: он возникает в окружении родственных, нередко схожих частичных звукорядов со стабильной структурой, всплывающих на непродолжительное время, и, таким образом, представляет собой не исключительное, а скорее промежуточное, переходное явление. У Фейнберга, Крейна и Мосолова этот звукоряд последовательно транспонируется, и его целенаправленное использование не вызывает сомнений. Как уже говорилось, в качестве постоянного звукового комплекса он фигурирует и во Второй фортепианной сонате Протопопова.

II. Разновидности двенадцатитоновой техники и техники рядов

1. Исходные предпосылки двенадцатитонового ряда

При рассмотрении таких явлений, как двенадцатитоновая музыка и двенадцатитоновый ряд, следует проводить различие между сочинениями, в которых присутствует двенадцатитоновый ряд как таковой (в том числе как эклектическое вкрапление в произведениях, которые имеют мало общего с основной идеей додекафонной композиции), и теми, которые, пусть и не обладая всеми признаками двенадцатитоновой техники рядов, по сути своей исходят из главной ее идеи — заполнения всего звуковысотного пространства, равноправного использования всех двенадцати тонов.

Напомним, что двенадцатитоновый ряд в том виде, как мы его знаем по сочинениям Арнольда Шёнберга, опирается на три главных принципа: а) принцип пол-

⁴⁰⁴ В виде целого звукоряда в т. 14 и далее после ц. 2 (см: А.Крейн. Лауренсия. М.: Советский композитор, 1961. С. 7).

⁴⁰⁵ Стр. 25, 3-я строка до стр. 26, 3-й строки: XII-3, 6, 9, 12.

⁴⁰⁶ II часть, тт. 48, 50 (стр. 26, тт. 1, 3): XII-(2), 3, 6, 9, 12.

⁴⁰⁷ I часть, тт. 28–31 (XII-1, 4, 5, 7, 10); тт. 32–35 (XII-3, 4, 6, 9, 12).

⁴⁰⁸ № 3, тт. 23–28: XII-2, 5, 8, 11.

⁴⁰⁹ В тт. 50–59 во всех трех высотных положениях (ср. прим. 388).

⁴¹⁰ № 1, тт. 19–21: XII-2, 5, 8, 11; тт. 26–28: XII-1, 4, 7, 10.

⁴¹¹ № 1, тт. 13–15, и № 2, тт. 10–11: XII-3, 6, 9, 12 (ср. прим. 381).

ноты — заполняется все двенадцатитоновое пространство, не пропускается ни один из двенадцати тонов, воспринимаемых как взаимосвязанная целостность; б) принцип однократности — исключается повторение звука внутри гармонической «единицы»; в) принцип ряда — порядок следования звуков внутри гармонической «единицы» закреплён раз и навсегда. Вполне вероятно, что эти три характерных признака, которые на современном этапе развития двенадцатитоновой техники кажутся неким «нерастворимым остатком», в период ее формирования могли и не восприниматься как взаимосвязанные. В самом деле, в ранний период все три принципа могли действовать независимо друг от друга: существует несерийная двенадцатитоновая музыка и недвенадцатитоновые ряды.

Первый признак — появление всех двенадцати тонов в рамках краткой гармонической «единицы» — вообще не такая уж редкость, благодаря альтерации с этим можно встретиться и в тональной музыке (известный пример — тема фуги *h-moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха). Стремление за короткий промежуток времени достичь абсолютной хроматической полноты в гармонии или использовать все двенадцать тонов в теме наблюдается у многих композиторов как позднеромантического, так и линейного модерна, в особенности у Житомирского, Фейнберга, Ширинского, Мясковского, Щербачёва, Дешевова, Шостаковича и Мосолова⁴¹².

2. Ранние образцы двенадцатитоновой техники

а) Рославец и Лурье: двенадцатитоновая техника и двенадцатитоновые комплексы

О двенадцатитоновой музыке в узком смысле слова можно говорить лишь в том случае, если двенадцатитоновое пространство заполняется целенаправленно и планомерно, а в основе этого процесса лежит представление о взаимосвязи всех двенадцати тонов и необходимости присутствия их всех без исключения. Первые попытки в данном направлении предпринимались на раннем этапе развития техники звуковых комплексов. Уже во втором из Трёх сочинений (1914) и первом из Двух сочинений (1915) Рославец использовал все двенадцать высотных положений звукового комплекса, причем определенным образом распределил их в форме: два—три из них приберегаются для наиболее важных мест. Применение двенадцатитоновых комплексов у Лурье также преследует очевидные композиционные цели⁴¹³.

⁴¹² Все двенадцать тонов за один такт: А.Житомирский, Квартет op. 13, I часть, тт. 13, 14; III часть, цифра 2; IV часть, тт. 7 и 8 после ц. 2 (в остальном здесь полная двенадцатитоновость достигается за 2–3 такта); С.Фейнберг, Шестая соната, разделы *Lugubre* (стр. 12), *Affrettando* (стр. 13); А.Мосолов, Четвертая соната, тт. 1, 2, 3, 4, 14; В.Дешевов, Скерцо op. 6, заключительные такты. Все двенадцать тонов в теме, тематическом разделе: В.Щербачёв, Первая симфония, главная партия, ц. 1 и др.; темы в цц. 5, 53, мотив в ц. 57; В.Щербачёв, Нонет op. 10, I часть, цц. 10, 11, 14, 15, 23; В.Ширинский, Соната op. 11, тема, цц. 2–3, 6–7; Д.Шостакович, Первая симфония, I часть, тема, тт. 1 и далее, а также ц. 4; III часть, начальная тема, тема в ц. 1, мотив в ц. 8; Н.Мясковский, Девятая симфония, I часть, тт. 1–4 контрабас, также скрипки и альты.

⁴¹³ Полные двенадцатитоновые комплексы у Лурье встречаются также в «Синтезах» (№ 3 т. 7, № 5 тт. 5, 6), в «Формах в воздухе» (№ 3, стр. 8, строка 3, 2-я фигура).

б) Система двенадцатитоновых комплексов Ефима Голышева

Из двенадцатитоновых комплексов выросла композиционная система Ефима Голышева, на что неоднократно указывал Г. Аймерт⁴¹⁴. Хотя Голышев начал экспериментировать в этой сфере не ранее 1914 года — к этому времени он уже шесть лет жил в Берлине — тот факт, что сам он считал себя русским (так его воспринимали и окружающие), является основанием и оправданием для того, чтобы рассматривать его систему в данном контексте. В пользу этого говорит также примечательное и до сих пор не проясненное обстоятельство: его система нотной записи с крестиками для полутонов в точности совпадает с системой Николая Обухова, которую он, по всей вероятности, не знал. Быть может, здесь существовал какой-то общий русский предшественник?

В его опубликованном в 1925 году Трио, носящем подзаголовок «Музыка двенадцати тонов и длительностей» (Zwölftondauer-Musik), музыкальный материал состоит из «комплексов двенадцати тонов и длительностей» (Zwölftondauer-Komplexe) — так определяет их сам композитор. Они представляют собой настоящие двенадцатитоновые комплексы, которые одновременно отвечают условиям а) и б) двенадцатитонового ряда: они охватывают все тоны звукоряда (в произвольном октавном положении); звуки в комплексах, обозначенных цифрами, как правило, не повторяются; однако порядок звуков внутри комплекса свободный. Каждая из пяти частей Трио состоит из 19–27 сменяющих друг друга комплексов, различных по структуре. Какого-либо объединения этих комплексов — например, путем транспозиции, обращения, ракохода, ракоходного обращения и т. д. — не наблюдается. Только в исключительных случаях группы звуков в таких комплексах предстают в виде имитационных последовательностей⁴¹⁵ или же повторяются в рамках комплекса⁴¹⁶. Таким образом условие в) двенадцатитонового ряда — фиксированная последовательность элементов — не выполняется. Там, где комплексы возвращаются, одновременно повторяется и тематический материал⁴¹⁷.

3. Эксклюзивный ряд и эксклюзивный комплекс⁴¹⁸

Первые образцы у Лурье, Рославца, Мясковского, Нечаева

Помимо таких комплексов, которые удовлетворяют условиям а) и отчасти б) двенадцатитонового ряда, в тот же ранний период и порой в тех же самых сочинениях мы

⁴¹⁴ Eimert H. Zum Kapitel «Atonale Musik» // Die Musik. 1924 (Jg. 16). H. 12. S. 902; Eimert H. Atonale Musiklehre. Leipzig, 1924. S. 3; Eimert H. Lehrbuch der Zwölftontechnik. Wiesbaden, 1950. S. 57.

⁴¹⁵ Так происходит во II части, в комплексах 1, 16 и 22.

⁴¹⁶ II часть, комплекс 18.

⁴¹⁷ Например, во II части комплекс 22 повторяет комплекс 7.

⁴¹⁸ Под «эксклюзивным рядом» и «эксклюзивным комплексом» здесь понимаются структуры, в которых отсутствуют повторения звуков (см. стр. 65). — *Прим. пер.*

сталкиваемся со структурами, которые в первую очередь соответствуют условию б) — постоянное обновление материала при избегании повторений. В связи с первым из Двух сочинений Рославца, где в тт. 1–4 без повторения следуют друг за другом десять различных транспозиций основного комплекса, мы говорили о первом шаге к принципу двенадцатитонового ряда. Однако такие цепочки из восьми—десяти неповторяющихся ступеней встречаются у Рославца и в виде звуковых последовательностей, например: 5–3–9–4–11–7–6–2–10(–5)⁴¹⁹ или 9–10–12–3–5–7–8–11–2–4(–9)⁴²⁰, — а цепочки из пяти—шести звуков становятся у него нормативным явлением.

В пятом из «Синтезов» Лурье, в каденции предпоследнего такта (т. 13), содержится такая эксклюзивная последовательность из девяти звуков: 4–6–2–8–10–5–7–12–11(2).

Объединение обоих условий: обязательное присутствие в гармонической единице всех двенадцати тонов при однократном появлении каждого из них — могло бы стать предпосылкой двенадцатитоновой техники. Такое объединение намечается уже в ранний период и реализуется в музыкальной практике 1920-х годов. Если разделить комплекс из двенадцати однократно представленных звуков, то получатся два комплекса, дополняющие и исключаящие друг друга. Таковы комплементарные звуко-ряды в Скрипичном концерте Рославца (1925) и в упоминавшемся выше сочинении Дзегелёнка. Если от такого комплекса из двенадцати эксклюзивно представленных звуков отнять двенадцатитоновый комплекс, получится музыкальный ноль. Кажется, этим представлением руководствовался Лурье, когда в т. 18 второго из своих «Синтезов» вместо ожидавшегося после ракоходного ряда двенадцатитонового комплекса поставил генеральную паузу. Многие двенадцатитоновые комплексы в Трио Голышева есть такие эксклюзивные комплексы без повторений звуков. В Советском Союзе, наряду с Рославцем, подобные образцы обнаруживаются у Мясковского: басовая линия (контрабас, виолончель, фагот) в начальных тактах (тт. 1–4) его Девятой симфонии 6–7–4–5–11–10–9–8–3–2(–3)–12–1 являет собой, за исключением «вспомогательного звука», эксклюзивную, полную двенадцатитоновую последовательность. Не исключено, что здесь, как и в других местах⁴²¹ этой симфонии, написанной в 1926 году, на композитора оказала влияние шёнберговская модель, хотя, принимая во внимание сильно хроматизированную гармонию Мясковского, можно предположить и оригинальный замысел.

Напротив, полный и почти эксклюзивный двенадцатитоновый комплекс в начальном оstinato «Valse lente» op. 9 № 2 (1928) В. Нечаева — не более чем эклектичное вкрапление в его весьма пестром, разнородном стиле.

Первым советским композитором, который реализовал в своем сочинении все три условия двенадцатитонового ряда, был Борис Александрович Александров.

⁴¹⁹ «Раздумье», линия баса, т. 70, 1-я доля.

⁴²⁰ Три танца, № 2; «Ноктюрн», партия скрипки, т. 14.

⁴²¹ I часть, тт. 43–45, линия баса: 12–11–1–3–2–4–5–6(–5)–7–8–9(–8)–10(–11)(–9).

Забегая вперед, скажем, что его композиционная система примечательна не столько по этой причине, сколько как целостное явление, синтезировавшее в себе двенадцатитоновую технику, технику сменяющих друг друга звуковых комплексов и свободную технику рядов.

4. Композиционная система Бориса Александрова

а) Принцип двенадцатитоновых рядов

Для того чтобы рассматривать двенадцатитоновую последовательность как ряд, требуется по крайней мере однократное ее повторение в сочинении независимо от мотивного наполнения или какая-либо другая ее модификация (ракоход, обращение или ракоходное обращение). Это условие выполняется в опубликованных в 1928 году Двух пьесах для фортепиано ор. 1 двадцатитрехлетнего ученика Глиэра Бориса Александрова. Обе пьесы, Танец и Скерцо, возникли из двенадцатитоновых рядов, которые экспонируются в начале каждой из них. Ряд первой пьесы таков: 9–1–7–3–5–11–8–4–10–2–12–6; он получается, если к теме (начиная с т. 3 партии правой руки) прибавлять все попутно возникающие звуки в качестве новых тонов ряда. Условие б) двенадцатитонового ряда — принцип эксклюзивности — у Александрова реализуется весьма свободно: между звуками ряда вставляются, повторяясь, уже прозвучавшие звуки, как правило, связанные со свободными ракоходными рядами в нижнем фактурном слое. Ряд второй пьесы: 7–11–6–2–9–3–1–5–10–12–4–8; как и в первой пьесе, он образован из звуков начальной мелодической линии (тт. 1–6), повторяющиеся тоны не учитываются.

Двенадцатитоновые ряды по ходу развития транспонируются, предстают в обращении и ракоходе. В виде полной основной конфигурации они проводятся только в связи с темой — в той форме, в которой они экспонировались; в других случаях они чаще всего подвергаются сокращению на один или несколько звуков, отдельные группы звуков «собираются» в созвучия.

Эти кажущиеся непоследовательности — точно так же, как повторения и возвращения звуков вне ряда в основных темах, — обусловлены еще одним принципом, определяющим отбор звуков не менее строго, чем двенадцатитоновый ряд. Мы имеем в виду

б) Принцип свободных ракоходных рядов

Двенадцатитоновый ряд часто проводится в ракоходе. Но сам принцип проведения звуковой последовательности от конца к началу находит применение и вне двенадцатитоновой сферы в форме *свободных ракоходных рядов*, которые не должны непременно отвечать условиям а) и б).

Длинные или краткие последовательности тонов возвращаются в ракоходе, поворачивая назад от оси симметрии, включаются в проходящий в соответствующую

щий момент времени двенадцатитоновый ряд или образуют свободные эпизоды и повторения.

Как явствует из нашей схемы второй пьесы, среди таких ракоходных рядов, которые звучат одновременно, есть ряды разной продолжительности, зеркально-симметричные относительно разных осей. Самый длинный из них: 11–2–9–3–10–5–12–4–9–12–5–3–11–6 и обратно, — проходит во второй пьесе в тт. 1–14; за это время двенадцатитоновый ряд главной темы экспонируется, звучит в ракоходе, транспонируется на секунду и в этой транспозиции опять проводится в ракоходе и, кроме того, проходят еще четыре свободных ракоходных ряда. Ось симметрии упомянутого ряда — в т. 7, тогда как оси симметрии двенадцатитонового ряда и его ракоходных преобразований приходятся на тт. 6 и 12; оси свободных ракоходных рядов находятся в тт. 3, 4–5 и 13.

Звуки этих свободных ракоходных рядов либо взяты из проходящего двенадцатитонового ряда (или из других свободных ракоходных рядов), либо выбраны произвольно; однако прослеживается следующая тенденция: звук, который на одной из двух зеркально-симметричных половин появляется свободно, на другой обычно оказывается «встроенным» в ряд.

Экспонируя основной ряд, Александров одновременно проецирует через вторую ось зеркальной симметрии (не совпадающую с осью основного ряда) его звуки или же, наоборот, предвосхищает в ракоходных рядах звуки, которым еще только предстоит появиться в основном ряду. Таким образом, свободные ракоходные ряды предваряют звуки последующих рядов или возвращаются к звукам уже прошедших.

Такие свободные ракоходные ряды Александров использует и там, где он откачивается от основного ряда — в развивающем разделе и свободных эпизодах пьесы (как, например, в № 2, стр. 8, тт. 13–14 [= тт. 28–29 в абсолютном исчислении]; см. схему). Но и здесь музыкальный процесс определяется не одним свободным ракоходным рядом, а двумя или более, проходящими одновременно; при этом обычно более короткие из них сочетаются с более длинными.

Сами двенадцатитоновые ряды в развивающих разделах обычно сжимаются (особенно в первой пьесе); из них изымаются группы звуков, на основе которых потом формируется самостоятельный музыкальный материал. Этот метод виден и на примерах из нашей схемы (первая пьеса, стр. 4, т. 12; стр. 5, тт. 3–4; стр. 5, т. 5 [тт. 21, 24–25, 26]). Там, где двенадцатитоновые ряды проходят целиком, они могут менять свой первый тон и начинаться, например, с шестого звука (первая пьеса, стр. 5, тт. 6–7 [27–28]), проходить до конца и начинаться сначала.

Двенадцатитоновый ряд может проводиться в основном виде, в транспозиции (вторая пьеса, стр. 7, тт. 9–14 [9–14]), ракоходе (первая пьеса, стр. 5, тт. 6–7 [27–28]; вторая пьеса, стр. 7, тт. 6–8 и 12–14 [6–8, 12–14]) и обращении (вторая пьеса, стр. 9, тт. 14–19 [45–50]; все эти примеры см. на схеме). Обычно вслед за основным рядом сразу же идет ракоход, ритм которого изменяется, как это и принято в двенадцатитоновой технике композиции.

Б.Александров. Две пьесы. № 1, «Танец»

Allegretto

ritardando

a tempo

pp

p

× = верхние голоса, + = нижние голоса, O = звукоряды, ● = 12-тоновые наложения

12-тоновый ряд

Свободный ракоходный ряд

Б.Александров. Две пьесы. № 2, «Скерцо»

Allegro vivace (M. M. $\text{♩} = 160$)

x = верхний голос, + = нижний голос, • = 12-тоновый ряд

12-тоновый ряд R1

R10

R1

малые ракоходные ряды

большой ракоходный ряд

Свободный ракоходный ряд

Принцип свободных ракоходных рядов в первой пьесе подвергается дополнительным модификациям. Возникает модель, в которой звуки располагаются примерно так же, как шахматные фигуры: ладья, конь, слон, король, ферзь, слон, конь, ладья, — то есть крайние звуки в гармонической единице соотносятся по принципу ракохода — следовательно, представлены дважды, — а в центре располагается группа неповторяющихся звуков (такие примеры можно обнаружить во второй пьесе, стр. 8, тт. 9–11 и 12–14 [24–26, 27–29]).

в) Видоизменение рядов при помощи звуковых комплексов

Уже в ходе экспонирования основных рядов бросается в глаза то, что, наряду с горизонтальным порядком следования звуков (ряды), Александров учитывает и их вертикальное соподчинение (используемый в данный конкретный момент в гармонической единице звукоряд). На протяжении двух, трех или четырех тактов из полного двенадцатиступенного звукоряда изымается определенная группа из трех или более звуков⁴²². Комплексы, которые возникают таким образом, являются разновидностью недиафонических частичных звукорядов.

Время от времени вместо того, чтобы на протяжении нескольких тактов составлять неизменные звукоряды, Александров обращается к другому принципу, известному нам по сочинениям Рославца, — последовательной *транспозиции звуковых комплексов*: сама по себе неизменная группа отсутствующих звуков из такта в такт перемещается на другую высоту⁴²³. Таким образом, Александров объединяет обе основные системы звуковысотной организации, которые встречаются в советской музыке 20-х годов: принцип ряда и принцип транспонируемых звуковых комплексов.

По-видимому, синтез обоих этих принципов протекал не вполне гладко; как можно установить, в случае их противоречия Александров отдает предпочтение принципу непрерывно выдерживаемых звукорядных комплексов и жертвует непрерывным проведением ряда. Этим объясняются некоторые неточности в проведении рядов⁴²⁴.

⁴²² № 1, тт. 3–4: XII-2, 6, 12; тт. 5–6: XII-1, 5, 9; тт. 7–8: XII-6, 11, 12. № 2, тт. 1–3: XII-4, 8, 12; тт. 4–6: XII-1, 2, 5, 10; тт. 9–11: XII-2, 6, 10, 11; тт. 12–13: XII-4, 6, 7, 11; тт. 14–16: XII-1, 4, 7, 12.

⁴²³ № 1, тт. 24–25: транспозиция 1–6 комплекса XII-1, 3, 5, 7, 9, 10; № 2, тт. 17–22: транспозиция комплекса XII-3, 6, 9 по ступеням 1–10–7; тт. 23–24: транспозиция 1–6 комплекса XII-1, 2, 5, 6, 9, 12; другие примеры см. № 1, тт. 12–14; № 2, тт. 10–11 (XII-2, 3, 6, 8, 10, 11; ступени 1–9); тт. 63–64 (XII-1, 2, 5, 6, 8, 9, 12; ступени 1–6).

⁴²⁴ Так, в первой пьесе, тт. 27–28 (стр. 5, тт. 6–7), в проведении ракохода основного ряда недостает 5-го звука *gis*. Этот звук отсутствует в обоих тактах. В № 2, тт. 9–14 (стр. 7, тт. 9–14) нет 12-го звука ряда *f*; он отсутствует во всем этом эпизоде. В № 2, тт. 45–48/48–50 (стр. 9, тт. 14–17/17–19) проводится ряд и сразу же после этого — его обращение. При этом в ряду не хватает 12-го тона *f*, который постоянно отсутствует; вместо него звучит *e*. В последующем обращении эта замена учитывается, и вместо 12-го звука (здесь им должно быть *fis*) появляется *g*. Кроме того, в обращении 2-й и 5-й звуки ряда (это должны быть *dis* и *f*) ради сохранения звуковысотного комплекса смещены на полтона вниз — *d* и *e*.

Александров почти всегда следует принципу: исключать из полного звукоряда несколько звуков; весь гемитонный звукоряд в виде свободных двенадцатитоновых последований за один такт используется лишь в переходах⁴²⁵.

В какой мере на композиционную систему Александрова воздействовали посторонние влияния и какие именно это были влияния, в точности установить невозможно. Нам неизвестно, писал ли он впоследствии еще такого рода сочинения — его позднейшие работы из тех, что были нам доступны⁴²⁶, не содержат в себе ничего от композиционной техники ор. 1. Точно так же остается вопрос, стал ли бы Александров в иной культурно-политической ситуации продолжать в духе Двух пьес: они являются скорее синтезом уже существующего, чем плодотворным началом, за которым последует дальнейшее развитие.

Поскольку при разработке двенадцатитонового ряда Александров объединяет возможности транспозиции, обращения и ракохода, можно предположить, что здесь он принял в качестве образца шёнберговскую модель. Его транспонируемые комплексы напоминают Скрябина или Рославца. Вопрос о каких-либо предтечах в связи со свободными ракоходными структурами снова возвращает нас к Лурье и Рославцу.

5. Свободные ракоходные ряды

Ракоходные ряды звуковых комплексов (Лурье) и звуков (Рославец) / Аксиальная и радиальная симметрия при ракоходе

Как становится ясно из описания композиционной системы Александрова, свободный ракоходный ряд есть последовательность звуков, которая соответствует требованию в) двенадцатитонового ряда, но необязательно удовлетворяет условиям а) и б); нетранспонированный ракоход при этом непосредственно примыкает к проведению в прямом движении. Обычно между «прямым» проведением и ракоходом располагается неповторяемое центральное звено; иначе говоря, последнее звено прямого проведения одновременно является первым ракохода⁴²⁷.

В своих уже многократно упоминавшихся «Синтезах» (1914) Лурье использовал ракоходные последовательности звуковых комплексов, которые из-за неповторяемого звена и взаимных пересечений предвосхищают ряды звуков Б.Александрова. Яркие выраженные ракоходные ряды звуков обнаруживаются у Рославца, например, в Третьем квартете (1920): здесь в тт. 1–3 проводится ракоходный ряд, охватывающий весь звуковысотный материал. При ракоходе звуки ряда по сравнению с прямым

⁴²⁵ См. № 1, т. 19 (стр. 4, т. 10).

⁴²⁶ Оперетта «Свадьба в Малиновке», «Китайская сюита» (1953).

⁴²⁷ В российском музыковедении такое звено, связывающее разные проведения серии, называют «мостом». — Прим. пер.

движением перемешаются в другой голос. Так, звуки 6–5–8–7 (транспозиция ВАСН!) в ходе экспонирования ряда в тт. 1–2 играет 1-я скрипка, а в ракоходе в тт. 2–3 они распределяются между виолончелью и 2-й скрипкой; 1-я скрипка в ракоходном проведении играет звуки, которые в прямом были у 2-й скрипки и т. д. (У 1-й скрипки при прямом и ракоходном проведении ряда звучит повторяющийся главный мотив квартета.)

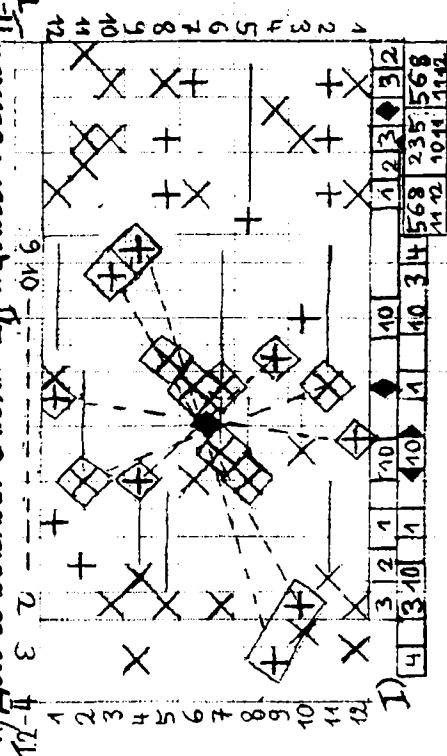
Кроме того, в ходе развертывания ряда учитываются пропуски отдельных высот. Так, в т. 1 возникает звукоряд XII-3, 4, 7, 8, 11, 12 — звуковой комплекс, совпадающий по структуре с собственным обращением, а также с комплементарным комплексом. В т. 2 дальнейшее развертывание ряда представляет собой транспозицию этого комплекса на большую секунду (ступень 3), что соответствует комплементарному комплексу; таким образом ракоходный ряд заполняет все двенадцатитоновое пространство. В т. 3 на основе ряда вновь сформировался бы исходный комплекс, если бы звуковое пространство не начало все интенсивнее заполняться свободными ракоходными рядами.

Наряду с этими ракоходными рядами, симметричными относительно «вертикальной» оси (аксиальная симметрия), у Рославца обнаруживается и другой вид звуковых рядов, симметричных относительно «горизонтальной» оси (радиальная симметрия). Оба вида встречаются во втором из уже упоминавшихся Двух сочинений (1915), носящем название «Quasi Роёте». Как и в случае аксиальных ракоходных рядов, речь идет о свободных последовательностях звуков с определенным порядком следования отдельных звеньев (третье условие двенадцатитонового ряда), где есть экспозиция ряда и ракоходное движение, но только этот ракоход «перевернут» относительно некоей воображаемой горизонтальной оси⁴²⁸: по сравнению с аксиально-симметричным рядом он предстает в обращении. Такими радиальными ракоходными рядами являются, например, последовательности: 9 – 10 – 2 + 4 + 8 – 7 – 12 – /ось/ – 1 – 6 – 5 + 9 + 11 – 3 – 4 (Quasi Роёте, тт. 2–3), 5 + 10 – 2 – 8 – 3 – /ось/ – 10 – 5 – 11 – 3 + 8 (там же, тт. 9–10). (В этой строго сочиненной пьесе в указанных местах все прочие звуки вплетены в аксиально-симметричные ракоходные ряды⁴²⁹.) На длинном радиально-симметричном ракоходном ряду основана тема фуги (с т. 61) в «Раздумье» для виолончели и фортепиано Рославца: 7 – 10 – 6 – 1 – 2 – 5 – 11 – 4 – /ось/ – 6 – 2 – 8 – 11 – 12 – 7 – 3 – 6. Этот ряд содержит все двенадцать тонов, из них лишь четыре повторяются. Здесь также все прочие, не относящиеся к теме звуки и контрапункты включены в дополнительные аксиально-симметричные ракоходные ряды.

⁴²⁸ Тон, который мог бы служить осью, отсутствует во всех найденных примерах.

⁴²⁹ Об аксиально-симметричных структурах во всеинтервальном двенадцатитоновом ряду см.: Eimert H. Lehrbuch der Zwölftontechnik. Wiesbaden, 1950. S. 23–24.

1) Два соименя (1915). №21 «Quasi Poème»

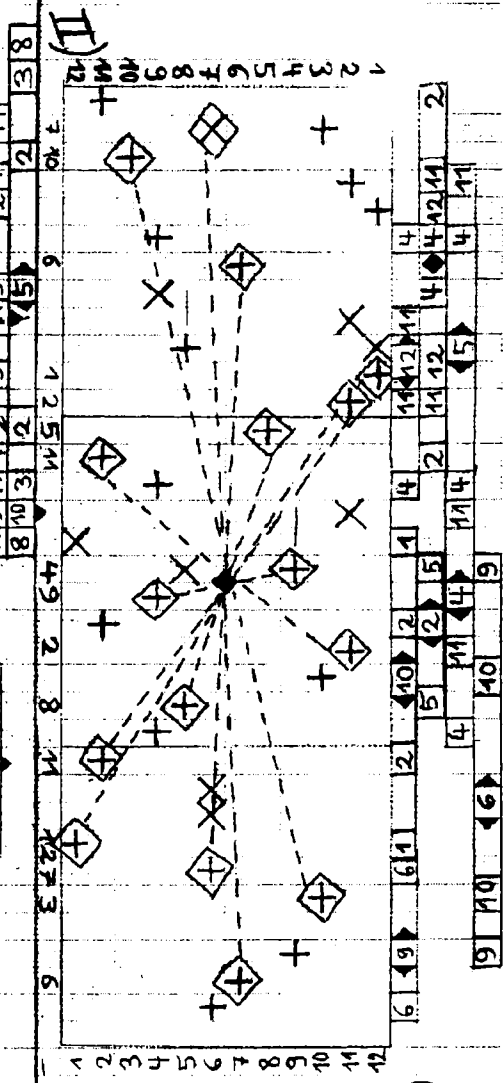


Т. = верх. голос X = ниж. голос
 = свободные ряды в обращении
 = свободные ряды в обращении
 = Ось симметрии

2) «Раздумье» (1921)

Тема фуги
 (тт. 61-63)

+ = тема
 x = контрпункты



II (QUASI POÈME)

NICOLAS ROBLAVETZ

Lent. (Légendaire) *a tempo.*

Piano. *pp* *avec douceur*

(très libre) *pp*

très *(très souflet)* *(marqué)* *p*

m. 9 *f* *très* *(très souflet)* *(marqué)* *p*

«Раздумье», тт. 61-63

Allegretto capriccioso

pizz.

Allegretto capriccioso

p

Н. Рославец. Третий квартет (1920)

X Violine I
 X Violine II
 + Viola
 # Violoncello
 X Главный мотив (B-a-c-h)

Свободные
ракоходные ряды

3^{me} Quatuor

Nicolas Roslavetz.
(1920)

Moderato.

grazioso

VIOLINO I.
p cresc. f pp

VIOLINO II.
p cresc. f pp

VIOLA.
p cresc. f pp

VIOLONCELLO.
p cresc. f pp

6. Выводы

Обобщив все, что было сказано о технике звуковых комплексов, рядов и двенадцатитоновой технике, можно утверждать, что все существенные композиционно-технические новшества, имеющие значение для музыки 20-х годов, в ясной, концентрированной форме (и в этом плане они так и остались непревзойденными) обнаруживаются около 1914–1915 года в произведениях Лурье и Рославца. Новые тенденции 20-х годов — вроде двенадцатитоновой техники комплементарных комплексов в Скрипичном концерте Николая Рославца или синтеза звуковых комплексов, двенадцатитоновых рядов и аксиально-симметричных ракоходных рядов в ор. 1 Бориса Александрова — по большому счету представляют собой развитие и усовершенствование композиционно-технических процедур, которые возникли еще в 10-е годы, и притом в самой России, независимо от процессов в Западной Европе.

То, что это обстоятельство долгое время не могло стать фактом общественно-исторического сознания, объясняется культурно-политическими причинами: художественные эксперименты такого рода в СССР не считаются достойными уважения, и их исследование наталкивается не только на пренебрежительное отношение со стороны официальных инстанций⁴³⁰, но и на откровенную враждебность⁴³¹. Так, невыясненным остается вопрос, как могло случиться, что в один и тот же период времени несколько русских композиторов, очевидно, независимо друг от друга⁴³² пришли к этой витавшей в воздухе идее. Одно из наиболее убедительных объяснений на этот счет дается в исследовании Юрия Холопова о симметричных ладах в русской музыке⁴³³, которые сознательно использовались и культивировались уже в эпоху романтизма.

⁴³⁰ Сочинения Рославца, Лурье и Протопопова по крайней мере до конца 70-х годов не переиздавались и не записывались; архив Рославца, хранящийся в Центральном государственном архиве литературы и искусства, оставался недоступен.

⁴³¹ Так, в журнале «Советская музыка» (1970. № 11) скрывающийся под псевдонимом Журналист автор, часто полемически выступавший по вопросам новой музыки, в статье «Бегут спасать, а спасая — воруют...» писал: «Кто же эти музыканты, на годы и десятилетия опередившие признанных “мэтров” нововенской школы и предвосхитившие иные системы даже нынешних авангардистов? Гойовы поименно перечисляет — Артур Лурье, Ефим Голышев, Николай Рославец, Сергей Протопопов, Йозеф Шиллингер, Арсений Авраамов, — перечисляет, а точнее валит в одну кучу, не считаясь с тем, “кто есть кто” из тех, кого он “открыл”, — композитор или теоретик, бездарный графоман-эмигрант или убежденный, хотя и заблуждавшийся советский музыкальный деятель. Для Гойовы важна лишь сенсация: Россия — родина... авангардизма...» (с. 143).

⁴³² В дневниковой записи от 10 мая 1957 года Лурье пишет о Рославце: «Я никогда не слышал его музыку, только читал. Он посылал мне одну вещь за другой, по мере того как они выходили из печати» (согласно любезному сообщению г-на Ж.Лалуа, Париж). Хотя некоторые фортепианные сочинения Рославца до революции издавались в частных типографиях, Два сочинения, с их симметричными, основанными на рядах структурами, появились в печати все же не раньше 1915 года. Таким образом, нельзя говорить о зависимости Лурье, который уже в 1914 году применил в своих «Синтезах» симметричные ряды звуковых комплексов, от Рославца — точно так же, как и об обратном влиянии, поскольку «Синтезы» были изданы советским Госиздатом лишь в 1920 году.

⁴³³ *Cholopov J. Symmetrische Leitern in der Russischen Musik // Die Musikforschung. 1975 (Jg. 28). H. 4. S. 379–407.*

С. СТИЛЬ АВАНГАРДИСТОВ

(Рославец, Протопопов, Б.Александров, Лурье)

Хотя Лурье, Рославец, Протопопов и Борис Александров в своих новых композиционных системах пришли к сходным решениям, их стиль в области гармонии, ритмики и строения формы существенно различается. Они не образуют сплоченную группу. Отчасти они — одиночки, отчасти принадлежат более крупным стилистическим объединениям.

Гармонический и ритмический стиль и эстетическая позиция Рославца и Протопопова, несомненно, продолжают московскую традицию аккордового, насыщенного письма, патетически-эмоциональной мелодики, ритмической неопределенности и невесомости в духе позднего импрессионизма Скрябина — подобно тому как сама система звуковых комплексов в качестве нового упорядочивающего принципа, как представляется, органически связана с поздним романтизмом и поздним импрессионизмом.

У Лурье с самого начала господствует линейный, суховатый по звучанию, конструктивный стиль; для него типичны эмоциональная сдержанность, почти полное отсутствие лирического начала, и это опять-таки очень близко его петербургскому окружению, из которого в то же самое время вышли Стравинский и Прокофьев. Он принадлежал к предтечам того невозмутимого, насмешливо-иронического отношения к музыке, главным представителем которого — и тоже в Петрограде/Ленинграде — станет Шостакович. Его «Формы в воздухе» — это бесцеремонное освобождение от норм традиционного музыкального письма вообще. Диссонантные звучания, вплоть до политонального параллельного движения голосов, постоянно встречаются в самых ранних его произведениях, и не случайно именно он делает первые шаги по направлению к новой политональной диатонике, которая впоследствии станет характерной приметой поколения Шостаковича. В более позднем русском модерне вообще трудно найти такую музыкальную идею, которая уже не приходила в голову Лурье.

Напротив, ор. 1 Бориса Александрова — написанные в 1928 году Две пьесы — вбирают в себя опыт неоклассицизма, с его радостью вновь обретенного трезвучия, ясного, четкого тематического и мотивного материала и неприятием безграничной мелодики. Аэмоциональная музыка в это время — уже не отчаянный риск, а норма и правило; представление об «игровой музыке» к этому времени уже вполне утвердилось. Возможно, те влияния, которые заметны в двенадцатитоновой музыке Александрова, отчасти идут с Запада — он наверняка знал Кшенека и Хиндемита, и если стиль Двух пьес сравнивать со стилем кого-либо из западных композиторов, то он ближе всего Хансу Елинеку.

І. Гармония

І. Звукоряды

О звукорядах, применяемых Рославцем, можно сказать весьма определенно: это почти исключительно бузониевские частичные звукоряды, в которых до полного двенадцатизвучия всякий раз недостает от трех до восьми тонов (обычно пять или шесть). Часто встречаются звукоряды с двумя или даже тремя пустующими позициями подряд (то есть малой или большой терцией в качестве интервала звукоряда), в других случаях такие «пустоты» равномерно распределены по всему звуковысотному диапазону (и не сосредоточены, как часто бывает у Лурье, в хроматических группах). Например, типичные для Рославца звукоряды: о о х х о х о х х о х х (Два сочинения, № 1, повсеместно; Три сочинения, № 2, почти повсеместно; «Раздумье» для виолончели и фортепиано, тт. 7, 17, 23, 68; Третий квартет, тт. 8–9; Третье трио, тт. 6–7; Соната для виолончели и фортепиано, тт. 8, 11; Две поэмы, № 1, тт. 12b и 28b), о о х х о х х о х о х о х х (Три сочинения, № 1, повсеместно; «Раздумье», т. 67; квинтет «Ноктюрн», т. 67 и далее; Соната для виолончели и фортепиано, тт. 4–5; Две поэмы, № 1, т. 10 и тт. 29–33).

В рамках отдельно взятой гармонической структуры звукоряды у Рославца обычно стабильны; они меняются не постепенно, а резко, путем транспозиции или замены другими звукорядами. Определенные пропуски в звукорядах Рославец сохраняет и там, где он использует не транспонируемые звуковые комплексы, а ряды, как это происходит в Третьем квартете⁴³⁴, «Quasi Poëme»⁴³⁵ и «Раздумье»⁴³⁶. Здесь звукоряды плотнее заполнены хроматическими интервалами. Наконец, в качестве исключения в творчестве Рославца, назовем широко используемый в его раннем импрессионистическом квинтете «Ноктюрн» диатонический звуковой комплекс х о х о х о х х о х о х⁴³⁷.

Что касается звукорядов Сергея Протопопова, то в предыдущей главе уже говорилось о широком использовании у него во Второй и Третьей фортепианных сонатах «шопеновского звукоряда». В тех случаях, где «шопеновского звукоряда» нет — как в романсах ор. 3 и ор. 10, — применяются частичные звукоряды, напоминающие звукоряды Рославца, однако отличающиеся от них более сильной хроматизацией (часто встречаются четырехзвучные группы либо четыре пропуска подряд). Кроме того, в романсах ор. 10 обнаруживаются диатонические элементы.

В письме Бориса Александрова, которое регулируется в первую очередь серийными правилами, гармонические единицы основываются на стабильных частич-

⁴³⁴ Т. 1: XII-3, 4, 7, 8, 11, 12; т. 2: XII-1, 2, 6, 9, 10.

⁴³⁵ Т. 9: XII-4, 7, 12; т. 10: XII-4, 6, 7, 9, 12; в т. 3 — полностью XII.

⁴³⁶ Т. 61: XII-3, 4, 5, 8, 11, 12; т. 62: XII-3, 6, 7, 12; т. 63: XII-1, 8, 9.

⁴³⁷ Т. 1: XII-2, 4, 6, 9, 11; тт. 2–9 в транспозиции (ступени 1-6-11-4-12); этот звукоряд в сочинении обнаруживается повсюду. Наряду с ним присутствует и целотоновый звукоряд (т. 10).

ных звукорядах, которые в ряде случаев даже влияют на серийный порядок⁴³⁸; эти звукоряды сильно хроматизированы — что естественно для двенадцатитоновой музыки, — в них в среднем встречается по три-четыре пропуска.

Таким образом, у всех трех московских авангардистов обнаруживается тенденция к применению стабильных, далеких от мажора и минора, но не двенадцатиступенных частичных звукорядов — тенденция, роднящая их с другими композиторами позднеромантического модерна. Не случайно, что подобные стабильные частичные звукоряды (которые одновременно являются основной предпосылкой системы транспонируемых звуковых комплексов) становятся обычным материалом для таких композиций, в которых главным музыкальным событием становятся более или менее продолжительные неизменные звуковые поля.

По-другому дело обстоит в линейном письме, о чем свидетельствуют звукоряды Лурье: здесь используемые в каждый конкретный момент звукоряды сильно отличаются друг от друга. И только на основе анализа отдельно взятого голоса на протяжении достаточно длительного времени, исследования того, есть ли в нем звуки, которые постоянно пропускаются или постоянно используются, и какие это звуки, можно говорить о наличии или, наоборот, отсутствии одной или, возможно, нескольких разновидностей звукорядов.

Однако даже если принять во внимание эти обстоятельства, картина применения звукорядов у Лурье все же значительно многообразнее, чем у московских авангардистов. В Струнном квартете Лурье (1915) можно выделить три основных гармонических типа:

А) В главных темах, началах частей и т. п.⁴³⁹, как правило, применяются полные XII в виде стремительно чередующихся, не фиксируемых, актуальных для данного конкретного момента частичных звукорядов; в разных голосах используются разные пропуски («битональность»). Временами возникает диатоническая и ломаная мелодика. Традиционные аккорды намеренно избегаются. Созвучия постоянно усложнены, в них почти всегда содержится по крайней мере одна малая секунда (как правило, больше, чем одна). При движении голосов возникают переченья, голоса часто ведутся параллельными малыми нонами⁴⁴⁰. В ритмическом плане письмо также подчеркнуто полифоническое.

В) Тип, используемый в кратких фигурациях, импульсах и т. д., характеризуется хроматическими звукорядами. Применяемые гаммы, как правило, являются малосекундовыми гекса- и пентакордами, которые от такта к такту постепенно изменяются путем транспозиции, варьирования, смещения мотивных компонентов и т. п. Тип письма линейный, моторный. Зачастую речь идет об одnogолосных эпизо-

⁴³⁸ См. прим. 424.

⁴³⁹ Примеры: I часть — тт. 1–8, т. 23 и далее, тт. 119–128 (ц. 13, стр. 21, тт. 2–11), тт. 148–151 (стр. 24, т. 2 — стр. 25, т. 1); II часть — тт. 1–6.

⁴⁴⁰ I часть, тт. 7–8, 75–81 (ц. 8), тт. 119–122 (ц. 13).

дах, так что о фонических особенностях говорить не приходится. Господствует гемитонная мелодика⁴⁴¹.

Линейные типы А и В образуют основной, несущий слой произведения. От них принципиально отличается тип С.

С) Это тип аккордово-фонический; как правило, в басу возникает остинато на основе какого-либо созвучия, в верхних голосах также формируются аккорды⁴⁴². В данном типе письма используются диатонические звукоряды или нехроматические частичные звукоряды, которые дольше остаются неизменными, чем в типах А и В; наряду с ними встречается и целотоновая гамма⁴⁴³. В целом тип С носит импрессионистический характер.

Три названных гармонических типа можно проследить у Лурье и в дальнейшем. Линейному типу А отвечают «Формы в воздухе»; структура звукорядов первой из этих пьес такова:

- (стр. 2) 1-я строка, 1-я фигура: XII — 1, 2, , , 5, , 7, 8, , , 11, 12
 1-я строка, 2-я фигура: XII — , 2, , 4, , 6, , , 9, 10, ,
 1-я строка, 3-е созвучие: XII — 1, , , , 5, , , 8, , , 11,
 1-я строка, 4-я фигура: XII — , , , 4, , 6, 7, , , , , 12
 2-я строка, 1-я фигура: XII — , 2, 3, , , , , 9, , ,
 2-я строка, 2-я фигура: XII — , , , 4, 5, , 7, , 9, , ,
 2-я строка, 3-я фигура
 + 3-я строка, 1-я фигура: XII — , , , , 5, 6, , , 9, , 11,
 3-я строка, 2-я фигура: XII — 1, 2, , 4, , , 7, , , , , 12
 3-я строка, 3-я фигура
 + (стр. 3) 1-я строка, 1-я фигура: XII — , , , , , , 7, 8, 9, , ,
 1-я строка, 2-я фигура: XII — 1, , , , , , , , , ,
 1-я строка, 3-я фигура
 + 2-я строка, 1-я фигура: XII — , , , , 5, 6, , 8, 9, 10, 11,
 2-я строка, 2-я фигура: XII — 1, 2, , , , , , 8, 9, 10, , ,
 3-я строка: XII — 1, , 3, 4, , , , 8, , 10, , 12
 4-я строка: полные XII

Аккордово-фонический тип С с покоящимися звукорядами Лурье использует весьма смело; мы имеем в виду избираемые им частичные звукоряды, вроде XII-1, 4, 6, 8, 10 или даже XII-4, 6, 7, 8, 10 и диссонирующие созвучия типа *Cis* — *e* — *gis* — *d'* — *fis'* — *h'* в хоровом сочинении «В кумирню золотого сна»⁴⁴⁴. В типе С, как уже говори-

⁴⁴¹ Примеры: I часть — тт. 19–20 (стр. 6, тт. 1–2), тт. 24–25 (стр. 7, тт. 2–3), тт. 30–31 (стр. 9, тт. 1–2), т. 32 (стр. 9, т. 3), тт. 37 и далее (стр. 10, т. 4 и далее), тт. 108–109 (стр. 19, т. 8 — стр. 20, т. 1).

⁴⁴² Примеры: I часть — т. 99 и далее (стр. 18, т. 1 и далее); II часть — тт. 48–52 (ц. 6, стр. 56, тт. 2–6); тт. 53–56 (стр. 57, тт. 1–4); тт. 57–59 (стр. 58, тт. 1–3).

⁴⁴³ II часть, тт. 53–59 (стр. 57, т. 1 — стр. 58, т. 3).

⁴⁴⁴ Соответственно, ц. 5 (стр. 8); ц. 4 (стр. 7); аккорд у хора в ц. 2 (стр. 6).

лось, наряду с частичными звукорядами, используются и диатонические гаммы⁴⁴⁵. Некоторые диатонические элементы обнаруживаются в Квартете — в отдельных голосах, в целом относящихся к типу А, а также в последней пьесе из «Форм в воздухе», где посреди сильно хроматизированного изложения вдруг появляется трезвучие и традиционный звукоряд $c - d - e - g - a - h$ ⁴⁴⁶.

Совершенно диатоническими являются пьесы цикла «Рояль в детской (восемь сцен русского детства)», сочиненные в 1917 году в Петербурге, где на основе мажора и минора возникает политональность и полифункциональность⁴⁴⁷. Это возвращение к диатоническим звукорядам делает Лурье уже на раннем этапе развития русского модерна одним из лидеров движения к новой диатонике и битональности, широко распространившимся в линейном модерне 1920-х годов, и ставит его в один ряд со Стравинским и Прокофьевым, у которых, соответственно, в «Весне священной»⁴⁴⁸ и «Скифской сюите» проявились сходные тенденции.

2. Мелодическая гармония и виды мелодики

В тех произведениях Рославца и Протопопова, где всем управляют звуковые комплексы, мелодия в существенной мере подчиняется закономерностям звукорядов и не имеет самостоятельного значения: частичные, а значит — «ломанные» звукоряды, как правило, обуславливают собой «ломаную» мелодику.

В Двух пьесах Б.Александрова мелодика сходным образом сильно зависит от ряда; там, где проходит ряд, она представляет собой типичную серийную мелодику, в которой за кратчайшее время охватываются все двенадцать звуков и используется максимальное число мелодических интервалов. Такая мелодика также в широком смысле подпадает под понятие «ломаная». То же самое относится и к Рославцу в тех случаях, когда он применяет ряды.

Более самостоятельна мелодика у Лурье. В ней объединяются возможности ломаной и хроматической мелодики, а также ярко заявляющей о себе новой диатоники.

Тесная взаимосвязь между звукорядным комплексом и мелодией проявляется у Рославца также и в том, что он, используя узкие интервальные шаги, создает «звукорядную» мелодику (так происходит в Первом и Третьем квартете, в «Раздумье», особенно явно — в Скрипичном концерте), в которой показывается или обыгрывается звукоряд, состоящий из большого числа хроматических, отчасти диатонических и увеличенных интервалов. Из этой узкоинтервальной, преимущественно

⁴⁴⁵ I часть, т. 99 и далее (стр. 18, т. I и далее), у скрипки e, f, a, h ; II часть, тт. 48–52 (ц. 6, стр. 56, тт. 2–6).

⁴⁴⁶ № 3, стр. 8, строка 2, 2-я фигура; в том числе появляется трезвучие $c - e - g$.

⁴⁴⁷ Так, в № 1, тт. 1–4: A-dur против E-dur; тт. 4–8: fis-moll против A-dur; № 4: постоянное противопоставление Des-dur и дорийского d.

⁴⁴⁸ См. цц. 19, 20, 25, 27, 28, 32–36, 40, 43, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53 (битональные наложения), 56, 59 и далее (временами битональность), 70 и далее (битональность) и др.

хроматической мелодики со временем, в качестве вершины развития, выделяются «темы» — последовательности звуков с характерными более широкими интервалами.

В произведениях, определяющими для которых являются не звуковые комплексы, а ряды, также преимущественно представлена ломаная и хроматическая мелодика; во временных звукорядах в таких случаях всегда обнаруживается противопоставление малосекундовых и увеличенных интервалов.

В других сочинениях Рославца — например, в Третьем трио, Двух поэмах и Сонате для виолончели и фортепиано — преобладает широкоинтервальная ломаная мелодика. Однако, опять же, интервалы в этом типе мелодики обычно таковы, что представляют собой обращения узких интервалов (малой и большой секунд, малой и большой терций); при этом «промежуточные» интервалы кварты и квинты повсюду представлены слабо. Крайней формой подобной широкоинтервальной мелодики является та, которую на примере Скрипичного и Фортепианного концертов Шёнберга выделяет Г. Аймерт, называя ее средством «избежать тесного соседства звуков (в ряду — Д.Г.) путем скачка в другой регистр»⁴⁴⁹, — мелодика, где из последовательности тесно расположенных терций и секунд получается последовательность секст или септим. Подобная мелодика *перестановок* (*Versetzungsmelodik*) встречается у Рославца, например, в первом из Двух сочинений, т. 6, где ходы $11 - 12 - 11$ предстают как $b^2 - h' - b'$, или в первой из Двух поэм, т. 1, где ходы $4 - 2 - 10$ и $2 - 11 - 6$ появляются в виде $Es - cis - a$ и $cis' - b' - f'$; похожие «разъятые» последовательности разбросаны по всей пьесе и обнаруживаются также в других сочинениях⁴⁵⁰.

Широкоинтервальный и узкоинтервальный типы в конечном счете синтезируются, дополняют друг друга, друг другу противопоставляются. Они представляют собой два компонента характерной для Рославца мелодики, которая по своему типичному рисунку (хроматические пассажи, потом широкий скачок в другой регистр и там снова хроматические пассажи) напоминает виртуозную скрипичную мелодику — даже там, где она не предназначена для струнных; помимо того, ее ярко выраженная хроматика и изломанные звукоряды часто вызывают в памяти «цыганскую музыку». Таким образом, это чисто инструментальная мелодика, которая совершенно эмансипировалась от классических певучих мелодий и тем: избегание диатонических мелодических оборотов и средних по величине интервалов, особенно чистых кварт и квинт, — общая особенность всех сочинений Рославца. Вследствие принципиального избегания диатоники такая мелодика, по традиции, воспринимается как остро эмоциональная, причем речь идет не о вкрапленных в некоторых местах аффектированных вспышек, но о постоянной эмоциональной напряженности. Это впечатление внезапно исчезает там, где постоянные звукоряды уступают место более строгим

⁴⁴⁹ Eimert H. Lehrbuch der Zwölftontechnik. Wiesbaden, 1950. S. 16.

⁴⁵⁰ Примеры: Три танца, № 3, Мазурка, т. 8; Три этюда, № 2 непрерывно; Три сочинения, № 3, т. 8; Скрипичный концерт, 4 т. после ц. 13 (стр. 10, т. 2), 3 такта до ц. 15 (стр. 14, т. 1), в ц. 27 (стр. 21, т. 4).

горизонтально-детерминированным структурам (например, «эксклюзивным» или симметричным рядам), сменяясь ощущением «надэмоциональной» конструктивной логики.

Мелодика Протопопова имеет много общего с мелодикой Рославца — там, где она присутствует как таковая. Это бывает не всегда. Если Рославец мыслит скрипичными категориями: регистрами и линиями, — то Протопопов фортепианными: клавишами и аккордами. Движение голосов у него — это часто всего лишь перестановки стоячих созвучий. Там, где у Протопопова в моторных фортепианных сонатах и ранних романсах ор. 3 возникает мелодия как самостоятельная линия, она напоминает мелодии Рославца: обнаруживается некоторое предпочтение недиафонических интервалов. (Однако чаще, чем у Рославца, в качестве мелодических форм используются средние интервалы, разложенные трезвучия.) Главная тема его Третьей фортепианной сонаты основана на хроматической мелодике⁴⁵¹, в фигурациях здесь тоже преобладают узкоинтервальные, хроматические ходы, не связанные с «шопеновским звукорядом». В романсах ор. 10 Протопопов вновь приближается к диатонической мелодике с интервалами средней величины — прежде всего в вокальной партии, но также и в фортепианном сопровождении, где мелодии и аккордовые последовательности выдержаны в духе усложненной функциональной диатоники⁴⁵².

Хотя гармония главных тем Б.Александрова основана не на тональности, а на закономерностях ряда, в остальном он предпочитает классическую смещающуюся мелодику с неширокими диатоническими интервалами, которая снимает готовое возникнуть ощущение тонального центра⁴⁵³. Чисто хроматическая мелодика и мелодика с малосекундовым движением встречается у него редко; чаще применяются широкие, не столь употребительные в традиционной мелодике интервалы (третон, большая секста).

В формах мелодики, как и структуре звукорядов, у Лурье также можно выделить различные типы. Самый свободный и наиболее отдаленный от традиционной фортепианной мелодики обнаруживается в «Формах в воздухе», состоящих из разрозненных, атематических многоголосных кратких фрагментов (дисконтинуальность также подчеркнута графически обрывами ноты нотоносцев). Им близки «Синтезы», только запись здесь не прерывается. В этих исключительно атематических пьесах звуковые последовательности по большей части диатонические (хроматика совокупного звукоряда возникает благодаря смещениям мелодического «горизонта» или контрапунктирующим голосам); они состоят главным образом из орнаментальных фигур и

⁴⁵¹ См. прим. 398.

⁴⁵² Так, в тт. 1–5 романса «В гондоле» ор. 10 № 1 бас «качается», подобно маятнику, между *Di* и *A*; утвердившийся в верхних голосах благодаря *fis* *A-dur* осложнен «мешающими» *as* и *es*. Ср. также транспозиции звукового комплекса I (см. стр. 154): I (т. 1) — 8 (т. 4) — I (т. 5), соответствующие тоникодоминантовым каденционным соотношениям.

⁴⁵³ См. Две пьесы для фортепиано: № 1, тт. 4–5, 27; № 2, тт. 2–3.

разложенных созвучий, иногда используется гаммообразное движение, изредка возникают повторы одного звука. В принципе возможны все интервалы, присутствует и «мелодика перестановок», которую мы наблюдали у Рославца⁴⁵⁴.

В гармоническом типе А Струнного квартета (1915) — полные XII в виде стремительно чередующихся временных звукорядов⁴⁵⁵ — мелодические структуры (темы, мотивы) преимущественно диатонические, порой альтерированные, интервалы больше квинты избегаются. Предпочтение отдается узким интервалам, часто используются репетиции одного звука. Напротив, в орнаментальных пассажах типа В обнаруживается хроматическая мелодика и мелодика перестановок с узкими или широкими интервалами. В импрессионистическом типе С со стабильными звукорядами мелодика основана преимущественно на фигурациях-трелях, разложенных созвучиях и т. п. В темах и мотивах «Рояля в детской» (1917) господствует классический тип певучей диатонической мелодики. В цикл включена польская народная песня⁴⁵⁶. Преобладают узкие диатонические интервалы, скачки больше квинты (за исключением октавного скачка) избегаются. То же самое относится и к хорам кантаты «В кумирню золотого сна».

3. Аккордовая гармония и разновидности аккордов

В аккордике Рославца не обнаруживается никакого стремления освободиться от позднеромантической гармонии — налицо лишь стремление ее обогатить. Нормативными для него являются шести- и семизвучия терцового строения. Обычно в качестве ядра они содержат романтический септ- или нонаккорд, к которому прибавляются другие звуки, скорее обогащая, чем усложняя его. Наряду с романтическими терцовыми шести- и семизвучиями, звуковые комплексы Рославца включают также свободные сочетания из диссонирующих интервалов; однако альтерированные аккорды романтического происхождения нигде не воспринимаются как контраст собственным новым созвучиям. Так, в Скрипичном концерте (тт. 44–45) в восходящих арпеджио у оркестра появляется «аккорд золота Рейна» — малый с уменьшенной квинтой септаккорд $e - g - b - d$ ⁴⁵⁷, усложненный добавленными звуками $Fis - C$ в басу. Созвучие, в которое он переходит, представляет собой тот же самый аккорд на другой ступени в виде терцквартаккорда, усложненного $Cis - G$ в басу; солирующая скрипка обыгрывает этот аккорд, а все в целом похоже на традиционную функциональную расширенную каденцию на VII ступени $C-dur$. Вместо ожидаемого заверше-

⁴⁵⁴ Примеры: «Формы в воздухе», № 3, стр. 4, 3-я строка, последняя фигура; стр. 5, 2-я фигура. «Синтезы», № 2, тт. 9, 15, 16, 17; № 3, тт. 6, 7, 13, 23; № 5, т. 12.

⁴⁵⁵ См. прим. 439.

⁴⁵⁶ «Wlaz kotek na plotek» в № 8, тт. 18–23, 29–31, 38–40; в остальном — свободный авторский материал.

⁴⁵⁷ Стр. 4, т. 1; стр. 4, в т. 3 (=т. 46) появляется созвучие $Cis - G - eis - h - d' - a' - d^2 - a^2$. В т. 44 h записано как a^{is} .

ния в т. 48 следует свободное сочетание $G - Cis - H - d - gis - e'$, которое, в свою очередь, транспонируется в т. 50 на тритон, то есть перемещается на 7-ю ступень транспозиции.

Сразу после этого, в т. 55, появляется «романтический» аккорд $C - c - b - e' - as'$, из которого $b - e' - as'$ остается еще долго звучать, а ожидаемого разрешения в F-dur или f-moll так и не происходит.

Несмотря на совпадение аккордов Рославца с романтическими аккордовыми структурами было бы неверно трактовать его аккордику в целом как функциональную, поскольку чередование гармонических событий регулируется здесь не законами функциональности, а системой транспонируемых звуковых комплексов, являющейся ключом к горизонтальной и вертикальной гармонии композитора. Речь идет о псевдофункциональной романтической «музыке чувств», сочиненной по внефункциональной, в высшей степени рациональной схеме, которой подчинено все изложение целиком и которая управляет поддающимися тональному истолкованию аккордами точно так же, как и свободными сочетаниями.

Сглаживанию различий между этими двумя разновидностями способствует то, что Рославец имеет обыкновение использовать оба типа аккордов в сравнительно широких расположениях; в особенности он избегает полутон в виде малой секунды. Когда звуковой комплекс содержит малые секунды, композитор преобразует их в септимы и ноны⁴⁵⁸ или же перемещает из аккорда в мелодию. Иногда он трактует их как диссонанс, который требует разрешения; например, в первом из Трех сочинений (т. 5):

верхний голос: $fis' - cis' -$

средний голос: $f^{\sharp} - e^2 - c^2 - h'$

По этой причине аккорды Рославца всегда звучат мягко и сравнительно консонантно. В них часто содержится тритон, изредка — кварта, а малая секунда, как уже говорилось, принципиально избегается.

Общее впечатление от этой аккордики — впечатление чрезвычайно развитого позднеромантического языка. Как и в сфере мелодики, Рославец здесь — не революционер-новатор, а консерватор-завершитель. Тенденция к романтической консонантности, вплоть до мягкой и почти традиционной «тристановской гармонии», усиливается в поздних произведениях (Третье трио, Скрипичный концерт); напротив, в более ранних опусах (Два сочинения, Три сочинения) гармония более смелая, а композиции среднего периода («Раздумье», Третий квартет, Три танца) благодаря полифонии звуковых комплексов и серийным структурам приближаются к типу линейной гармонии.

Аккордика Сергея Протопопова также поначалу опирается на романтическую основу. У него также мы часто встречаем чисто романтические аккорды, как,

⁴⁵⁸ Так происходит в Трех сочинениях: № 1, т. 6; № 2, т. 6; № 3, т. 4 (здесь двойное наложение: $a' - c^2 - b^2$).

например, обычно называемый «тристан-аккордом» увеличенный терцквартаккорд, усложненный дополнительными звуками, — например, во многих моторных разделах Второй фортепианной сонаты, в восходящих аккордовых арпеджио на разных ступенях⁴⁵⁹. Оstinатное тремоло двух квинт на расстоянии малой секунды в первом такте и аналогичных местах (в частности, в т. 17), транспонируемое по ступеням «шопеновского звукоряда», есть не что иное, как квинтсекстаккорд большого мажорного септаккорда (на I степени мажора).

Наряду с этими традиционными структурами, как и у Рославца, без какого бы то ни было противопоставления используются и свободные сочетания, в которых в большей или меньшей степени представлен интервал малой секунды. Уже в т. 4 Второй сонаты (см. нотный пример на стр. 153) тристан-аккорд в среднем регистре усложняется свободным созвучием в басу, содержащим две малые секунды: $E - B - H - f$ (то же и в т. 6). Подобные «синтетические созвучия» с двумя и более полутонами встречаются во всех пассажах; нередко также аккорды, содержащие все звуки «шопеновской гаммы», в том числе четыре имеющихся в этой гамме полутона, например: $B_2 - E_1 - F_1 - H_1 - Des - G - Gis - d - d' - gis' - des^2 - d^2 - f - des^1$ (т. 62) или $C - Fis - G - cis - es - a - ais - e'$ (т. 64). Созвучия подобного рода обнаруживаются и в Третьей сонате⁴⁶⁰, а также в ранних романсах ор. 3, где Протопопов еще не использует никакой «шопеновской гаммы»⁴⁶¹. При переходе от одного такого аккорда к другому малосекундовый диссонанс часто перемещается по принципу обмена между голосами: например, бас идет $B - H$, а в то же время средний голос $H - B$ ⁴⁶².

В отличие от Рославца, Протопопов использует полутона в виде малой секунды. Благодаря множеству диссонансов и зачастую их тесному расположению его аккорды становятся «острее», звучат не так мягко, как аккорды Рославца. Терции и трезвучия во Второй сонате встречаются редко (однако используются квинты и терции в составе других аккордов); наряду с чистой квинтой, квартой и октавой преобладают интервалы малой секунды, малой ноны, большой септимы.

В более поздних Двух стихотворениях Пушкина ор. 10 (1929) альтерированные романтические аккорды уступают место свободным сочетаниям, непременно содержащим малую секунду (в ор. 10 постоянно звучит аккорд типа $as' - a' - d^2 - es^2$), а также усложненным диатоническим трезвучиям или квинтовым созвучиям⁴⁶³.

Таким образом, в сравнении с Рославцем аккордика Протопопова в меньшей степени связана с романтизмом и не так консервативна. Однако его композицион-

⁴⁵⁹ См. т. 4: $e - gis - b - d$, к этому добавляются h и f , то же в т. 6; т. 10: $g - h - cis - eis (f)$, сюда добавляются gis и d , то же в т. 12; т. 20: $d - fis - as - c$, сюда добавляются a и es , то же в т. 22.

⁴⁶⁰ Например, в тт. 32–33 (стр. 4, тт. 13–14), тт. 35–36 (стр. 5, тт. 1–2), тт. 80–81 (стр. 8, тт. 9–10), тт. 108–110 (стр. 12, тт. 4–6), т. 84 (стр. 9, т. 3), т. 113 (стр. 13, т. 2), т. 116 (стр. 13, т. 5), т. 118 (стр. 13, т. 7), тт. 121–125 (стр. 14, тт. 2–6), тт. 131, 133 (стр. 15, тт. 5, 7) и др.

⁴⁶¹ Например, в романсе «Ромашки», ор. 3 № 2, т. 25, созвучие $D - As - A - es - fis - c'$; т. 26: $As - D - Es - A - fis - c'$.

⁴⁶² Соната № 2 ор. 5, т. 4.

⁴⁶³ Например, созвучие в ор. 10 № 1, тт. 1–4, всякий раз 2-я и 4-я четверть: $As - A - cis' - d' - fis'$.

ный стиль остается аккордово-фоническим; полутон, значение которого возрастает, выступает прежде всего как фонический элемент. Вместе с появлением «шопеновской гаммы» в ор. 10 исчезает романтическая альтерированная мелодика; стилистически они скорее близки ориентально-экзотическим моделям Дзегелёнка (особенно его песням на стихи Р. Тагора ор. 10).

Игнорирующую романтическое наследие аккордику Бориса Александрова, с ее трезвучиями, свободными сочетаниями и битональными наслоениями, следует рассматривать в связи с общим для неоклассицизма тяготением к битональности или «полифонии тональностей», о чем позже будет сказано подробнее.

Для гармонической вертикали Артура Лурье уже в ранних сочинениях («Синтезы») характерно избегание традиционных созвучий и пристрастие к полутону (в виде септимы, ноны, а также малой секунды), который применяется постоянно. В № 1 из «Форм в воздухе» полутон появляется в созвучиях двадцать один раз, в том числе в семи случаях используется внутри аккорда дважды. Аналогичным образом дело обстоит и в Струнном квартете (1915), особенно в разделах, где господствует гармонический тип А⁴⁶⁴.

Постоянное присутствие диссонансов на основе полутона часто обеспечивается тем, что при голосоведении в условиях линейного письма целенаправленно создаются переченья, как, например, в Струнном квартете (т. 76):

| | | | | | | | |
|--------|------------------------|-------------------------|-----------------------|------------------------|-----------------------|-----------------------|-------------------------|
| Vln 1: | <i>es</i> ² | <i>e</i> ² | — | <i>es</i> ² | <i>d</i> ² | <i>b</i> ¹ | — |
| Vln 2: | <i>f</i> ¹ | <i>ges</i> ¹ | <i>g</i> ¹ | <i>f</i> ¹ | <i>e</i> ¹ | <i>e</i> ¹ | <i>des</i> ¹ |
| Vla: | <i>e</i> | <i>g</i> | <i>a</i> | <i>b</i> | <i>a</i> | <i>a</i> | <i>as</i> |
| Vcl: | <i>ges</i> | <i>F</i> | <i>As</i> | <i>e</i> | <i>es</i> | <i>es</i> | <i>c</i> |

При этом наслаиваются до четырех полутоновых диссонансов⁴⁶⁵. В линейном письме такие созвучия возникают в ходе более или менее свободного движения голосов. Если они и сближаются с традиционными формами, то скорее с импрессионистическими аккордами с побочными тонами, вроде *a — c — e — d¹ — g¹*⁴⁶⁶. В условиях аккордово-фонического письма подобные аккорды у Лурье доминируют — в гармоническом типе С Струнного квартета⁴⁶⁷, в симфонической кантате «В кумирню золотого сна», где возникают смелые наслоения (например, начальный аккорд *Des — As — es — as — ces¹ — es¹*⁴⁶⁸), а также в некоторых местах «Синтезов».

⁴⁶⁴ См. прим. 439, 440.

⁴⁶⁵ Например, в I части Струнного квартета, т. 7 (стр. 4, т. 2).

⁴⁶⁶ I часть Струнного квартета, тт. 14–15 (стр. 5, тт. 3–4).

⁴⁶⁷ См. прим. 442. II часть, ц. 6, т. 48 и далее: доминантсептаккорд *Des — As — f — h*, чередующийся с *h — f — g* у виолончели, как постоянный оборот в тт. 53–55 (стр. 57, тт. 1–3). В т. 56 и последующих постоянно присутствует аккорд *Des-dug*, прочие голоса добавляют к нему различные побочные тоны.

⁴⁶⁸ Другие подобные структуры: *Cis — e — gis — ais* или *h — d¹ — fis¹* (ц. 2), или *E — gis — h — c¹ — ais¹* или *cis²* (ц. 4).

Аккорды в «Синтезах» — это в основном сильно диссонирующие созвучия с побочными тонами и свободные сочетания. Чистые трезвучия (наряду со свободными сочетаниями и множеством трезвучий с побочными тонами) встречаются в цикле «Рояль в детской»⁴⁶⁹. При рассмотрении этих ярко выраженных диатонических и тональных, порой битональных⁴⁷⁰ пьес следует учитывать, что они относятся к типу неоклассицистских стилизаторских сочинений наподобие «Французской сюиты» Ф. Пуленка, где подобная гармония обусловлена избранной моделью.

II. Ритмика

Ритмика Рославца по горизонтали характеризуется ровными, неконтрастными длительностями. Напротив, по вертикали возникает много оппозиций, ведущих к затухиванию сильных долей такта. В большинстве случаев отдельные голоса и даже главные темы не обладают тематической специфичностью; в атематических произведениях (Три сочинения, Две пьесы) и в других случаях ритмический фактор зачастую является решающим формообразующим средством при разграничении разделов.

Подчеркивание сильных долей, наблюдающееся также в линиях отдельных голосов, встречается у Рославца лишь в исключительных случаях — например, в ориентирующей на барочную модель теме фуги в середине «Раздумья» (т. 60 и далее), в «Мазурке» из Трех танцев, что объясняется танцевальным прообразом. В более крупных композициях в кульминациях ближе к концу времени возникает экстатическая, остиная ритмика с сильными акцентами, как это часто бывает у Скрябина, а также у Стравинского в «Весне священной»⁴⁷¹.

Как правило, Рославец сохраняет постоянный размер; смена метра происходит по большей части в заключениях разделов; метр часто меняется лишь при переходе от одного раздела к другому⁴⁷². Тем не менее, в очень коротких пьесах — например, в фортепианных миниатюрах, объединенных в Два сочинения, Три сочинения — происходит весьма частая смена метра на небольших отрезках.

У Протопопова, в отличие от сравнительно малоподвижной и мало изменяющейся в плане звукорядов гармонии, ритмика более развитая и индивидуализированная. Многообразие ритмических длительностей вкупе с тонко дифференцированной ритмикой фигураций особенно бросается в глаза в Третьей сонате; ритмические модели служат здесь основой музыкальных построений и разделов. Благодаря подчеркнутым басам, плотным аккордам на сильных долях (при меняющемся такте)

⁴⁶⁹ Например, № 1, т. 32 и далее; № 6, тт. 2, 3, 6, 7, 10, 14, 15; № 7, т. 1 и далее; № 8, т. 1 и далее.

⁴⁷⁰ Целиком битональна пьеса № 3.

⁴⁷¹ Например, в Первом квартете (ц. 41 и далее), в Скрипичном концерте (III часть, ц. 67 и далее, 76 и далее; об этом типе «акцентной кульминации» см. также стр. 216).

⁴⁷² Исключением является Первый струнный квартет (1913) со сменой метра в ц. 10 (стр. 14–15), имеющей значение для общей структуры.

акцентность ритмики у Протопопова выражена сильнее, чем у Рославца; остигатные ритмы, тематическая специфичность, как правило, отсутствуют, и Протопопов остается в традиции Скрябина, который ритмически акцентирует те или иные кульминационные точки ближе к концу сочинения.

Внутри тактов движение, как правило, ровное, постоянное. При этом во Второй сонате сложных горизонтальных и вертикальных оппозиций почти нет⁴⁷³, а в Третьей они присутствуют, что объясняется тем, что организационный принцип Второй сонаты — чередование быстрых и медленных разделов, а Третьей — эволюционная последовательность все новых и новых типов ритмики.

Метр в высшей степени свободный. В моторных разделах Второй сонаты метр вообще не выставлен, а в ее тематических разделах он постоянно меняется; то же самое в значительной мере относится и к Третьей сонате. Из-за этого, несмотря на сильные акценты, у Протопопова не возникает такт с определенной последовательностью акцентов, и его стиль в целом остается «неклассическим». Однако в Стихотворениях Пушкина op. 10 (1928) ритмика коренным образом меняется. Смена метра здесь полностью избегается; в условиях ярко выраженных, по большей части остигатных горизонтальных оппозиций и ритмического дробления акценты совпадают с сильными долями такта.

Ритмику Б.Александрова в Двух пьесах op. 1, с ее ровным, никогда не меняющимся размером, подчеркиванием метрических сильных долей, простыми вертикальными оппозициями и ритмически четко очерченными темами, следует охарактеризовать как неоклассическую. Для 1928 года она не представляет собой ничего исключительного.

А вот та же самая модель в 1917 году, в цикле «Рояль в детской» Лурье, заслуживает внимания как особенно ранний пример неоклассической, слегка стилизованной в фольклорном духе фортепианной миниатюры, знакомой по «Багателям» и «Микрокосмосу» Бартока. Однако «Рояль в детской» представляет лишь один тип из множества ритмических структур Лурье. Можно выделить следующие их разновидности:

1. «Синтезы» (1914). Стабильный размер (лишь в одном месте — пьесе № 3 — размер стремительно меняется); разнообразные длительности в большом ритмическом диапазоне, преимущественно в ровном движении; ярко выраженные, несложные вертикальные оппозиции, акценты, которые, однако же, не подчеркивают размер; время от времени возникают тематически определенные эпизоды (по протяженности совпадающие с мотивом).

2. «Формы в воздухе» (1915). Полное отсутствие метра; разнообразные длительности в ровном движении (образуют разделы); сложные вертикальные оппозиции; отсутствие тематически определенных звуковых последовательностей; лишь иногда ритмические сильные доли (остинато).

⁴⁷³ Исключение составляет раздел *Tempo rubato* (т. 23 и далее).

3. Струнный квартет (1915). Размер выдерживается на протяжении длительных отрезков, смена такта связана со сменой разделов или с переходами (в качестве исключения назовем полиметрический эпизод во II части); длительности многообразны, разделы характеризуются индивидуальной ритмической моделью, нарастает диминуция (ближе к концу движение ускоряется). Ровное движение в орнаментальных и этюдообразных пассажах; темы и мелодические мотивы по большей части обладают выраженной специфичностью. Сложные вертикальные оппозиции скорее локализованы и вызваны наслоением гетерогенных ритмических импульсов. Совпадающие с тактовым акцентом тяжелые доли в этих комбинациях импульсов усиливаются механическим остиinato, в темах — повторами звуков, порой остиinатными пунктирными, синкопированными или «ломбардскими» ритмами.

4. «Рояль в детской» (1917). Размер, за одним исключением, не меняется; не-большой диапазон весьма контрастных (1:2) длительностей; тематически определенный материал преобладает над орнаментальным. Сложные вертикальные оппозиции совершенно отсутствуют. Сильные доли тактов особенно выделяются благодаря не только тематическому профилю и повторениям звуков, но также и остиinатным импульсам.

5. Снова «романтической» является кантата «В кумирню золотого сна» (1919), где во II части возвращаются смены размера, а в I части — вертикальные оппозиции⁴⁷⁴. В остальном здесь тоже простое, прозрачное по горизонтали письмо и усиленные повторениями звуков тактовые акценты и остиinato.

Итак, ритмика Лурье уже в ранний период стремительно эволюционирует в сторону упрощения, обладает тематической специфичностью и подчеркивает сильные доли такта, тем самым предвосхищая тенденции, которые широко распространятся во Франции («Шестерка») и в середине 1920-х годов в России: поначалу — нетрадиционные, сложные структуры, в итоге — консервативное письмо, напоминающее стиль Гайдна, Рамо.

III. Композиционные элементы и формы

Произведения Рославца в принципе не поддаются членению на основе классических тем и на первый взгляд представляют собой «великую песнь» (Р.М.Рильке), бесконечный мелодический поток. В этой мелодии выделяются отдельные фрагменты, воспринимающиеся как нечто взаимосвязанное по своей ритмике и интервальному строению; их можно назвать темами лишь с большой натяжкой⁴⁷⁵. Если они возвращаются как самостоятельные единицы, вне связи с репризой формы, то как правило в измененном виде. Это относится к Скрипичному концерту, Третьему трио, Третье-

⁴⁷⁴ Цц. 1, 2, 3, 6, 7.

⁴⁷⁵ О трудностях при определении тем у русских композиторов см.: *Olkhovsky*. P. 194; об инструментальном типе мелодики см.: *Martynov I. Dmitri Schostakowitsch*. Berlin, 1947. S. 124.

му квартету, квинтету «Ноктюрн», «Раздумью» для виолончели и фортепиано — то есть сочинениям, в которых есть «главные темы» или «главные мотивы» и где определенную роль играет разрабочный принцип.

В качестве самостоятельных единиц, неизменно повторяющихся в процессе развития, выступают скорее не темы, а мотивы; взаимодействуя с другим материалом, иногда они образуют «сборные темы» (Sammelthemen). Этот принцип можно наблюдать в «Раздумье» и Сонате для скрипки и фортепиано⁴⁷⁶.

На основе мотивов, реже свободных фигураций или импульсов, в условиях атематической или преимущественно атематической композиции структурируется форма. Так происходит в фортепианных миниатюрах: Прелюдии, Трех сочинениях, Двух сочинениях, Трех этюдах, Двух поэмах, а также в Трех танцах (здесь импульсы противопоставлены свободной мелодике) и Первом струнном квартете (1913), который в этом отношении кажется существенно более «модернистским», чем Третий. В этом Первом квартете разделы формы определяются одним мотивом, одним типом движения, порой — самостоятельными импульсами, которые здесь с трудом можно отличить от мотивов.

Диапазон форм у Рославца весьма широк и простирается от 1) в высшей степени свободных форм, где ничто не повторяется, а членение осуществляется исходя из мотивных фрагментов и ритмических моделей (№ 1 и 2 из Трех танцев, тип формы: a, b, c, d ... n) через 2) свободные арочные формы на основе преимущественно атематического материала, который постоянно обновляется, если же повторяется или варьируется — то сразу после появления, а ближе к концу краткое повторение предшествовавшего материала знаменует собой начало репризы (Первый квартет, Три сочинения, Прелюдия, № 3 из Трех танцев) и до 3) репризных форм, в рамках которых преимущественно тематический материал в своих важнейших составляющих (главные темы, главные мотивы) встраивается в традиционные или свободные репризные схемы.

⁴⁷⁶ Первый раздел «Раздумья», а именно: мелодию виолончели в тт. 1–28 — можно назвать такой «сборной темой», состоящей из различных мотивов, из которых один (Т1), варьируясь, повторяется: $a - b - c - b - c' - b' - c^2 - d - c^3 - e - f - g - h -$. Те же самые мелодические фрагменты в тт. 15–28 добавляются у фортепиано, однако в ином порядке, например (Т1'): $a - b - c - c' - d -$. В Виолончельной сонате тоже нет собственно тем, которые состояли бы из мотивов, повторяющихся в других местах. Можно выделить 8 «сборных тем»: Т 1 (с т. 7), Т 2 (с т. 18), Т 3 (с т. 26, несколько более «закругленная»), Т 4 (тт. 40–55), Т 5 (с т. 68), Т 6 (с т. 80 — определившаяся тема), Т 7 (с т. 100 — определившаяся тема), Т 8 (с т. 114). Начальный мотив виолончели (тт. 1–3) возвращается у виолончели в тт. 46, 48 (Т 4), у фортепиано в тт. 50–56, виолончели в т. 54 (область Т 4), у фортепиано в тт. 64–67 (свободный раздел вне сферы действия какой-либо из тем), у фортепиано в т. 110 (область Т 7), тт. 114–117 (область Т 8). Начальный импульс фортепиано (тт. 1–2) возвращается в т. 5 (изменен), тт. 17–18 (Т 1), т. 45 (изменен; область Т 4), тт. 117–121 (область Т 8). Свободный мотив фортепиано (тт. 57–61) вновь возвращается в тт. 72–74 (область Т 5), потом в т. 96 (область Т 6), тт. 100 и 102 (область Т 7) и, наконец, в тт. 190 и 192 (кода).

Схема АВА трехчастной песенной формы обнаруживается в «Quasi Prélude» (№ 1 из Двух сочинений): A1 – A2 – B1 – B1' – B2 – B2' – B2 – A1' – A2', а также в «Quasi Poëте» (№ 2 из Двух сочинений), где она сильно расширена в условиях атематического письма с мотивами инструментального типа (a1 – a2 – a3 обозначаются a(1 – 2 – 3)):

a(1–2–3) – b(1–2) – c(1–2–3) – d(1–1–2) – c(1–2–2–3) – d(1–1–1–1–1–2) –
 Такт 1 2 3 4 5 6 8 11 13

a(2'–2'–2'–3) – b'(1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2' – 2') – a1 – b''
 Такт 20 23 24 27 30 33 34 – 37

Большая трехчастная форма положена в основу «Раздумья» (1921), крайние разделы которого, в свою очередь, тоже трехчастны (главные темы А и С) — правда, в репризе вместо В звучат фрагменты А и С. Посередине помещается fuga на новой теме (D), которая в духе реминисценции возвращается в коде. Схема целого такова:

A – B – C – D D D (фуга) – A – A' – C' – C – D' (кода)
 Такт 1 29 40 61 115 134 137 159

Большая fuga есть также в Третьем квартете (1920), который в плане тематического развития представляет собой одночастную полифонизированную сонатную форму, упрощенная схема которой следующая (опущены неповторяющиеся побочные мотивы, импульсы, фигурации; с — это мотив из С):

Мотив, тема: a – x – a' – x – B – a' – x – B' – x – B – x – a'' (стретта) – a – x – a''' –
 Цифра: 0 1 2 3 4 5

Мотив, тема: x – a'''' – C – x – c' – d(1–2–3) – d(1–4–3') – a – a'''' – x – c' + d' – c' + d' –
 Цифра: 7 8 9 10 11(разработка)

Мотив, тема: x – a'/a'/a'/a' – x – a/a/a/a (фуга) a (стретта) – x – C – C' + d
 Цифра: 12 14 16 17

Мотив, тема: c'' + d' – x – d2(стретта) – x – d2 (фугато) – a – a' –
 Цифра: 21(реприза) 22

Мотив, тема: B – x – a''(стретта) – a – x – C – x – c' + d1 – d(2 – 3'' – 1 – 4 – 3) –
 Цифра: 23 (как 2) 25 (как 4) 27 28 29 (как 9)

Мотив, тема: d3' – a – C'''(кода)
 Цифра: 30 (как 10)

Здесь на протяжении всего сочинения повторяется (часто в варьированном виде) и достигает кульминации в фуге мотив а, который представляет собой оборот ВАСН. Написанные примерно в одно и то же время Третий квартет и «Раздумье», с их обращением к полифонии, к стабильным темам, к строгим традиционным формам, к мотивной работе — каждая тема сразу же подвергается мотивной разработке —

представляют «академический период» в творчестве Рославца (в который он, однако же, пишет и совершенно свободные формы, вроде Трех танцев). Соната для виолончели и фортепиано (1921) также одностанная и написана в сонатной форме, но темы здесь сформированы намного свободнее («сборные темы»), реприза сильно изменена, а тематический материал повторяется и вне связи с общей репризой. До и после 1920–1921 годов Рославец предпочитает более свободные формы.

Форму квинтета «Ноктюрн» (1913) можно определить как видоизмененное рондо, в котором эпизоды В и С по ходу развития начинают повторяться вместо рефрена:

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--|---|----|----|----|----|----|----|--|----|----|----|----|----|----|-----|-----|
| A – B – A' – C – B' – A – C' + D – D' D'' – B'' – E – F – F' – A – x | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Такт: | 1 | 19 | 26 | 30 | 36 | 48 | 52 | | 57 | 63 | 66 | 71 | 76 | 86 | 103 | 108 |
| | R | | R | | | R | | | | | | | | | R | |
| | | | | | R | | R | | | | | | | | | |

Третье трио (1921), с его плотно переплетенными темами и мотивами, по своему строению тоже похоже на рондо: главная тема⁴⁷⁷ в шестнадцати вариантах возвращается в общей сложности тридцать два раза. Однако Трио обладает и признаками сонаты: другая его завершенная тема функционирует как повторяющаяся побочная партия⁴⁷⁸, в пользу сонаты говорит и плотный разработочный раздел⁴⁷⁹. Помимо этого, здесь есть еще четырнадцать не повторяющихся или повторяющихся непосредственно после своего появления тем, а также многотемные или многомотивные блоки⁴⁸⁰, независимые возвращения мотивов и фигураций и, наконец, сильно сокращенная и перекомпонованная реприза с зеркальным порядком следования материала: исходный материал помещен в конце и подводит к коде — традиционная схема для рондо или сонаты. Те же структурные принципы обнаруживаются и в Скрипичном концерте: во II и III частях есть постоянно возвращающаяся главная тема, I часть основана на дуалистической сонатной схеме со свободными вставками, III часть содержит многообразно измененные (сокращенные, перекомпонованные) репризы, а также спорадические повторения мотивного и тематического материала⁴⁸¹.

Все сочинения Рославца (за исключением лишь «Раздумья» и Третьего струнного квартета) объединяет органический тип композиции с неопределенно очерченными и сильно видоизменяющимися композиционными элементами. Изменениям подвергаются у него и репризы, зачастую сильно варьированные по сравнению с экспозицией, порой перекомпонованные и неизменно сокращенные. Меняется и их абсолютная высота: по сравнению с экспозицией они могут быть смещены на тер-

⁴⁷⁷ Партия фортепиано тт. 1–7. Повторения в разделах A, B, D, E, G, Q, R, T, U (=T), V, W.

⁴⁷⁸ Партия фортепиано, тт. 84–91 (конец раздела H), возвращение в разделах I и P.

⁴⁷⁹ Разделы T, U, V.

⁴⁸⁰ Например, в разделах D/E (тт. 46–51, 52–57).

⁴⁸¹ В одном месте здесь использовано обращение темы: тема скрипки соло (ц. 57, далее у оркестра) возвращается в ц. 66 и 67, потом в ц. 68 в обращении. В соответствующем месте репризы (ц. 90) скрипка вновь играет эту тему в первоначальном виде.

цию, кварту, большую и даже малую секунду, и в процессе развития еще неоднократно смещаться⁴⁸².

Во многом схожи с теми, о которых только что говорилось, формы Протопопова, хотя у него однозначно разведены такие явления, как тема — мотив — атематический импульс, и в целом он предпочитает архитектурный конструктивный принцип с ясными разделами и сопоставлениями. Тем не менее, в ранних романсах на стихи С. Липского ор. 3 и Второй фортепианной сонате ор. 5 его сближает с Рославцем неопределенность мотивов и тем. Романс «Ромашки» ор. 3 № 2 написан в свободной форме рондо, обусловленной текстовыми строфами; тематический материал, представленный тремя основными типами, постоянно варьируется, а в сопровождении в старый материал постоянно вводятся новые импульсы и мотивы. Во Второй фортепианной сонате ор. 5 вследствие неопределенности тем дуалистическая сонатная форма лишь намечена. Гораздо более заметно постоянное чередование атематических моторных разделов (тремоло и арпеджио) и метризованных мелодических. Этот дуализм и есть первичный структурирующий принцип сонаты. Далее, внутри мелодических разделов обращает на себя внимание повторяющийся трехзвучный нисходящий мотив с пунктирным ритмом и постоянно меняющимися интервальными соотношениями, который по своему положению мог бы соответствовать главной партии⁴⁸³; за ним следует соответствующая побочной партии тема, тоже сильно варьируемая ритмически и по интервальному составу⁴⁸⁴. Однако обе темы, прерываемые моторными пассажами, «разрабатываются» (варьируются) сразу же; о разработке как разделе формы или репризе в классическом понимании здесь не может быть и речи.

Разработка отсутствует также и в Третьей сонате, где есть лишь *одна* главная тема со стабильной интервальной и вариабельной ритмической структурой. Эта тема впервые появляется в начале и потом возвращается ближе к концу (*quasi* реприза), в общей сложности в восьми вариантах. Кроме того, здесь есть другие звуковые последовательности в сравнительно крупных длительностях (по контрасту с выдержанными в очень мелких длительностях инструментальными мотивами, импульсами, фигурациями), которые, в зависимости от их протяженности, можно называть темами или мотивами. Все они лишь время от времени присоединяются к процессу развития нетематического материала, в развертывании которого обнаруживаются свои принципы повторности, вариационных цепочек, построений типа трио, арочных конст-

⁴⁸² Реприза в Третьем трио: с т. 222 на кварту ниже, с т. 234 на секунду ниже, с т. 282 (реприза начала) первоначальная высота. Соната для виолончели и фортепиано: с т. 122 первоначальное высотное положение, с т. 134 на квинту выше, тт. 151–152 — первоначальная высота, с т. 153 — квартой выше, с т. 140 — на полтона выше. Третий квартет: с т. 212 (ц. 21) — исходное положение, с т. 244 — на тон выше, с т. 250 (ц. 25) — на малую терцию выше, с т. 254 — на полтона выше, с т. 258 — квартой выше.

⁴⁸³ Т. 2: $b^2 - h^1 - g^1/d^1 - f^2 - cis^2$; т. 8: $cis^2 - gis^1 - e^1/h^2 - d^2 - b^1/g^2 - gis^2 - e^2$; т. 14: $b^2 - h^1 - g^1/d^1 - f^2 - cis^2$; т. 18: $d^1 - es^2 - h^1/fis^1 - a^2 - f^1$.

⁴⁸⁴ Начиная с т. 23, с т. 33, с т. 36, с т. 56, с т. 64, с т. 70, с т. 96.

рукций и возобновлений. Схема Третьей сонаты такова (ТА и ТС — темы; Mb, Md, Me — мелодические мотивы; a, b, c... — импульсы и фигурации; a(1-2...) = a1 - a2...):

| | | | | | | | | | | |
|--|-----|---------|-----|---------------|--------|-----------|---------|--------------|-------------------------|------|
| ТА — ТА — ТА | | | | | | | | | | |
| a1 — a2 — a3 — b(1-2-1-3-1'-3'-3'') — a3' — a3'' — a3''' — a1' — c(1-2-1-3-2-1-3-2-4-2') — | | | | | | | | | | |
| Такт: | 1 | 8 | 15 | 22 | 37 | 44 | 51 | 65 | 73 80 | |
| Mb | | | | | | | | | | |
| b4 — c1 — d — c2 + e — f — e — f — b' — d — f — g — f — g — f — g' — b' — | | | | | | | | | | |
| Такт: | 96 | 97 | 98 | 102 | 103 | 105 | 107 | 109 | 113 116 | |
| Mb | | Mb | | TC1 ————— TC2 | | | | | | |
| b'' — d — d — h — i — h — k — h — l1 — l2 — h — h2 — h2' — h2'' — m — | | | | | | | | | | |
| Такт: | 122 | 126 | 130 | 131 | 132 | 134 | 137 | 138 | 139 140 144 148 155 160 | |
| m' + n — h + o — h' + o — p + o — m'' — m'' + q — q — r — m' + n — s + t(1-2-3-1'-2)- | | | | | | | | | | |
| Такт: | 161 | 163 | 168 | 171 | 175 | 176 | 178 | 184 | 187 191 | |
| s' + t(3'-1'') — s'' — s + t(1'''-2-3-1'-2-3) — s' + t1''' — s'' — e' — | | | | | | | | | | |
| Такт: | 201 | 205 | 214 | 227 | | | 228 230 | | | |
| Me1 — Me2 | | | | Me | | | | Me' Me'' Me' | | TA'' |
| t1''' — e' — t1''' + u — c2' — c2'' — t1''' + u — c2 — — — — c2''' + v — | | | | | | | | | | |
| Такт: | 238 | 241 | 247 | 253 | 256 | 260 | 276 | 277 | 280 282 285 | |
| TA''' | | | | | TA'''' | | | | | |
| w — m'''1 — m'''2 + x — x + m'''(1-2-1-3-1-3) — x + m'''(1-4-1'-4-4-1) — | | | | | | | | | | |
| Такт: | 286 | 293 | 300 | 302 | 310 | | | | | |
| TA'''' | | TA''''' | | TA'''''' | | TA''''''' | | | | |
| m''' + y(1-1-1') — y2 — z — a2 | | | | | | | | | | |
| Такт: | 320 | 324 | 325 | 326 | | | | | | |

Характерные черты этой сонаты: варьирование многократно проводящейся главной темы (ближе к концу оно состоит в усилении виртуозного начала и возрастании числа мелких длительностей) и наличие двух независимых друг от друга планов (плана тематического и плана инструментальных мотивов, фигураций и импульсов) — вообще типичны для одночастной позднеромантической вариационной сонаты в том виде, как ее можно встретить у Фейнберга, Мелких, Гнесина, Дроздова, а также у Скрябина. Третье трио Рославца тоже близко этому типу.

Более поздние Стихотворения Пушкина ор. 10 Протопопова (см. схему на стр. 154) имеют строфическое строение со вставными интермедиями. Расположение фигураций в сопровождении слегка отличается от мелодической структуры вокальной партии; при повторении и тематический, и нетематический материал обычно варьируется. Формообразующие разделы вокальной партии и сопровождения совпада-

ют и четко разграничены благодаря тематическому контрасту. Эти романсы — равно как и Вторая фортепианная соната — особенно ярко воплощают «архитектонический» тип формы, тогда как романсы ор. 3 и Третья соната ор. 6, с их вариационными цепочками и слабыми тематическими контрастами, ближе «органическому» типу. Полифонические формы в тех сочинениях Протопопова, о которых идет речь, не встречаются (единственное исключение — каноническое вступление 2-й скрипки и фортепиано в романсе «Ромашки» ор. 3 № 2, т. 61).

В Двух пьесах ор. 1 Бориса Александрова выделяются законченные темы с одной стороны, фигуративные элементы и импульсы — с другой. (Самостоятельные мотивы редки и, как правило, дополняются последующим материалом до законченного целого.) Материал, основанный на импульсах и фигурациях, играет значительную роль и заполняет собою целые разделы. Внутри структурных единиц импульсы и мотивные элементы часто объединяются⁴⁸⁵, то есть темы переходят в импульсы либо импульсы получают тематическое завершение. Темы необязательно контрастны: так, в первой пьесе темы А и В ритмически похожи, а сильный контраст возникает благодаря ритмическим моделям различных импульсов.

При возвращении темы обычно слегка варьируются, ближе к концу используется *увеличение*. Текущие границы тем и их изменчивый облик говорят в пользу «органического» типа формы, но ясная структура целого — архитектурно-классицистская: экспозиция — средний раздел — реприза — кода (она расширена и основана на импульсах и фигурациях). При этом форму нельзя считать ни сонатной, ни трехчастной песенной: средние разделы содержат как реминисценции из экспозиции, так и новые темы.

Композиционные элементы у Артура Лурье в «Формах в воздухе» и «Синтезах» представлены исключительно амелодическими, подвижными мотивами инструментальной природы, которые по нашей классификации располагаются между импульсами и фигурациями, однако оба понятия не вполне к ним подходят, поскольку эти мотивы зачастую представляют собой сложные структуры с ярко выраженной индивидуальностью. Они изначально трактуются как самостоятельные единицы и являются носителями формообразующих разграничительных функций. Эту самостоятельность инструментальные мотивы, импульсы и фигурации сохраняют и там, где им противостоят темы, как в Струнном квартете (1915). Причем, в отличие от Третьей сонаты Протопопова (где время от времени к самостоятельному плану нетематических элементов добавляется тематический материал, вводящийся по своей схеме), у Лурье темы, мотивы, импульсы и фигурации являются равнозначными, сменяющими друг друга композиционными «кирпичиками»; темы и мотивы носят ярко выраженный инструментальный характер и едва ли контрастны по отношению к импульсам и фигурациям. Сильный контраст между мелодичными, певучими темами с одной стороны и примитивными ритмо-акцентными импульсами с другой (на пос-

⁴⁸⁵ Например, во второй пьесе, тт. 33–35.

ледних точно так же основываются разделы формы) мы находим впоследствии в неоклассическом цикле «Рояль в детской»; напротив, самостоятельные мотивы вне тематических единиц (те, что являются движущей силой «тематической работы») и разнообразные сложные, нетематические элементы здесь отсутствуют.

Что касается кантаты «В кумирню золотого сна» (1919), то здесь для хорового сочинения чрезвычайно велик удельный вес нетематического материала, в особенности вокальных остигатных импульсов; тематические элементы возникают лишь время от времени у выделяющихся солирующих голосов. Более или менее полифонизированные остигатные комплексы в качестве структурирующего средства на равных соотносятся с тематическими разделами, то сопровождая их, то контрастируя в ходе последовательного развертывания.

Во всех названных сочинениях Лурье (за исключением «Форм в воздухе») господствует четкое, однозначное членение формы — признак архитектурного типа композиции. Разделы контрастны друг другу; «текущие переходы», «незаметные превращения», вариационные цепочки встречаются редко.

Принцип варьирования у Лурье иной, чем у Рославца и Протопопова. Темы варьируются не посредством изменения их ритмического, мелодического и звукового облика, как это обычно бывает, а путем «вычитания или сложения» — добавления, изъятия и замены составных частей; темы будто бы разбираются и заново составляются. Таким видоизменениям многократно подвергается тема из цифры 13 (т. 119 и далее) в I части Струнного квартета⁴⁸⁶: в цифре 13 она имеет вид a b c d e, в т. 140 и далее — a x, с т. 165 — c d c d e¹ d¹ d¹ c, с т. 204 — x c¹ x. Сходную технику тематической трансформации можно наблюдать в «линейном модерне» у Г. Попова: во II части, скерцо, его Септета ор. 2 вторая главная тема (труба, тт. 55–64), которая экспонируется в виде a a¹ b c d d¹ e, через несколько тактов (тт. 80–87) проводится с различными перестановками одновременно в двух видах⁴⁸⁷:

| | | | | | | | |
|-------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----|
| Vn. | a ² | a ¹ | c | c ² | d | d ¹ | e |
| Fag. | | c | a ² | c ¹ | a ¹ | b | c |
| Такт: | 80 | 81 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 |

В своем Квартете Лурье использует этот «принцип конструктора» и в вертикальном измерении при разработке нетематического материала: к уже экспонированному импульсу присоединяется новый, в следующем фрагменте старый опускается, а к этому новому присоединяется еще один и т. д. Этот «принцип конструктора» — признак неакадемического «наивного» композиционного типа, — помимо Лурье, выражен также у Дзегелёнка и Мосолова.

⁴⁸⁶ Тт. 140–142 (=стр. 23, тт. 3–5), тт. 165–175 (=стр. 26, т. 7 — стр. 27, т. 6), тт. 204–207 (=стр. 31, тт. 3–6).

⁴⁸⁷ С такой техникой — когда разные фазы видоизменений одной и той же темы объединяются в единовременном звучании — мы встречаемся у Попова и в Большой сюите ор. 6, II часть, тт. 23–30, где одновременно звучат фазы 4', 5, 6 и 1, 2, 3, 4. Аналогичный случай в IV части, тт. 37–43.

При видоизменениях такого рода жестко сохраняется неизменность деталей, но утрачивается непрерывность развития целого. Здесь нет сколько-нибудь больших разделов, которые гибко сохраняли бы внутреннее единство, нет вариационных взаимосвязей, есть лишь непрменная связь по принципу подобия между мелодически, ритмически, фонически родственными, но в основе своей неизменными единицами⁴⁸⁸.

Антипод Рославца в сфере гармонии и ритмики, Лурье очень близок ему в своих ранних сочинениях в отношении формы, где мало или совсем нет повторений, а репризы лишь «пунктиром» скрепляют свободные арочные формы. Принцип формообразования в его «Формах в воздухе», «Синтезах» и Струнном квартете, как и в фортепианных миниатюрах и Первом квартете Рославца, состоит в нанизывании все новых и новых музыкальных событий. Этот принцип нарушается, с одной стороны, краткими возвращениями материала начала ближе к концу (но никогда не в самом конце), с другой — простыми и варьированными непосредственными повторениями (...mm'nnn'o)⁴⁸⁹, которые порой образуют нечто вроде трио (bcb...)⁴⁹⁰, перемежаются вставками (...lmm'x'i'l')⁴⁹¹ и перекрещиваются (...adefef'g)⁴⁹². Принципы формообразования в «Формах в воздухе»⁴⁹³, «Синтезах»⁴⁹⁴, кантате «В кумирню золотого сна»⁴⁹⁵ и цикле «Рояль в детской»⁴⁹⁶ этим исчерпываются, причем в двух последних сочине-

⁴⁸⁰ «Синтезы», № 2, тт. 14–17; «Формы в воздухе», № 2, стр. 5, 3-я строка до стр. 6, 2-я строка.

⁴⁹¹ «Синтезы», № 3, тт. 13–16.

⁴⁹³ Схема формы № 1: $a-b-c-d-d'-d''-e-f-g-h-i-j-k-k'$; № 2: $a-a'-b-c-d-e+f-g-h-i-j-k-b'-l-m-m'-m''-n-n'-o-p-o-p-q-r$; № 3: $a+b-a+b-a+b-a+c-a+b-d-e-f-e-f-g-h-U-h-i-a+c-U-a+b-d-d-e-e'-i-a'-a+c-U-d'$.

⁴⁹⁵ Схема формы (А, В... — темы; а, b... — нетематический материал) I: а — А1 — b + А2 — В1 — В2 — d + C + e — D1 — d' — D2 + d' + e — А1' + f — А2 + f — D1 — e — e2 — А1'' — заключит. аккорд; II: А — b — C1 — C2 — d — E — f — b1 + G — b2 + G — b1 — d — d' — h — I1 — I2 — I3 — k — l — E' — f — f; III: а — b — c — D1 — D2 — D3 — D4 — a — F — G — F + h — F' + h — i — b — c' — D5 — j — L + j — M + j.

ниях обозначается дуализм между темами и импульсами, которые противопоставляются друг другу как самостоятельные элементы. (Внутри тематических комплексов отдельные компоненты могут точно так же перемежаться и перекрещиваться, как нетематические единицы в ранних сочинениях.)

Тот же принцип строения формы господствует в более масштабном Струнном квартете — только репризы здесь многочисленнее и протяженнее, непосредственные повторения чаще, трио, вставки и перекрещивания организованы сложнее. К тому же здесь еще играют определенную роль вышеупомянутые «метод конструктора» и принцип подобия. Если в I части квартета пронумеровать в порядке появления все темы, мотивы, импульсы и т. д., которые возвращаются точно ($2=2$) или с видоизменениями ($12=12'$), получится следующая схема (х обозначает неповторяющиеся звенья, репризы подчеркнуты):

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--------|---|----|------|---|---|----|--|--|--|--|----|----|---------|--|--|-----------|---|----|----|--|----|---|--|----|----|--|--|--|--|
| | 1-2-3-4-2-x-2-1-1-2-3-5-x-5-x-4'-x-5-5-x-7-8-8-x-x-8-7- | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Цифра: | (0) | 1 | | | | | | | | | | 2 | | | | | 3 | | | | | 4 | | | | | | | |
| | x-x-x- <u>2'-1'</u> -x-9-10-9-(11+10)-x-(11-10+9)-11-12-13-12'- | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Цифра: | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | | | | | | | | | | 11 | | | | | | | | | | | | | |
| | 14-14-x-14-12-13-12'-12''-15(=3')-11-16-11-12- | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Цифра: | 12 | | | | | | | | | | 13 | | | | | 14 | | | | | | | | | | | | | |
| | 12'''-15''-17-14-14'-17-16'-x-17-17-15'-x-15'''-x-15'''- <u>1''</u> -x- | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Цифра: | 15 | 16 | | | | | | | | | | 17 | 18(=13) | | | | | 19 | 20 | | | | | | | | | | |
| | 19-(18+4)- <u>1'''</u> -x-(18+4)-x+4-15'''- <u>3-4-2-2-4-4</u> -x- | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Цифра: | 21 | | | | | | | | | | 22 | | | | | 23(как 0) | | | | | 24 | | | | | | | | |
| | 16' (как 8, 19)-x-10-20-x-21-1'''-5'-(3')-21-(1''')-20'-20''-x-x-16- | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Цифра: | 25 (как 2) | | | | | | | | | | 26 | | | | | | | | | | | | | 27 | 28 | | | | |
| | x-22-22'-x-x-x-1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Цифра: | 29 | 30 | (=0) | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Эта схема не похожа ни на сонату, ни на любую другую традиционную модель; несколько раз вроде бы начинается реприза, но дальше начала дело не идет. Аналогичным образом строится и II часть квартета; в ней мы встречаемся с переконпонованной репризой — еще одна точка соприкосновения с Рославцем: цифра 14 точно повторяет цифру 6, цифра 15 — цифру 4, цифра 16 — приблизительно цифру 5, а в самом конце в качестве обрамления повторяется начальный мотив I части. Полифонические формы и приемы, вроде увеличения и уменьшения, у Лурье не встречаются.

№ 8 (L1, L2 — детская песенка «Wlazi kotek na plotek»): a-a'-a''-B(1-2)-a-a'-L1-L2-C(1-2)-L2-C(1-2)-L2-a-a'-a'''-a'''''. Остальные пьесы построены похожим образом.

Д. СТИЛЬ ПОЗДНЕРОМАНТИЧЕСКОГО МОДЕРНА

І. Гармония

1. Звукоряды

Частичные и хроматические звукоряды / Стабильные и переменные звукоряды / Переходные явления

Тот русский отголосок позднего романтизма, импрессионизма и творчества Скрябина, который здесь назван «позднеромантическим модерном», отличается от линейного направления Стравинского в первую очередь континуальностью изложения по вертикали и звукокрасочностью. На фоне раннего и зрелого романтизма, а также импрессионизма, раннего Скрябина и его консервативных современников это стилевое направление отличает отсутствие чисто диатонических звукорядов (что, кстати, не всегда влечет за собой отсутствие функциональных связей). Вся ткань хроматизирована, основным материалом служат частичные (или бузониевские) звукоряды, которые эпизодически встречались уже у Шопена и Мусоргского. Там, где в виде исключения основополагающее значение приобретают диатонические звукоряды, это связано, как правило, с экзотическими моделями, где диатоника используется вне тональной функциональности, преимущественно в виде пента- и гексахордов (у Дзегелёнка и Веприка), или же это происходит в сочинениях, примыкающих к неоклассицизму (у Ан.Александрова, Л.Половинкина, А.Михайлова), обычно в сочетании с элементами линейного письма.

Хроматические и частичные звукоряды обычно не противопоставляются; во многих произведениях они сосуществуют, дополняя друг друга. Крайняя форма обоих — хроматическая гамма. Она может возникнуть благодаря усиленному хроматическому заполнению частичных звукорядов или утвердиться — в качестве воображаемого места протекания музыкальных событий — при помощи транспозиций, смещений, текущих переходов на небольших временных отрезках. Это относится и к Рославцу, у которого покоящиеся частичные звукоряды единообразного строения продлевались во времени путем транспозиций: эти транспозиции обычно быстро дополняют друг друга до полных XII; то же происходит и в произведениях других композиторов, сочиненных менее строго. Проводить различие следует исключительно между стабильными частичными звукорядами с выраженной индивидуальностью и продуманным строением (как уже говорилось, у Рославца в них обычно не более шести и не менее четырех пропусков, распределенных по всему диапазону) и более или менее случайными структурами, которые возникают на единовременных «срезах» фактуры, состоящей из хроматических, альтерированных голосов.

Стабильные звукоядры первого типа обнаруживаются у Шапорина во Второй сонате⁴⁹⁷, у Чемберджи в Трех пьесах⁴⁹⁸, в Четвертой сонате Ан.Александрова⁴⁹⁹, в «Орнаментах» ор. 42 Крейна⁵⁰⁰, в вокализе «Скорбная песнь» ор. 16 Евсеева⁵⁰¹, в Квартете ор. 33 № 1 Мяковского⁵⁰², в Двух стихотворениях Санникова ор. 14 Житомирского, в Прелюдиях ор. 15 Фейнберга⁵⁰³, время от времени в Сонате-балладе ор. 7 Гнесина⁵⁰⁴. Во всех приведенных примерах эти звукоядры путем смещений и транспозиций приближаются к полным XII и обычно соседствуют с хроматическими гаммами. Наряду с диатоническими звукоядрами мы находим их в «Сингалезских песнях» ор. 55 Василенко⁵⁰⁵, в Песнях на стихи Тагора ор. 10 и оркестровой сюите «Египет» ор. 6 Дзегелёнка⁵⁰⁶, в «Триолетах» (1925) Шапошникова⁵⁰⁷, «Строгом напеве» ор. 9 Веприка⁵⁰⁸, а также Сонате ор. 43 Гнесина⁵⁰⁹ — все это в рамках импрессионистического ориентально-экзотического стиля. Приобретая самодовлеющее значение, такие звукоядры безраздельно господствуют в симфонических фрагментах А.Крейна «Роза и Крест» ор. 26.

В рамках классицистского переходного типа они порой встречаются, наряду с диатоническими звукоядрами, в Четвертой сонате ор. 19 Ан.Александрова, а также во Второй сонате и «Четвертом происшествии» ор. 12 № 1 Половинкина. Последний, как и Крейн, Евсеев и Мяковский, целенаправленно транспонирует звукоядры, как это делали Скрябин и Рославец; в романсах ор. 14 Житомирского ракоходное проведение звукоядрных комплексов вызывает ассоциации с «Синтезами» Лурье.

⁴⁹⁷ I часть, тт. 9–11: XII-1, 5, 6, 10; т. 10: XII-1, 5, 6; т. 15: XII-2, 6, 8, 11; тт. 28–31: XII-1, 4, 5, 7, 10; тт. 32–35: XII-3, 4, 6, 9, 12 (12-я транспозиция тактов 28–31); тт. 36–38: XII-1, 5, 8, 9; тт. 61–70: XII-3, 6, 7, 9, 10, 12; II часть, тт. 2–3: XII-3, 4, 5, 7, 12; тт. 4–5: XII-10; т. 6: XII-5, 12; т. 7: XII-3, 7, 10 и т. д.; III часть, тт. 1–4: XII-1, 2, 4, 5, 8, 11; тт. 4–12: XII-3, 5, 8, 11.

⁴⁹⁸ № 1, тт. 1–2: XII-1, 4, 7, 11; т. 4: XII-2, 6, 9; тт. 10–11: XII-2, 4, 5, 7, 9, 11; тт. 12–13: XII-4, 9, 11; № 3, тт. 1–5: XII-3, 5, 7, 9, 11; т. 5: XII-5, 11; тт. 7–8: XII-1, 2, 5, 10; тт. 11–12: XII-1, 4, 5, 8, 10.

⁴⁹⁹ I часть, тт. 25–26: XII-2, 6, 10; т. 27: XII-2, 6; т. 28: XII-2, 5, 7, 11; т. 29: XII-1, 2, 3, 6, 9, 10, 11; т. 31: XII-2, 3, 6, 7, 9, 11; тт. 58–59: XII-1, 4, 6, 9, 10; II часть, т. 48: XII-2, 3, 6, 9, 12; т. 49: XII-1, 3, 6, 9, 10, 11; III часть, тт. 1–3: XII-3, 6, 9, 12; тт. 5–7: XII-2, 3, 6, 10.

⁵⁰⁰ № 1, тт. 2–3: XII-3, 5, 7, 8, 11, 12; т. 3: XII-3, 5, 6, 8, 10, 12; тт. 4–5: XII-3, 5, 7, 10; № 2, тт. 1–2: XII-1, 4, 5, 6, 8, 10, 11; тт. 3–4: XII-4, 6, 8, 12; № 3, т. 1: XII-8, 11; т. 2: XII-11; т. 3: XII-3, 8, 12.

⁵⁰¹ Т. 1: XII-1, 3, 5, 7, 8, 10; транспозиция XII-1, 3, 4, 6, 9, 11; тт. 2–4: XII-1, 3, 4, 6, 9, 11; тт. 11–15: XII-6.

⁵⁰² I часть, тт. 1–5: XII-7, 8; тт. 6–7: XII-4, 5, 7, 9; II часть, тт. 1–2: XII-2, 4, 6, 8, 12; т. 12: XII-2, 5, 6, 12; т. 13: XII-1, 6, 9, 12; т. 14: XII-1, 6, 9, 12.

⁵⁰³ № 1, т. 4: XII-4, 5, 8, 11; т. 5: XII-3, 4, 7, 12; т. 6: XII-4, 7, 9; № 2, тт. 1–2: XII-2, 4, 7, 11; т. 3: XII-12; с. т. 22: XII-5, 10; № 3, тт. 1–3: XII-9, 12; т. 4: XII-3, 4; тт. 5–7: XII-4, 7, 8, 9, 12; т. 8: XII-4.

⁵⁰⁴ Тт. 1–5: XII-3, 7; ц. 36: XII-1, 4, 8, 11; ц. 26: XII-1, 3, 5, 10.

⁵⁰⁵ № 2, т. 13: XII-1, 4, 6, 8, 9, 11; т. 14: XII-1, 5, 6, 7, 8, 11; т. 15: XII-1, 4, 6, 9, 11; т. 16: XII-4, 6, 7, 8, 11.

⁵⁰⁶ См. схему ор. 6 на стр. 149; ор. 10 № 2, т. 5: XII-2, 6, 11.

⁵⁰⁷ Тт. 1–5: XII-3, 6, 7, 10; т. 7: XII-1, 3, 4, 5, 8; т. 9: XII-3, 6, 8, 11, 12.

⁵⁰⁸ Тт. 21–23: XII-2, 5, 9.

⁵⁰⁹ Т. 1: XII-1, 7, 9; тт. 2–3: XII-1, 4, 6, 9; т. 4: XII-1, 3, 6, 9; т. 5: XII-2, 4, 6, 9, 11 (диатонический звукоядр); т. 6: XII-2, 8, 10, 11.

«Шопеновский» звукоряд используется у Крейна, Мелких, Шапорина, Фейнберга и Чемберджи.

Частичные звукоряды второго, спорадического, типа, возникающие как случайные единовременные срезы преимущественно полифонической, более или менее хроматизированной фактуры, встречаются у Мелких, Гнесина, Василенко, Ширинского, Лятошинского, Абрамского, Шеншина, Житомирского и Фейнберга. Во всех этих случаях речь идет, собственно говоря, уже не о частичных звукорядах (порой принимающих вид бузониевских гамм, но более хроматизированных), а о фрагментах звукорядов, то есть случайном наборе звуков в пределах одного отдельно взятого такта. Выражение «частичный звукоряд» здесь просто означает, что эти фактурные срезы не являются ни абсолютно хроматическими, ни диатоническими.

Темы, контрапункты и прочие звуковые последовательности, вертикальные срезы которых и дают такие звукоряды, со своей стороны, стремятся к заполнению всего двенадцатитонового объема; в крайнем случае, могут отсутствовать один-два звука. Границы этих звукорядов размыты: в условиях весьма плотного изложения, при очень подвижной мелодике заполнение хроматического диапазона, как правило, происходит стремительно. Частичным звукорядам в таких пьесах обычно недостает до полных XII лишь нескольких тонов.

Такие почти полные хроматические звукоряды в условиях плотного изложения особенно характерны для Второй фортепианной сонаты оп. 11 Мелких⁵¹⁰, Квартета оп. 13 Житомирского⁵¹¹, Скрипичной сонаты оп. 19 Лятошинского⁵¹², романсов оп. 5 Шеншина⁵¹³ и Шестой фортепианной сонаты Фейнберга⁵¹⁴. Особенно ярко склонность к тотальной хроматике проявляется у Житомирского, у которого полные XII достигаются в среднем за три такта, но часто и за один. У него, а также в I части Скрипичной сонаты Лятошинского, равно как у Фейнберга и Мелких, в частичных звукорядах на протяжении такта обычно отсутствуют три, нередко лишь один или два звука. При этом следует отметить, что такая насыщенная хроматика отнюдь не всегда устраняет тональные соотношения: у Житомирского и Лятошинского (но не у Фейнберга и Шеншина и лишь изредка у Мелких) явственно обнаруживается тональное тяготение, проявляющееся во взаимодействии хроматически расширенных и усложненных, но в основе своей функциональных тональных пластов⁵¹⁵.

⁵¹⁰ Т. 3: XII-3, 6; стр. 6, 1-я строка: XII-12; 2-я строка: XII-6; 3-я строка: XII-10, потом XII-2; 4-я строка: XII-7, потом XII-8; стр. 29, 3-я и 4-я строки: XII-4; стр. 30, 1-я строка: XII-4, 11.

⁵¹¹ См. прим. 412.

⁵¹² I часть, т. 1: XII-1, 2, 4, 6; т. 2: XII-1, 2; т. 3: XII-2; т. 5: XII-7; т. 6: XII-4, 5, 8; т. 7: XII-10; т. 8: XII-3, 12.

⁵¹³ № 1, т. 2: XII-2; т. 3: XII-3, 5, 7, 11; № 4, т. 2: XII-11; т. 3: XII-4; т. 4: XII-2, 4.

⁵¹⁴ Тт. 1—2: XII-4, 8; т. 3: XII-3, 7, 11; Non troppo largo: XII-6, 7, 12; Grave (стр. 4): XII-4, 11; Allegro liberamente (стр. 5): XII-3, 8, 11.

⁵¹⁵ Житомирский, Квартет оп. 13, I часть, цц.: 0 — h-moll, 1 — c-moll, 3 — c-moll, 6 — c-moll, 7 — скорее C-dur, 12 — Es-dur, ц. 14 — битональность Cis-dur/H-dur. III часть, цц.: 0 — скорее C-dur, 8 — As-dur. IV часть, ц. 12 — c-moll, ц. 13 — C-dur, ц. 15 — A-dur. Лятошинский, Соната оп. 19,

Здесь необходимо уточнить использовавшееся нами до сих пор разграничение. Если тональные свойства двух сочинений с одинаковой структурой звукоряда различны, то причины этого следует искать в первую очередь в их мелодическом и аккордовом строении. При этом у Фейнберга мы встречаемся с нефункциональными последовательностями альтерированных аккордов (так же, как и у Рославца и Протопопова), у Шеншина обнаруживается весьма хроматизированная, не связанная с каким-либо центром мелодика. Картина проясняется при ближайшем рассмотрении самой структуры звукоряда, если подходить к ней более детально и не считать звукорядом набор звуковысот на протяжении такта, но анализировать аккорд за аккордом, одну мелодическую фигуру за другой и при этом проверять, пребывают ли они в одной и той же мелодико-гармонической плоскости или же перемещаются (например, секвенцируются) и, таким образом, следует ли говорить о стабильном или же нестабильном звукоряде.

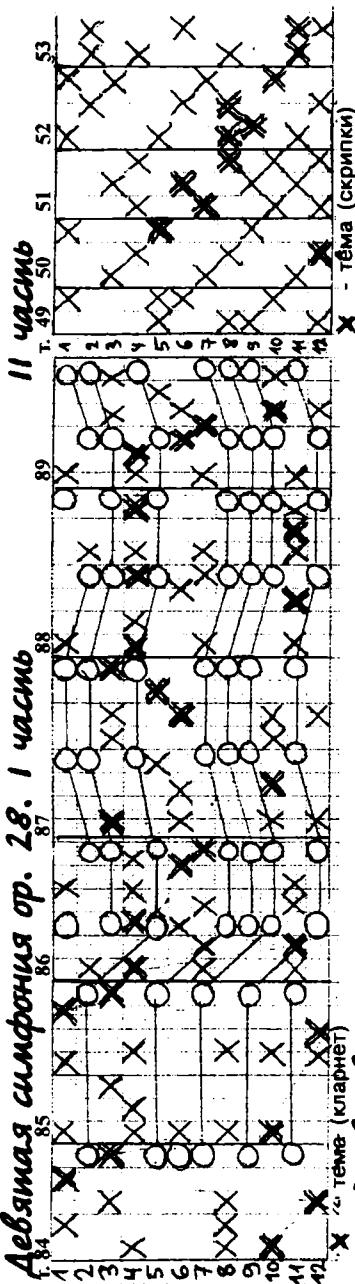
Частичные звукоряды у Рославца, Протопопова и других вышеназванных композиторов вообще узнаваемы лишь благодаря тому, что в пределах данной гармонической единицы они остаются на одной и той же высоте. Если мы примем во внимание, что аккорды и мелодические фигуры могут постоянно смещаться, то становится ясно, что таким образом быстро возникает полный хроматический звукоряд; при этом сами перемещаемые фигуры и аккорды вовсе не обязательно должны быть хроматическими. Подобная смещающаяся мелодика, как и многое другое, отнюдь не является открытием музыкального модерна: в русской музыкальной традиции мы сталкиваемся с такой последовательностью хроматически смещающихся диатонических интервалов, например, в № 9 «Баба Яга» из «Картинок с выставки» Мусоргского, где последовательность $G - c - As - des - A - d - B - es$ образует оstinатный мотив в басу со звукорядом XII-5, 6, 7, 12, над которым в верхнем голосе похожим образом наслаиваются хроматически смещающиеся созвучия со звукорядом XII-10, 12, так что в совокупности образуется звукоряд XII-12. Другой пример из «Картинок с выставки» — № 1 «Гном»: начиная с т. 60 мелодическая линия $es^2 - eses^2 - ges^2 - f^2 - b^1 - fes^2 - es^2 - d^2 - as^1 - des^2 - ges^1 - c^2$ заполняет весь двенадцатитоновый диапазон, одновременно в басу полная хроматическая гамма спускается от es к Es .

Таким образом, в условиях подобной смещающейся мелодики то, какой звукоряд возникает в итоге смещения и сколько времени потребуется для достижения полного двенадцатизвукового объема, в значительной мере зависит от продолжительности смещения, а также количества и интервального соотношения перемещаемых звуков. Например, при хроматическом перемещении уменьшенного септаккорда для получения полных XII требуется всего три звена. В начальных тактах Третьего

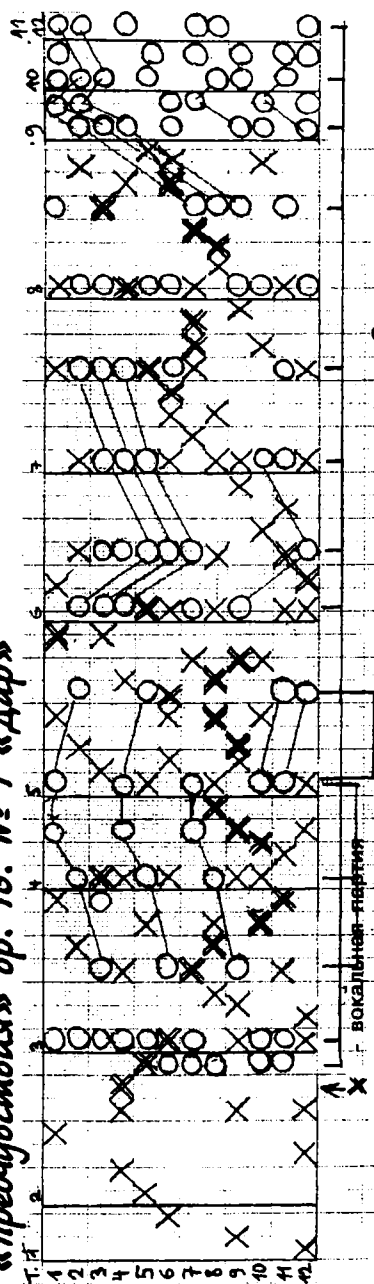
I часть: в начале усложненный C-dur, II часть: в начале тяготение к F-dur, III часть — к G-dur, однако в каждом случае оно быстро исчезает.

Н. Мясковский.

Девятая симфония ор. 28. I часть

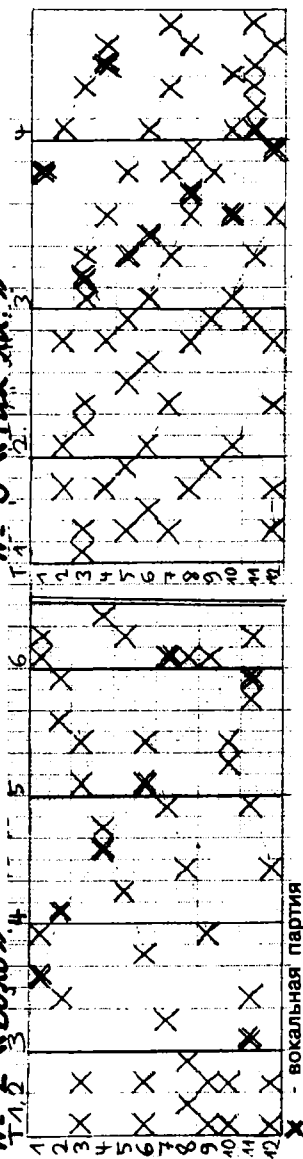


Н. Мясковский. «Предчувствия» ор. 16. № 1 «Дар»



№ 7 «Болель»

№ 3 «Так ли?»



квартета Рославца в результате смещения, которое за четыре звена дает полные XII, в каждой паре звеньев возникают комплементарные частичные звукоряды. Очень похоже на этот случай начало Первого квартета ор. 58 Василенко, где в результате хроматического смещения в тт. 13–14 возникают почти комплементарные частичные звукоряды XII-1, 4, 7, 10 и XII-2, 3, 8, 9, 12. Хотя эти и другие аналогичные частичные звукоряды отвечают условиям подобных структур, звукоряд как таковой утрачивает здесь свою самостоятельность; набор звуковысот в такте зависит от других факторов — строения аккордов и мелодики. Здесь в основе уже лежит новый, линейный принцип. Последовательные хроматические смещения в мелодике позднеромантически-импрессионистского направления являются признаком линейных тенденций, и отнюдь не случайно, что момент последовательного мелодического смещения особенно ярко проявляется у такого композитора, как Мясковский, который позже придет к линейной политональности⁵¹⁶. В хроматических построениях Скерцо ор. 6 Дешевова, которого мы на основании аккордики и ритмики должны причислить к неоклассицистам, картина звукорядов очень напоминает романсы «Предчувствия» ор. 16 Мясковского, аккордика которых вполне позднеромантическая. Таким образом, между обеими большими стилевыми группами возникает нечто вроде «промежуточной фракции хроматиков».

Как уже говорилось, Мясковский является наиболее значительным представителем названной группы. Это весьма независимая, самостоятельная фигура, располагающаяся между обоими направлениями, едва ли не единственный композитор, который применял транспонируемые комплексы *хроматически*. Помимо него склонность к линейности обнаруживается у таких композиторов, использующих нестабильные звукоряды, как Абрамский, Шеншин, Михайлов (в Токкате, с ее хроматически смещающимися диатоническими трезвучиями).

Сильно хроматизированные звукоряды Фейнберга, особенно в средней части Шестой фортепианной сонаты и в Прелюдиях ор. 15⁵¹⁷, как правило, обусловлены секвенцированием созвучий и фигур. Хроматическое секвенцирование, наряду со стабильными звукорядами, можно найти также у Гнесина⁵¹⁸, Мелких⁵¹⁹ и в кантате «СССР — ударная бригада мирового пролетариата» Александра Крейна⁵²⁰. Хроматические совокупные звукоряды у Житомирского и Лятошинского часто становятся следствием хроматической орнаментальной мелодики, однако у них есть и нестабильные звукоряды, возникающие из-за смещений мелодии и созвучий.

⁵¹⁶ Например, в Квартете ор. 33 № 1, в Четвертой сонате ор. 27.

⁵¹⁷ В Шестой сонате особенно в разделах *Lugubre* стр. 12, *Affrettando* стр. 13, *Sostenuto misterioso* стр. 14. Прелюдии ор. 15 № 1 (тт. 1, 2, 7), № 2 (т. 13), № 3 (т. 4) и др. из-за смещений и секвенцирования почти полностью хроматические.

⁵¹⁸ Соната-баллада, цц. 9, 16, 26; тема в ц. 11.

⁵¹⁹ Вторая соната, стр. 24, 4-я строка (*Tumultoso*).

⁵²⁰ Например, в тт. 27–35, 105–110 и др.

Стабильные хроматические гаммообразные отрезки в виде малосекундовых пентахордов наряду со стабильными частичными звукорядами, обусловленными полифонией звуковых комплексов⁵²¹, встречаются у Дзегелёнка в Песнях на стихи Р. Тагора. Для его композиционной системы особенно характерна абсолютная неизменность составных элементов. Кроме того, здесь широко используются диатонические звукоряды, которые у Дзегелёнка, а также Веприка, часто предстают в форме пента- или гексахордов без (или почти без) вводных тонов.

2. Мелодическая гармония и виды мелодики

Если, исходя из практики линейного модерна, расценивать многообразие мелодических возможностей, сосуществование диатонических, хроматических и альтерированных мелодических форм, соседство широких, средних и узких интервалов как свидетельства высокого уровня развития, то мелодику позднеромантического модерна следует признать слаборазвитой. Если же, наоборот, считать стремление к известному единству, к нивелированию противоположностей и ограничению определенным кругом форм признаком зрелости, то эта черта свойственна позднеромантическому модерну: он не любит контрасты, чередование откровенно различного.

Но независимо от того, считать ли мелодику позднеромантического модерна «слаборазвитой» или же «достигшей единства», она все же часто является чем-то вторичным, зависимым от других факторов — например, от господствующих звукорядных комплексов (так происходит у Рославца, Протопопова, Дзегелёнка, Житомирского и вообще повсюду там, где звукорядные комплексы приобретают самодовлеющее значение). Иногда мелодика в узком смысле — в духе традиционных напевных тем — вообще отсутствует: в виртуозном фортепианном письме господствуют моторные фразы, короткие мотивы, пассажи, фигурации, арпеджио, что особенно ярко проявляется, помимо Протопопова, у Мелких, Фейнберга и Шапорина. Мелодика нетематического материала при этом порой резко отличается от мелодики тематической (различие, соответствующее контрасту типов А и В в Квартете Лурье). Половинкин, например, предпочитает диатонический тематизм, выдержанный в классических нешироких интервалах, а в импульсах, фигурациях, сопровождающих голосах и второстепенных мотивах использует ломаную хроматическую, малосекундовую и смещающуюся мелодику. Однако стиль Половинкина — это уже переходное явление к неоклассицизму.

Наконец, «мелодия» может принять такой вид, что ее уже трудно назвать мелодией, и предстать в условиях хроматического, целотонового или иного смещения мелодических форм и сочетаний, не принадлежащих к единой сфере стабильного звукоряда. Подобно трезвучиям, диатонические мелодии могут стать объектом продолжительного хроматического смещения — метод, которым часто пользуются

⁵²¹ См. прим. 393.

Гнесин, Половинкин, Ан.Александров и Мясковский. То же самое может происходить и с альтерированными (Фейнберг, Ширинский, Евсеев) или хроматическими (Шеншин) мелодиями.

«Романтической мелодикой» мы будем называть мелодику, во всех отношениях максимально удаленную от классических тем, то есть ту, что не является ни диатонической, ни хроматической, предпочитает широкие или узкие интервалы средним (терция, кварта и квинта) и вообще избегает стабильных тематических структур, неизменных интервальных и ритмических форм. Этот тип романтической мелодики в ее высокоразвитом виде представлен в творчестве небольшого «центрального отряда» композиторов-мелодистов позднеромантического направления, в то время как другие, группируясь вокруг этого «отряда», в большей или меньшей степени проявляют склонность к классической диатонической либо чисто хроматической мелодике и сочетают романтические и классические элементы; в творчестве этих последних обнаруживаются стилевые различия, которые дают о себе знать при сравнении разных произведений одного автора и порой даже внутри отдельных сочинений.

Этот ярко выраженный гомогенный «центральный стиль» атональной романтической мелодики в творчестве Мелких, Фейнберга и отчасти Шапорина находит воплощение в своей фортепианно-моторной ипостаси, родственной мелодике Протопопова (Вторая фортепианная соната) и позднего Скрябина, в творчестве Житомирского, Лятошинского и отчасти Ширинского — в применении к скрипичной музыке, и лучше всего здесь подходит сравнение с мелодикой Рославца.

Фортепианный стиль Мелких, Фейнберга и Шапорина⁵²² и скрипичный — Житомирского⁵²³, Лятошинского и Ширинского⁵²⁴ сближает доминирование атональной «ломаной», альтерированной мелодики (наряду с хроматической малосекундовой) и практически полное отсутствие, за редкими исключениями, тональной диатонической мелодики (обычно такие исключения связаны с лирическими средними частями)⁵²⁵.

В фортепианных пьесах Мелких, Фейнберга и Шапорина довольно велик удельный вес нетематической мелодики — ломаных созвучий, моторных мотивов и фигураций; важную роль играет гаммообразное движение, которое у Мелких часто бывает хроматическим. У Мелких, Фейнберга, Ширинского и Лятошинского встречаются мелодические смещения. В «скрипичном» стиле Житомирского, Лятошинского и Ширинского слабее выражена импульсно-фигуративная фортепианная моторика (что совершенно естественно), интервалы несколько шире, больше терций, уменьшенных квинт, чаще используются регистровые скачки. В остальном же различия между отдельными композиторами непринципиальны. (В частности, Жито-

⁵²² особенно в фортепианных сонатах: оп. 11 Мелких, оп. 13 Фейнберга, оп. 7 Шапорина.

⁵²³ особенно в Квартете оп. 13.

⁵²⁴ в скрипичных сонатах оп. 19 Лятошинского и оп. 11 Ширинского.

⁵²⁵ особенно ярко в III части Квартета оп. 13 Житомирского, во II части Квартета оп. 18 Мелких.

мирский и Лятошинский проявляют больший интерес к тональным мажоро-минорным ассоциациям и одновременно — к хроматически усложненным диатоническим аккордовым структурам. Диатоническое тональное начало сильнее всего обнаруживается в народной мелодике песен Житомирского и в Струнном квартете *op. 18* Мелких.)

К этому романтическому «центральному стилю» близки также № 2 и № 3 из Трех пьес для фортепиано Чемберджи (написаны до 1928). Ломаную мелодику на фоне смещающегося мелодического горизонта в соединении с малосекундовыми ходами мы находим также в «Скорбной песни» *op. 16* Евсеева.

Такая сугубо романтическая мелодика за малыми исключениями атональна; между тем, у целого ряда композиторов важную, подчас доминирующую роль играет диатоническая мелодика, в той или иной степени связанная с тональностью. Почти в классическом, функциональном смысле используют ее Ан.Александров и Половинкин. У них диатоническая, тональная мелодика по прошествии определенного времени «затуманивается» при помощи атональности; порой это происходит в контрапунктах к основному голосу, в побочных мотивах, фигурациях и т. п. из-за хроматических смещений и ломаной мелодики⁵²⁶. Если Александров часто использует в мелодике большие скачки, чередует диатонические эпизоды с узкоинтервальными хроматическими и малосекундовыми мелодическими фрагментами, то Половинкин скорее обнаруживает склонность к нешироким чистым интервалам — в его мелодике часто встречается чистая кварта⁵²⁷, а хроматические и малосекундовые ходы, напротив, редки. В целом для него типичны довольно продолжительные диатонически-тональные мелодические разделы, которые ближе к концу усложняются, как правило, при помощи ломаной (но не хроматической) мелодики или хроматического смещения. Как малосекундовые, так и диатонические импульсы присутствуют в его оркестровом сочинении «Телескоп II».

Преимущественно диатоническая мелодика со стабильными звукорядами и редкими альтерациями, иногда оттеняемая смещениями мелодического горизонта, ломаной и малосекундовой мелодикой, характерна для «Орнаментов» *op. 42* (вокализ в сопровождении фортепиано) А.Крейна. В симфонических фрагментах «Роза и Крест» *op. 26* мелодика по большей части диатоническая и альтерированная и лишь отчасти хроматическая — в пределах стабильных частичных звукорядов. В своеобразной орнаментальной мелодике Крейна в изобилии представлены узкие интерва-

⁵²⁶ Это относится к Четвертой и Шестой фортепианным сонатам Александрова (*op. 19* и *op. 26*) — в фортепианных сочинениях мелодика более альтерированная, оркестровая «Классическая сюита» — это пример чисто диатонической «музыки по моделям», в том числе и в плане мелодики. То же самое относится и к фортепианным произведениям Половинкина. Об усложнении в конце тональных разделов см. прим. 384.

⁵²⁷ Типичные примеры квартовой мелодики: Вторая соната *op. 13*, I часть, тт. 33–39, 99–137, т. 402 и далее; «Последняя соната», тт. 49–79, особенно тт. 77–79, 83–85, 182–183, 184–185, 188–190 и др.; II часть, тт. 5–8 и возвращения этого мотива, тт. 33–36 и др.; IV часть, главная тема (тт. 18–28) начинается с квартового хода.

лы: большие секунды, терции, — а также квинты; однако характерной для него является нисходящая малая терция. (В более поздней, написанной в линейном стиле поэме «СССР — ударная бригада мирового пролетариата» ор. 48 чаще встречается хроматическая мелодика.)

Гнесин еще сильнее, чем Александров, Половинкин и Крейн, «остраивает» диатоническую тональность и таким образом сближается с Лятошинским и Житомирским. Мелодику его камерно-инструментальных сонат ор. 7 и ор. 43 можно охарактеризовать как диатоническую с постоянно меняющимся центром. Она модифицируется не только по горизонтали, в ходе смещений и искажающих диатонику видоизменений, но и по вертикали, из-за чуждых звуков в контрапунктирующих и побочных голосах; в целом обнаруживается тенденция к полной хроматизации. Обычно используются интервалы средней величины.

В то время как Александров, Половинкин, Крейн и Гнесин, в отличие от «центральной группы», сделали ставку на диатонические средства (при этом Гнесин в наибольшей степени приблизился к указанной группе), Абрамский и Шеншин разрабатывают чисто хроматические возможности. В своих романсах ор. 12 Шеншин почти постоянно использует в вокальной партии хроматическую и малосекундовую мелодику; фортепианное сопровождение, основанное на хроматически смещающихся аккордах и фигурациях, по большей части амелодично. В фортепианных миниатюрах «Простые речи» Абрамский, наряду с хроматически перемещающимися созвучиями, тоже прибегает к атематической гаммообразной и фигурационной мелодике с преобладанием хроматизмов. Хроматическую мелодику, наряду с диатонической, мы находим также в Первом квартете ор. 58 Василенко.

Все вышеперечисленные типы мелодики обнаруживаются у Мясковского. Его палитра включает в себя все разновидности ломаной, диатонической, хроматической и малосекундовой мелодики. При этом особенно развита диатоническая мелодика с постоянными хроматическими смещениями, а также узкоинтервальная ломаная мелодика. Характерны для Мясковского интервалы терции и мелодические ходы в диапазоне терции; его мелодика, в противоположность Абрамскому и Шеншину, неизменно тематически-мотивная.

Наконец, следует упомянуть орнаментально-импрессионистическую мелодику Веприка и Дзегелёнка. Если тематическая мелодика вышеназванных композиторов в целом остается в пределах европейской традиции, то в случае «Строгого напева» ор. 9 Веприка, а также цикла на стихи Р. Тагора ор. 10 и оркестровой сюиты «Египет» ор. 6 Дзегелёнка речь идет об экзотических формах свободной мелизматической мелодики. Если Веприк время от времени разнообразит бесполутоновое гаммообразное и мелизматическое движение хроматическими ходами и смещениями, то мелодика Дзегелёнка основывается на стабильных звуковых группах. Мелодика в узком, тематическом смысле обнаруживается у Дзегелёнка, к примеру, в вокальной партии цикла на стихи Тагора (средние и узкие интервалы, ломаная или диатоническая мелодика) и в басовых темах II части из оркестровой сюиты «Египет» (заполняющая и

смещающаяся мелодика с интервалами средней величины). Однако удельный вес нетематического мелодического материала намного значительнее: сопровождение песен на стихи Тагора и большая часть сюиты «Египет», близкой атематической «музыке машин», состоит из фигураций, ломаных созвучий, линий и аккордовых последовательностей. В ломаных созвучиях — например, в партии челесты в «Египте» — часто используются широкие интервалы (квинта, секста, септима).

3. Аккордовая гармония и разновидности аккордов

Аккордовая гармония в позднеромантическом модерне достигает пышного многообразия. В ней сохранен, развит и обогащен новыми формами весь спектр романтической аккордики. Едва ли где-нибудь еще в Европе композиторы воспринимали созвучия типа «тристан-аккорда», «аккорда золота Рейна» (малый септаккорд с ум. квинтой) и т. п. столь непосредственно, как в тогдашней России, без ощущения исторической дистанции, — и это при том, что речь идет о композиторах, которых, как Рославца или Протопопова, нельзя отнести к эпигонам. Аккордика «Тристана» переживает поздний расцвет, выражающийся не в подражании, но в подлинном развитии.

Важнейшей характеристикой позднеромантического модерна мы назвали аккордово-фонический тип письма. К позднеромантическому модерну мы относим сочинения, в которых при любых условиях — будь то консонанс или диссонанс — сохраняются вертикальные взаимосвязи, идеальное единство взятых одновременно звуков как тонов аккорда. Это воображаемое единство есть также единство физическое, поскольку преимущественно широкое расположение даже самых необычных диссонантных конструкций сильно смягчает их жесткость и остроту, что уже было показано на примере Рославца. Неизменным остается приоритет сложного, насыщенного звучания, которое играет доминирующую роль и побуждает к дальнейшему эволюционному развитию и обогащению аккордики, что, в частности, нашло свое выражение в размытости границ между позднеромантическими альтерированными аккордами и свободными сочетаниями у Рославца. Промежуточной формой между теми и другими являются созвучия с побочными тонами, типичные для импрессионистического стиля. Побочные тоны могут вводиться в трезвучия — как это происходит в диатонической аккордике с проходящими диссонантными вкраплениями у Гнесина и Лятошинского, — но также и в альтерированные созвучия, вроде тристан-аккорда на «чужих» базах у Протопопова. Видоизменение аккордов при помощи побочных тонов может состоять в прибавлении к трех- или четырехзвучиям диссонанса — в первую очередь малой секунды, а также менее диссонирующих большой секунды, тритона и большой септимы.

Наряду с присоединением отдельных тонов часто наблюдается также «прослаивание» трех- и четырехзвучий не относящимися к этим гармониям звуками (особенно последовательно у Дзегелёнка, который нередко помещает в басу квинту и надстраивает сверху другие квинты и кварты). Здесь возникает еще одна возмож-

ность обогащения аккордики: образуются полицентричные созвучия с наложением двух или более терцовых структур — предтеча битональности, которая станет стилеобразующим моментом линейного модерна и уже очевидным образом намечается в позднеромантическом модерне, где совсем не такая уж редкость. Примеры можно найти не только у классицистски ориентированных композиторов вроде Половинкина, Василенко, Мясковского, Шапорина, Абрамского и Дзегелёнка⁵²⁸, но и у Крейна, Мелких, Гнесина и Житомирского⁵²⁹, хотя и нечасто. Встречаются также созвучия из двух кварт, привносящие терпкий, отнюдь не романтический колорит. Примеры есть у Житомирского, Ширинского, Мясковского, Чемберджи, в особенно яркой форме — у Абрамского и Веприка, реже — у Мелких⁵³⁰.

Это основные пути, которыми в рассматриваемую нами эпоху шло развитие романтической аккордики. Созвучия, о которых идет речь, являются аккордами в прямом смысле слова или становятся результатом наложения движущихся линий, как это происходит у Крейна, Мясковского, Чемберджи, Гнесина и Ширинского⁵³¹.

Большинство композиторов использовало все эти возможности в полном объеме, без сколько-нибудь существенных пробелов; у отдельных авторов мы встречаемся скорее с количественными предпочтениями, и лишь очень редко можно столкнуться с полным игнорированием той или иной возможности.

Дмитрий Мелких в своей Второй сонате оп. 11 работает преимущественно с нетрадиционными сочетаниями и созвучиями с побочными тонами. Общим элементом является интервал большой или малой секунды. Например, повторяющийся мотив BACH гармонизован следующим образом (стр. 3, 3-я строка): $F - A - H - f - a - h / E - G_{is} - A_{is} - e - g_{is} - ais / G - H - cis... / Fis - A_{is} - His...$ Часто встречаются созвучия, содержащие две большие секунды на расстоянии квинты, вроде аккорда: $Fis - A - e - a - h - a' - e'$ — или две малые секунды: $c - des - g - as^{532}$. Малые секунды, в свою очередь, тоже наслаиваются и распределяются по разным октавам, например $B - F - H - f$, $C - ges - des - b^2 - e^3 - a^3^{533}$. В таких аккордах очень часто

⁵²⁸ Половинкин: «Последняя соната», I часть, тт. 21–27, F-dur/f-moll; Вторая соната, I часть, с т. 33: e-moll/Des-dur. — Василенко: Сингалезские песни оп. 55, № 2 тт. 9–12, 13–17 (d-moll/cis-moll). — Мясковский: Девятая симфония, II часть, с. 14, созвучие $g - e - cis - g - a - des - fes - es$. — Шапорин: Вторая соната, I часть, с т. 61 (c-moll/A-dur). — Абрамский: Простые речи, № 3, заключительное созвучие: $g^1 - cis^2 - fis^2 - gis^2 - ais^2 - eis^1 - ais^1$ и др. — Дзегелёнок: Песни на стихи Тагора оп. 10, № 2, тт. 1–4, основной аккорд $Des - As - es - g - b - c^1 - d^1 - f^1 - es^2 - as^2$.

⁵²⁹ Крейн, «Орнаменты» оп. 42, № 2, с т. 13 — битональные обороты; Мелких, Вторая соната, стр. 26, 1-я и 2-я строки; Гнесин, Соната оп. 43 — см. след. стр.; Житомирский — см. прим. 549.

⁵³⁰ Житомирский — см. стр. 210; Мяковский, Девятая симфония, II часть, т. 3 (*as - cis - fis; des - fis - h*); Чемберджи — см. стр. 208; Абрамский — см. прим. 564.

⁵³¹ Крейн, «Роза и Крест» ор. 26, I часть, цз. 1, 2 и др.; Мясковский — см. прим. 574, Гнесин, Соната-баллада ор. 7, цз. 10, 16, 26; Ширинский, Соната ор. 11, цз. 2, 6 и др.

⁵¹² Соответственно: стр. 23, последняя строка, т. 2; стр. 24 и стр. 29 повсеместно, в заключительном разделе — и стр. 10, 3-я строка, верхний голос, постоянно.

⁵³³ Остатно: стр. 6 последняя строка до 1-й строки стр. 7. — Стр. 10, 1-я строка, потом созвучие меняется.

встречается тритон, и в большинстве случаев он помещается в самом низу (как в последнем из названных аккордов)⁵³⁴. Намного реже, как одна из возможностей наряду с другими, используются традиционные созвучия — увеличенные трезвучия, доминантсепт- и нонаккорды; при этом тщательно избегается любой намек на функциональные взаимосвязи. Они трактуются как сочетания с побочными тонами, обогащаются дополнительными элементами или же путем хроматических смещений⁵³⁵ (в виде исключения — также путем битональных наслоений⁵³⁶) освобождаются от тональных коннотаций. Диатонические функциональные структуры⁵³⁷ и битональные наслоения⁵³⁸ более ярко представлены у Мелких в Квартете ор. 18 (1928) — но уже по причине неоклассических влияний.

Нетрадиционные сочетания и структуры с побочными тонами широко используются также у Михаила Гнесина в экспозиции его Сонаты-баллады ор. 7, где наряду с трех- и четырехзвучиями появляются созвучия вроде $e - fis - ais - f' - gis'$ (цифра 1, тт. 11, 13) или $Cis - G - d - fis - his - e'$ (цифра 3, стр. 5, т. 2 и далее). (В дальнейшем большее значение приобретают традиционные диатонические виды созвучий, соотношение которых не является функциональным из-за хроматических смещений и полифонических сочетаний.) Аккорды представлены преимущественно в широких расположениях; по этой причине интервал секунды встречается редко, он возникает лишь в некоторых местах, придавая характерный облик отдельным фрагментам (например, в цифре 13, стр. 12, цифре 17, стр. 13). В более поздней импрессионистической Скрипичной сонате ор. 43 (1928), по аккордике напоминающей Дебюсси, на первый план выходят аккорды с побочными тонами. Здесь господствуют аккорды типа $h - d' - g' - a'$ (тт. 1, 2), по структуре представляющие собой септ- и нонаккорды и выступающие в качестве автономных, не требующих разрешения созвучий. Их сменяют более сложные сочетания вроде $D - e - cis' - e^2 - g^2 - a^2$ (тт. 1, похожее созвучие в т. 7); поскольку здесь возникают продолжительные тональные поля, обогащенные различными дополнениями (например, в тт. 1–6 господствует G-dur, к которому постоянно примешивается cis-moll), такие сочетания приобретают вид бифункциональных наслоений.

Очевидная склонность к нетрадиционным сочетаниям проявляется также у Чемберджи (однако его стиль подвержен сильным колебаниям, и выводы, сделан-

⁵³⁴ Стр. 3, последняя строка; стр. 8, последняя строка; стр. 9, 1-я, 2-я и 3-я строки; стр. 10, 1-я и 2-я строки; стр. 11, 3-я, 4-я и 5-я строки; стр. 12, 4-я и 5-я строки; стр. 13, 4-я и 5-я строки; стр. 14, 4-я и 5-я строки и т. д.

⁵³⁵ Так, на стр. 2, 2-я строка, в верхнем слое появляется обычный секундаккорд $a - h - d - f$; он тотчас же смещается: $gis - ais - cis - e$, потом $cis - e - gis$, 3-я строка — дальнейшее заполнение секундами, так что в начале этой строки возникает сочетание $A - a - h' - d^2 - e^2$. Доминантсептаккордам на стр. 8 и стр. 13 противостоят атонально-хроматические мелодии верхнего голоса; похожим образом дело обстоит на стр. 25, 4-я строка.

⁵³⁶ См. стр. 26, 1-я и 2-я строки.

⁵³⁷ В третьей теме I части, ц. 19, с т. 120.

⁵³⁸ В третьей теме IV части, ц. 3, с т. 43 (a-moll).

ные на материале одной композиции, нельзя распространять на другие). В Трех пьесах для фортепиано (до 1928), как и у Мелких, широко используется тритон, часто в басу⁵³⁹; для № 2 и № 3 характерны полутоновые трения между басом и верхним голосом⁵⁴⁰. Свободным сочетаниям типа $ges - es - a - b - ges - c - f$ (№ 2, т. 1), $f - es - a - c - ges - ces$ (№ 2, заключительное созвучие), $d - b - fes - as - b$ (№ 3, т. 13) и $e - ges - f - g - ges - gis - g - a$ (№ 3, т. 33), а также созвучиям с двумя квартами (№ 1, тт. 5, 23; № 3, тт. 22, 30) противопоставляются трезвучия и септаккорды⁵⁴¹, как правило, в нетональном контексте: возникают битональные соотношения, вроде $ges - des - a - f$ (последний такт разработки в № 3, т. 52, 1-я и 2-я вольта) и $des - ges - f - a - c - f$ (последний такт № 3). В Сюите для струнного квартета Чемберджи (1926) важную роль играют функционально-диатонические, фольклорные модели и битональные наложения (I часть, цифра 1; III часть, цифры 3, 4). Здесь также используются длящиеся квартовые созвучия (III часть, цифры 6, 3 и 4) и остро диссонирующие сочетания вроде $h - c - e - f - a - h$ (III часть, цифра 6), которые уже граничат с экспрессионистскими «звуковыми ударами».

Нетрадиционные аккордовые структуры господствуют и у Веприка. В «Строгом напеве» ор. 9 (1926) с самого начала преобладают созвучия с побочными тонами и свободные сочетания, сперва не содержащие малую секунду, потом (тт. 16–22) включающие ее⁵⁴², затем снова без малой секунды. Начиная с т. 31 постоянно присутствуют созвучия с двумя квартами (к тому же между остинатным басом и мелодическим голосом возникает соотношение, намекающее на битональность), которые в тт. 40–41 приводят к целой цепочке квартовых аккордов. С т. 52 каждое созвучие содержит большую секунду, в т. 48 есть целая последовательность секундово-квинтовых аккордов со структурой $des - es - as$, которая заканчивается полицентричным сочетанием $c - des - e - g - es$. Время от времени дает о себе знать битональное соотношение баса и верхнего голоса⁵⁴³ — например, в противопоставлении трезвучий H-dur и C-dur (последнее усложнено квартовыми сочетаниями). Трезвучия, как правило, обогащены побочными тонами, созвучия вообще очень полнозвучны и тяготеют к использованию *полного объема звукоряда*.

То же самое относится и к Дзегелёнку, в чьем цикле на стихи Тагора ор. 10 многослойные квинтовые⁵⁴⁴ и квартовые⁵⁴⁵ структуры и прочие протяженные созву-

⁵³⁹ № 1, тт. 8, 17; № 2, тт. 4, 10, 13, 15, 19, 23; № 3, тт. 13, 15, 23, 32.

⁵⁴⁰ № 1, тт. 4–6; № 2, тт. 1–7, 13–14; № 3, тт. 3–20 почти постоянно, т. 22, тт. 56–61.

⁵⁴¹ Так, в № 1, тт. 1–5, остинатно повторяются два двузвучия: $G - d/cis - h$; в тт. 6–9 и 24–26 хроматическим смещениям подвергается мажорный квартсекстаккорд; доминантсептаккорды обнаруживаются в № 2, тт. 9, 11, № 3, тт. 14, 16–18; малый с ум. квинтой («аккорд золота Рейна») в № 3, тт. 8, 9, 10, 12.

⁵⁴² Аккорды типа $G_1 - Dis - H - fis - h - d' - h'$ (т. 16) или $H_1 - Fis - dis - f - a - d' - f' - a$.

⁵⁴³ С т. 31, тт. 36–39.

⁵⁴⁴ № 1, тт. 3–6, 13, 15–18, 47; № 2, тт. 1–6, 15.

⁵⁴⁵ № 1, тт. 25–28; № 3, стр. 17, т. 8 и далее, стр. 18, тт. 1, 4.

чия с побочными тонами и свободные сочетания вроде $A - e - h - d' - fis^2 - dis^1$ (№ 1, т. 13), $Des - As - es - g - b - c' - f' - as^1 - b' - es^2 - as^2$ (№ 2, т. 1) или $D - G - e - a^1$ (№ 3, т. 7), по большей части с квинтой в басу, образуют покоящиеся массивы, возникшие в пределах его системы звуковых комплексов. В I части оркестровой сюиты «Египет» также в басу, как постоянный бурдон, звучит квинта $e - h$, арфа добавляет к ней то консонирующие ($e - gis - h - dis$), то диссонирующие ($f - a - c - e$) большие мажорные септаккорды, так что опять-таки возникает бифункциональный эффект. Похожим образом в цикле на стихи Тагора основной тон квинты в басу не всегда совпадает с использованным в вокальной партии звукорядом⁵⁴⁶, и аккорды разной тональной принадлежности накладываются друг на друга⁵⁴⁷. При этом сложные многослойные построения могут чередоваться с простыми трех- и четырехзвучиями. Общей чертой аккордики Дзегелёнка является отсутствие малой секунды⁵⁴⁸ вследствие преобладающей бесполутоновой диатоники и по этой причине — относительная консонантность.

Напротив, у Лятошинского в Скрипичной сонате ор. 19 проявляется целенаправленное стремление использовать диссонанс малой секунды в вертикали повсюду, где только предоставляется такая возможность. В этом он близок Лурье. По этой причине его аккордика единообразна: она неизменно основывается на четырехзвучиях терцовой структуры с добавлением полутона в виде $x o o o x x o o x$ (I часть, тт. 1, 2, 13; III часть, тт. 1—3), $x o o x x o o o x$ (II часть, тт. 1, 3, 4; III часть, т. 4), $x o o o x x o o x$ (I часть, т. 5; II часть, т. 2), $x o o o x x o x$ (I часть, т. 3) и т. п. По форме это, как правило, большие мажорные или минорные септаккорды и их обращения, по функции — трезвучия с добавленными тонами.

Аккордовая гармония Житомирского претерпевает очевидную эволюцию. В его ранней Прелюдии для большого оркестра ор. 7 (1911) еще господствуют «вагнеровские» альтерированные аккорды (иногда — с побочными тонами)⁵⁴⁹, этот тип аккордики, дополненный некоторыми полицентричными гармониями⁵⁵⁰ и цепочками трезвучий⁵⁵¹, сохраняется и в Струнном квартете ор. 13 (1923). В фортепианной партии Двух стихотворений ор. 14 (1928), написанных с использованием ракоходных рядов

⁵⁴⁶ № 2, тт. 1—5: $As - dur$ над квинтой $Des - As$; т. 6: $E - dur$ над $H - Fis$.

⁵⁴⁷ № 1, т. 23: $a - cis^1 - fis^1 + h - e' - gis^1$; похожим образом во II части «Египта», щ. 18, 19, 20 и др.

⁵⁴⁸ В исключительных случаях малая секунда, напротив, подчеркивается; так, во II части «Египта», щ. 8 и 11, у фагота постоянно звучит $es - fes$.

⁵⁴⁹ Так, начиная с т. 2 постоянно звучит «тристан-аккорд» $es - g - a - cis$ у скрипок, усложненный звуками F в басу и as в сопрано. В ц. 1 его сменяет нонаккорд $Ces - a - es - a - cis$ с добавленным звуком f ; в ц. 2 звучит чистый $B - dur$; в ц. 3 — малый с ум. квинтой $des - g - ces - fes$ («аккорд золота Рейна»).

⁵⁵⁰ Например, во II части, т. 1: $Vlc. c - g$, $Vla. h$, $Vn. 2 a - f$. Ц. 4: область $e - moll$ у $Vn. 2$, под ней $c - b$ у $Vcl.$ и $Vla.$, еще ниже хроматическая тема у $Vn. 1$. В III части C в качестве подспудного центрального тона; ц. 4 — область усложненного $G - dur$ над органичным пунктом as .

⁵⁵¹ Так, в начале IV части находится цепочка хроматически смещающихся увеличенных трезвучий.

звуковых комплексов (что напоминает Лурье), Житомирский на больших отрезках отказывается от терцовой структуры аккордов и работает — например, в ор. 14 № 1 — с диссонирующими побочными тонами и сочетаниями вроде $c - d - f - g - as - b$, $as - d - f - g - b - cis$ или $Gis - cis - fis - his - dis - a$ (тт. 2, 4, 6; всякий раз первая четверть), постоянно включающими в себя один и даже два полутона. В ор. 14 № 2, где письмо менее плотное, наряду со свободными сочетаниями используются созвучия с двумя квартами (тт. 1–9, 13, 36–39, 41) и полицентричные битональные наложения (тт. 16, 22–23, 25, 30).

В ранних сочинениях Евсеева — например, Двух прелюдиях ор. 3 (1922) — соотношение диатонических и альтерированных аккордов также основывается на тональной взаимосвязи, которую лишь время от времени разнообразят хроматические смещения мелодики. В «Дифирамбе» ор. 10 все еще диатонические и альтерированные терцовые аккорды усложняются диссонирующими побочными тонами. В «Скорбной песни» ор. 16 разделы, основанные на свободных сочетаниях и созвучиях с побочными тонами (как, например, оба начальных аккорда $Ais - Ejs - H - cis - dis - gis$ и $A - C - cis - e - fis - h$, тт. 1–4)⁵⁵², сменяются разделами, где аккордика имеет скорее терцовую структуру (и зачастую также тонально-функциональное значение)⁵⁵³, хотя и здесь встречаются свободные сочетания, например $A - e' - g' - c^2 - g^2 - h^2 - cis^3 - e^3$, $c' - fis' - ais' - d^2 - ais^2 - d^3 - fis^3$ или $ais - dis' - fis' - h' - fis^2 - cis^3 - dis^3$ (тт. 42–43). Хотя в своем развитии от ор. 3 к ор. 16 Евсеев удаляется от терцовой структуры и функциональности, в целом у него наблюдается скорее равновесие традиционных и новых созвучий.

Наряду с Ширинским и Мясковским, Евсеев находится примерно посередине между композиторами с преобладающей нетрадиционной аккордикой (Мелких, Гнесин, Чемберджи, Веприк, Дзегелёнок, Лятошинский и поздний Житомирский) и теми, для кого нормативные трех-, четырехзвучия, зачастую в тональном контексте, являются правилом, а свободные сочетания и созвучия с побочными тонами — исключением.

Последнее особенно характерно для таких композиторов, как Половинкин и Ан.Александров, склоняющихся к линейному классицизму, но также и для Фейнберга, с его в высшей степени «романтической» аккордикой. В своей Фантазии № 1 ор. 5, Шестой сонате ор. 13 (1923) и Прелюдиях ор. 15 (1922) Фейнберг пребывает в сфере той «тристановской» гармонии, которая типична для стиля раннего Житомирского: альтерированные, а порой и диатонические трех- и четырехзвучия, создающие из-за текучих смещений атональную гармоническую среду. Свободные аккордовые структуры, в особенности с малосекундовым диссонансом, являются исключением. Сочетания вроде $Des - F - Ges - c$ (постоянно перемещающееся созвучие в разделе *Lugubre*, стр. 12), битональные созвучия, например, $C_j - A_j - C - Ais - fis - ais$

⁵⁵² Сюда относятся также тт. 1–10, 33–35, 48–49.

⁵⁵³ Тт. 14–19, 52–57.

(раздел *Sostenuto misterioso*, стр. 14, т. 8), и перманентные малосекундовые трения (стр. 12, 14, 15, 17) в Шестой сонате сосредоточены в средней части, которая и в остальном отличается от крайних своими нестабильными звукорядами. В Трех прелюдиях ор. 15, опять-таки, средняя часть второй пьесы является тем местом, где господствующая альтерированная аккордика достигает своей кульминации в форме свободных диссонирующих сочетаний (№ 2, тт. 6–8, 11–14, 17). Эта прелюдия ор. 15 № 2 важна как первый случай доминирования «шопеновского звукоряда» до Протопопова; дифференцированная ритмика пьесы предвосхищает фортепианную сонату Протопопова, и точно так же в принципе близки последнему используемые здесь Фейнбергом аккордовые сочетания, в которых почти полные звукоряды сводятся в созвучия типа $x o o x o x o x x x o$ (№ 2, т. 6) или $x o x x o o x o o x o x$ (№ 2, тт. 12–15 в различных расположениях). В остальном в прелюдиях № 2 и № 3 проявляется склонность к битональным напластованиям (трезвучия и диссонирующие контрапункты, см. № 2, тт. 4–5; № 3, тт. 5–7).

Ан.Александров в Четвертой фортепианной сонате ор. 19 (1923) использует альтерированные и диатонические терцовые трех- и четырехзвучия в тональном контексте. Разнообразие вносят созвучия с побочными тонами, в большинстве своем без малой секунды. Усложнение тональных связей (в том числе из-за добавленных звуков) происходит здесь обычно в начальных разделах (I и II части), — что напоминает Евсеева и совершенно не похоже на Фейнберга, — тогда как в самом процессе развития господствуют ясно представленные тональности. Широкие арпеджированные аккорды сопровождения напоминают о шопеновской фактуре. Позднейшие сочинения Александрова, например, Шестая фортепианная соната ор. 26 и более всего «Классическая сюита» для малого оркестра ор. 32, — это композиции по моделям или стилизации, в которых альтерированная аккордика отходит на задний план.

Аналогичное впечатление производят «Орнаменты» ор. 42 Крейна (1924–1927) — в большинстве своем романтические характерные пьесы в духе Грига, с умеренно альтерированной аккордикой и лишь единичными атональными «вторжениями». В таких случаях композитор прибегает к аккордам с побочными тонами, вроде $H - fis - d - gis - ais - cis - d - fis$ (заключительный аккорд № 2), резким гармоническим сменам (№ 3, тт. 12–13, 14–15, 29–30), полицентричным комбинациям (№ 2, тт. 13 и далее) и хроматическим смещениям. Как и у Фейнберга (и в противоположность Евсееву и Ан.Александрову), такие эпизоды в № 1 и 2 располагаются исключительно в средних разделах. В остальном же — если учесть, что в симфонических фрагментах «Роза и Крест» ор. 26 (1917–1922) композитор уже использовал очень смелые битональные и бифункциональные наслоения на основе частичных звукорядов, — ярко выраженная тональная диатоника этих пьес кажется сознательным ограничением, обусловленным ориентацией на исторические прототипы.

Половинкин во Второй (1924) и «Последней» (1926) фортепианных сонатах также использует трех- и четырехзвучия в тональном контексте, в продолжительных мажоро-минорных тематических разделах; альтерированная аккордика, если

и есть⁵⁵⁴, занимает сугубо подчиненное положение, шире представлена импрессионистическая гармония с побочными тонами⁵⁵⁵, как правило, без малосекундовых соотношений. Для снятия тональных связей служат созвучия с побочными тонами, вроде $D - A - d - g' - b'$ (Вторая соната, I часть, т. 29), свободные сочетания, например, $As - d - e - c' - g'$ (там же, т. 13; похожие структуры также в конце тем в тт. 61, 85, 86, 91, 105) и полицентричные наложения⁵⁵⁶, которые дорастают до настоящих битональных структур также и в плане мелодики и принадлежат уже линейному неоклассицизму, к которому стиль Половинкина отчасти и относится, причем он занимает скорее не промежуточное положение (как, например, происходит с Мясковским), но колеблется между обеими возможностями.

Во Второй сонате ор. 7 Шапорина, как и у Половинкина, также встречаются протяженные тональные разделы с традиционным тематизмом, которые лишь иногда — преимущественно в переходах — утрачивают свой тональный «центр тяжести»⁵⁵⁷; наряду с этим, здесь есть эпизоды с импрессионистической гармонией, включающей побочные тоны⁵⁵⁸. Средством снятия тональных взаимосвязей, помимо нестабильных звукорядов в мелодике (I часть, тт. 8, 13) и полицентричных наложений (I часть, тт. 61 и далее), служат также созвучия с побочными тонами и сочетания в форме альтерированных аккордов с различными добавлениями, которые встречались у Рославца и Протопопова. Таким образом усложняется и обогащается малый септаккорд с уменьшенной квинтой («аккорд золота Рейна»), а также «тристан-аккорд» и терцдецимаккорд⁵⁵⁹. Кроме того, используются и свободные, нетрадиционные сочетания, например, $Ais - d - gis - cis' - fis'$ (I часть, т. 10), $B - F - es - b - c' - f' - b' - c^2$ (II часть, т. 7) или $d - a - his - cis' - eis' - gis' - his'$ (III часть, т. 9), в большинстве случаев в качестве разрешающихся аккордов-задержаний. Широкое присутствие романтических альтерированных аккордов в созвучиях с побочными тонами и свободных сочетаниях служит качественной характеристикой гармонии произведения: если в ритмическом аспекте — активно акцентированная моторика I части сонаты — Шапорин даже «современнее» Половинкина, то в плане гармонии он гораздо ближе романтической аккордике Фейнберга. Об ограничении трезвучиями (как у Половинкина) не может быть и речи, септаккорды господствуют даже в тональных разделах — как, например, постоянно используемый «аккорд золота Рейна»⁵⁶⁰,

⁵⁵⁴ Например, в «Последней сонате», I часть, тт. 77–88, 188 и далее; II часть, т. 8.

⁵⁵⁵ «Последняя соната», I часть, тт. 118 и далее; II часть, т. 5 и далее, 23, 45.

⁵⁵⁶ «Последняя соната», I часть, тт. 14–20, 49–50, 106–115, 132–152; II часть, тт. 13, 33 и далее; Вторая соната, I часть, тт. 28 и далее, тт. 32 и далее.

⁵⁵⁷ Примеры: I часть, тт. 8–9, 13, 56–57, т. 62 и далее; II часть, тт. 12 и далее; III часть, тт. 9 и далее.

⁵⁵⁸ I часть, тт. 36–37, 52, 61.

⁵⁵⁹ Соответственно: I часть, т. 56, $c - fis - gis - d + e$, похожий случай в т. 58. — I часть, т. 61, $Dis - A - G - cis - e - fis' - cis^2 - a^2 - e'$, аналогичный случай в III части, т. 10. — II часть, т. 9, $BB - g - c' - des' - e' - f'$.

⁵⁶⁰ I часть, тт. 5, 8, 44, 50, 56, 57, 59; II часть, т. 8; III часть, т. 13.

терцедесимаккорд⁵⁶¹ и «тристан-аккорд»⁵⁶². Такая же гармония типична и для более ранних сочинений Шапорина.

Абрамский и Шеншин, звукоряды и мелодика которых весьма нестабильны, хроматизированны и тяготеют к атональности, предпочитают терцовые трех- и четырехзвучия. В фортепианных миниатюрах «Простые речи» Абрамского (1924) преобладают традиционные диатонические и альтерированные аккорды из трех-четырех звуков, обычно вне тонального соподчинения, часто хроматически смещающиеся. Пограничные случаи — полицентричные наложения⁵⁶³, квартовые созвучия и прочие свободные сочетания⁵⁶⁴ и постоянные добавленные звуки⁵⁶⁵. У Шеншина в романах ор. 5 созвучия тоже нередко подвергаются хроматическим смещениям, однако, в отличие от Абрамского, он ограничивается диатоническими трезвучиями (иногда даже интервалами — терциями, секстами). Септаккорды редки, свободные сочетания появляются в виде исключения — например, в начале № 1 в виде уже знакомого по сочинениям Рославца, Протопопова и Шапорина «тристан-аккорда» с побочными тонами: $G - fis - g - h - dis^I - f^I - a^I - f^2$ (т. 2), $Fis - cis - e - ais - c^I - e^I - c^2$ (т. 6) и $H - fis - a - dis^I - f^I - a^I$ (т. 8).

Применение смещающихся аккордов у Абрамского и Шеншина и то обстоятельство, что некоторые созвучия Шапорина являются задержаниями, подводит нас к последнему важному объекту нашего исследования — к тем структурам, которые были задуманы не в статичной форме аккорда, но возникли как результат сочетания отдельных линий или аккордового движения. По традиции, в таких созвучиях на органичных пунктах допускаются значительные вольности; их удельный вес естественным образом возрастает в условиях полифонического (или тяготеющего к полифоническому) письма. Два композитора, в творчестве которых такие созвучия представлены достаточно широко, — это Мясковский и Ширинский. В Сонате ор. 11 для виолончели и фортепиано Ширинского, основные темы которой сильно хроматизированы, из-за движения голосов часто происходят плавные изменения созвучий, результатом которых становятся свободные сочетания⁵⁶⁶ и порой полицентричные наложения⁵⁶⁷. Сами по себе смещающиеся аккорды или части аккордов имеют терцовую структуру⁵⁶⁸; их последовательность, как правило, не подчиняется тональной функциональности. В фортепианной партии, наряду с трезвучиями, используются созвучия с побочными тонами и свободные сочетания, иногда с постоянными добав-

⁵⁶¹ I часть, т. 16, 21; II часть, т. 9.

⁵⁶² I часть, тт. 12, 61; III часть, т. 10.

⁵⁶³ № 1, т. 4: мелодическая линия $e - gis - dis$ над созвучием $fis - c - fis$.

⁵⁶⁴ № 1, стр. 4, тт. 3–4; № 2, стр. 7, 4-й такт от конца: $d - g - ais - dis$.

⁵⁶⁵ В разделе Largo, № 3, стр. 9, постоянно добавляется секунда $g - a$.

⁵⁶⁶ В виде арпеджио у фортепиано, I часть, ц. 2 (стр. 4, т. 1 и далее): $G - D - G - d - h - e^I - f^I$; $G - E - G - cis - h - f^I - fis^I$ (стр. 4, т. 2); $G - F - B - f - des^I - g^I - as^I$ (стр. 4, т. 3) и т. д.

⁵⁶⁷ Стр. 8, т. 1: $Es - B - es^I - as^I - c^I$.

⁵⁶⁸ Например, хроматическая последовательность трезвучий на органном пункте $es - h$ в ц. 6.

ленными звуками⁵⁶⁹. Тональность, как правило, не выражена. Там, где линейные тенденции обнаруживаются не столь ярко⁵⁷⁰, Ширинский приближается к стилю Мелких, Лятошинского и позднего Житомирского, предпочитая нетрадиционные сочетания и созвучия с побочными тонами, вроде $C - C - e - gis - a - c^1 - e^1 - eis^1 - h^1 - d^2 - e^2 - fisis^2 - gis^2 - h^2 - c^3$ (III часть, т. 11); большую роль везде играют полицентричные созвучия⁵⁷¹.

В ранних сочинениях Мясковского (например, романсах оп. 16) используются хроматические смещения альтерированных аккордов и созвучий с побочными тонами (то же самое относится и к романсам «На грани»). Со временем возрастает линейная независимость аккордовых компонентов; предпочтение отдается полицентричным аккордам⁵⁷², вплоть до полной гармонической независимости голосов друг от друга⁵⁷³. Но в принципе стиль Мясковского, при всем его индивидуальном своеобразии (к числу авторских находок можно отнести, например, хроматические блуждающие терции⁵⁷⁴), восходит к позднеромантической альтерированной аккордовой гармонии: несмотря на линейную автономию голосов, к примеру, в Четвертой сонате оп. 27, мы вновь встречаемся все с тем же «тристан-аккордом» с добавленными звуками⁵⁷⁵, как это было у Рославца, Протопопова, Шапорина или Шеншина.

II. Ритмика

Несмотря на то, что позднеромантический модерн представлен большим числом композиторов, его ритмика характеризуется значительным стилевым единством. Она однородна также и сама по себе. Позднеромантический модерн не любит контрастов ни в малом, ни в большом: у «чистых» поздних романтиков одна тема, одна часть похожа на другую в том числе и в ритмическом аспекте — разумеется, когда существует деление на части и можно говорить о нескольких темах.

Если попытаться выделить из не слишком разнообразного материала некий ритмический прообраз, то он окажется ближе всего поздним фортепианным сочине-

⁵⁶⁹ На самом верху разложенного аккорда в сопровождении (I часть, ц. 2) постоянно звучит малая секунда.

⁵⁷⁰ Например, в начале II и III частей. Здесь появляются аккорды типа $As - es - fes - c - ges$ (II часть, т. 1), $As - es - c - ges^1 - h^1 - c^2$ (II часть, т. 11), $C_1 - C - c - es - fis - g$ (III часть, т. 2).

⁵⁷¹ $Eis - Gis - His - d^1 - fis^1 - a$ (III часть, т. 1), $Fis-dur$ и $G-dur$ (III часть, т. 5, 11).

⁵⁷² Например, в Девятой симфонии оп. 28, II часть, ц. 14: $g - e - cis - g - a - des - fes - es - cis - g - as - cis - e - es$; во Второй сонате оп. 13, начальный аккорд: $a - d - fis - a - h - d - fis - h$; в Четвертой сонате оп. 27, I часть, т. 37: $Es - ces - fis - fes^2 - as^2 - d^3$. Независимое движение аккордов обнаруживается также в начале Второй (тт. 1–4, 8) и Четвертой сонат (I часть, тт. 5–7, 31–33, 34–36, 37–38, 48, 61, 64 и т. д.; II часть, т. 5, 9 и т. д.).

⁵⁷³ Во Второй сонате, тт. 23 и далее; в Четвертой сонате, I часть, тт. 11 и далее, 25.

⁵⁷⁴ Вторая соната, тт. 21–29 (остинатно); Четвертая соната, III часть, тт. 60–74, 79–82; Квартет оп. 33 № 1, I часть, тт. 1–9, ц. 13.

⁵⁷⁵ I часть, т. 4: $F_1 - Es - A - des - g - des^1$; II часть, т. 1: $ces - f - a - fes^1 - as^1 - es^2$.

ниям Скрябина, влияние которого на наших композиторов — поздних романтиков невозможно переоценить; Скрябин ближе им, чем Дебюсси, Равель, Штраус или Рeger, ближе, чем Чайковский, Римский-Корсаков или Мусоргский, традиции которых продолжит скорее линейный модерн.

Этот ритмический прототип во многом является антитезой классической ритмике. Деления на такты может вообще не быть, единицы счета сильно разнятся, принцип смены размера действует даже внутри завершенных разделов. Даже там, где в сравнительно протяженных фрагментах единица счета сохраняется, правилом становятся быстрые смены размера в переходах, каденциях, заключениях и т. д. Короче говоря, единица счета в принципе *неодинакова*; при этом разделы, выдержанные в одном размере, могут чередоваться с разделами, где размер быстро меняется. Среди используемых размеров (в особенности на протяженных отрезках) чаще встречаются нечетные: $3/4$, $5/4$, $7/8$ и т. д. — или подразделяющиеся на нечетные: $14/8$. Для ритмики *позднеромантического модерна нетипичны тактовые акценты*, то есть подчеркивание сильных долей при помощи мелодических, аккордовых, артикуляционных, динамических и любых других средств, что станет впоследствии характерным для линейного модерна (как, например, у Шостаковича: ритмы ударных, четкий ритм баса). Позднеромантические мелодии, аккордовые последовательности, фигуры и импульсы работают не на такт, а против него, они не усиливают его сильные доли, а снимают их. Это обусловлено не только тем, что зачастую вообще отсутствует определенная, единообразная единица счета и, следовательно, не может быть единообразной акцентной схемы. То, что тактовая анархия, смена размера как принцип все же может сочетаться с последовательной акцентной ритмикой, показывает Х.Х.Штуккеншмидт на примере Стравинского: «Стравинский более решительно, чем национальные русские композиторы XIX века, упразднил классическую трех- и четырехдольную метрику, и на ее месте, казалось, воцарилась анархия, полное отсутствие сильных долей, смена размера как принцип, разрушение порядка. Так казалось. В действительности в “Весне” заявил о себе новый порядок, в котором объединяются два ритмических процесса... Один из этих процессов — жесткое, неумолимое, можно даже сказать, механическое утверждение постоянного такта, движения на “раз и”, причем в самой примитивной форме: как остиная смена тоники и доминанты в басу... А над этим располагается второй, мелодический слой, сплетенный из тем, которые сами по себе построены из элементов трех- и четырехдольных тактов...»⁵⁷⁶

Русский позднеромантический модерн положил конец трех- и четырехдольной ритмике, устранил сильные доли, узаконил смены размера (что намечается в двух последних фортепианных сонатах Скрябина), — но движение на «раз и» для него совсем не характерно.

⁵⁷⁶ Stuckenschmidt H. H. Schöpfer der neuen Musik. München, 1962. S. 98.

Лишь в некоторых кульминационных местах — обычно ближе к концу средних разделов протяженных композиций — вздымаются экзотические, сильно акцентированные (чаще пунктирные) оstinатные ритмы, заполняющие собой всю ткань. Такие *акцентные кульминации* можно наблюдать у Рославца, а также у Мелких, Лятошинского, Василенко, Гнесина, Дроздова, Житомирского, Абрамского, Веприка, Ширинского и Дзегелёнка⁵⁷⁷. Они очень четко заявили о себе и у раннего Стравинского в «Весне священной»⁵⁷⁸.

В остальном же мелодии обычно льются, не сковываемые силой тяжести, не противореча тактовым чертам, но игнорируя их. Решительное отсутствие не только тактовых акцентов, но часто и акцентов вообще происходит скорее не из-за отсутствия подчеркивающих сильные доли оstinато, примитивного движения баса, повторений звуков, стаккато и т. д., но связано в первую очередь с ритмикой мелодии. Сильные доли такта, типичные для классической темы, выявляются ее внутренними ритмическими соотношениями, горизонтальными оппозициями, образующими в ней — как правило, согласно сильным и слабым долям такта — зоны покоя и движения.

Такой вид ритмики, создающей в мелодии тяжелые доли, отсутствует у Скрябина и русских композиторов позднеромантического модерна зачастую потому, что внутри такта нет горизонтальных оппозиций (которые позже вновь появятся в линейном модерне). Ритм мелодий и фигураций чаще всего *ровный*: господствует равномерное движение без пауз, часто очень мелкими длительностями.

Но и там, где внутри такта есть горизонтальные оппозиции, они часто образуют не простое контрастное соотношение (например, восьмая и четверть), а вариативное (например, триоль восьмыми и восьмая и т. п.), создавая таким образом постепенное ускорение и замедление движения.

Исчезновению сильных долей такта способствуют и ритмические оппозиции *по вертикали*; эти оппозиции здесь не простые, которые скорее могли бы упрочить такт, но сложные: четверти против триоли четвертями, шестнадцатая против триоли шестнадцатыми, квартоли, квинтоли, секстоли, септоли и прочие виды особого ритмического деления.

Единичные образцы подчеркивающей сильные доли мелодики у Мясковского, Чемберджи, Половинкина, Крейна, Василенко и Дзегелёнка следует рассматривать скорее как исключения. У Мясковского, Чемберджи и Половинкина они порой восходят к жанрам полонеза и мазурки, у остальных — к экзотическим моделям;

⁵⁷⁷ Мелких: Вторая соната op. 11, разделы *Bellicoso* (стр. 26–28) и *Grandioso* (стр. 29); Лятошинский: Соната op. 19, I часть, ц. 13; Василенко: Квартет op. 58, ц. 38; Гнесин: Соната op. 43, стр. 9, 10; Дроздов: Соната-фантазия op. 10, разделы *Allegro ma non troppo* (стр. 15), *Allegro agitato* (стр. 16); Житомирский: Романсы op. 14 № 2, т. 32; Абрамский: Простые речи, № 2, разделы *Allegro* и *Nicht eilen*, № 3, разделы *Largo* и *Vivo*; Веприк: «Строгий напев» op. 9, тт. 40–41 и кода (стр. 7, тт. 6–7); Ширинский: Соната op. 11, I часть, цц. 7, 11, 16; Фейнберг: Шестая соната, раздел *Affrettando* (стр. 8), конец раздела *Pesante*, разделы *Più mosso* (стр. 13) и *Sostenuto misterioso* (стр. 14).

⁵⁷⁸ Например, в ц. 138, затем 142 и далее, особенно ярко — начиная с ц. 189.

у Евсеева и Шапорина⁵⁷⁹ такое подчеркивание и «центрирование» такта можно истолковать как проявление неоклассических тенденций.

Обычная для мелодики позднеромантического модерна ритмика — гибкая и текучая, почти без пауз, зачастую со сложными, но не ярко выраженными горизонтальными оппозициями, которые, как уже говорилось, образуют не контрастное ритмическое соотношение покой — движение, но вариативное: ускорение, замедление или расцветивание движения. У Половинкина, Мясковского, Дзегелёнка ритмика тем зачастую ровная, тогда как Лятошинский, Житомирский и Ширинский предпочитают горизонтальные усложнения.

В атематической сфере динамичных мотивов, импульсов и фигураций (которые у ряда композиторов доминируют и приобретают самостоятельное значение), как правило, господствует ровная моторика, основанная на мелких длительностях, часто с выраженными сильными долями, выявляющимися в оstinatном движении в духе романтического этюда, романтической виртуозной пьесы. Такая ритмика доминирует в виртуозном фортепианном письме Фейнберга, Мелких, Протопопова, присутствует как органичный элемент стиля у Мясковского, Шапорина, Ан.Александрова и Гнесина.

Однако и при господстве оstinатной моторики наблюдается тенденция к нивелированию акцентов посредством сложных, многослойных, бесконечно многообразных вертикальных оппозиций в соотношениях 2:3, 3:4, 4:5 и т. д. Такая ритмика, отличающая позднеромантический модерн как от предшествующего романтизма в лице Чайковского, Римского-Корсакова, так и от последующего линейного модерна, сказывается на формообразовании. Тонким ритмическим нюансам отдается предпочтение перед сильными контрастами не только на микро-, но и на макроуровне. Хотя ритмическая модель отдельно взятого раздела часто является *единственным структурирующим моментом* для формы целого (который в отсутствие тем может обеспечить членение композиции), такое разграничение разделов при помощи ритмической модели (с чем мы уже сталкивались у Рославца и Протопопова) вместе с тем не привносит контраст, поскольку господствующие в тех или иных разделах ритмы соотносятся между собой скорее как разные оттенки одного и того же, как постепенное преобразование или усиление качества, чем как очевидные противоположности. Часто встречается нарастание мелких длительностей ближе к концу сочинения (у Протопопова, Фейнберга, Лятошинского, Ан.Александрова⁵⁸⁰) или раздела (у Гнесина, Половинкина⁵⁸¹).

⁵⁷⁹ Особенно в I части Второй фортепианной сонаты Шапорина, Каватине для фортепианного квинтета op. 19 Евсеева.

⁵⁸⁰ Протопопов, Третья соната: изложение ближе к концу становится все более «виртуозным», похожим образом происходит у Фейнберга в Шестой сонате, у Лятошинского в Скрипичной сонате op. 19, в конце I части, в последней части Четвертой фортепианной сонаты Ан.Александрова.

⁵⁸¹ У Гнесина в Сонате op. 43 последовательное ускорение движения в тт. 1–7, 8–14, 15–20, 21–24, 25–29, 30–35, 36–38, 39–44 и т. д. Каждый из этих фрагментов начинается восьмыми и заканчи-

Намеченные здесь особенности являются характерными для позднеромантического модерна в целом. При этом есть определенные индивидуальные нюансы и различия, касающиеся, например, тактовой структуры. Мелких (в пространственных атематических разделах Второй фортепианной сонаты), Веприк и Шеншин (не выставляющие в тактах размер, фактически это такты в разных размерах)⁵⁸² используют крайнюю форму свободного метра. Дзегелёнок, Абрамский, Чемберджи и Половинкин порой отказываются от смены размера⁵⁸³. Однако в принципе к смене размера прибегают все композиторы. Обычно она применяется постоянно на протяжении целых разделов (у Гнесина, Лятошинского, позднего Житомирского, Шапорина, Фейнберга, Половинкина, Ширинского и Дроздова⁵⁸⁴) либо как формообразующее средство при чередовании разделов или на границах между ними и связана с изменением единицы счета (у Мяковского, Евсеева, Житомирского, Чемберджи, Дзегелёнка, Александрова, Абрамского и Шеншина⁵⁸⁵).

Особым образом использует смену размера Александр Крейн в сочинении «Роза и Крест» — не в конце, а посередине протяженных разделов в одном размере, для подчеркивания кульминации⁵⁸⁶. У Крейна, как и в Песнях на стихи Тагора Дзегелёнка, мы встречаемся с особенно последовательным применением ритмики для разграничения разделов: раздел характеризуется не просто определенным, но постоянным, неизменным (как бы «модальным») ритмом, в следующем разделе этот ритм другой и т. д.⁵⁸⁷

Особый случай ритмики — объединение благодаря изоритмии, что обнаруживается опять-таки у Крейна в «Розе и Кресте»: тема последней части написана в том же ритме, что главная тема I части⁵⁸⁸, но имеет другой мелодический рисунок.

вается шестнадцатыми (в том числе триолями, квартолями и т. п.). У Половинкина тематические разделы, выдержанные в спокойных длительностях, нередко получают атематическое, моторное завершение мелкими длительностями (Вторая соната, I часть, тт. 8, 20–22, 48; II часть, тт. 60–61).

⁵⁸² Веприк в «Строгом напеве» не выставляет размер, но фактически на продолжительных отрезках пишет на 4/4, в некоторых местах (т. 10 и далее) такт постоянно меняется, при этом счетной единицей остается четверть. Шеншин в романсах оп. 12 фактически использует размер 6/8 и 8/8 со вставными тактами в других размерах, в № 3 у него постоянно чередуются длинные и короткие такты.

⁵⁸³ Половинкин, «Последняя соната», I часть; Дзегелёнок, Песни на стихи Тагора оп. 10, № 3; «Египет» оп. 6, I часть; Чемберджи, Три пьесы, № 1; Абрамский, Простые речи, № 1.

⁵⁸⁴ Гнесин, Соната-баллада оп. 7 (ц. 8); Житомирский, Романсы оп. 14 (в конце № 1); Лятошинский, Соната оп. 19, I и II части; Фейнберг, Шестая соната оп. 13, начало (стр. 3–6) и переходы (стр. 13, 17); Шапорин, Вторая соната, I часть (тт. 30 и далее, 40 и далее, 142 и далее); Ширинский, Соната оп. 11, I часть, цц. 4, 8, 14, 18–20; Дроздов, Соната-фантазия оп. 10, раздел *Recitativo quasi introduzione*; Половинкин, Вторая соната оп. 13, II часть, тт. 30 и далее, «Происшествие № 4» оп. 12.

⁵⁸⁵ Наконец, особым случаем являются нормативные периоды с неодинаковыми тактами, как, например, во II части «Последней сонаты» Половинкина: четырехтактовые периоды на 5/4, 4/4, 4/4, 3/4.

⁵⁸⁶ Вполне определенно в середине I (тт. 14–16) и III (ц. 14) частей.

⁵⁸⁷ Формообразующие остинатные ритмы в «Розе и Кресте» особенно заметны в III, IV и V частях; в Песнях на стихи Тагора Дзегелёнка особенно в № 2 (повторяющиеся триоли восьмыми в крайних разделах, контрастирующие восьмым и шестнадцатым в середине).

⁵⁸⁸ «Роза и Крест»: тема в ц. 25 V части ритмически идентична теме в т. 3 I части.

Точно так же в Квартете ор. 13 Житомирского мелодически различные композиционные элементы оказываются ритмически родственными⁵⁸⁹.

III. Композиционные элементы и формы

1. Композиционные элементы и типы

Структура композиционных элементов и их видоизменение / Увеличение, уменьшение и обращение / Тематический и атематический материал / Соотношение обоих типов материала в позднеромантической вариационной сонате / Высший органический тип у Житомирского и Мелких

В позднеромантическом модерне за редкими исключениями господствует органический тип композиции, в котором границы композиционных элементов зачастую неопределенны, а сами элементы нестабильны. Границы отдельно взятой темы вырисовываются лишь в разработке или репризе; темы, написанные в традиционной завершенной форме из двух предложений, встречаются лишь в качестве единичных примеров неоклассического характера у Половинкина, Ан.Александрова и Чемберджи⁵⁹⁰. Уже у Рославца, учитывая характер его письма, мы должны были называть «темой» *сохраняющийся на некотором протяжении вид мелодической структуры инструментального типа*. С темами такого рода мы часто имеем дело у Ан.Александрова, Половинкина, Шапорина и Ширинского, постоянно — у Лятошинского, Житомирского и Веприка (у последнего — в форме «разорванных» мелодических моделей, которые прерываются вторгающимися мотивами-фигурациями). Особенно последовательно использует их Мясковский в своих фортепианных сонатах, где различные и повторяющиеся характеристические формулы — безразлично, называть ли их «темой», «секвенцией мотива», «фигурационным комплексом» или как-либо еще, — основаны на едином исходном принципе движения или аккордовой структуры и следуют ему с почти механической последовательностью⁵⁹¹.

Там, где формальные и функциональные признаки однозначно свидетельствуют в пользу обозначения «тема», стабильность таких структур зачастую не подтверждается повторениями. В крайних случаях — например, у Житомирского⁵⁹² или Ширинского⁵⁹³ — повторение темы ограничивается повторением ее начального мотива, который получает совсем другое дальнейшее развитие. Романтическая тема,

⁵⁸⁹ Ц. 5 в III части ритмически совпадает с ц. 0, ц. 20 — с ц. 19.

⁵⁹⁰ Темы фортепианных сонат Половинкина всегда состоят из двух предложений — как и темы Шестой сонаты Ан.Александрова и первой из Трех пьес Н.Чемберджи.

⁵⁹¹ Таково большинство композиционных элементов Второй и Четвертой фортепианных сонат и Квартета ор. 33 № 1.

⁵⁹² Квартет ор. 13: I часть, тема из цц. 0 и 3 возвращается в цц. 6, 7, 13, 14, 15, 21, 30 в измененном виде.

⁵⁹³ Соната для влч. и ф-но ор. 11: I часть, тема из цц. 0 (фортепиано) или 2 (виолончель) возвращается в измененном виде в цц. 9 (фортепиано), 10, 11, 12 (виолончель) и др.

вокальная или инструментальная, как правило, «открыта» для вариаций, расширений, продлений, добавлений, текучих переходов и преобразований вплоть до неузнаваемости. Темы, имеющие стабильную основу, также видоизменяются: обычно варьируются как целое, реже подвергаются мотивной разработке, хотя есть и такие примеры, особенно в стилях, переходных к неоклассицизму (превращение тем в мотивы наблюдается к концу разделов формы у Половинкина, Мясковского, Шапорина, Ан.Александрова и Ширинского, превращение главной темы в оstinatный импульс происходит в Квартете ор. 18 Мелких⁵⁹⁴, у Житомирского в Квартете ор. 13 темы часто переходят в секвенции на основе кратких мотивов или импульсов⁵⁹⁵).

Наоборот, из самостоятельных мотивов могут образовываться темы. Такой тип «сборных тем» прослеживался у Рославца⁵⁹⁶, мы вновь встречаемся с ним у Половинкина⁵⁹⁷; похожим образом первоначальный мотивный материал превращается в законченные темы у Гнесина и Мелких⁵⁹⁸.

Среди различных возможностей видоизменения используются увеличение, уменьшение и обращение.

Увеличение встречается у Половинкина, Мясковского, Лятошинского, Евсеева и Житомирского⁵⁹⁹, уменьшение — у Половинкина⁶⁰⁰, обращение — у Половинкина, Мясковского, Мелких, Ширинского и Евсеева⁶⁰¹. Такие преобразования, как правило, происходят в конце или в заключительном разделе сочинения (произведения Житомирского составляют исключение).

⁵⁹⁴ I часть, начиная с т. 7 (альт и виолончель) и до т. 71 оstinatно повторяется начальный мотив темы из тт. 1–6 (виолончель).

⁵⁹⁵ Так происходит в I части, цц. 6, 15, 17, 34; II часть, ц. 12; III часть, цц. 12, 13; IV часть, цц. 16, 20, 37.

⁵⁹⁶ См. прим. 476.

⁵⁹⁷ Финал «Последней сонаты»; здесь начальный мотив из тт. 0–4 возвращается время от времени вне репризных блоков (тт. 160–164 и 175–178); мотивы из тт. 63–66 повторяются в тт. 79–82, 89–92, 96–99, 100–103 и т. д.

⁵⁹⁸ Гнесин, Соната-баллада ор. 7: мотив из ц. 7 кристаллизуется в ц. 10 в тему, мотив в ц. 27 здесь же дополняется до темы. Мелких, Второй квартет ор. 18: тема у скрипки в ц. 19 (т. 120) сначала состоит из одного лишь мотива, в т. 127 она пополняется другим мотивом, превращаясь таким образом в полноценную тему.

⁵⁹⁹ Половинкин, «Последняя соната», IV часть, тт. 160–164 — увеличение мотива из тт. 0–4; Мясковский, Седьмая симфония, II часть, ц. 102 — увеличение темы из ц. 76; Девятая симфония, I часть, увеличение начальных тем в ц. 69–75; Лятошинский, Соната ор. 19, III часть, ц. 12 — увеличение начальной темы I части; Евсеев, «Скорбная песнь», т. 61 — увеличение мотива из т. 36; Житомирский, Квартет ор. 13, II часть, в цц. 4, 11, 18 — увеличение начальной темы.

⁶⁰⁰ Половинкин, Второй квартет, I часть, тт. 178–179 — уменьшение темы из т. 174 и стретта на ее основе.

⁶⁰¹ Половинкин, «Последняя соната», III часть, тт. 34–35 — обращение мотива из тт. 32–33, аналогично в тт. 74–75; Мясковский, Девятая симфония, II часть, цц. 8, 47, 52 — обращения мотива из ц. 5, ц. 64 — обращение мотива из ц. 61; Мелких, Квартет ор. 18, I часть, тт. 67–68 — обращение мотива из тт. 55–57; Ширинский, Соната ор. 11, I часть, ц. 12 — обращение начальной темы; Евсеев, Каватина ор. 19, ц. 10 — обращение предшествующего варианта темы.

Все эти разработочные техники предполагают наличие темы. Такая предпосылка в некоторых сочинениях отсутствует, в других не везде соблюдается. Наряду с темами, самостоятельными строительными единицами формы становятся мотивы, фигурации и импульсы — одни или в сочетании с темами.

Атематические сочинения в чистом виде в позднеромантическом модерне встречаются реже, чем у авангардистов Рославца и Лурье. К таковым следует причислить Прелюдии ор. 15 Фейнберга, относящиеся к традиционному типу фортепианной прелюдии, фортепианного этюда и состоящие из кратких мотивов и моторных фигур. Темы в традиционном смысле почти отсутствуют во Второй и Четвертой фортепианных сонатах Мясковского, а также в его Квартете ор. 33 № 1 (или же надо расширить понятие «тема» и говорить об «инструментальных темах»); напротив, в его симфониях темы скорее традиционные, певучие. Квартету Мясковского близки Первый квартет ор. 58 Василенко и Скрипичная соната ор. 19 Лятошинского, где еще есть мотивы, но значительную роль играют импульсы.

Свободная атематичность в сольных жанрах — таких как прелюдия и этюд — еще имеет определенную традицию, однако атематизм проникает и в оркестровую музыку: в Прелюдии для оркестра ор. 7 Житомирского постоянно присутствующие инструментальные импульсы (тремоло, ритмизованные репетиции звуков, отдельные фигуры) контрастируют свободному, бескрайнему мотивному разворачиванию, выдержанному в крупных длительностях. I часть оркестровой сюиты «Египет» ор. 6 Дзегелёнка состоит целиком, оркестровое сочинение «Телескоп II» Половинкина — почти целиком из остинатных, сильно акцентированных оркестровых фигур, так что эти сочинения приобретают характер «музыки машин».

В таких атематических композициях находит выражение одна крайность. Другую воплощают сочинения, основанные преимущественно на темах, им подчиненные и в соответствии с ними структурированные. Сравнительно традиционный тематизм можно встретить скорее в сонатных формах и песенных, мелодичных пьесах, чем в прелюдиях, фортепианных и оркестровых миниатюрах, скорее в стилях, переходных к неоклассицизму (Половинкин, Ан.Александров, а также Чемберджи и Евсеев), чем в стилях сугубо «романтических». Разумеется, здесь тоже есть чисто импульсные и фигуративные эпизоды, чаще к концу разделов или тем (как в классической сонате). Это относится к фортепианным сонатам и ко Второму квартету Половинкина⁶⁰², к Седьмой, Восьмой и Девятой симфониям Мясковского⁶⁰³, к первой из Трех пьес Чемберджи⁶⁰⁴, но также и к произведениям по характеру

⁶⁰² Импульсы в окончаниях тем у Половинкина: «Последняя соната», I часть, тт. 99, 118, 120, 212–213, III часть, тт. 53–59 (фигурации); Вторая соната, I часть, тт. 92 и далее, тт. 185 и далее и др.; Второй квартет, I часть, начиная с т. 38, т. 96, т. 271.

⁶⁰³ Седьмая симфония: цц. 9, 34 и далее, 50 и далее, 65, 72–73, 81–82, 91–92, 95–96, 106 и далее, 113 и далее; Восьмая симфония: цц. 6, 13, 14, 22, 34, 37, 42, 53; Девятая симфония: I часть, цц. 7, 11, 28; II часть, цц. 6, 9, 14, 24, 25, 31, 59, 60, 77.

⁶⁰⁴ Тт. 16–18.

более романтическим, как, например, Квартет ор. 18 Мелких⁶⁰⁵, «Строгий напев» ор. 9 Веприка⁶⁰⁶ (где тематические разделы прерываются фигуративными репризами), Вторая соната ор. 7 Шапорина⁶⁰⁷, «Скорбная песнь» ор. 16 Евсеева.

В соответствии с варьированием темы структурированы «Орнаменты» А.Крейна⁶⁰⁸, тогда как в Четвертой фортепианной сонате Ан.Александрова разделы сугубо тематические противопоставлены фигуративным, этюдообразным⁶⁰⁹.

Однако оба крайних случая — атематическое и преимущественно тематическое письмо — не вполне типичны для позднеромантического модерна. Характерным и повторяющимся является тип вариационной сонаты, в которой мелодический материал (крупные длительности) противопоставляется самостоятельному фигуративному материалу (ритмическое дробление) и время от времени присоединяется к нему, что мы наблюдали в Третьей фортепианной сонате Протопопова.

Определение «мелодический материал» — условное: в основном речь идет о сравнительно коротких мотивах (нисходящая последовательность из четырех интервалов восьмьюми неоднократно возвращается в Девятой сонате ор. 68 Скрябина, другой четырехзвучный мотив — ВАСН — служит главным мотивом Второй сонаты ор. 11 Мелких, на трех нисходящих звуках основаны разнообразные мотивы из Второй фортепианной сонаты Протопопова и Шестой фортепианной сонаты Фейнберга), иногда — о более продолжительных последовательностях, приближающихся к теме. (Так, главный мотив Третьей фортепианной сонаты Протопопова — это эксклюзивный ряд из семи звуков⁶¹⁰. В основе Сонаты-фантазии ор. 10 Дроздова, Сонаты ор. 11 Ширинского, Сонаты для фортепиано ор. 7 Шапорина, Сонаты-баллады ор. 7 Гнесина лежат довольно продолжительные темы, а в каждой из вышеназванных сонат Скрябина, Мелких, Протопопова и Фейнберга, помимо краткого начального мотива, выполняющего роль главной партии, есть еще один повторяющийся элемент, более продолжительный и напоминающий тему, — что-то вроде побочной партии.)

Длинные или краткие главные элементы в упомянутых сонатах *часто повторяются* и при этом, как правило, варьируются (они по-другому оформляются ритмически, проводятся в увеличении, в уменьшении, разрабатываются их мотивы, меняются интервалы, характер развертывания, они сжимаются, расширяются, продлеваются, секвенцируются).

⁶⁰⁵ I часть, тт. 86–91, 104 и далее, 150 и далее, 198 и далее; II часть, тт. 32 и далее, 90 и далее, 108 и далее, 156 и далее, 175 и далее, 242 и далее; III часть, тт. 61 и далее; IV часть, тт. 16 и далее, 38 и далее, 49–50, 90–91, 94–95, 107 и далее, 128 и далее, 144 и т. д.

⁶⁰⁶ Тт. 23 и далее, 62 и далее.

⁶⁰⁷ I часть, тт. 24–25, тт. 128–129 и др.; II часть, т. 39; III часть, т. 29.

⁶⁰⁸ Схема формы: I: A – A' (на другой ступени) – A – x; II: A – B – B' – A – B' – B' – A'; III: A – A' – A'' – A''' – B – C.

⁶⁰⁹ I часть, тт. 1–100 — тематический раздел, потом вплоть до начала репризы больше импульсов и мотивов; III часть, тт. 1–117 — моторный атематический раздел (вплоть до тематической цитаты в тт. 102–110), затем преимущественно тематической изложение.

⁶¹⁰ См. прим. 398.

К такой главной теме или главному мотиву может добавляться другая тема или мотив (как в Третьей сонате Протопопова, Третьем трио Рославца); вторая повторяющаяся тема (мотив), в свою очередь варьируемая, может выступать в роли побочной партии.

Главная и разного рода побочные темы, однако, не определяют собой разделы формы, они время от времени присоединяются к процессу развития нетематического материала, протекающему по своим законам; при этом схема появления тематического материала расходится со схемой появления нетематического. Мелодический тематический материал организуется если не простым варьированием, то согласно традиционным планам сонаты, рондо или песенной формы, тогда как нетематический фигуративный материал обычно выстраивается на основе нетрадиционных схем внутренних повторений, вариационных цепочек, структур типа трио и арочных конструкций. Это можно было проследить в Третьей сонате Протопопова, похожим образом построена и Шестая соната оп. 13 Фейнберга.

Аналогичные расхождения между схемами появления тематического и нетематического материала обнаруживаются и вне жанра сонаты — в фортепианных миниатюрах «Простые речи» Абрамского, в третьей из Трех пьес Чемберджи, в Песнях на стихи Тагора оп. 10 Дзегелёнка, Стихотворениях Санникова оп. 14 Житомирского и в Пяти стихотворениях оп. 12 Шеншина. Варьирование главной темы осуществляется в Фантазии оп. 5 Фейнберга, во II части Квартета оп. 13 Житомирского (здесь с самого начала при варьировании используется увеличение⁶¹¹), во II части Сюиты для струнного квартета Чемберджи (1926) и в Каватине оп. 19 Евсеева, где уже явственно проступают черты линейного модерна⁶¹²; варьируемая главная тема пронизывает собой все пять оркестровых фрагментов «Роза и Крест» А.Крейна⁶¹³.

Если позднеромантическая «вариационная соната» и близкие ей типы характеризуются (ритмическим) дуализмом тематически-мелодических и фигуративно-моторных композиционных элементов, то в другом, *высшем органическом*, типе формы четкая граница между темой и нетематическим материалом уступает место плавному переходу.

Такой тип структуры, к которому следует отнести Квартет оп. 13 Житомирского и Второй квартет оп. 18 Мелких, сложно постичь и сложно представить в виде схемы, поскольку экспонируемые композиционные элементы абсолютно нестабильны. Узнать тему при повторении обычно можно только по началу, продолжением же становится свободное развитие. Тематические образования плавно переходят в импульсы и фигурации⁶¹⁴. Между ними помещается «заполняющий материал», кото-

⁶¹¹ См. прим. 599.

⁶¹² Вариации главной темы (ц. 1) в Каватине: цц. 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 15.

⁶¹³ Главная тема (I часть, ц. 1) возвращается в ц. 3 I части (варьирована), в ц. 9 II части, перед ц. 13 (варьирована), в цц. 15, 16, 18 III части, в цц. 20, 21, 22 (каждый раз варьируется) IV части, в ц. 26 V части.

⁶¹⁴ См. прим. 595.

рый хотя и похож на возвращающиеся темы и мотивы, но не повторяется. Даже в репризном разделе возникают лишь quasi-лейтмотивные намеки на ранее звучавшие темы и мотивы⁶¹⁵ («точечная реприза»), в промежутках между ними звучит новый, отсутствовавший в экспозиции материал. Расстояния между отдельными тематическими «цитатами» по сравнению с экспозицией меняются, в результате темы обмениваются местами и перепутываются.

Другой особенностью этого композиционного типа у Мелких и Житомирского, осложняющей описание формы, становится широкое применение полифонических методов. Так, в I части Квартета op. 18 Мелких нет традиционного последовательного изложения первой и второй тем, а есть полифонический конгломерат различных тем и мотивов. В репризе этот материал появляется в новых сочетаниях, при этом экспонировавшееся последовательно комбинируется в одновременности.

2. Композиционные формы

Расширенные формы классических типов / Контрапунктические элементы и композиционные формы

Формы позднеромантического модерна в рассматриваемых здесь произведениях, при всей их нетрадиционности, все же нельзя назвать совсем революционными. Выше-описанный тип позднеромантической вариационной сонаты Скрябина, Фейнберга, Протопопова, Гнесина представляет собой синтез традиционных (вариационная форма) и новых элементов; необычные по своей тематической структуре композиционные типы Житомирского и Мелких в значительной мере сохраняют признаки строения классической сонаты.

Свободные формы без повторений не встречаются; свободные арочные формы с незначительными повторениями (постоянное обновление материала с краткими реминисценциями первоначального материала в конце), как представляется, скорее свойственны авангардистам, чем позднеромантическому модерну. Здесь они появляются только в виде исключения, например, во Второй сонате op. 13 и уже вполне линейном Квартете op. 33 № 1 Мясковского, в оркестровом «Телескопе II» (музыка машин) Половинкина или в фортепианных миниатюрах «Простые речи» Абрамского (1924). Последние из-за частых внутренних повторений, трио и вариационных цепочек (например, в № 2: $a - b - c - d - a - a' - x - e - e' - e'' - x - f - g - h - j - b - c - c'' - k - k' - e - k$) больше тяготеют к традиционному типу формы с ограниченным набором элементов. Вместо постоянного обновления материала может применяться постоянное варьирование одного или нескольких основных мотивов, как в Прелюдиях op. 15 Фейнберга, например, в № 3:

⁶¹⁵ Пример: возвращение главного мотива I части Квартета op. 13 Житомирского в цц. 31–37, в III части — в цц. 14–15, в IV части — в цц. 24–30.

a - a - a - b - a - a - a - b - b - a - b - a - b - b - b - b - c - d - e - c' - a' - a' - a' - a' - b -
b - c - d - e - c' - a' - a' - a' - a' - d' - a'' - d'' + e - f - f' -

или в № 1:

a - b - a - c - a - b' - b' - b' - a - b - a - c - a - b'' - b'' - b''' - b''' - b' - b + a - b + b' - b +
b' - b + b' - a + b' - b' + b - b' - a' - b'''' - b'''' - a' - b'''' - b'''' - a' - b'''' - b'''' - b'''' - b'''' -
b'''''' - b'''' - b'''' - b'''' - b' - b'''''' - b'''''' - a''

Зачастую в таких свободных формах начальный материал не возвращается до самого конца, и окончание представляет собой совершенно свободное новое завершение; если все же повторяется более ранний материал, то не начальный, а появляющийся ближе к середине или уже во второй половине формы, так что две арки тематической повторности могут следовать друг за другом: $a - x - a - b - x - b$, или пересекаться: $a - x - b - a - x - b$. Эти формы обогащаются внутренними трио, внутренними повторениями и вариационными цепочками. Такой тип композиции, который близок классической фантазии (Фантазия *g-moll* для фортепиано ор. 77 Бетховена) и обнаруживается, в частности, в атематической Шестой сонате Фейнберга, особенно часто встречается в финалах многочастных сочинений. Так, III часть Четвертой сонаты ор. 27 Мясковского развивается по следующей схеме: $A - B - C - D - E - F - E' - E'' - G - H - G - H - J - J - J - J - D' + E' - E''' - F - E'''' - G - H - F - x - K - F' - L$; последнюю часть Сонаты ор. 19 Лятошинского схематически можно представить так: $A - A' - A'' - B - B(I) - C - C - D - (R) - E(=a') - B' - C - F(=A'') - G(R) - F(I)$ (I означает обращение, R — реминисценции тем из предыдущих частей).

Похожие структуры лежат в основе заключительных частей Второй фортепианной сонаты ор. 13 Половинкина и Четвертой фортепианной Сонаты ор. 19 Ан.Александрова (здесь есть реминисценции), Второй фортепианной сонаты Шапорина ($A - B - c(R) - B' - B'' - B''' - d - d' - c'' - B'''' - c'''$) и Сюиты для квартета (1926) Чемберджи. В своеобразной форме с многократно перекрещивающимися арками повторений написан финал Второго квартета ор. 18 Мелких: $A - B - C - d - B' - e - C - B' - F - C - g - A' - h - F' - i$.

Во многих случаях напрашивается рассмотрение таких форм как модификаций традиционной сонатной формы, тем более что последняя в чистом виде встречается редко; сонатное *allegro*, песенные формы, рондо почти всегда предстают в видоизмененном, обогащенном виде, и граница между ними и свободными формами расплывчата.

Помимо некоторых видоизменений репризы, к которым мы еще вернемся, отличие от строгих классических образцов часто состоит в расширении материала. Вместо двух-трех тем классической сонаты в частях из симфоний и сонат Мясковского зачастую бывает до двенадцати самостоятельных тем и, кроме того, еще столько

же самостоятельных мотивов (например, в I части Четвертой сонаты ор. 27: A – B – C – C + B – B – D – E – F – G – H – J – A' – F – G – C – C – x – K – L – B – A – C – B – h' – L – B'' – J – L + J [=каденция с ритмическими реминисценциями из B и J]; в одночастной Восьмой симфонии, с ее двенадцатью темами, десятью самостоятельными мотивами и сверх того еще нетематическим материалом; аналогичным образом дело обстоит в Седьмой и во II части Девятой симфонии). Пять различных тематических моделей есть в I части Четвертой фортепианной сонаты ор. 19 Ан.Александрова, четыре тематических и шесть мотивных основных элементов — в I части Второй сонаты Половинкина. При этом во всех случаях сохраняется классическое трехчастное деление сонаты на экспозицию, разработочный средний раздел и репризу.

Новый материал может вводиться и в среднем разделе (так происходит в начальных частях Первого квартета ор. 18 Мелких, Второго квартета Половинкина⁶¹⁶, во II части Седьмой симфонии Мясковского). «Сонату с обрамлением» — собственно сонатной форме предпослано исходное построение, главный мотив которого потом в обращении повторяется в коде, — представляет собой I часть Второго квартета Половинкина.

Другим распространенным способом расширения, как уже говорилось, является введение нетематического материала — фигураций, импульсов, мотивных остинато, гаммообразного движения и т. д., причем *в конце* тематических разделов, с чем мы встречаемся у разных композиторов⁶¹⁷: этот прием играет определенную роль и во Втором квартете ор. 18 Мелких, и у композиторов линейного модерна, например, Попова⁶¹⁸.

Помимо сонатной формы, видоизменяются и песенные формы: «Скорбная песнь» Евсеева ор. 16 и «Строгий напев» ор. 9 Веприка написаны в двухчастной форме A – A', причем A в обоих случаях многократно (A – B – C...), реприза отличается от экспозиции A новыми вставками, а также пропусками некоторого материала. При помощи вставок из мотивов и импульсов, полифонического соединения тем и свободной коды расширена трехчастная песенная форма ABA в III части Второго квартета Мелких, при этом ее средний раздел также сильно расширен; схема композиции в целом такова: A – a – B – c – d(стретта) – x – (e + f) – g – (h + g) – i – g – i – (i' + f) – g' – (g' + h) – i – g – i – h' – K – x – L – x – A – a' – K' – K'' – x. Здесь уже достигнута граница, отделяющая классические формы от свободных, — равно как и в III части «Последней сонаты» Половинкина, с ее ракоходной репризой и расширенной кодой: a – a' – a'' – b – c – b – d – a'' – a' – a – c' – a''' – c'' – a'''' , или во II части той же сонаты, где в рамках формы ABA свободно чередуются мотивы, а схема цело-

⁶¹⁶ Мелких, Второй квартет: тема в т. 72 (скрипка) и т. 120 (скрипка, ц. 19); Половинкин, Второй квартет: тема в т. 139 (ц. 12).

⁶¹⁷ См. прим. 602–607.

⁶¹⁸ Мелких: см. прим. 605; Попов: см. прим. 240.

Н. Мясковский. Седьмая симфония.

1 часть

| | Тема | Мотив | Ф | Имп | № | Тема | Мотив | Ф | Имп | Тема | Мотив | Ф | Имп |
|----|----------|-------|---|-------|----------|----------|-------|---|-----|------|-------|-----------|------|
| 0 | 1 | | | 1 | 56 | 5 | | | | 116 | 3 E | | |
| 1 | 1+2 | | | 1 | 58 | 6 | | | | 117 | 4' | | |
| 2 | 1' | | | | 60 | 6c | | | | 118 | | 7 | |
| 3 | 2 | | | | 61 | 6d | | | | 119 | 1' | | |
| 4 | | | | 2=T16 | 62 | 7 | | | | 120 | 2 | | |
| 5 | 3 | | | 2' | 64 | 3' | | | | 121 | 4'E | | 2'' |
| 6 | | | | | 65 | | 3 | | | 122 | | | 2''' |
| 7 | | | | 2U | 66 | 1' | | 3 | | 123 | 5 | | 5+x |
| | 4+5' | | | 3 | 68 | 4 | | | | 124 | 8 | | |
| 8 | ↓ | | | | 69 | | | | 1 | 125 | 8' | | |
| 9 | | | | 3 | | | | | | 126 | 8 | 6 | |
| 10 | | 1 | | | 11 часть | | | | | | | | |
| 11 | 5 | | | | 70 | 1 | | | 1 | 127 | | glissandi | |
| 12 | 6(abc) | | | | 71 | 1b | | | | 128 | | 7 | |
| 13 | 6c' | | | | 72 | 2+1'' | | | 2 | 129 | | 8 | |
| 14 | 6d' | | | | 73 | 2 | | | 2 | | | | |
| 15 | 7b | | | | 74 | 13(≈8) | | | | | | | |
| 16 | 7c | | | | 75 | 14 | | | | | | | |
| 17 | 7c' | | | | 76 | 14 | | | 1 | | | | |
| 18 | 7c | | | | 77 | 14c | | | | | | | |
| 19 | 7c' | | | | 78 | 14 | | | 4 | | | | |
| 20 | 7c | | | | 79 | 14 | | | 1 | | | | |
| 21 | 7c' | | | | 80 | 14 | | | 1 | | | | |
| 22 | 7c | | | | 81 | | 4 | | | | | | |
| 23 | 3 | | | | 82 | | 4 | | 1 | | | | |
| 24 | 1'' | 3 | | 4 | 83 | 15(≈11b) | | | 1 | | | | |
| 25 | 1'' | 3 | | 4 | 84 | 15 | | | | | | | |
| 26 | 4 | | | 4 | 85 | 15 | | | | | | | |
| 27 | 4 | | | | 86 | 15 | | | | | | | |
| 28 | 4E | | | | 87 | 15 | | | | | | | |
| 29 | 4 | | | | 88 | 15 | | | | | | | |
| 30 | 4E | | | | 89 | 15 | | | | | | | |
| 31 | 4E+4'' | | | | 90 | 15 | | | | | | | |
| 32 | 4''+ | | | | 91 | 15 | | | | | | | |
| 33 | 1' | | | 3 | 92 | 15 | | | | | | | |
| 34 | 4 | | | 2''' | 93 | 15 | | | | | | | |
| 35 | 1 | | | | 94 | 15 | | | | | | | |
| 36 | 1+x | | | | 95 | 15 | | | | | | | |
| 37 | 1+x | | | | 96 | 15 | | | | | | | |
| 38 | 5 | | | | 97 | 15 | | | | | | | |
| 39 | 5'8' | | | | 98 | 15 | | | | | | | |
| 40 | 8≈4 | | | | 99 | 15 | | | | | | | |
| 41 | 9(≈5)E | | | | 100 | 14V | | | 1 | | | | |
| 42 | 9+5' | | | | 101 | | | | 1 | | | | |
| 43 | 10(≈6c) | | | | 102 | | | | | | | | |
| 44 | 6c'' | | | | 103 | | | | | | | | |
| 45 | 11(≈7b) | | | | 104 | | | | | | | | |
| 46 | 8, 6c''' | | | | 105 | | | | | | | | |
| 47 | 12 | | | | 106 | | | | | | | | |
| 48 | 8 | | | | 107 | | | | | | | | |
| 49 | | X | | | 108 | 14 | | | X | | | | |
| 50 | 3+4 | | | 3 | 109 | 14 | | | | | | | |
| 51 | | | | 3 | 110 | 14 | | | | | | | |
| 52 | 4 | | | | 111 | 14 | | | | | | | |
| 53 | 4 | | | 2 | 112 | 14 | | | 6 | | | | |
| 54 | 4''' | | | 3 | 113 | | | | | | | | |
| 55 | 1 | | | | 114 | | | | 2 | | | | |
| | | | | | 115 | | | | 2 | | | | |

Ф — фигурационный комплекс;
Имп — импульс
E — стретта
V — увеличение
U — обращение

го имеет вид: $a - a' - a - b - c - c' - c - a'' - a''' - d - e - d' - f - g - h - g - i - i - d - e - d' - f - b' - k - b' - k - b'' - b''' - b'''' - a - a' - a - b - c' - c' - a'' - a''' - d - e - d' - f - g - h - k - k' - d - e - d' - f - l$.

Из всех частей сонатного цикла меньше всего изменяется финал. Как правило, это рондо, которое подвергается расширению — например, рондо с репризой в заключительной части Второго квартета Половинкина: тема рондо А варьируется, получая все новые и новые завершения; только в репризе тема действительно повторяется, в остальном же в качестве рефрена выступает ее начальный мотив. Наряду с ним буквально и в варьированном виде повторяется еще одна тема (как в «Ноктюрне» Рославца), а в репризе возвращается еще и третья тема и, кроме того, вводятся новые эпизоды. Форма целого такова: $A - A' - B - a - a' - C - C' - a - D - a' - E - F - A'' - B - G - B - B' - H - x - A - B - I + B - I + B - I - C - a - a' - K - a - l$. Расширенная форма рондо есть также в Сонате op. 43 Гнесина.

В форме АВА написаны отдельные части «Египта» op. 6 Дзегелёнка: АВА' в I части ($A' - \text{уплотненное, сжатое } A$), $a - a - A - A' - A''... B - B' - B''... a - A' - A''$ (пассакалия) во II части, причем цепочка вариаций $B - B' - B''... \text{основана на басовом cantus firmus в форме bar: } AAB$.

Важную роль при расширении и видоизменении традиционных форм играют контрапунктические приемы, стретты и соединения тем. Некоторые композиторы используют полифонические методы наряду с увеличением и обращением в кульминационных разделах: в конце части или раздела главная тема (мотив) проводится в виде стретты или просто имитационно либо контрапунктически сочетается с другими темами и собственными элементами, что можно наблюдать у Половинкина⁶¹⁹, Мясковского⁶²⁰, у которого кульминации располагаются в середине композиции и оформляются в виде фуг (как у Рославца), у Евсеева⁶²¹, Ширинского (фугато)⁶²², Василенко⁶²³, Чемберджи⁶²⁴ и Фейнберга⁶²⁵, в чьей Фантазии № 1 темы экспонируются уже в виде фугато и тем самым обнаруживается тенденция к полифонизации формы целого.

⁶¹⁹ «Последняя соната»: стретта в III части тт. 83–84, соединение в I части т. 232 — окончание; Вторая соната op. 13: стретта в III части тт. 173–176, соединение в I части тт. 361–422; Второй квартет: стретты в I части тт. 36–40, 113–115, 160–166, 178–187, во II части цц. 5, 9, 16; соединение в I части тт. 190, 210, 260, 271.

⁶²⁰ Седьмая симфония (см. схему на стр. 227): стретты в цц. 29, 31–32, 41, 116, 120, 121, фуга в цц. 84–90; Восьмая симфония: стретта в цц. 25, 34, 47 (фугато), соединения в цц. 18, 32, 40, 44 (соединение тем и мотивов); Девятая симфония, II часть, стретта в цц. 31–32, соединения тем в цц. 64, 67, мотивов в цц. 3, 4, 17, 22, 23, 28, 29, 30, 35, 58, 70, 74.

⁶²¹ «Скорбная песнь» op. 16: стретта с участием мотива в увеличении, т. 61; Каватина op. 19: фугато в цц. 1, 2, 12, 15, соединение экспонировавшихся последовательно элементов в цц. 6, 7, 9, 13.

⁶²² Виолончельная соната op. 11: фугато в I части, цц. 9, 10, 12.

⁶²³ Квартет op. 65: фугато во II части ц. 10.

⁶²⁴ Сюита (1926): фугато в I части ц. 11, в III части ц. 14 (с т. 99), 16 (с т. 107), 20 (с т. 135).

⁶²⁵ Прелюдии op. 15: стретта в № 1, тт. 16, 18; соединение в № 3, тт. 37, 38.

Если у вышеназванных композиторов контрапунктические приемы используются эпизодически в условиях вполне гомофонного письма и не затрагивают основ соответствующей неполифонической формы (сонаты, прелюдии и т. п.), в Квартетах ор. 18 Мелких и ор. 13 Житомирского полифоничен уже сам исходный материал. У Мелких по ходу экспозиции I части к главной теме (т. 1, ее начальный фрагмент в т. 12 переходит в оstinatный мотив) добавляются шесть повторяющихся мотивов в свободных полифонических комбинациях, которые меняются в процессе дальнейшего развития и в репризе⁶²⁶, — наряду с еще несколькими неповторяющимися мотивами, отсутствующими в репризе. Порой темы при своем первом появлении сопровождаются темами-«близнецами», мотивами-контрапунктами, которые в дальнейшем получают самостоятельное развитие⁶²⁷. В Квартете ор. 13 Житомирского II часть, скерцо, особенно насыщена полифоническими приемами: уже в цифре 4 начальная тема в увеличении соединяется с другой, впервые возникшей в цифре 3, в цифре 5 снова в увеличении противопоставляется еще одной теме и т. д. У обоих композиторов часто встречаются фугато и вертикальные соединения тем⁶²⁸; иногда они локализируются в разработках и заключительных разделах, однако зачастую тема или мотив имитируются уже при первом появлении.

Полифоническое изложение — с протяженным *cantus firmus* в среднем разделе, над которым надстраивается целый ряд вариаций в верхних голосах, — характерно и для оркестровой партитуры Дзегелёнка «Египет» ор. 6.

⁶²⁶ а) 2-я скр.: материал тт. 12–15 возобновляется в тт. 24–29, 34–37, 46–47, в репризе в тт. 179–183, 189–193; б) 1-я скр.: материал тт. 14–17 возобновляется в тт. 30–31, 38–39, 43–44, 53–54, 69–70, в репризе с тт. 181, 186, 196; в) 2-я скр.: материал тт. 24–29 возвращается в тт. 37, 41, 46, в репризе в тт. 184, 189; д) 2-я скр.: материал тт. 19–23 возвращается в т. 66, в репризе в т. 209; е) альт: материал тт. 28–31 возвращается в т. 41, в репризе в тт. 184–185; ф) 1-я и 2-я скр.: материал тт. 55–59 повторяется в тт. 60 и далее, 64 и далее, возвращается в обращении в тт. 67–71, в репризе в тт. 198–206, стретта в тт. 207–208, в обращении тт. 211–215.

⁶²⁷ I часть, 2-я главная тема (1-я скр., тт. 72–77) возобновляется у 1-й скр. в тт. 81–82, 92–97, 101, 103, 112, 116, у альт в т. 114 всякий раз в новых комбинациях; ее первый мотив-контрапункт (альт, т. 72) возвращается в тт. 81, 101, второй мотив-контрапункт (альт и виолончель, тт. 73–77) возвращается у 2-й скр. в тт. 82, 104, 117. IV часть, 2-я главная тема у 1-й скр. (начинается в тт. 28–29, заканчивается в тт. 30–37), возобновляется в тт. 53–54, 62–70, 94–95, 103–109; ее мотив-контрапункт (альт, тт. 30–31) возвращается в тт. 38, 52, 62, 64, 92, 105, 108–112, 137–138, в обращении в т. 113.

⁶²⁸ Мелких, Квартет ор. 18, Житомирский, Квартет ор. 13. Фугато и стретты: Мелких, I часть, тт. 159–164, 165–169, 172–178, 205–208; II часть, тт. 67–72, 97–111; III часть, т. 4; IV часть, тт. 112–123 (стретта на основе темы), 115–122, 126–127, 148–151, 153–156. Житомирский, I часть, ц. 5, 7, 49, 50; II часть, ц. 5, 24, 28; III часть, ц. 11; IV часть, ц. 5, 6, 8, 11. Соединения тем и мотивов: Мелких, I часть, тт. 140 и далее; II часть, тт. 59, 76, 86, 127, 161 и далее и др.; III часть, тт. 5–7, 20 и далее, 47–49; IV часть, тт. 55 и далее, 62, 68, 96, 112 и далее, 132 и далее, 170 и далее. Житомирский, I часть, ц. 0, 2, 46; II часть, ц. 4, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 23; III часть, ц. 13, 14, 15; IV часть, ц. 5, 12, 14, 15, 25, 34.

Е. СТИЛЬ ЛИНЕАРНОГО МОДЕРНА

І. Гармония

1. Тональности и звукоряды

Тональные тенденции, эристическая модуляция и вертикальная дисконтинуальность / Тяготение к абсолютной хроматике

Весьма четкое представление о гармонических особенностях линейного модерна могут дать два позднейших примера этого стиля, в которых он достигает своего полного развития, — прелюдии № 5 и № 6 ор. 34 Шостаковича (1932; см. нотные примеры).

Здесь объединяются три существенных признака: тенденция к диатонической тональности, «эристическая модуляция», игнорирующая и нарушающая тональную логику⁶²⁹, и вертикальная дисконтинуальность в форме бифункциональности или битональности.

О том, что такие бифункциональные фрагменты сочинялись абсолютно сознательно и последовательно, можно заключить, например, по тт. 6–10 прелюдии ор. 34 № 6 (см. нотный пример). Если здесь заменить басовый ключ нижнего нотоносца скрипичным и убрать ключевой знак *cis*, то вместо *h-moll* получится чистый *G-dur*, который безупречно сочетается с *G-dur* в верхнем голосе, так что вместе образуются вполне функциональные аккорды. Однако из-за басового ключа и *cis* при ключе возникает битональность.

Подобные структуры встречаются уже в русском романтизме. Так, в среднем разделе *Andante mosso* из № 9 («Баба Яга») «Картинок с выставки» Мусоргского есть образцы битональных наложений на протяжении нескольких тактов⁶³⁰:

| | | | | | | |
|---------------|-------|---------|---------|-------|-------|--------|
| Такты: | 95–99 | 100–101 | 102–103 | 104 | | и т.д. |
| Верхний слой: | C-dur | H-dur | B-dur | A-dur | A— | |
| Нижний слой: | F-dur | E-dur | ??? | A-dur | B-dur | a-moll |

То, что в традиционной музыке было художественной вольностью и исключением, в линейном модерне становится нормой и правилом. В частности, подобные гармонические структуры постоянно встречаются у Шостаковича. Уже в его ранних «Фантастических танцах» наряду с изломанными, не поддающимися тональному истолкованию звукорядами⁶³¹ встречаются вполне диатонические тональные фраг-

⁶²⁹ Об «алогичных тональных сдвигах» у Шостаковича, названных здесь эристической модуляцией, см. также: *Martynov I. Dmitri Schostakowitsch. Berlin, 1947. S. 133*; здесь же (стр. 57) 24 прелюдии характеризуются как «формалистические».

⁶³⁰ № 9, тт. 95–99: верхний голос C-dur (педаль *e* – *g* тремоло), в басу доминанта к F-dur (в мелодии *e*, *eis*, *c*, *d*); затем в тт. 100–101 тремоло *dis* – *fis* в верхнем голосе на фоне *E* – *h* в басу и т. д.

⁶³¹ Звукоряд в № 1, тт. 1–3: XII-3, 5, 8, 10, вокруг центра C; № 2, т. 2: XII-2, 3, 5, 8, 9, 10, 12.

Д. Шостакович. 24 прелюдии оп. 34. № 5

1 Allegro vivace $\text{♩} = 100$

legato D-Dur Es-Dur

3 (XII - 1, 2, 12) D-Dur V-I

5 C-Dur G-Dur e-Moll C-Moll

7 F-Dur C-Dur e-Moll A-Dur

9 V-I H-Dur C-Dur

10

14818 М. 27708 П.

Д. Шостакович. 24 прелюдии ор. 34. № 6

Handwritten musical score for a piano piece, featuring multiple systems of staves with notes, chords, and handwritten annotations in German and musical notation.

System 1:

- Staff 1: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), time signature of 4/4. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords: h-Moll V, a-Moll I, G-Moll I.
- Staff 2: Bass clef, key signature of one flat (B-flat), time signature of 4/4. Notes: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Chords: a-Moll III, II (Near), h-Moll V.
- Annotations: "Allegretto", "dim.", "C-Moll", "h-Moll", "a-Moll", "G-Moll", "II (Near)", "h-Moll V", "I", "dim.", "C-Moll", "h-Moll", "a-Moll", "G-Moll", "II (Near)", "h-Moll V", "I".

System 2:

- Staff 1: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), time signature of 4/4. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords: G-Dur I, C-Moll I, II, I, V.
- Staff 2: Bass clef, key signature of one flat (B-flat), time signature of 4/4. Notes: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Chords: (h-Moll) V, I, I, V.
- Annotations: "p", "G-Dur I", "C-Moll I", "II", "I", "V", "(h-Moll) V", "I", "I", "V".

System 3:

- Staff 1: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), time signature of 4/4. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords: h-Moll V, G-Dur I, I, V, H-Dur V.
- Staff 2: Bass clef, key signature of one flat (B-flat), time signature of 4/4. Notes: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Chords: (h-Moll) V, I, I, V, D-Dur V.
- Annotations: "h-Moll V", "G-Dur I", "I", "V", "H-Dur V", "(h-Moll) V", "I", "I", "V", "D-Dur V".

System 4:

- Staff 1: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), time signature of 4/4. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords: A-Dur I, B-Dur I, a-Moll V, A-Dur V.
- Staff 2: Bass clef, key signature of one flat (B-flat), time signature of 4/4. Notes: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Chords: (D-Dur) V, B-Dur I, h-Moll V, G-Dur I.
- Annotations: "A-Dur I", "B-Dur I", "a-Moll V", "A-Dur V", "(D-Dur) V", "B-Dur I", "h-Moll V", "G-Dur I".

System 5:

- Staff 1: Treble clef, key signature of one flat (B-flat), time signature of 4/4. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chords: g-Moll V, G-Dur I, d-Moll V.
- Staff 2: Bass clef, key signature of one flat (B-flat), time signature of 4/4. Notes: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Chords: A-Dur V, I, I, V.
- Annotations: "g-Moll V", "G-Dur I", "d-Moll V", "A-Dur V", "I", "I", "V".

менты⁶³² с нефункциональными тональными сменами путем мелодических и аккордовых смещений⁶³³ и полицентричными наслоениями⁶³⁴. В опере «Нос» ор. 15 находим следующие наслоения (цифра 52, ричеркар⁶³⁵):

| | | | | | | | |
|---------|--------|----------|-------------|---------|---------|-----------|-------------|
| Т. 5 | 6 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 |
| as-moll | — | d-moll/ | усложнение/ | f-moll/ | d-moll/ | des-moll/ | усложн./ |
| ???? | c-moll | es-moll/ | —/ | —/ | f-moll/ | des-moll/ | c-moll (?)/ |
| | | f-moll | усложнение | f-moll | d-moll | — | Ges-dur/ |

или в цифре 145⁶³⁶:

| | | | | | | |
|-------------|----------|---------------|-------------|---------------|-----------------|----------|
| Стр. 111 | | Стр. 112 т. 1 | т. 2 | Стр. 113 т. 1 | т. 2 | Стр. 114 |
| Смещающаяся | C-dur/ | g-moll/ | смещающаяся | B-dur | смещ. | C-dur |
| мелодика | Des-dur/ | F-dur/ | мелодика/ | | мелодика/Es-dur | |
| | As-dur | Des-dur | C/Es-dur | | g-moll/ (As) | |

Аналогичный тип гармонии, который можно было бы назвать «полифонией тональностей», мы находим также у других композиторов линейного модерна, хотя в столь развитой форме, со столь строгим сочетанием полицентричности и тональной эристики — только после 1925 года.

Примером того, как оба эти явления обуславливают друг друга, служит форма канона: тема I части (Инвенция) Большой сюиты для фортепиано ор. 6 Гавриила Попова эристически смещается из Es-dur в c-moll, причем из-за точного канона в октаву Es-dur и c-moll неизбежно сталкиваются в одновременности.

Диапазон полицентричных комбинаций простирается от сравнительно традиционных наслоений разных функций и ступеней одной тональности (традиционной формой таких наслоений являются органнй пункт и педаль) через битональные соединения близкородственных тональностей (параллельных или находящихся в квинтовом родстве) со сравнительно консонантными созвучиями вплоть до сочетаний далеких тональностей, отстоящих на малую секунду или тритон, как, например, C-dur и Ges-dur в IV части (Фуга), тт. 11–12, Большой сюиты Попова — сочетание, которое неизбежно влечет за собой более острые диссонансы, включающие полутон. Количество соединяемых тональностей практически неограниченно: их может быть

⁶³² № 2, тт. 1, 17, 19; № 3, тт. 1, 3, 9, 31, 33, 35–38, 41–42. О диатонике у Шостаковича см.: *Olkhovsky*. Р. 195.

⁶³³ № 1, тт. 11, 13, 15; № 2, тт. 1–7 и далее, 21, 29, 33–36 и далее; № 3, тт. 1–4 и далее, 9, 11, 13, 14 и далее, 21 и далее.

⁶³⁴ № 1, тт. 1–2 и их повторение, тт. 11, 13, 18; № 2, тт. 2, 4, 5, 7 и повторение, 18, 24; № 3, тт. 3, 7, 10, 24, 25.

⁶³⁵ Д. Шостакович. Собрание сочинений. Т. 18. М., 1981. С. 38 (счет тактов ведется от начала страницы).

⁶³⁶ Стр. 111–113 того же издания, речитатив Ковалева.

столько же, сколько голосов. Примером тому служит тональная схема I части Септета ор. 2 Попова (тт. 28 и далее):

| | | | | | | | |
|-------------|------------------|-----------------|---------|-------|------|-------|-------|
| Такты: | 28 | 30 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 |
| Fl. C | | /cis | /fis | ----- | Gis | /h | ??? |
| Cl. | маятникообразное | d/e/A | | | /" | /" | /H |
| Fag. | движение | h/a/E миксолид. | h/??/A/ | | | | |
| Trp. | | | | As | /Cis | /As | /h |
| Vn. | | | | | | | |
| Vcl. e-moll | | /fis | ??? | | | | |
| Cb. | | | ??? | cis | ??? | E II, | D/gis |

Из вышеизложенного следует, что возникающие в итоге суммарные звукояды могут быть очень различными. При простой бифункциональности звукояд исходной тональности поначалу сохраняется; при сочетании близкородственных тональностей в потенциальном хроматическом звукояде остается ряд «нулевых позиций» (если они не заполняются другим образом); напротив, в случае объединения отдаленных тональностей, полицентричности и быстрой смены тональностей полный хроматический звукояд достигается очень быстро.

Отметим, что обрисованная здесь полифония тональностей представляет собой хотя и очень характерное, а после 1925 года — широко распространенное в линейном модерне явление, но отнюдь не единственно возможное. Для линейного модерна вообще скорее типично то, что он не исключает ни одну из возможностей. В качестве цитаты или модели здесь может присутствовать всё: чистая диатоника (в Первой симфонии Шостаковича, у Шебалина и других⁶³⁷), альтерированная гармония в условиях частичных звукоядов⁶³⁸, сильно хроматизированные и полностью хроматические звукояды (в особенности у Мосолова и молодого Книппера⁶³⁹), хроматические блуждающие звукояды (малосекундовое секвенцирование фигураций в Скерцо ор. 6 Дешевова) и даже транспонируемые звуковые комплексы время от времени встречаются у Мосолова, Дешевова и Шостаковича⁶⁴⁰.

Различные типы звукоядов могут использоваться самостоятельно или в качестве составных частей полицентричных наслоений. Последние ни в коем случае

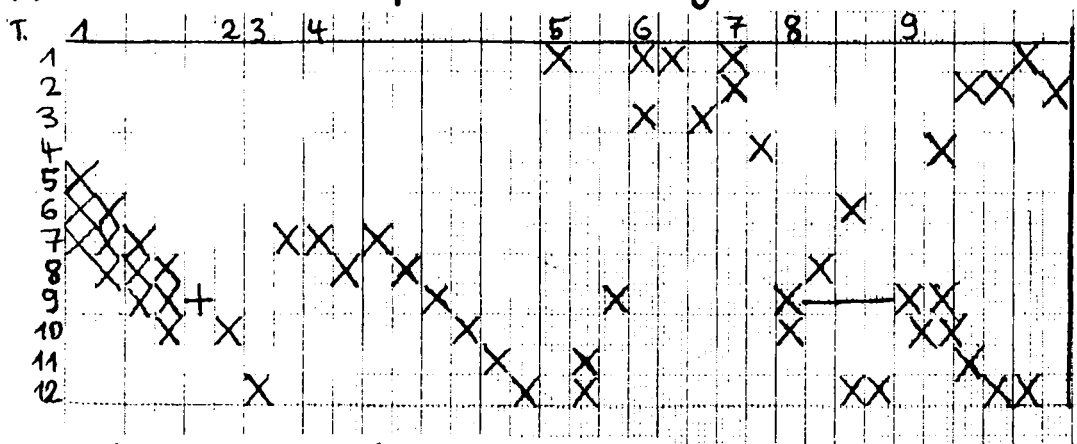
⁶³⁷ Шостакович, Первая симфония, I часть, тема в ц. 13 (флейта), мотив в ц. 24; II часть, темы в ц. 2, в ц. 6 (флейта); Шебалин, Концертино для валторны, I часть, тема в ц. 10, 11.

⁶³⁸ Например, в ранних сочинениях Дешевова (средний раздел его Скерцо), у Шостаковича — см. прим. 640.

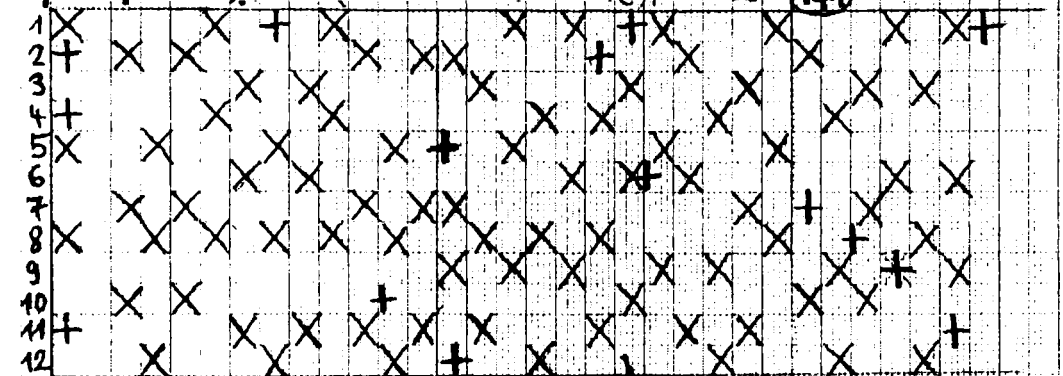
⁶³⁹ Мосолов, Четвертая соната, тт. 1–4: полная хроматическая гамма, см. также прим. 412; полностью хроматическими являются также темы в Прелюдии-шутке ор. 12 № 1 Книппера.

⁶⁴⁰ См. прим. 388; Шостакович, Первая симфония, I часть, тема в ц. 8: в двух первых тактах проходит звукояд XII-2, 3, 4, 10, 11, 12 от первого до восьмого звука; III часть, ц. 8: в т. I этого раздела (= т. 47 от начала части) звукояд XII-3, 4, 6, 8, 9, 10, 11, в двух последующих тактах (= тт. 48, 49) обращение этого звукояда: XII-1, 2, 3, 4, 6, 8, 9. Аналогично в ц. 9 (тт. 51–58): в т. 55 XII-2, 3, 9, 11, 12, в т. 56 — обращение: XII-1, 3, 4, 6, 12.

Д. Шостакович. Опера «Нос». Вступление



Хор (ц. 140, м. 2)

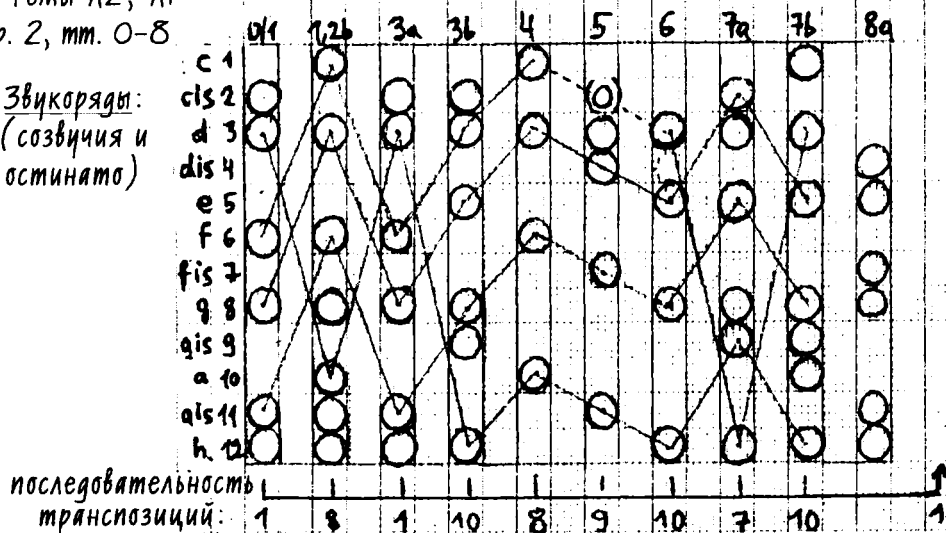


+ - соло

В. Дешевов. Скерцо ор. 6. Гармонические структуры

1) Темы А2, А1
стр. 2, мт. 0-8

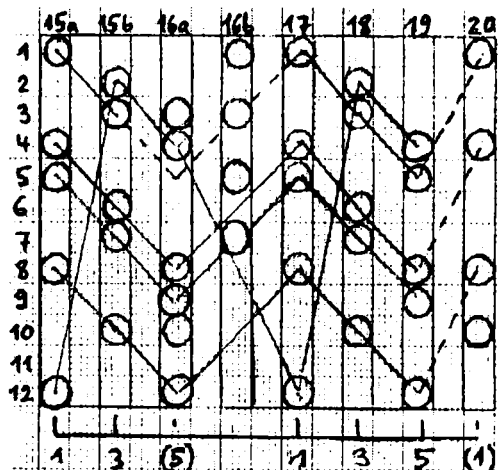
Звукоряды:
(созвучия и
остинато)



В. Дешевов. Скерцо ор. 6. Гармонические структуры

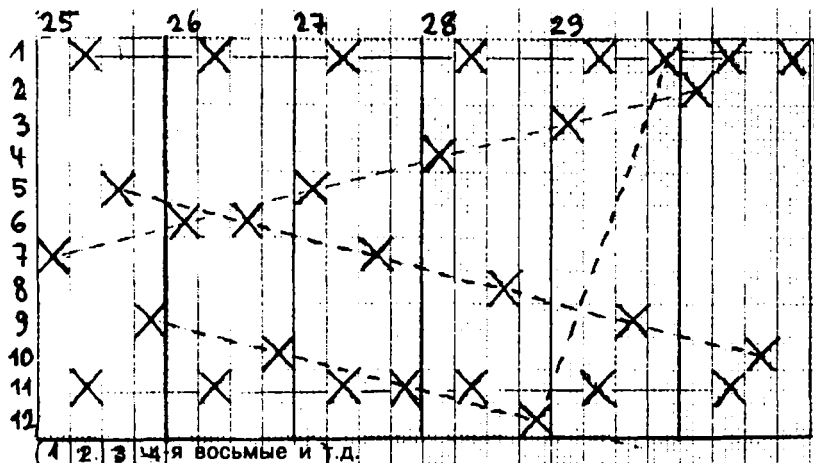
2) Тема В3
стр. 3, мт. 15-20

Звукоряды:
(созвучия и
фигурации)



3) Раздел я 14
стр. 6, мт. 25-30.

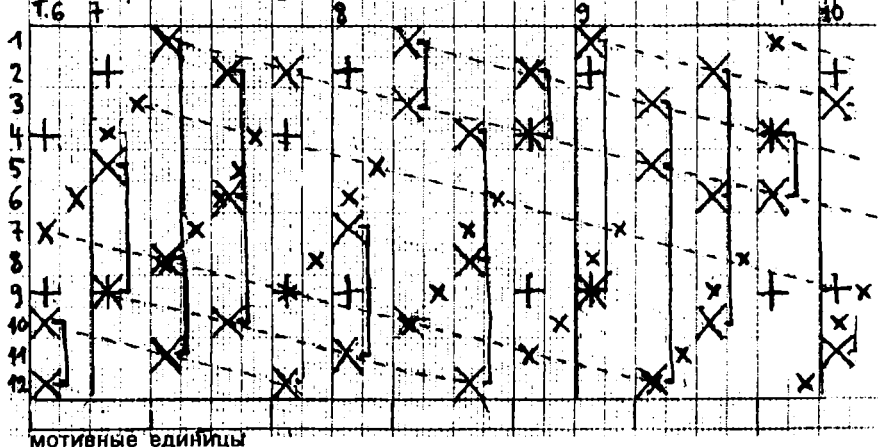
Звучные
последова-
тельности



4) Раздел я 19
(фигурации)

стр. 9, мт. 6-10. Звучные последовательности

⊗ - созвучия в высоком регистре
+ - бас
X - фигуры



не ограничиваются диатоническими тональностями, в них возможны все мыслимые комбинации: диатонические тональные мелодии по контрасту с хроматическими последовательностями или частичными звукорядами, разного рода частичные звукоряды в сочетании друг с другом или с хроматическими.

Таким образом, звукоряд (= совокупный звукоряд) в линейном модерне не имеет первостепенного значения (как это зачастую было в позднеромантическом модерне), он скорее зависит от разных обстоятельств: своеобразия мелодики, аккордики и, наконец, от гармонической полифонии. Временные звукоряды (набор звуковысот в пределах одного такта) обычно стремительно меняются и не обнаруживают никакой определенной характерной структуры. Нечто подобное мы уже констатировали в линейном письме Лурье, а также у подверженных воздействию линейности поздних романтиков — Евсеева, Ширинского, Мясковского. Для линейного модерна быстрая смена звукорядов без определенной структуры является нормой и правилом.

Тем не менее, у некоторых композиторов в раннем творчестве прослеживается тенденция к абсолютной хроматизации тем и разделов. Темы Щербачёва, Мосолова, раннего Шостаковича (Первая и Третья симфонии) и Книппера (Пьесы для оркестра ор. 12) нередко охватывают все двенадцать тонов, а там, где полная двенадцатитоновость не достигается путем мелодических смещений, заполнений и движения по полутонам, отсутствующие звуки зачастую появляются в сопровождающих аккордах и контрапунктах⁶⁴¹.

Там, где до полных XII дело так и не доходит, часто используется метод, который можно назвать *целенаправленным исключением*. В том или ином фрагменте на всем его протяжении отсутствует один звук из двенадцати (реже два или три звука). Этот звук (или эти звуки) затем с особенной настойчивостью подчеркивается в следующем разделе — в качестве первого либо центрального звука, тоники или еще как-нибудь благодаря мелодическому или ритмическому выделению. Особенно часто это наблюдается у Мосолова⁶⁴², но встречается и у других композиторов⁶⁴³.

⁶⁴¹ Например, у Шостаковича в IV части Первой симфонии, главная тема, цц. 0–2: до полной двенадцатитоновости недостает звуков *c* и *a*, которые появляются в сопровождающих голосах. Хроматическое заполнение в контрапунктирующих голосах является правилом при далеких битональных сочетаниях.

⁶⁴² Например, в Первом квартете, II часть, ц. 4: XII-2, 2 (*cis*) появляется лишь в последнем такте; ц. 5: XII-10, в следующем такте в басу появляется *a*; ц. 7: XII-4, 7, звуки 4 и 7 возникают лишь в предпоследнем такте, в мелодии. «Газетные объявления» ор. 21, № 1: в мелодии проходят все звуки, кроме *f*, который приберегается для завершения; № 2: звукоряд мелодической линии XII-2, 3, *dis* (4) звучит лишь в последнем такте; № 3: звукоряд мелодической линии XII-6, 8, *d* появляется лишь однажды (т. 11).

⁶⁴³ Например, во Второй сонате Шапорина: в тт. 12, 13 проходят все двенадцать звуков, кроме *f*, который появляется в конце т. 13 в басу.

2. Мелодическая гармония и виды мелодики

*Хроматический ранний период, возрастание удельного веса диатоники /
Ранняя диатоника в композициях по моделям / Широкоинтервальная мелодика /
Примитивные формы мелодики*

Диатоническая мелодика с эристическими модуляциями, обычная для линейного модерна после 1925 года, в начале 1920-х годов встречается редко. Тогда еще господствовали хроматические разновидности заполняющей мелодики, хроматическая, малосекундовая и ломаная мелодика, временами также (тонально стабильная) диатоническая мелодика, которая затем хроматически обогащалась в аккордах и контрапунктах. При этом могли возникать атональные мелодические обороты, например: $h^1 - c^2 - fis^2 - c^2 - des^2 - as^2 - f^2 - dis^2 - e^2 - es^2 - d^2 - h^1 - c^2 - a^2 - d^2 - gis^2$ (Книппер, Прелюдия-шутка ор. 12 № 1, гобой, тт. 1–3) или близкие атональным, но с более ярко выраженными тональными соотношениями: $d^1 - a^1 - h^1 - a^1 - c^2 - h^1 - b^1 - d^2 - a^1 - f^1 - d^1 - g^1 - g^1 - es^2 - fis^1 - d^1 - c^2 - h^1 - e^2 - d^2 - g^2 - g^2 - f^2 - a^1 - e^2 - d^2 - a^1 - c^2 - f^1 - ges^1 - c^2 - des^2 - h^1 - e^1 - des^1 - f^1$ (Щербачёв, Нонет ор. 10, I часть, вокальное соло, тт. 12–24).

Чисто количественно поначалу преобладают недиадонические типы мелодики. Например, в Первой симфонии Щербачёва (1914) в общей сложности восемь тем. Возвращающаяся тридцать один раз главная тема: $d^1 - cis^1 - e - f - c^1 - h^1 - b - a - gis - cis - g - gis - a - e - gis - a$ (ц. 1, бас-кларнет), — занимает промежуточное положение между хроматической и малосекундовой мелодикой; из остальных семи тем три являются малосекундовыми (ц. 5, ц. 22 — кларнет и английский рожок, ц. 53 — I-е скрипки), по одному разу представлены ломаная, хроматическая и заполняющая мелодика (соответственно, цц. 20–21 — флейта, скрипки и фагот; ц. 44 — тромбон; ц. 32 — скрипки), одна тема диатоническая, хроматически дополняемая другими голосами (тема в цц. 13–14).

Преимущественно ломаная, временами малосекундовая и, как правило, атональная мелодика, часто граничащая с «эксклюзивным рядом», характерна для всех тем Пьес для оркестра ор. 12 Книппера⁶⁴⁴ (1925–1926), диатоничны лишь отдельные восторженно-ступенные мотивы⁶⁴⁵.

Однако постепенно удельный вес диатоники возрастает. Уже в Нонете ор. 10 Щербачёва (1919) наряду с малосекундовой (I часть, цц. 6, 25, 37) и ломаной (I часть, цц. 18, 19) мелодикой, а также занимающей промежуточное положение тональной, но насыщенной малосекундовыми ходами заполняющей мелодикой (I часть, цц. 1, 4, 10, 11, контрапункт в ц. 23), в ряде разделов представлена диатоника (обычно битональная; I часть, цц. 8, 11, 12 — флейта, 23). Хотя в Первой симфонии Шостаковича

⁶⁴⁴ Ор. 12 № 1: тема в цц. 1, 7 и 9; тема в цц. 4, 11 и 12; контрапункт в цц. 2, 14; ор. 12 № 2: темы в тт. 1–15, 21–27.

⁶⁴⁵ Ор. 12 № 1: мотив в ц. 8; ор. 12 № 2: мотив у деревянных духовых в т. 41 (фигурации трезвучия).

ча (1925) большинство тем основаны на хроматических двенадцатитоновых звуко-рядах, а их мелодика — малосекундовая или ломаная⁶⁴⁶, в качестве побочных партий в крайних частях и главных тем в средних встречаются и чисто диатонические мажорные и минорные мелодии⁶⁴⁷. Время от времени в них появляются хроматические проходящие, однако тональность не ставится под сомнение⁶⁴⁸.

Напротив, у Карновича и Мосолова с самого начала преобладает тональная заполняющая мелодика, в которой систематически используются хроматические проходящие звуки. При этом во Втором квартете Карновича встречается ломаная и смещающаяся⁶⁴⁹ (в тематических эпизодах), а также хроматическая мелодика⁶⁵⁰ (преимущественно в фигурационных эпизодах).

В Двух стихотворениях Пушкина ор. 1 Мосолова ярко представлена заполняющая мелодика, в «Газетных объявлениях» ор. 21 используются еще и хроматические секвенции, например: $g' - e' - g' - g' - fis' - e' - ais' - f' - as' - f' - as' - g' - f' - a' - fis'$ (№ 2, тт. 4–7). Его вокальные линии в целом тональные и диатонические, тогда как в моторных темах и фигурациях Четвертой фортепианной сонаты ор. 11 или в Первом квартете ор. 24 он предпочитает использовать малосекундовую, ломаную или хроматическую инструментальную мелодику⁶⁵¹. Ей контрастируют краткие мотивы-формулы, основанные на диатонических интервалах (терции, кварты), чаще в верхних голосах⁶⁵². Для «музыки машин» «Завод» ор. 19 характерно обратное соотношение: количественно преобладающие недиаитонические импульсы и пассажи и протяженная диатоническая тема у валторны (тт. 28–48 и 83–91).

Во всех названных сочинениях эристическая модуляция — смещение мелодического горизонта — играет лишь незначительную роль. Естественно, она может иметь место только там, где есть диатоническая мелодика. Наиболее ранние образцы последней мы находим в ор. 20 («Скифская сюита», 1914) и ор. 21 (балет «Шут», 1915) Прокофьева: темы здесь преимущественно диатонические — в противоположность малосекундовым и хроматическим фигурам и пассажирам.

Диатонической с самого начала является мелодика Попова. Если в Вокализе (1926) остранение диатоники происходит почти исключительно в аккордике и в контрапунктирующих голосах, то в Септете ор. 2 и Большой сюите для фортепиано ор. 6

⁶⁴⁶ I часть, цц. 0, 7, 12 (1-я тема), 2, 6, 18 (2-я тема), 8, 9, 11, 22, 30 (4-я тема); III часть, цц. 0, 4, 5, 17 (1-я тема), 9, 20 (2-я тема); IV часть, цц. 0, 1, 2, 22 (1-я тема), ц. 6 (3-я тема), цц. 18, 22, 29, 36, 38 (4-я тема).

⁶⁴⁷ I часть, с ц. 13 (3-я тема), 39 (заключительный мотив); II часть, цц. 2–5 (1-я тема, в цц. 18–21 варьированно), цц. 6–9 (2-я тема).

⁶⁴⁸ II часть, цц. 2–5, 18–21. В предыдущих вариантах этой темы (цц. 0, 1) мелодика недиаитоническая. Хроматические заполнения используются также во второй теме (ц. 6).

⁶⁴⁹ Соответственно, цц. 12, 13 и ц. 12.

⁶⁵⁰ Цц. 1, 3, 8, 9.

⁶⁵¹ Первый струнный квартет, I часть, цц. 1, 2, 3, 10, 12 и др.; Четвертая соната, тт. 1–4.

⁶⁵² Первый квартет, I часть, цц. 4, 6, 7, 8, 16; Четвертая фортепианная соната, раздел *Lento*. *Elevato*, тт. 5–14, и другие аналогичные.

мы сталкиваемся с нарушением тонального единства посредством частых модуляций-смещений.

Шостакович стал использовать диатоническую мелодику с тональными смещениями, примерно начиная с оперы «Нос» ор. 15 и Третьей симфонии ор. 20; ранее, в Первой фортепианной сонате ор. 12 и Второй симфонии ор. 14, он погрузился в сферу хроматики. Напротив, в Третьей симфонии ор. 20 почти все темы диатонические с эристическими смещениями, ломаная мелодика в темах редка, полутоновая представляет собой исключение⁶⁵³. (В Четвертой симфонии маятник вновь слегка качнулся назад: наряду с диатонической смещающейся мелодикой вновь более широко представлена хроматическая и полутоновая мелодика⁶⁵⁴.)

Виссарион Шебалин, начиная со своих самых ранних произведений, романсов ор. 1, 3, 5 и 7, предпочитает диатоническую мелодику романтического плана, с периодическими смещениями и вкраплениями полутоновой мелодики. Вокальные сочинения на стихи Есенина ор. 9 открывают период атональной хроматики и господства ломаной и полутоновой мелодики. Ломаная мелодика, основанная на частичных звукорядах, наряду с диатонической смещающейся и полутоновой⁶⁵⁵, продолжает доминировать в Сонатине для фортепиано ор. 12 № 1. В симфонии «Ленин» ор. 16 и Концертино для валторны ор. 14 № 2 вновь преобладает диатоническая смещающаяся и заполняющая мелодика.

Кабалевский в своей Первой сонате ор. 6 еще пребывает в сфере позднеромантической хроматики, в Сонатине ор. 13 он обращается к неоклассическому типу мелодики: диатонической со смещениями.

В основном диатонична и мелодика Шиллингера в «Эксцентриаде» ор. 14 и фортепианных пьесах ор. 12; в некоторых эпизодах встречаются ломаная и хроматическая ее разновидности⁶⁵⁶.

Таким образом, мы наблюдаем, что к середине 1920-х годов диатоническая мелодика — пусть в форме тонально децентрализованной смещающейся мелодики — приобретает все большее значение. Естественное различие между вокальной музыкой, по природе своей предрасположенной скорее к диатонике, и инструментальной, которая легче осваивает хроматику, играет при этом лишь второстепенную роль. Тем не менее, больший удельный вес диатонических мелодий с выявленным тональным центром в Нонете Щербачёва по сравнению с его Первой симфонией в числе прочего обусловлен и наличием в нем бестекстовой вокальной партии, а хоровое

⁶⁵³ Диатоническая мелодика: цц. 16, 31, 33–37, 45, 81, 85; ломаная: цц. 60, 82, контрапункт в ц. 62; полутоновая: фигурация в ц. 55.

⁶⁵⁴ См. цц. 14 (флейта), 31, 73, 112, 115, 117, 150, 152, 159, 169, 172, 186 (труба), 252; отчасти смешивается с другими типами мелодики.

⁶⁵⁵ Ломаная мелодика: начало I и II частей, а также тема фуги в III части; диатоническая смещающаяся: I часть, т. 8–10, смещения с т. 11; полутоновая: II часть, тт. 25–27.

⁶⁵⁶ См. пьесу для фортепиано ор. 12, № 1, тт. 1–2, 4–5; «Эксцентриада»: тт. 1–3.

завершение Второй симфонии ор. 14 Шостаковича, само собой разумеется, более диатонично, чем чисто инструментальный начальный раздел. С другой стороны, Мосолов в «Газетных объявлениях», Шебалин в романсах на стихи Есенина ор. 9 не останавливаются перед сильной хроматизацией вокальной партии, Шостакович в Третьей симфонии включает в хоровую партию некоторые недиадонические «отступления»⁶⁵⁷, а вокальная партия в Нонете Щербачёва все же существенно более хроматизирована, чем мелодика фортепианной сонаты ор. 6 Кабалевского.

Однако существует одна разновидность музыки, где диатоническая мелодика прочно закрепилась еще до 1925 года. Это музыка по моделям — в той своей части, где модели диатонические.

В основе своей диатоничен Марш ор. 1 № 2 Дешевова (1914—1919), маршевый прототип остранивается битональными наслоениями и хроматическими смещениями в мелодии (тт. 33—53). Процесс остранения усиливается в Скерцо ор. 6 (1922), где из-за постоянных эристических модуляций (крайние разделы), хроматической и полутоновой мелодики (средний раздел) изложение утрачивает тональное единство; к тому же постоянно звучащие нисходящие квинты в басу зачастую обрисовывают не совпадающие с верхним пластом тональности и функции, а в среднем разделе и каденции возникают целотоновые мелодические обороты, которые хроматически секвенцируются⁶⁵⁸.

Те же модификации, что происходят у Дешевова с классическим скерцо, в «American» Корчмарёва с помощью практически тех же средств претерпевает модель рэгтайма. Если хроматическую мелодику крайних частей еще можно увязать с оригиналом (см. тт. 2—5, 12—18, 32 и далее), то постоянные смещения в гармонии (тт. 2/3, 4/5, 10/11), малосекундовую мелодику в среднем разделе (тт. 20—31), а также аккордово-мелодические экскурсы в сферу целотоники (тт. 1, 7, 9) следует рассматривать как моменты остранения. Здесь же стоит упомянуть и фортепианное переложение музыки к «Кандиду» ор. 16 (1926) Книппера, с ее усложненной гармонией и мелодикой, и Три фантастических танца ор. 5 (1922) Шостаковича (в ретроспективе сюда же следует отнести и цикл «Рояль в детской», 1917, Лурье).

В каждом случае модель, взятая из фольклора, из развлекательной музыки, из классической традиции или откуда-нибудь еще, путем использования аккордовых и мелодических средств искажается, шаржируется, варьируется, пересоздается, ассимилируется — и все это раньше, чем такие средства найдут широкое применение в других областях художественной музыки. Тональные тенденции, битональность и

⁶⁵⁷ Например, битональное соотношение хора и сопровождающих фигур в ц. 107, усложнение диатонической гаммы вплоть до звукоряда XII-3, 4, 5, 7, 9, 12 в ц. 108, в ц. 109 вновь тональное расхождение между басом оркестра и гармонией хора, в ц. 111 происходит эристическое смещение из фригийского с-moll в D-dur. Заключительный аккорд хора в D-dur звучит на оркестровом басу B.

⁶⁵⁸ Например, в тт. 211—214 (стр. 9, тт. 6—9), тт. 155—160 (стр. 6, тт. 25—30, см. схему на стр. 236).

Д. Шостакович. Вторая симфония ор. 14. Ц. 51

This image shows a page of a musical score, specifically the 51st measure of the 2nd Symphony by D. Shostakovich. The score is written for a large orchestra, with multiple staves for various instruments. The notation is complex, featuring many beamed notes and rests, indicating a fast and rhythmic passage. The score is divided into three systems, each containing four staves. The first system is the most dense, with many beamed notes. The second system shows a transition to a more melodic line. The third system continues the melodic development. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

эристическая модуляция в этих миниатюрах, ориентированных на определенные модели, уже в 1917—1922 годах представлены столь же отчетливо, как в Двадцати четырех прелюдиях ор. 34 (1932) Шостаковича. К той же традиции стилизаторской фортепианной миниатюры начала 1920-х принадлежат, наконец, и Две пьесы Бориса Александрова.

Несмотря на то, что примерно с середины 1920-х годов линейный модерн обратился к диатонической мелодике и тем самым, казалось бы, приблизился к традиции, в другом отношении он отдалился от нее, и даже больше, чем позднеромантический модерн, а именно в том, что касается *форм мелодики*.

Если отвлечься от некоторых исключений, мелодика до той поры не претерпела принципиальных изменений. Ее интервалы обычно ограничивались диапазоном квинты, амбитус мелодии в целом — децимой; широкие интервалы и регистровые прыжки в скрипичной «цыганской мелодике» обычно уравнивались узкими интервалами, скачок вверх — поступенным движением вниз.

Представители «новой диатоники» свободно перемещаются в пространстве, можно сказать, браврируют цепочками широких интервалов без компенсирующего движения в противоположном направлении и за короткий срок достигают большого мелодического амбитуса. В позднеромантическом модерне это обычно приводило к расслоению вертикали — в линейном модерне в том же случае возникает мелодия⁶⁹.

Приведем примеры такой мелодики: $a' - c^2 - a^2 - a - c' - a' - es^2 - ges^2 - f^2 - es^2 - b^2 - g^2 - c^2 - d^2 - h' - d^2 - ais' - fis^2 - f^2 - f^2 - e^2 - h^2$ (Шостакович, «Леди Макбет» ор. 29, I действие, тт. 1–4), $H - cis - g - h - d' - cis' - d' - h - f - fis$ (Шебалин, «Ленин» ор. 16, I часть, тт. 2–8, духовые), $H - c - A - g - e - h - g - h - dis' - gis' - ais - gis - h - e - fis - g - h - dis' - fis' - e' - d' - c' - h - c' - a - fis - g - a - h$ (Шебалин, Концертино для валторны ор. 14 № 2, I часть, тт. 1–5, виолончель и скрипка в октаву), $e' - c^2 - e^2 - e^3 - e^3 - e^3 - f^2 - a^2 - h' - c^2 - d^2 - e^2 - f^2$ (Прокофьев, Третья соната ор. 28, 1917, тт. 16–17). Это тяготение к широким интервалам и большому амбитусу разделяют и некоторые линейаристы, которые в ранний период еще не пришли к диатонике: $g^2 - cis^2 - f^2 - e^2 - a' - h' - d^2 - f' - e' - c^2 - d' - es' - b' - des' - c^2 - h' - g^2$ (Щербачёв, Нонет, 1919, I часть, тт. 2–10, арфа) или $cis' - e' - d' - cis' - fis' - f' - e^2 - d^2 - a' - a' - dis^2 - d^2 - es' - f' - a' - g' - e^2 - b' - h - g' - fis' - f' - a - gis$ (Книппер, Прелюдия ор. 12 № 2, тт. 1–6). Другие же, как Мосолов и Карнович, предпочитают узкие интервалы.

Существует еще одна форма мелодики, в которой проявляется размежевание линейного модерна с традицией. Речь идет об открытии простого, ритмически неиндивидуализированного гаммообразного движения в качестве мелодического явле-

⁶⁹ Фугу в «Раздумье» Рославца, с амбитусом темы $F - es'$, с этой точки зрения нельзя отнести к позднеромантическому модерну.

ния. Первые образцы, однако скорее в виде орнаментальных добавлений, находим у Стравинского в «Весне священной»⁶⁶⁰, в ранних балетах Прокофьева⁶⁶¹. Как тематическое явление трактует такую мелодику Шостакович: первый раздел его Второй симфонии ор. 14 представляет собой нагромождение гаммообразных мелодических линий⁶⁶². В опере «Нос» ор. 15 можно выделить три типа тематически неоформленной мелодики: гаммообразная *линейная мелодика*⁶⁶³ (часто в диапазоне, превышающем октаву), отражающая сильные переживания героев; ритмические импульсы с *повторением звуков*, сопровождающие появление мужских персонажей и драматические эпизоды⁶⁶⁴; *краткие остинатные импульсы* (как правило, фрагменты гаммы), которые в форме триолей часто сопутствуют женским персонажам и ускоряются при нарастании возбуждения⁶⁶⁵, а также трели и импульсы-колебания, иллюстрирующие ход действия⁶⁶⁶.

Линейная мелодика играет определенную роль в Третьей и Четвертой симфониях и некоторых из Двдцати четырех прелюдий (например, № 2, 5 — см. нотный пример на стр. 231, 9) Шостаковича, в Первом квартете ор. 24 Мосолова⁶⁶⁷ и Большой сюите ор. 6 Попова⁶⁶⁸. Такая мелодика, повторения звуков, колебательное движение и простейшие короткие импульсы в изобилии встречаются также у Шебалина⁶⁶⁹.

⁶⁶⁰ Ц. 17 (3-й такт от конца), цц. 39, 40 (последний такт), цц. 57, 58, 78, 80, 81, 82, 103, 105, 107, 110, 115, 116.

⁶⁶¹ «Сказка про шута» ор. 21, ц. 1; «Стальной скок» ор. 41, № 7.

⁶⁶² Цц. 1–13, также ц. 48 и далее, см. нотный пример.

⁶⁶³ Ц. 118 и далее (Ковалев направляется в полицию); антракт, ц. 257; на станции дилижансов, ц. 314; 8-я картина: чтение писем (ц. 447 и далее), возбужденная толпа устремляется в магазин (ц. 474).

⁶⁶⁴ Например, 3-я картина (в спальне Ковалева), ц. 97; сцена «В газетной экспедиции», ц. 193; 7-я картина (на станции дилижансов): полицейские сидят в засаде (ц. 299), прогоняют Торговку бубликами (ц. 338), погоня Носа за дилижансом (ц. 351), Нос заворачивают в бумажку (ц. 359); ц. 377, 383 — Ковалеву возвращают нос; ц. 393 — Ковалев пытается вернуть нос на место; цц. 431–440 — чтение письма Ковалева; хор «Где нос?» и далее (цц. 463–475); шутки и смех в конце оперы (цц. 530, 533).

⁶⁶⁵ Ответное письмо Подточиной (цц. 441–443) и далее (цц. 452, 453); Старая барыня и приживалки в 7-й картине (ц. 331 и далее); цц. 495–499 — Хозрев-Мирза не может рассмотреть Нос; цц. 189, 190–193, когда Ковалев обосновывает свое желание поместить объявление в газете.

⁶⁶⁶ Ц. 130 и далее; ц. 159, когда Нос покидает собор; цц. 214–215, в конце сцены в газетной экспедиции; ц. 254 и далее, в конце антракта во II действии; в сцене на станции дилижансов (цц. 289, 310); цц. 410, 419 и далее, когда доктор пытается прикрепить нос; цц. 505 и 510 — Ковалев снова обретает нос и пляшет от радости; в 10-й картине, начиная с ц. 519.

⁶⁶⁷ I часть, цц. 1, 3, 7, 8, 11, 15; III часть, ц. 6, 7; IV часть, ц. 16.

⁶⁶⁸ I часть, в конце темы канона и при переходе к ее следующему вступлению (тт. 40–62).

⁶⁶⁹ Симфония «Ленин». Линейная мелодика: I часть, цц. 21, 22, 25, 28, 29; III часть, цц. 4, 33. Импульсы, основанные на повторении звуков: III часть, ц. 12. Колебательное движение: III часть, цц. 17, 38 (хоровое тремоло).

Концертино для валторны ор. 14 № 2. Линейная мелодика: I часть, цц. 9, 12; III часть, цц. 8, 9. Импульсы, основанные на повторении звуков: цц. 7/8, 10 I части и начало III части.

Сходную разновидность примитивной мелодики представляют собой *глитсандо*, которые у Мосолова встречаются так часто, что становятся почти стилиобразующими⁶⁷⁰; прибегает к ним и Книппер⁶⁷¹.

Подводя итог, можно сказать, что линейный модерн стремится расширить диапазон используемых мелодических форм, в число которых вовлекаются и ранее не применявшиеся «примитивные» разновидности мелодики.

3. Аккордовая гармония и разновидности аккордов

Если мелодика в линейном модерне расширяет свои возможности, то аккордика, напротив, утрачивает значение. Во многих случаях мы имеем дело с полифоническими в основе своей сочинениями, в которых аккорд не является первостепенной музыкальной составляющей, где чаще, чем аккорд, ритмически утверждающий себя как самостоятельное явление, встречается случайное сочетание голосов. Но даже когда речь идет не о вторичных сочетаниях, а именно об аккордах, задуманных как таковые, формы и характер аккордики зачастую принципиально отличаются от позднеромантического модерна.

Уже не говоря о том, что такой сущностный признак линейного модерна, как принцип битональности и бифункциональности, может проявиться и в аккордике, в результате чего возникает ритмически целостное, но гармонически полицентричное созвучие, само отношение композиторов-линеаристов к аккорду иное, чем у поздних романтиков. Позднеромантический модерн стремится к широко расположенному, слитному созвучию — линейный к компактному, распадающемуся на составные части. Позднеромантический модерн предпочитает мягкие, консонирующие (при всей новизне своей структуры) аккорды, в которых тоны благодаря широкому расположению сливаются, — в линейном модерне аккорд из тех же звуков будет расположен так, что подчеркнет диссонирующие компоненты.

Однако аккордика линейного модерна отнюдь не становится сферой запустения. Совершенно по-новому обогащают ее уже битональные соотношения; кроме того, в линейном модерне реализуются многие возможности позднеромантических аккордовых структур, пусть и в обозначенном выше новом аспекте. Иначе говоря, аккорды отходят на второй план в количественном, но никак не в качественном отношении; в их строении и характере в большей степени начинает проявляться индивидуальность отдельных композиторов.

⁶⁷⁰ «Завод» ор. 19: тт. 10–48 и с т. 80 (1-е и 2-е скр., импульсы 3а и 8а, см. схему на стр. 257). Первый квартет ор. 24: I часть, цц. 5, 7, 8, 11, 15, 16, 17; II часть, ц. 5; III часть ц. 8; IV часть, цц. 1, 2, 16 (здесь учитывается также быстрое ровное гаммообразное движение тридцатьвторыми и более мелкими длительностями). Четвертая фортепианная соната: тт. 10, 14, 23, 31 и др. «Газетные объявления» ор. 21 № 1: т. 7–10, 14; № 2: тт. 1, 13; № 4, т. 14.

⁶⁷¹ Прелюдия-шутка ор. 12 № 1, тромбон в конце ц. 7, постоянно в ц. 11.

Если быть точным, нет аккордовой гармонии линейного модерна, а есть аккордовая гармония Прокофьева и Попова, Книппера и Мосолова, Шебалина, Литинского, молодого и зрелого Шостаковича и т. д. Общая картина аккордики композиторов, которых мы причисляем к линейному модерну, гораздо менее целостна, чем это было в позднеромантическом модерне.

Если мы все же стремимся дать единую характеристику, то необходимо учесть следующее: аккордовая гармония линейного модерна до некоторой степени является реакцией на отработанные средства позднего романтизма, восстанием против них, музыкальным отрицанием позднеромантического модерна. Стравинский и его «Музыкальная поэтика» немыслимы без своей противоположности — «Тристана» и романтической эстетики чувства. Движение «прочь от Тристана» весьма актуально для всего линейного модерна, и это может означать как «по направлению к чистому, незамутненному трезвучию» (со всеми последствиями в отношении функциональности), так и «по направлению к откровенным диссонансам». Движение шло в обоих направлениях.

В любом случае это означает: прочь от чарующего звучания альтерированных аккордов, — в любом случае линейный модерн избегает промежуточной области между консонансом и диссонансом, сферы типично романтических аккордов, таких как увеличенное трезвучие, уменьшенный септаккорд, тристан-аккорд, терцдецим-аккорд, которые строятся либо «циклически», путем суммирования одинаковых интервалов, либо на основе целотоновой гаммы, либо сочетают оба принципа. Кроме того, все они принадлежат темперированной системе. В конечном счете шаг, сделанный линейным модерном прочь от романтических аккордов, и возвращение к дуализму консонанса и диссонанса одновременно означает шаг прочь от темперированной системы, возвращение к основанной на обертоновом ряду «чистой» гармонии.

Вместо излюбленного позднеромантическим модерном тритона линейный модерн предпочитает чистую квинту. Когда в аккордике Прокофьева, Шостаковича и Шебалина на передний план вновь выдвигается простое трезвучие, то это не возвращение к традиции, а сугубо современная антитеза пространственным гармониям поздних импрессионистов и вагнерианцев, реакция на них. Известны высказывания Шостаковича, которые в вербальной форме подтверждают противоположность его эстетических установок позиции Скрябина⁶⁷².

В зависимости от того, делается ли акцент на диссонансе и усложнении аккордики или же на консонансе и чистом трезвучии, возникает скорее «экспрессионистская» или скорее «классицистская» гармония. При этом усложненная, полностью диссонантная гармония по времени предшествует классицистскому восстановлению трезвучных консонансов: переход от позднеромантических аккордов к более сложным, диссонирующим созвучиям был плавным и постепенным.

⁶⁷² См.: *Laux*. S. 231; *Stuckenschmidt H.H.* Schöpfer der neuen Musik. München, 1962. S. 196.

У Книппера и Мосолова (как и у Лурье) представлен как раз диссонантный переходный тип от позднеромантической аккордики к линейной. В романтических шести- и семизвучиях шире представлены диссонансы; еще присутствуют немногочисленные «циклические» аккорды, но преобладают свободные сочетания, которые — как, например, в оркестровых Пьесах ор. 12 Книппера — чередуются, не образуя функциональных соотношений, перетекая одно в другое (идея градации диссонансов Книпперу чужда). У Книппера и Мосолова есть «целевые» созвучия типа $g - es - fis - es - b - a - cis - g$ ⁶⁷³, $a - b - g' - a'$ ⁶⁷⁴, $C - G - e - fis - g - ais - cis'$ ⁶⁷⁵, $Des - Ges - A - des - f - ges$ ⁶⁷⁶. Аккордика обоих композиторов поначалу сравнительно мягкая, полнозвучная; здесь нет радикального разрыва с поздним романтизмом: еще встречаются отдельные усложненные «романтические» созвучия, расположения аккордов довольно широкие, и можно было бы говорить о романтическом характере письма, если бы не наличие непосредственных диссонантных «трений»⁶⁷⁷ — «звуковых ударов», а также битональных гармонических наслоений⁶⁷⁸. Романтические реликты полностью исчезают у Мосолова в «Заводе» ор. 19 (здесь господствуют неупорядоченные диссонантные наслоения, при этом горизонтальные мелодические линии часто диатонические), у Книппера — в пьесах «по моделям» из музыки к «Кандиду» ор. 16 («Марш “Буэнос-Айрес”» и «Болгарский марш»), где постоянно используются малосекундовые «вкрапления» в гармонию.

Первая симфония Щербачёва (1914) в отношении аккордики еще относится к этапу, предшествующему линейному модерну. В условиях сильно полифонизированного изложения (проходящие и задержания, хроматические блуждающие терции, расширенные органые пункты) широко используются романтические аккорды⁶⁷⁹; зато в Нонете ор. 10 (1919) на протяженных отрезках уже появляется политональная аккордика: битональные трезвучные соотношения⁶⁸⁰ и чистые мажорные аккорды в условиях эристической модуляции⁶⁸¹ сочетаются со «звуковыми ударами»⁶⁸² и усложненными романтическими аккордами⁶⁸³.

⁶⁷³ Мосолов, Первый квартет ор. 24, III часть, заключительное созвучие.

⁶⁷⁴ Там же, заключительный аккорд IV части.

⁶⁷⁵ Книппер, Прелюдия-шутка ор. 12 № 1, т. 7.

⁶⁷⁶ Там же, заключительное созвучие (стр. 19) (дублировки в других октавах не обозначены).

⁶⁷⁷ Например, у Книппера в Прелюдии-шутке ор. 12 № 1, т. 16 и далее: $es - des' - g' - a' - es^2 - g^2$; $gis - fis' - a' - c^2 - d^2 - fis^2$; $Gis - fis - h - dis' - e' - a'$ и т. д. Мосолов, Четвертая соната ор. 11, т. 67: $c' - d' - es' - fis' - gis' - h'$; Первый квартет ор. 24, I часть, ц. 5, т. 1: $G - es - cis' - f' - b' - e^2$.

⁶⁷⁸ Книппер, Прелюдия-шутка ор. 12 № 1: цц. 4, 7, 9, 12; Прелюдия ор. 12 № 2: тт. 41, 46, 50/51. Мосолов, Четвертая соната ор. 11, тт. 13, 19, 20.

⁶⁷⁹ См., например, длящийся аккорд $C - es - g - b$ в начальных тактах.

⁶⁸⁰ I часть, ц. 8 (d-moll/G-dur), цц. 23, 27.

⁶⁸¹ I часть, т. 10 после ц. 12: чистый Des-dur; ц. 13 — эристическая модуляция в Fis-dur.

⁶⁸² I часть, ц. 25: $dis - cis' - fis' - cis^2 - eis^2$.

⁶⁸³ I часть, ц. 22: $h - as - es - a - gis - des$.

У Дешеева (в Марше ор. 1 и Скерцо ор. 6) и Корчмарёва (в «American») господство диатонических аккордов — трезвучий и септаккордов в условиях эристической модуляции⁶⁸⁴ — обусловлено моделью и мало о чем говорит; наряду с битональными созвучиями с целью остранения включаются романтические аккорды, например «тристан-аккорд»⁶⁸⁵. В некоторых местах Скерцо ор. 6 Дешеева преобладают импрессионистские аккорды с побочными тонами (тт. 196, 197–200, с т. 213), они же господствуют в раннем Вокализе (1926) Попова.

Позже, в ор. 2 и ор. 6, письмо Попова становится прямо-таки «антиаккордовым», радикально полифоническим, в созвучиях соединяются разные тональности, зачастую возникают свободные сочетания со множеством малосекундовых диссонансов. Септет ор. 2 открывается созвучием из двух кварт. Афункциональные, диатонические созвучия с побочными тонами (никак не связанные с романтическими) типичны для стиля Прокофьева, который уже в фортепианных пьесах ор. 4 наслаивает друг на друга линейные гармонии. Для него в принципе нехарактерно упоение созвучиями, его гармонии ограничиваются двумя–четырьмя звуками. Подобная экономность письма отдаляет от романтического типа изложения и Второй квартет Карновича, хотя, с другой стороны, аккордовая стилистика линейного модерна (полицентричность и усложнение вертикали) выражена у него достаточно неопределенно.

Кабалевский в своей Первой фортепианной сонате ор. 6, с ее полнозвучным изложением и появляющимся уже во втором такте терцдецимаккордом $cis - h - f' - a'$, еще пребывает целиком и полностью в сфере позднеромантического модерна; лишь в Сонатине ор. 13, следуя неоклассическим тенденциям, он начинает использовать преимущественно простые трезвучия. Похожим образом обстоит дело у Шиллингера в его «Эксцентриаде» ор. 14, где наряду с господствующими битональными наслоениями еще встречается «тристан-аккорд»⁶⁸⁶.

Вне области композиции «по моделям» особенно активно использовал возможности функциональной диатоники Шебалин (начиная с Концертино для валторны ор. 14 № 2). У него встречаются и битональные наложения⁶⁸⁷, и отдельные свободные сочетания⁶⁸⁸, но есть целые разделы, на протяжении которых господствуют мажорные трезвучия без какого-либо усложнения⁶⁸⁹. Каденции зачастую также чисто функциональные. У Шебалина наблюдается определенная градация диссонансов, в соответствии с которой более диссонирующий аккорд разрешается в более консонирующий, например: $des' - as' - g^2 - as^2 - f' - as'$ переходит в $des - a - des' - a' -$

⁶⁸⁴ Корчмарёв, «American», т. 11. Дешеев, Марш, тт. 101–115.

⁶⁸⁵ Корчмарёв, «American», т. 7. Дешеев, Марш, тт. 39, 43, 51.

⁶⁸⁶ Битональность: тт. 5, 17, 19, 23, 24, 26. Тристан-аккорд: $gis - c - fis - d - gis$ (т. 9).

⁶⁸⁷ Концертино для валторны, I часть, ц. 2 (А, Н/Е), 4, 9; II часть, ц. 3 и др. Симфония «Ленин» ор. 16, начало III части.

⁶⁸⁸ Симфония «Ленин», I часть, ц. 11, последний такт: $b - g - c - as - es$; III часть, т. 2: $fis - eis - ais - d - eis$.

⁶⁸⁹ Концертино для валторны, I часть, ц. 7, 11, 12 и др.

$f^2 - cis^2 - f^4 - as^{7690}$. В Сонатине ор. 12 Шебалина, еще не свободной от романтических влияний, функциональные тяготения проявляются пока не столь явно: тональный центр здесь быстро ставится под сомнение; наряду с трезвучиями, важную роль играют созвучия из двух кварт⁶⁹¹.

Шостакович в Трех фантастических танцах ор. 5 (1922) для остранения диатонической модели использует бифункциональные наложения в виде «неромантических» трех- и четырехзвучий на фоне «посторонних» органных пунктов и функционально чуждого сопровождения, эристические модуляции и т. д. В гармонии Первой симфонии, напротив, мало полицентричных наложений; используются почти исключительно классические трех- и четырехзвучия — наряду с варварскими нагромождениями диссонансов, скоплениями секунд, например: $ces^2 - es^2 - a^2 - b^2 - es^1 - g^1$, $f^1 - c^2 - fis^2 - a^2 - e^1 - gis^1$ (IV часть, ц. 10, стр. 56, тт. 1–4). Заключительные аккорды устрашающего fortissimo таковы: $A_1 - A - e - fis - c^1 - fis^1 - a^1 - c^2 - e^2 - fis^2 - c^1 - d^1 - fis^1 - c^1 - d^1 / Gis_1 - a - Gis - f - h - e^1 - f^1 - h^1 - e^2 - f^2 - h^2 - e^3 - f^3 - a^3 - e^4$ (IV часть, ц. 34, стр. 84, тт. 8–11, 12). Возникает контрастное соотношение между чисто диатонической аккордикой и зачастую хроматической мелодикой.

Метод последовательного усложнения вертикали Шостакович более целенаправленно использует в опере «Нос», которую начинает гаммообразным ходом с дублировкой в септиму. В остальном и здесь определяющей является quasi-тональная трезвучная гармония с полицентричными наложениями, а также эристические модуляции; чисто диатоническими являются лишь цитатные фрагменты, как, например, песня Ивана в 6-й картине⁶⁹². В Третьей симфонии ор. 20 трезвучия, как правило, появляются в виде полицентричных структур. Терцовые аккорды и аккорды с побочными тонами редки. Аккорды из трех и более звуков почти всегда имеют вид не обычного септаккорда, но свободных сочетаний с секундовыми и квартовыми «трениями», или же они полицентричны⁶⁹³. Часто появляются самостоятельные ритмизованные созвучия, состоящие из интервала секунды⁶⁹⁴.

Интересный образец аккордово-гармонического письма — Квартет-сюита № 4 Литинского, где в качестве стилистической модели избран органум. Здесь диатонические мелодии, как обычно, остраются при помощи эристических модуляций и

⁶⁹⁰ Третья симфония ор. 16, III часть, ц. 15 (на слово «думы»).

⁶⁹¹ I часть, тт. 22, 29, 33; III часть, тт. 60, 61, 72, 73.

⁶⁹² Битональность используется в сценах «Набережная», «Галоп» и в антракте 5-й картины; усложнение вертикали — в сценах «Спальня Ковалева» и «Казанский собор».

⁶⁹³ Цц. 14 (стр. 13, т. 1 и далее; стр. 14, т. 1), 16 (стр. 16, т. 4), 17 (стр. 17, т. 7), 18 (стр. 17, т. 8), 21 (стр. 19, т. 9), 33 (стр. 28, т. 3), 34 (стр. 29, т. 3), 35 (стр. 30, т. 4), 36 (стр. 33, т. 2), 45 (стр. 37, т. 19), 45 (стр. 38, т. 5), 56 (стр. 43, т. 7), 59 (стр. 45, т. 8), 62 (стр. 49, т. 5), 63 (стр. 51, т. 2), 73 (стр. 59), 78 (стр. 65, т. 4; стр. 66, т. 7), 80 (стр. 68, т. 3), 86 (стр. 73, т. 8), 96 (стр. 77, т. 2), 97 (стр. 77, последний такт), 109 (стр. 96, т. 4).

⁶⁹⁴ Цц. 29 (стр. 34, т. 5), 30 (стр. 23, тт. 3–4), 54 (стр. 42, тт. 6–10), 60 (стр. 48, тт. 4–5), 62 (стр. 50, тт. 3–4), 69 (стр. 54, тт. 3–6), 74 (стр. 60, т. 4), 80 (стр. 68, тт. 6–10).

полицентричных наслоений, например: $C - G - d - a - g' - d' - a'$ (I часть, тт. 13–15), $F - C - g - d$ (III часть, т. 1), $A - e - h - d - g$ (III часть, 9-й такт от конца). В данном сочинении нормативными являются созвучия с двумя квартами и двумя квинтами, терции и сексты почти всегда избегаются, используются квинты, кварты, секунды и ноны, а также тритон.

II. Ритмика

Ритмика линейного модерна почти во всех отношениях представляет собой противоположность ритмике позднеромантического модерна: вместо разнообразия длительностей господствует их контрастное соотношение, сильные доли тактов не затушевываются, но, напротив, зачастую подчеркиваются, размер — за некоторыми исключениями — в целом сохраняется, по крайней мере внутри разделов; среди размеров предпочтение отдается четным перед нечетными.

Обычное соотношение длительностей в линейном модерне — *простая* горизонтальная и вертикальная *оппозиция* в соотношении 1:2 или 1:3 (половинные к четвертным, четвертные к восьмым и т. д. или соответствующим триолям) и, следовательно, противопоставление *покоя и движения*, как правило, согласующееся с сильными долями такта.

Реже встречается соотношение 1:4 или 1:6 и иные разновидности. Исключение представляет собой Квартет-сюита № 4 Литинского, где равномерный трехдольный ритм стилизованного тематического материала с простым соотношением четвертей и восьмых составляет резкий, ничем не опосредованный контраст ритмике нетематической сферы — украшений, импульсов, фигураций, арпеджио и ритмизованных аккордов. Здесь господствуют мелкие длительности: шестнадцатые и тридцатьвторые в условиях равномерного и неравномерного движения, порой особые виды ритмического деления, которые часто образуют сложные вертикальные оппозиции (например, четверть:четверть:восьмая:восьмая в квартолы в такте на $6/8$ ⁶⁹⁵ или восьмая:шестнадцатая:тридцатьвторая в ноноли⁶⁹⁶); столь же рельефны и сложны горизонтальные соотношения длительностей⁶⁹⁷. Поскольку все эти ритмы, как правило, оstinатно повторяются, сильные доли такта хорошо слышны.

Помимо названного исключения в сфере музыки по моделям, значительные отступления от указанного принципа обнаруживаются в *вокальной декламации*. Хоровая декламация во Второй и Третьей симфониях Шостаковича⁶⁹⁸, в симфонии «Ле-

⁶⁹⁵ I часть, тт. 40–45.

⁶⁹⁶ II часть, т. 32 и далее.

⁶⁹⁷ Например, ломбардский ритм с участием восьмых в сочетании с триолью тридцатьвторыми на первую четверть против залигованной четверти в трехчетвертном такте (II часть, тт. 18, 24–25, 28–29).

⁶⁹⁸ Во Второй симфонии, начиная с вступления хора, т. 260, постоянно меняется размер. В Третьей симфонии размер меняется реже, и сложные горизонтальные оппозиции сосредоточены в хоровой декламации (см. особенно ц. 107).

нин» Шебалина⁶⁹⁹, вокальная партия в «Газетных объявлениях» Мосолова⁷⁰⁰ идут вразрез с ритмом инструментального сопровождения и содержат сложные горизонтальные оппозиции.

Наконец, исключения отмечаются в *атематической области*. У Мосолова, который довольно определенно склоняется к хроматической мелодике, преобладают фигурации, импульсы и мотивы в равномерном движении. То же самое относится и к атематическим фортепианным пьесам ор. 12 и 14 Шиллингера.

Композиторы старшего возраста, близкие позднему романтизму, иногда используют сложные вертикальные оппозиции; например, Карнович в кульминационных местах своего Второго квартета⁷⁰¹ или Книппер в Прелюдии для оркестра ор. 12 № 2 применяют сравнительно «мягкие» ритмы со множеством триолей и сложными вертикальными и горизонтальными оппозициями. Но уже в ранней Первой симфонии Щербачёва (1914), сочинении чисто полифоническом, преобладают простые контрастные оппозиции. Более прихотливые встречаются по горизонтали лишь в виде исключения (цц. 10, 20, 30, 31, 47, 48, 49, 54, 59), по вертикали — только в оstinатных фигурационных комплексах (цц. 4, 20, 30, 44, 63, 89).

Вследствие такой характерной черты, как контраст длительностей, в линейном модерне выделяются сильные доли такта, часто дополнительно подчеркиваемые оstinато, сопровождающими импульсами, репетициями звуков и т. п.

Размер, в котором написано то или иное сочинение линейного модерна, как правило, слышен *с самого начала и до конца*. Такое частое для позднеромантического модерна явление, как акцентная кульминация, состоящая во внезапном «прорыве» острых оstinатных акцентов во второй половине сочинения, встречается в линейном модерне лишь как исключение — например, в Первой симфонии Щербачёва (цц. 52, 55, 61, 63, 67, 90, 94, 95, 97).

Тем не менее, воздействие этого приема, по-видимому, сказывается в фигурационных сплетениях с особенно острыми, оstinатными акцентами, которые Шостакович⁷⁰², Попов⁷⁰³ и Шебалин⁷⁰⁴ — подобно тому, как это уже было в позднеромантическом модерне у Мясковского и Мелких⁷⁰⁵ — предпочитают помещать в конце тематических разделов.

⁶⁹⁹ II часть: частая смена размера в вокальной партии ц. 11; своеобразные ритмы есть в хоровой партии III части.

⁷⁰⁰ См. триольные репетиции одного звука в № 1, тт. 3, 5, № 2, тт. 7, 8; сильная ритмическая дифференциация в № 3, тт. 3, 4, 5, 7, 14, 16.

⁷⁰¹ I часть, стр. 3, 4; III часть, стр. 34, 43.

⁷⁰² Первая симфония, цц. 21, 31, 39 и далее в I части; цц. 11, 14 во II части; цц. 10, 14, 17, 26, 28, 34, 35 и 44 в IV части. Третья симфония, цц. 5, 11, 14 и далее, 19, 22–23, 26, 27, 30 и др. (см. также схему на стр. 261).

⁷⁰³ См. прим. 240.

⁷⁰⁴ См. Концертино для валторны, I часть, цц. 9, 12 (окончание); II часть, ц. 5 (окончание); III часть, цц. 4, 5, 8 и др.; в III части такие фрагменты иногда образуют самостоятельные разделы.

⁷⁰⁵ См. прим. 603 и 605.

Распределение акцентов и их своеобразие часто связаны с определенными ритмическими *моделями*, которые обычно строго воспроизводятся и не подвергаются модификациям. Таковы Фантастические танцы ор. 5 Шостаковича, танцевальные номера в музыке к «Кандиду» ор. 16 Книппера, рэгтайм «American» Корчмарёва; одноименным классическим прототипам ритмически соответствуют Сонатины ор. 13 Кабалеvского и ор. 12 Шебалина, Скерцо ор. 6 и Марш ор. 1 Дешевова; в Инвенции и Фуге из Большой сюиты ор. 6 Попова в качестве основы взята барочная ритмика, причем тема Фуги ритмически близка Дух трехголосной зеркальной фуги из «Искусства фуги» И.С.Баха.

Как уже говорилось, размер в линейном модерне меняется реже, чем в позднеромантическом, и дольше остается постоянным. Смена такта обычно связана с новым разделом и служит для деления сочинения на отдельные фрагменты с контрастными размерами (например, 4/4 против 3/4) или встречается в переходах, суть которых состоит в неустойчивости и подвижности размера.

У Шебалина, Кабалеvского, Книппера, Шиллингера и Шостаковича есть сочинения, где размер не меняется⁷⁰⁶, однако в большинстве случаев это сочинения по моделям. Как правило, редкая смена размера используется в качестве формообразующего приема (Книппер, Карнович, Шостакович, Шебалин, Мосолов, Кабалеvский, Литинский⁷⁰⁷).

С другой стороны, неустойчивый, нестабильный размер внутри разделов или в переходах встречается не так уж редко. Так, Дешевов и Корчмарёв в своих сочинениях по моделям при переходе от одного раздела с постоянным размером к другому зачастую вставляют несколько тактов в другом размере. Еще сильнее эта тенденция выражена у Шостаковича в Первой и Третьей симфониях и особенно во Второй, где размер временами меняется в каждом такте⁷⁰⁸. Подобную же формообразующую смену такта мы находим также у Мосолова и Попова⁷⁰⁹, у последнего чаще всего в медленных средних частях.

⁷⁰⁶ Шебалин, Сонатина ор. 12 № 1; Кабалеvский, Сонатина ор. 13 № 2, Соната ор. 6 (I и II части); Книппер, «Кандид» ор. 16; Шиллингер, фортепианные сочинения ор. 12 и ор. 14; Шостакович, Три фантастических танца ор. 5.

⁷⁰⁷ Книппер, Прелюдия-шутка ор. 12 № 1; Карнович, Второй квартет, III часть (4/4 и 3/4); Шостакович, Первая симфония, I – IV части (I и III: 4/4 и 3/4, IV: 4/4 и 2/4), Третья симфония; Шебалин, Концертино для валторны ор. 14 № 2, I часть (4/4 и 3/4); Мосолов, «Газетные объявления», № 3; Кабалеvский, Соната ор. 6; Литинский, Квартет-сюита, I часть (4/8 и 9/8).

⁷⁰⁸ Смены размера в тт. 15, 16, 35, 36, 42, 43, 65, 66, 69, 70, 197, 198, 201, 202, 205, 207, 210, 231, 232, 259, 268, 269, 273, 274, 275, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 293, 294, 296, 297, 298, 299, 303, 304, 307, 310, 311, 312, 313, 314, 316, 317, 336, 337, 338, 341, 343, 344, 345, 346, 348, 350, 351, 353, 354, 355, 356, 368, 370, 371, 372, 373, 377, 378, 379, 381, 382, 384, 386, 388, 389, 390, 392.

⁷⁰⁹ Мосолов: Четвертая фортепианная соната, «Газетные объявления» (особенно № 4, в зависимости от произнесения текста). Попов: Большая сюита ор. 6, II часть (Хор) и IV часть, перед репризой; Септет ор. 2, III часть Largo.

Такая нестабильность размера не влечет за собой исчезновение тактовых акцентов, движения на «раз и», о чем писал Штуккеншмидт в связи со Стравинским⁷¹⁰. Примером сочетания постоянно меняющегося размера и сильных остинатных ритмических акцентов в духе «звуковых ударов» Стравинского может служить Нонет ор. 10 Щербачёва (ц. 25 и другие места этого сочинения, в котором сказывается воздействие полиритмии Стравинского).

III. Композиционные элементы и формы

1. Композиционные элементы и типы

Контрастная ритмика и тема / Локализация атематических элементов / Мотивная работа / Принцип конструктора у Шиллингера и Мосолова / Полифонические техники и типы письма

В линейном модерне *тема* вновь обретает господствующее положение в композиции (вышеописанная ритмическая структура становится отражением этого обстоятельства). Поскольку обычно в произведении равномерно представлена контрастная ритмика простых оппозиций, практически не встречаются (за исключением ранних сочинений, как, например, Нонет Щербачёва⁷¹¹) такие распространенные в позднеромантическом модерне случаи, когда в одном фрагменте господствует одна ритмическая модель, в следующем — другая и т. д., и таким образом индивидуальные ритмические модели определяют собой отдельные фрагменты и вне зависимости от мотивно-тематического процесса структурируют целое. Даже там, где в сопровождении обнаруживается четкая, определенная последовательность ритмически индивидуальных мотивов и импульсов, как во II части Концертино для валторны ор. 14 № 2 Шебалина⁷¹², над ними проходит такая же сплошная вереница тем. В большинстве случаев, как и у классиков, характерные ритмические модели в сопровождении подчинены теме, что можно проследить в ранних сочинениях «по моделям», например, Марше ор. 1 Дешёва⁷¹³.

Оттеснение на второй план нетематического материала обусловлено не только классицистской ориентацией композиторов — которая, очевидно, тоже имела место и сыграла свою роль; оно опосредованно связано с господством контрастной ритмики, благоприятствующей теме и ограничивающей возможности индивидуализации нетематического материала.

⁷¹⁰ См. стр. 215.

⁷¹¹ Господствующие ритмические модели в I части: а — цц. 12, 13; б — цц. 17–23, 26–32, 43–46; с — ц. 23, d — цц. 35–49.

⁷¹² Мотивы и темы: А – В – С – А – А' + А – D (кода)

Импульсы: 1 – 2 – 3 – 4 – 1 – 2 – 5

⁷¹³ Темы: А – А' – В – А' – С – C2 – А'' – А – А' – В – А'

Модели в сопровождении: 1 – 2 – 3 – 2 – 4 – 5 – 4 – 1 – 2 – 3 – 2

Естественная стихия нетематического материала: фигураций, фиоритур, импульсов, — это сфера ритмики. (В этом можно убедиться на примере Первого квартета ор. 24 и «Завода» ор. 19 Мосолова, где преимущественно атематическая фактура составлена из всевозможных индивидуально ритмизованных инструментальных остинато.) В ритмике заключена единственная возможность развития, «подъема» для нетематического материала. Он делается неинтересным и единообразным, если единообразной становится его ритмика.

Другое дело — тема, явление преимущественно мелодическое; ее мелодические достоинства открываются слушателю лишь в условиях простой, наглядной контрастной ритмики, а при более изысканной, дифференцированной ритмизации могут утратить свое значение. Тема поддерживается контрастной ритмикой и выявляет в этих условиях свою мелодическую индивидуальность; как носитель мелодической индивидуальности она вновь начинает выполнять свою классическую формообразующую функцию. Это не означает, что линейный модерн отказывается от атематического материала. Однако абсолютно или преимущественно атематические сочинения, вроде Четвертой фортепианной сонаты, Первого струнного квартета или «музыки машин» Мосолова, представляют собой исключение; несмотря на линейную гармонию и форсированную, подчеркивающую сильные доли ритмику, их следует рассматривать в связи с романтическими прототипами, и они нерепрезентативны для линейного модерна. Но и типичные образцы последнего — например, Первая симфония Шостаковича, Септет Попова или Концертино для валторны Шебалина — не пренебрегают самостоятельным атематическим материалом, однако здесь он находится в определенных границах и выполняет определенные функции. Он ни в коем случае не господствует над тематизмом: имеющиеся свободные мотивы, импульсы и фигуры *соотнесены* с тематическим материалом и, формируя собственные фрагменты, ему противостоят (как это было в Струнном квартете Лурье). Такое противостояние — с чем мы уже встречались в симфониях Мясковского и Квартете ор. 18 Мелких⁷¹⁴ — обычно выражается в том, что вслед за экспозицией темы и ее мотивной разработкой следует раздел с подчеркивающими ритмическое начало свободными мотивами и импульсами (иногда также густой фигурационный комплекс), и только после этого возникает новый тематический материал. Подобная схема прослеживается у Шостаковича, Шебалина, Попова, Книппера, Щербачёва⁷¹⁵ и других. Она примерно соответствует экспозиции классической сонаты, где проведение тем сменяется их растворением; различие лишь в том, что свободный импульсный материал обычно никак не связан с предшествовавшей темой.

Если в позднеромантическом модерне темы часто напрямую сопоставлялись с нетематическими импульсами и фигурациями (это наблюдается даже у Бориса Александрова), то в линейном модерне между собственно темой и нетематической обла-

⁷¹⁴ См. прим. 605.

⁷¹⁵ См. прим. 702 (Шостакович), 704 (Шебалин), 240 (Попов).

стью обычно располагается большой раздел, где — вполне в классическом духе — осуществляется тематическое развитие и мотивная разработка (А — а). Возможно и обратное развитие темы из мотивного материала (а — А).

Сами темы, опять-таки по классической традиции, часто состоят из двух предложений А (1–2), что оказывает влияние на разработку и развертывание темы: первое или второе предложение могут самостоятельно варьироваться и пополняться новыми тематическими элементами (А1 – 2 – 1 – 3...). В такой форме написано Скерцо ор. 6 Дешевова:

Все фрагменты, обозначенные А — это производные одной мелодико-ритмической модели; А6' – 6' означает секвенцирование; мотивы а — это материал А; b — прежде всего ритмическая модель, фигура шестнадцатых, В — это ее развернутый вариант, снабженный завершением.

| | | | | | |
|--|-----|-----|-----|-----|------------------------|
| Такт: 0 | 40 | 42 | 46 | 55 | 61 |
| А(1–2–1–3–4–5–4–5–6–6–7–7–8–9) – b1 – b2 – А'1 – b2 + А'2 – В3 – с – | | | | | |
| Такт: 65 | 81 | 88 | 92 | | |
| с + C(1 – 1' – 2 – 2' – 3 – 3' – 4) – с' + C(1 – 1' – 2'' – 5) – с'' + C6 – с''' + C7 – | | | | | |
| Такт: 98 | 105 | 131 | | | |
| с''' + C(7' – 7' – 7'') – с + C(8 – 8' – 9 – 9') – а (10 – 10' – 11) – пауза – а (10 – 11) – | | | | | |
| Такт: 147 | 155 | 164 | | 192 | 197 |
| А (12 – 13) – А (14 – 15) – А (1' – 6' – 6' – 6' – 16 – 17 – 17 – 18) – а15' – b4+А''1 – | | | | | |
| Такт: 203 | 204 | 208 | 212 | | 215 |
| b5(арпеджио) – b6 – А'''1 – b6 + А''2 – b7 + а19 (периодически секвенцируемые фигуры завершения) | | | | – | В8 (фигуры завершения) |

Аналогичным образом разрабатываются темы у Корчмарёва, Попова, Шостаковича, Книппера, Кабалевского, Щербачёва, Шебалина и Прокофьева. Особое положение в этом плане занимают только Шиллингер и Мосолов.

Применительно к фортепианным пьесам ор. 12 и ор. 14 Шиллингера можно говорить не о темах и мотивах в точном значении слова, но о мелодических и моторных композиционных единицах, которые, тем не менее, четко отличаются друг от друга. Автор соотносит их по принципу «первое — второе предложение», однако здесь нет никакой «мотивной разработки» в смысле перехода мелодических элементов в моторные и наоборот: мелодия остается мелодией, импульс — импульсом. Композиционные элементы хотя и варьируются, но в плане обогащения звучности, добавления и изъятия контрапунктирующих голосов, украшения, ритмического дробления, а не тематического или мелодического видоизменения; по этой причине, как и в письме по принципу «конструктора» у Лурье, тематическое развитие отсутствует. Схема последней из Пяти фортепианных пьес ор. 12 («Гротеск») Шиллингера такова:

$a1 - a2 - B1 - B2 - B1 - B2 - B1 - B2 - C1 - C2 - D1 - D2 - D1 - D2 - D3 - E1 - E2 - E1 - E2 - f1 - f2 - f1 - f2 - D1 - D'2 - D4 - E'1 - E'2 - D'1 - D'2 - D4 - E'1 - E'2 - E'1 - E'2 - E'2 - E'2 - E'3 - E'4 - B'1 - B'2 - B'1 - B'2 - B''1 - B''2 - C'1 - C'2 - C'3 - D2 - D1 - D2 - D4 - a1 - a2' - h - a1 - a2' - h'$.

Такая механическая схема, которая обнаруживается и в остальных пьесах из ор. 12, и в «Эксцентриаде» ор. 14, создает впечатление почти алеаторического процесса композиции (что в случае Шиллингера недалеко от истины). Однако следует учитывать, что в то же самое время и Мосолов при написании Четвертой фортепианной сонаты, отчасти Первого струнного квартета и «Завода» (см. схему) применил аналогичный жесткий, нетрадиционный принцип «конструктора», равноудаленный от методов тематического развития, мотивной разработки и мелодического видоизменения.

В названных сочинениях мы снова встречаемся с механическим чередованием и механическим наслоением неизменных композиционных элементов без какого-либо внутреннего развития. Такими композиционными единицами обычно являются более или менее мелодичные оstinatные инструментальные фигуры, иногда — примитивные мотивы. Так, разделы Первого струнного квартета ор. 24 основаны на оstinатно нанизываемых или чередующихся неизменных импульсах или мотивах, полифонически накладывающихся друг на друга в разных голосах. Модификации того или иного фрагмента при его возвращении зачастую состоят лишь в том, что при повторении элементов некоторые изымаются, а некоторые новые добавляются — по принципу конструктора, путем сложения и вычитания. Наряду с неизменным повторением Мосолов использует и принцип развития мотивов при помощи мелодического видоизменения.

Не вызывает удивления, что в линейном модерне большое значение приобретают полифонические методы тематического развития вне полифонических форм как таковых. *Соединения тем и мотивов* можно найти практически у всех названных композиторов. В Септете ор. 2 Попова и Прелюдии для оркестра ор. 12 № 2 Книппера, Первой симфонии Щербачёва и сюите «Поручик Киж» Прокофьева изложение на всем протяжении остается полифоническим.

Фугированному развитию подвергают темы Шостакович⁷¹⁶, Шебалин⁷¹⁷, Мосолов⁷¹⁸, Литинский⁷¹⁹, Щербачёв⁷²⁰ и Попов⁷²¹. Увеличения встречаются у Шостако-

⁷¹⁶ Первая симфония, I часть, цц. 3, 26, 29, 36; II часть, цц. 0, 5 (в конце) и др. Соната для фортепиано ор. 12, тт. 247 и далее. Четвертая симфония, I часть, ц. 63.

⁷¹⁷ Концертино для виолончели ор. 14 № 2, I часть, цц. 3, 8.

⁷¹⁸ Первый струнный квартет, III часть, ц. 10, в увеличении и уменьшении; IV часть, ц. 11.

⁷¹⁹ Квартет-сюита № 4, III часть, тт. 67 и далее (стр. 13).

⁷²⁰ Первая симфония, ц. 51.

⁷²¹ Септет ор. 2, I часть, тт. 52/53, 56/57, 58/59, 63–65; II часть, тт. 35–39, 56–64, 77–88, 239–242; III часть, тт. 105–114 (в соединении с обращением); IV часть, тт. 83–86, 202–206, 254–289, 346 и далее, 375 и далее, 399–412, 426–428. Во всех случаях речь идет о стреттных проведениях тем и мотивов, указаны начала респост.

А. Мосолов. «Завод» ор. 19

| ТМТ | 10 | 20 | 30 | 40 | 50 | 60 | 70 | 80 | 90 | 100 |
|-----------------------|---------------------------|-------------------|----|----|----|----|----|--------------|----|------------|
| Allegro | Poco più mosso (opp. 1/2) | | | | | | | all. Tempo I | | dim. mosso |
| Flauto piccolo | | | | | | | | | | |
| Flauti I, II | 5b(4) | 8(2) | | | | | | | | |
| Oboi I, II | 5a(4) 5d(4) | 15c(4) | | | | | | | | |
| Corno inglese | 6b(4) | 4a(2) 3a | | | | | | | | |
| Clarinetti I, II in A | 1(2) | 5d(4) | | | | | | | | |
| Cl. Basso in B | 7a(4) | 7a(4) | | | | | | | | |
| Fagotti I, II | 4b 4c(4) | 7b(4) | | | | | | | | |
| C-Fagotto | 2(4) | | | | | | | | | |
| Corni in (F) (E) (D) | | | I | | | | | | | |
| Trombe in B I, II | 6a(4) | 6(4) | | | | | | | | |
| " " " II | | 6b(4) 1a(2) 3 | | | | | | | | |
| Trasformatori I | 4a(4) | 4d(4) 4f(4) 4h(4) | | | | | | | | |
| " II | 4b(4) | 4g(4) 4i(4) 4j(4) | | | | | | | | |
| Tromboni Basso | 2a(4) | 2c(4) | | | | | | | | |
| Tuba | 2b(4) | 2d(4) | | | | | | | | |
| Timpani | 2e(4) | | | | | | | | | |
| Prati | | | | | | | | | | |
| Tam-tam | | | | | | | | | | |
| Gr. Cassa | | | | | | | | | | |
| Tam-Tam | | | | | | | | | | |
| Eisenblech | | | | | | | | | | |
| Violini I | 3a(4) 3a(4) | 8a(2) | | | | | | | | |
| " II | 3b(4) 3b(4) | | | | | | | | | |
| Viola | 1(2) | 3b(4) | | | | | | | | |
| Violoncelli | 4c(4) | 7a(4) | | | | | | | | |
| C. Bassi (divisi) | 2f(4) | 2f(4) | | | | | | | | |
| | 2g(4) | 2g(4) | | | | | | | | |

вича⁷²², Щербачёва⁷²³, Прокофьева⁷²⁴, Мосолова⁷²⁵ и Попова⁷²⁶, обращения — у Щербачёва⁷²⁷ и Попова⁷²⁸. У всех композиторов, кроме Попова, эти методы используются эпизодически (в кульминациях); Попов применяет их постоянно.

Из традиционных полифонических форм мы находим *канон* у Шостаковича (восьмиголосный канон дворников на тексты газетных объявлений, «Нос», сцена «В газетной экспедиции», с ц. 228) и Попова (двухголосный канон, Большая сюита ор. 6, I часть, Инвенция), *фугу* у Шебалина (I часть Третьей симфонии ор. 16, III часть Сонатины ор. 12 № 1) и Попова (IV часть Большой сюиты ор. 6). Щербачёв в Первой симфонии и Шостакович во 2-й картине «Носа»⁷²⁹ прибегают к полифоническому изложению с постоянными проведениями темы (без интермедий), напоминающему *ричеркар*.

2. Композиционные формы

Исчезновение репризы, исключения в «музыке по моделям» и у музыкантов, близких Мясковскому / Принцип «прерывающейся экспозиции» / Безрепризная «эпическая симфония»

Формы линейного модерна существенно отличаются от позднеромантических; однако, если оставить в стороне вышеупомянутые полифонические формы, они не столько приближаются к историческим образцам, сколько *отдаляются* от них.

⁷²² Первая симфония, I часть, ц. 6; IV часть, цц. 41, 43; Соната для фортепиано ор. 12, тт. 225, 224, 282; «Нос» — см. прим. 729.

⁷²³ Первая симфония, ц. 39/40.

⁷²⁴ Сюита «Поручик Киж» ор. 60, тема I части, ц. 3 (= тема III части, ц. 30) проводится в увеличении в V части, ц. 55.

⁷²⁵ См. прим. 718.

⁷²⁶ Септет ор. 2, I часть, мотив тт. 15–17 (флейта) в увеличении в т. 97 и далее (скрипка); IV часть, мотив в т. 160 (флейта и скрипка) в увеличении в тт. 167–169 (альт) и 179–181 (виолончель).

⁷²⁷ Первая симфония, цц. 4, 62, 63, 99, 100 (главная тема из ц. 1).

⁷²⁸ Септет ор. 2: I часть, тема тт. 3–12 (флейта), обращение в тт. 27–35 (виолончель); мотивы в тт. 13–20 в обращении в тт. 38–39 (скрипка), 40–41 (виолончель), 43–44 (скрипка), 56–57 (стреттное проведение у скрипки, флейты и кларнета); фигурация в тт. 21–22 (флейта), обращение в тт. 46–48 (виолончель); II часть: тема тт. 124–137 (скрипка), обращение в тт. 160–164 (кларнет); тема тт. 6–9 (кларнет), обращение тт. 201–204 (фагот и виолончель); фигурации тт. 154–156 (флейта), обращение тт. 157–158; III часть: тема тт. 1–17 (скрипка), обращение тт. 113–118 (фагот), в сжатии по сравнению с экспозицией тт. 9–20 (альт); IV часть: мотив в тт. 338–335 (флейта и труба), обращение тт. 375–385 (флейта и скрипка); мотив в тт. 30–37, варьированное обращение тт. 195–201 (скрипка), 236–237 (кларнет); тема в тт. 5–29 (труба), обращение со стреттой тт. 215–232 (кларнет, флейта и скрипка), 249–261 (фагот). Большая сюита ор. 6: II часть, тема тт. 13–18, варьированное обращение т. 31; IV часть (Фуга): тема (т. 1 и далее) в обращении в виде стретты тт. 22–27.

⁷²⁹ Тема предстает в четырех вариантах: А (ц. 3, с т. 4) возвращается в цц. 47, 49, в увеличении в ц. 49; вариант В с измененным окончанием — в цц. 52, 53 (т. 4), 55 (т. 3), 56 (тт. 1, 3), 57, 58 (тт. 1, 3); вариант С в цц. 54 (тт. 1, 3), 55, 57 (т. 4); вариант D (только начало темы) в виде стретты в ц. 59 (тт. 1, 3), переходит в импульсы.

Обращает на себя внимание и удивляет практически полное *отсутствие реприз*. Позднеромантический модерн сохранил репризу даже в условиях атематического письма и рассматривал ее — пусть и прибегая к некоторым перестановкам — как неделимый блок. Теперь этот блок исчезает. Уже в Первой симфонии Щербачёва (1914) есть лишь «лейтмотивная реприза»: промежутки между возобновлениями основных и побочных тем и сама схема их повторений не совпадают с экспозицией.

Воспроизводящие экспозицию репризные блоки встречаются в линейном модерне только в виде исключения: во-первых, в сочинениях, написанных по классическим моделям — например, Хоре и Песне из Большой сюиты ор. 6 Попова, в Марше ор. 1 № 2 Дешевова, в музыке к «Кандиду» ор. 16 Книппера (танцевальные формы, включающие главную тему и эпизоды) или, уже в варьированном виде (A – B – A' – B'), в «American» Корчмарёва, в Трех фантастических танцах ор. 5 Шостаковича, — и, во-вторых, у учеников Мясковского. Шебалин в I части Сонатины ор. 12 № 1 претворил позднеромантическую модель репризы (предреприза, собственно реприза и реприза начального материала — подробнее об этом см. в последней главе, раздел «Особые композиционные элементы и формы»), в I части Первой сонаты ор. 6 Кабалевского еще есть вполне традиционная реприза. Почти во всех остальных случаях появление начального материала в конце ограничивается свободным обрамляющим повторением или же его нет вообще.

Репризы отсутствуют в I части Септета ор. 2 Попова и I части Квартета ор. 24 Мосолова; свободную арочную форму с постоянным обновлением и кратким возвращением начального материала в конце мы находим в I части Нонета Щербачёва, в Вокализе (1926) и II, III и IV частях Септета Попова, в III и IV частях Первой симфонии Шостаковича (здесь, как это часто бывало в финалах сочинений позднеромантического модерна, арка-повторение не просто соединяет начало и конец, порядок возобновления материала более сложен; упрощенная схема IV части такова: 1 – 2 – 3 – 4 – 4 + 5 – 3' – 3'' – 4 – 3 + 6 – 6 – 3'' + 6 – 3 – 7 + 8 – 1' – 7 – 1 – 3 – 3 – 4 – 3 – 7 – 3' – 10 – 3 – 4 – 4 – 4 + 11 – 7 + 11 – 11 – 7 – 12 – 3 – 7' – 11' – 3 – 12' + 11' – 4 – 11''').

Сравнительно более консервативна по форме фортепианная соната: как в Четвертой сонате ор. 11 Мосолова, так и в Первой сонате ор. 12 Шостаковича хотя и нет собственно репризы, но есть постоянно повторяющаяся и при этом варьируемая главная тема⁷³⁰, что вызывает определенные ассоциации с позднеромантической вариационной сонатой Протопопова, Фейнберга, Гнесина, Дроздова и других. Похожим образом построены и крайние части Квартета-сюиты № 4 Литинского (III часть: A1 – B2 – A' – x – A' + B – c – A'' + x – B – x – c – A' – фугато – B – c – d – A2).

⁷³⁰ Мосолов, Четвертая соната: варьированное повторение начального мотива (тт. 1–4) в тт. 21, 27, 73 и др. Шостакович, Первая соната: варьированное возвращение начального мотива (тт. 1–4) в тт. 9, 52, 123, 132, 175, 186, 230, 234, 247 (в фугированном виде), 275.

В последнем случае, однако же, вряд ли имеет смысл говорить о влиянии позднеромантической вариационной сонаты. Скорее здесь действует новый, часто встречающийся в линейном модерне композиционный принцип, который можно было бы назвать «прерывающейся экспозицией» (*gebrochene Exposition*) и который прослеживался уже в Квартете Лурье. Он состоит в том, что материал сочинения экспонируется не поступательно, звено за звеном, но так, что после двух-трех звеньев вновь следует начальное, потом экспонирование продолжается, но при этом постоянно возвращается уже прозвучавшее — и наоборот, в иных репризах снова и снова возникают новые элементы. Помимо упомянутых выше произведений, этот принцип обнаруживается во Втором квартете Карновича, со следующей упрощенной схемой I части: 1 – 2 – 1' – 2' – 3 – 4 – 4' – 5 – 1' – х – 2' – 1'' – 1''' – 6 – 3' – 3'' – 3 – 3'' – 1'''' + 5' – 5' – 7 – 7' – 1 – 2 – 1' – 3' – 2 – 1 – 2'' – 1' – 8 – 2''' – 1'''' – 2'''' – 4 – 4' – 9 – 5' – 7' – 7'' – 10 – 2' – 11 – 9 – 12. I часть сюиты Прокофьева «Поручик Киж» развивается так: А – В + с – а + В + С – D – а – D – В + С – а + E + F – b + E – b + E + F + G и т. д. Прелюдию op. 12 № 1 Книппера можно представить следующим образом: А – А' + b – с – D – D' – e + f – А'' – g – h – i – А''' – C – D – j – D' + 5 – с' – А'' – а + В' – кода. В похожей форме написаны I часть Первой симфонии Шостаковича и Концертино для валторны op. 14 № 2 Шебалина. Возможно, прототипом такого строения стала видоизмененная форма рондо, с которой мы уже встречались в «Ноктюрне» Рославца, относящемся к 1913 году.

Наконец, необходимо назвать еще одну форму — эпическую симфонию, представленную у Шостаковича одночастными Второй и Третьей симфониями с хоровыми заключительными разделами. (В Четвертой симфонии вновь есть деление на части и отсутствует хор.)

Материал Третьей симфонии включает сорок одну тему, шестьдесят один мотив, двадцать семь импульсов, девятнадцать фигураций и неисчислимое множество хроматических и диатонических восходящих и нисходящих гаммообразных линий. Как еще, если не путем повторения материала, может структурироваться такая симфония?

Очевидное деление на четыре раздела основывается на чередовании более и менее плотных инструментальных составов по линии нарастания вплоть до завершающего каждый раздел *tutti*. В конце разделов нередко массивно включаются ударные соло. Внутри разделов тематический материал постепенно переходит в атематический (импульсы, линии, ритмизованные аккорды), или наоборот. Между разделами иногда располагаются переходы с прозрачным изложением и солирующими инструментами (принцип, который прослеживается также и у Шебалина); кроме того, последний раздел выделен вступлением хора. На основании этих признаков строение Третьей симфонии Шостаковича можно представить так:

| Цифра | Состав | | Ударные | Материал | |
|---------------|------------------|---|----------------------------|---|--|
| 1—37 | I «часть» | | | | |
| | сначала | прозрачный (до ц. 5) | — | Тематический, с включением нетематического, цц. 27—33 — почти исключительно атематический | |
| | потом | переменный (до ц. 31) | отмечают подраздел в ц. 17 | | |
| | перед окончанием | периодически уплотняющийся (до ц. 37) | постоянно с ц. 33 | | |
| в конце | | | | | |
| 37—63 | II «часть» | | | | |
| | сначала | прозрачный (до ц. 53) | постоянно до ц. 45 | до ц. 52 — только тематический, с ц. 52 — тематический и атематический, цц. 58—63 — преимущественно атематический | |
| | потом | уплотняющийся до ц. 60 | — | | |
| | (60—63) | перед концом | цц. 60—63 — Tutti | | подчеркнуто с ц. 60 |
| III «часть» | | | | | |
| 63—87 | сначала | весьма плотный, переменный с тенденцией к уплотнению; | — | Преимущественно атематический до ц. 75 | |
| | потом | | подчеркнуто с ц. 71 | | |
| | перед концом | цц. 75—87 — неизменное tutti, | цц. 79—87 постоянно, | | цц. 75—79 — атематический и тематический |
| | в конце | почти все время в унисон | выходя за пределы раздела | | цц. 79—87 — только атематический, унисон |
| 88—97 | Интермедия | | | | |
| | сначала | прозрачный | массированно | типичны глissандо, наряду с ними — мотивы линейная мелодика | |
| | потом | прозрачный | периодически подчеркивая | | |
| | в конце | прозрачный | подчеркнуто | | |
| IV «часть» | | | | | |
| 98 — до конца | сначала | плотный, с хором | до ц. 102 часто | тематический до ц. 107 тематический плюс хоровая декламация со сложными горизонт. оппозициями | |
| | потом | плотный, с хором | — | | |
| | перед концом | плотный, с хором | с ц. 109 часто | | с ц. 102 и до конца импульсы и тематическая мелодика |

Д. Шостакович. Вторая симфония. Инструментовка

50 100 150

Piccolo Fl. I Ob. I Cl. (B) Fag. Cor. (F) Tr-be (B) Tr-ni Tuba Timp. Triang. Tr. m. Piatti Cassa Sir. Coro V-ni I V-ni II V-le V-c. C-b.

200 250 280 300 350 400

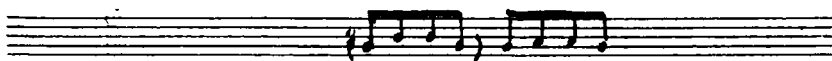
Piccolo Fl. I Ob. I Cl. (B) Fag. Cor. (F) Tr-be (B) Tr-ni Tuba Timp. Triang. Tr. m. Piatti Cassa Sir. Coro V-ni I V-ni II V-le V-c. C-b.

Похожим образом строятся также Вторая (см. схему) и Четвертая симфонии Шостаковича.

Объединение путем повторения осуществляется не столько в тематической, сколько в атематической области. Особенно часто в Третьей симфонии встречается остигатный импульс, предстающий в четырех формах (основная, обращение, ракоход и ракоходное обращение)⁷³¹. Нередко появляется и другой импульс⁷³², который встречается уже у Мусоргского⁷³³:



Много места занимает также остигатный «качающийся» импульс⁷³⁴:



Ф. ОТДЕЛЬНЫЕ ОБЛАСТИ И ЯВЛЕНИЯ, НЕКОТОРЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ, ИТоговые РАЗМЫШЛЕНИЯ

1. Особые композиционные элементы и формы

Фуга как раздел формы / Мотив ВАСН / Перестановки в репризе / Предреприза и собственно реприза

Хотя полифонические формы у русских композиторов рассматриваемого периода встречаются нередко, обращает на себя внимание, что три из четырех представителей «нового строгого стиля» — авангардисты Лурье, Протопопов и Б.Александров —

⁷³¹ Ц. 4 (основной вид: стр. 4, тт. 22/23), 8 (осн. вид: стр. 7, т. 3; осн. вид + обращение: стр. 7, с т. 4), 9 (ракоходное обращение: стр. 9, т. 3) 10 (ракоход, стр. 9, т. 5), 15 (осн. вид: стр. 14, т. 4), 16 (осн. вид: стр. 16, тт. 1–2), 17 (осн. вид: стр. 16, т. 5 — стр. 18, т. 2), 18 (ракоход мелкими длительностями: стр. 18, тт. 3–7), 25 (ракоход мелкими длительностями: стр. 21, т. 15), 26 (ракоход мелкими длительностями: стр. 22, тт. 5–10), 27 (обращение мелкими длительностями: стр. 23, тт. 2–3), 27 (ракоход: стр. 23, т. 4; ракоход мелкими длительностями: тт. 5–6, и стр. 24, тт. 1–2), 31 (ракоход + ракоходное обращение, мелкие длительности: стр. 26, т. 2), 33 (осн. вид: стр. 29, т. 2), 46 (обращение: стр. 38, тт. 16–18), 59 (ракоход + обращение: стр. 47, тт. 1–2), 60 (осн. вид мелкими длительностями: стр. 48, тт. 2–3), 98 (осн. вид + ракоходное обращение мелкими длительностями: стр. 78, с т. 8 — стр. 99, т. 2 = ц. 111).

⁷³² Ц. 8 (стр. 10, тт. 2–3), 10 (стр. 12, тт. 1–3), 26 (стр. 22, т. 13), 29 (стр. 24, тт. 1–3 и 5), 31 (стр. 25 тт. 6–7).

⁷³³ «Ночь на Лысой горе», тт. 11–25, 47–60, 212–213, 216–217, 269–280.

⁷³⁴ Ц. 6 (стр. 5, тт. 6–10), 13 (стр. 12, тт. 1–4), 21 (стр. 19, тт. 6–10), 22 (стр. 20, тт. 2–6), 28 (стр. 23, тт. 7–8), 40 (стр. 34, т. 3 — стр. 35, т. 5), 43 (стр. 36, предпоследний такт — стр. 37, т. 5), 52 (стр. 40, предпоследний такт — стр. 41, т. 10), 59 (стр. 47, тт. 1–2), 71 (стр. 56, т. 4 — стр. 57, т. 1), 74 (стр. 60, предпоследний такт — стр. 61, т. 2). «Качающимися» интервалами могут быть секунды, терции или кварты, разные интервалы могут чередоваться.

довольно равнодушны к строгому письму в его традиционном понимании. Сколько-нибудь значительные контрапунктические сочетания тем, полифонические формы используются лишь в двух произведениях Рославца («Раздумье» и Третий квартет), причем своеобразно: это fuga, помещенная внутрь формы. В столь ярко выраженном виде ее можно обнаружить еще только у Мясковского в Седьмой симфонии (цц. 83–90). Небольшие фугато на основе имеющихся тем есть в Квартете Житомирского (1923), Квартете ор. 18 Мелких⁷³⁵ и во Втором квартете на туркменские темы Василенко (1927)⁷³⁶; чаще они встречаются у композиторов линейного модерна. Поскольку все названные здесь сочинения были написаны после «Раздумья» и Третьего квартета Рославца, можно предположить, что опыт последнего оказал на них некоторое влияние.

Что же касается использования Рославцем в Третьем квартете мотива ВАСН, то на него, в свою очередь, мог непосредственно подействовать пример его учителя Василенко, который ввел этот мотив в начальном разделе Первого квартета ор. 58 (I часть, тт. 14–15). Не будем обходить вниманием и другие образцы: тот же мотив позже применили Мелких в своей Второй фортепианной сонате ор. 11⁷³⁷ и А. Крейн в симфоническом дифирамбе «СССР — ударная бригада мирового пролетариата»⁷³⁸.

Рославца и Лурье сближает друг с другом, равно как и со значительной частью современников, специфическая трактовка репризы, отличающаяся от традиционной сонатной модели. Она состоит в том, что начальное звено повторяющегося раздела экспозиции (как правило, главная партия) в репризе возвращается или даже вообще впервые появляется только в самом конце, так что возникает форма А – В – (С – D – E...)А или В – (С – D – E...)А (предполагается, что повторяемый раздел экспозиции имеет форму А – В – С – D – E...). В тех случаях, когда реприза достаточно продолжительная, подобная перестановка, в результате которой появление начального звена в конце приводит к апофеозу, встречается довольно часто, например в Четвертой и Шестой фортепианных сонатах ор. 19 и ор. 26 Ан.Александрова (оба раза в I части), во Второй фортепианной сонате ор. 7 Шапорина (I часть, с т. 172; реприза начинается с раздела В в т. 130), в Сонате для виолончели и фортепиано ор. 11 Ширинского (I часть, ц. 20) и в третьей из Трех пьес для фортепиано Чемберджи (без предшествующей сколько-нибудь последовательной репризы дважды вступает начальная тема, тт. 15 и 19).

Несколько иначе, но в конечном счете по тому же принципу строятся репризы III и IV частей Квартета ор. 18 Мелких (III: А – В – с' – х – с – А – с' по отношению к А – В – с; IV: С – D – х – С по отношению к А – В – С – D)⁷³⁹, тогда как в I и

⁷³⁵ О Житомирском и Мелких см. прим. 628.

⁷³⁶ II часть, ц. 10.

⁷³⁷ Стр. 3, 3-я строка; стр. 4, т. 1 и др. (главный мотив).

⁷³⁸ Дважды в тт. 27, 28.

⁷³⁹ III часть: тт. 44–80 / 1–17; IV часть: тт. 83–147 / 28–61.

II частях репризы ограничиваются повторением начального материала в конце. В I части «Последней сонаты» Половинкина форма экспозиции $a - b - c - d - a' - e$, репризы $a - x - d' - d - e' - c^{740}$; в III части той же сонаты реприза строится с использованием ракоходного принципа: $a - a' - a'' - b - c - b - d - a'' - a' - a - c' - a''' - c'' - a''''$ (каждой букве соответствуют 4 такта). Во всех этих случаях речь идет о поступательных репризах, то есть о единовременном целостном возвращении материала, точно воспроизводящем экспозиционное проведение в плане звуковысотности или, во всяком случае, тематизма.

Принцип перестановки начального звена в конец прослеживается и в непоступательных, прерываемых вставками «точечных» репризах, например, в Квартете ор. 13 Житомирского (1923), в репризе I части которого обнаруживаются следующие соответствия:

| | | | | | | | | |
|-------------------------------|---------|---------|---------|----|----|----|----|----|
| Цифра: | 34 — 38 | 41 — 42 | 43 — 45 | 46 | 48 | 49 | 51 | 52 |
| Приблизительно соответствует: | 5 — 8 | 11 — 12 | 12' — x | 15 | 30 | 5 | 0 | 2 |

в репризе IV части:

| | | | | | | | | | | |
|-------------------------------|----|----|----|----|----|----|----|-----|----|----|
| Цифра: | 22 | 23 | 24 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 34 | 37 |
| Приблизительно соответствует: | 9 | 10 | 0 | 0 | 1 | 3 | 3 | 2'' | 3 | 6 |

Похожим образом строится реприза Восьмой симфонии Мясковского:

| | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------------------|----|----|----|----|----|------------|----|----|----|----|----|----|-------|
| Цифра: | 27 | 40 | 42 | 43 | 44 | 46 и далее | 48 | 50 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56-57 |
| Приблизительно соответствует: | 4 | 16 | 4 | 6 | 4 | 18 и далее | 21 | 23 | 24 | 26 | 27 | x | 0-1 |

Аналогичная «точечная» реприза обнаруживается в I части Седьмой симфонии Мясковского; здесь начальный материал в конце I части не повторяется, зато им открывается II часть (см. схему на стр. 227, цц. 70 и далее = ц. 0 и далее).

В последних примерах, помимо повторения начального материала в конце, обращает на себя внимание то, что повторение начинается *несколько раз* — еще один момент дисконтинуальности, который уже встречался нам в Квартете Лурье (1915). Такое наблюдается и у других композиторов; при этом одно «вступление» репризы часто пространственно отделено от другого, так что возникает «предреприза» (как правило, варьированная), «собственно реприза» и «реприза начального материала». В качестве примера можно привести Сонату-балладу Гнесина ор. 7:

| | | | | | |
|-------------------------------|---------|-----|-----|---------|-----------|
| Цифра: | 19 — 24 | 25 | 26 | 42 — 50 | 51 — 53 |
| Приблизительно соответствует: | 0 — 5 | 13' | 6' | 9 — 18 | 3, 18, 27 |
| | ----- | --- | --- | ----- | ----- |

--- предреприза; ——— собственно реприза; - - - реприза начального материала

или Восьмую симфонию Мясковского (см. выше).

⁷⁴⁰ Тт. I—II (1, 29, 49, 77, 94, 106) / 154—240 (154, 182, 148, 200, 214).

Соотношение «предреприза — собственно реприза» мы находим также во II и IV частях «Последней сонаты» и в I части Второй фортепианной сонаты Половинкина⁷⁴¹, а также в I части Сонатины для фортепиано ор. 12 № 1 Шебалина⁷⁴², тогда как в Прелюдиях ор. 15 № 1 и № 3 Фейнберга накладываются друг на друга две настоящие репризы (после чего следует цепочка вариаций), а в конце № 1 есть еще и реприза начального материала:

| | | | | |
|----------------|--------------|----------------|----------------------|-----------|
| № 1, такты: | 7 — 9 | 17 — 19 | 20 — 45 | 47 |
| соответствуют: | <u>1 — 3</u> | <u>3 — 5</u> | варианты тт. 4, 5, 6 | 1" |
| | | | | - - - - - |
| № 3, такты: | 5 — 9 | 27 — 34 | 39 — 40 | |
| соответствуют: | <u>1 — 4</u> | <u>17 — 24</u> | (41 — 42') | |

В последнем примере первую и последнюю репризы скорее можно назвать непосредственными повторениями.

Композиторы, использующие в репризах перестановки, за исключением ученика Мясковского Шебалина, являются представителями позднеромантического модерна. В линейном модерне обычно применяются прерывающиеся экспозиции и точечные репризы.

2. Особые жанры и способы объединения

Фортепианная миниатюра / Одночастная соната / Двухчастная циклическая форма / Объединение частей

Самые смелые и последовательные композиционно-технические инновации (ряды и звуковые комплексы), а также обращение к линейной «игровой музыке» (Spielmusik) — например, в «Рояле в детской» Лурье — связаны в первую очередь с фортепианными пьесами объемом в одну—четыре страницы, которые принято называть фортепианными миниатюрами. Фортепиано было «первопроходческим» инструментом даже для скрипачей, например, Рославца. Среди фортепианных форм в наибольшей степени располагали к новациям короткие; к таковым относятся Три сочинения и Два сочинения Рославца, «Формы в воздухе» и «Синтезы» Лурье, Прелюдии Фейнберга, «Происшествия» Половинкина и Две пьесы Б.Александрова, наконец, самые ранние образцы линейной «музыки по моделям»: Марш (1912) и Скерцо (1919) Дешевова, Три фантастических танца (1922) Шостаковича, — а также «Piano Rag Music» Стравинского (1919).

⁷⁴¹ «Последняя соната», II часть, см. стр. 228; IV часть, предреприза с т. 79, собственно реприза тт. 104–143, реприза начального материала тт. 160–164, 175–178. Вторая соната, I часть, предреприза (в пределах разработки) с т. 116, 246, собственно реприза с т. 286, реприза начального материала отсутствует.

⁷⁴² Предреприза с т. 43 (вариант главной партии и побочная партия), собственно реприза с т. 64 (главная партия сначала варьированно, потом точно).

Другая часто встречающаяся жанровая разновидность — *одночастная соната*. Таковыми являются Соната для виолончели и фортепиано Рославца (по форме и по названию), обе фортепианные сонаты Протопопова (по названию), Третий квартет Рославца (по форме): все они написаны в форме или позднеромантической вариационной сонаты, или расширенного сонатного *allegro*. Одночастны также Первый квартет, «Раздумье» для виолончели и фортепиано, Третье трио Рославца. Этот тип формы — который в общем плане можно определить как продолжительную сольную или камерно-ансамблевую композицию, основанную на тематическом материале и не разделенную на части, — ограничен определенным периодом времени и воспринимается прежде всего в романтическом ключе, поскольку «линеаристы» и «неоклассики» Лурье, Прокофьев, Половинкин, Попов, Шебалин вновь начинают делить свои сонаты и квартеты на части. Наиболее важный непосредственный предшественник, Скрябин, отказался от четырехчастного деления в своей Второй сонате ор. 19 (1892—1897), названной «Соната-фантазия», а начиная с Пятой ор. 53 (1907) писал исключительно одночастные фортепианные сонаты. Одночастными являются Соната-фантазия для виолончели и фортепиано ор. 10 (1919) Дроздова, Вторая фортепианная соната ор. 13 (1912) Мясковского, Соната-баллада ор. 7 (1910) и Соната ор. 43 (1928) Гнесина, Четвертая фортепианная соната ор. 6 (1923) Фейнберга и Вторая ор. 11 (1923) ученика Яворского Мелких. Во всех случаях это позднеромантические «вариационные сонаты». Тем не менее, такая форма встречается и в линейном модерне: Четвертая фортепианная соната ор. 11 (1925) ученика Мясковского Мосолова и Первая соната ор. 12 (1926) Шостаковича.

Одночастные *симфонии* — Восьмая Мясковского (1929) и Первая Щербачёва (1914). Остается только предполагать, связаны ли с романтическими образцами одночастные Вторая и Третья симфонии Шостаковича.

В одночастной форме писалась также «*музыка машин*», как, например, «Завод» Мосолова и «Телескоп II» Половинкина.

При рассмотрении одночастных сольных и камерных сонат необходимо принимать во внимание романтические образцы — Фантазию и баллады Шопена (обратим внимание на названия «Соната-фантазия» у Скрябина и «Соната-баллада» у Гнесина).

Более «современной» представляется двухчастная форма Квартета Лурье (1915), которая находит продолжение в двухчастном Нонете ор. 10 Щербачёва, Двух стихотворениях Санникова ор. 14 Житомирского, в некотором смысле — в Двух сочинениях и Двух поэмах Рославца и Двух пьесах Б.Александрова. Форму из двух равноценных частей мы находим также в Седьмой симфонии Мясковского.

В двухчастных камерно-музыкальных сочинениях обращает на себя внимание тесная *взаимосвязь частей*. В Квартете Лурье начальная тема I части повторяется не только в конце I, но и в завершении II части; у Щербачёва на двух темах, вводящих в I часть, строится заключение II (здесь они появляются в обратном по-

рядке)⁷⁴³, а в Седьмой симфонии Мясковского, как уже говорилось, в начале II части помещена тема, открывающая I часть (или, иначе: в репризе I части материал начального раздела не повторяется; по принципу зеркальной репризы его появления можно было бы ожидать в самом конце, но вместо этого он всплывает в начале II части). В романсах Житомирского на стихи Санникова оси симметрии ракоходных рядов комплексов в первом и втором номерах расположены аналогичным образом; кроме того, последний комплекс первого номера совпадает с первым комплексом второго.

Это стремление к очевидной законченности, к циклическому завершению путем повторения начального материала в конце обнаруживается не только в двухчастных формах. Вообще, объединение отдельных частей благодаря повторению тем в музыке рассматриваемого периода наблюдается весьма часто, у композиторов позднеромантического модерна: Житомирского, Мелких, Ан.Александрова, Мясковского, А.Крейна, Лятошинского и Шапорина, — равно как и линейного модерна: Мосолова, Шостаковича, Попова, Щербачёва, Кабалевского и Прокофьева. В многочастных сочинениях всех названных композиторов материал предшествующих частей в виде реминисценций появляется в последней. Иными словами, даже в циклах путем тематического объединения частей, возвращения к предшествующему материалу в последней части создается впечатление законченной целостной композиции. Во Второй сонате Шапорина⁷⁴⁴, Седьмой и Девятой симфониях Мясковского⁷⁴⁵, в Первой симфонии Шостаковича⁷⁴⁶ и Квартете ор. 13 Житомирского⁷⁴⁷ это возвращение лишь намечено благодаря аллюзиям на тематический и нетематический материал предшествующих частей; во Втором квартете Мелких⁷⁴⁸, Первом квартете Мосолова⁷⁴⁹, Септете и Большой сюите для фортепиано Попова⁷⁵⁰, Четвертой сонате Ан.Александрова

⁷⁴³ Ц. 37, 38 II части = ц. 1, 0 I части.

⁷⁴⁴ Импульс в III части, тт. 29–34, соответствует импульсу тт. 39–40 II части и основному импульсу из т. 1 I части (репетиции одного звука шестнадцатыми).

⁷⁴⁵ Схему Седьмой симфонии см. на стр. 227; в финале Девятой симфонии, ц. 18, есть мелодические реминисценции из I части.

⁷⁴⁶ Ритмические взаимосвязи существуют между сопровождающей фигурой шестнадцатых из ц. 9–10 I части, главной темой (ц. 2–5) II части и тематическим комплексом в ц. 6–10 IV части. Повторение одного звука в пунктирном ритме у деревянных духовых из ц. 30 I части возвращается в ц. 18 IV части. Мелодические взаимосвязи существуют между отдельными ритмически несхожими темами разных частей: начало второй главной темы I части (ц. 8) $as^1 - g^1 - ges^1 - c^1 - f^1 - e^1$ близко началу главной темы III части (ц. 0) $f^2 - fes^2 - es^2 - a^1 - ges^2 - f^2$ и мелодическому ходу, открывающему заключительную тему IV части (ц. 40, труба соло): $c^2 - h^1 - h^1 - e^1 - a^1 - fis^2 - fis^2$. Аналогии такого рода существуют между моторной темой из ц. 2 I части и ц. 2 III части.

⁷⁴⁷ Ц. 14 и 16 IV части соответствуют ц. 3 I части; ц. 8 II части соответствует ц. 1 I части, ц. 25 II части похожа на ц. 5 I части.

⁷⁴⁸ Первая тема IV части (тт. 2–11) = тема I I части (тт. 1–6); мотив в ц. 5 (т. 55) IV части близок теме в ц. 1 (тт. 9–10) III части.

⁷⁴⁹ Заключительный мотив IV части (последний такт) = мотив ц. 12 I части (скрипка) и ц. 3 I части (альт); ц. 14 (вторая половина) IV части = ц. 5 I части; ц. 4 II части похожа на ц. 12 I части.

⁷⁵⁰ Септет ор. 2: третья тема IV части (скрипка и альт, тт. 249–289) = вторая тема III части (скрипка, тт. 39–76); вторая тема IV части (флейта, тт. 78–86) = третья тема II части (I-я скрипка, тт. 124–137). Большая сюита ор. 6: вторая тема IV части (Фуги) очень похожа на первую тему I части (с т. 1).

ва⁷⁵¹, симфонических фрагментах «Роза и Крест» А.Крейна⁷⁵², Сонате для скрипки и фортепиано Лятошинского⁷⁵³, Первой фортепианной сонате ор. 6 Кабалевского⁷⁵⁴ и оркестровой сюите «Поручик Киже» Прокофьева⁷⁵⁵ мелодический материал действительно повторяется. В этом сходятся Москва и Ленинград, романтики и классицисты.

3. Об оркестровке

Объединение и разделение инструментальных групп / Особенности состава и трактовки инструментов

Недостаточное количество имеющихся в нашем распоряжении образцов оркестровой музыки не позволяет сделать общие выводы об инструментальных особенностях советского модерна. Ольховский говорит о сильном влиянии Глазунова (по меньшей мере на петербургских композиторов), выражающемся в «черно-белой палитре» и антипатии к колористике, нарочитости и экстравагантности⁷⁵⁶. В качестве особенностей он отмечает частые инструментальные дуэты, широкое применение октавных дублировок в высоких и низких регистрах и унисонов, использование ударных в качестве солирующих инструментов (челеста, ксилофон, треугольник и литавры), а также фортепиано; он упоминает о том, что оркестровая звучность нередко сводится к чистым тембрам (речитатив, тремоло, пиццикато), и проводит параллели в первую очередь с Малером, Хиндемитом и Стравинским. Эти выводы делаются на основе оркестрового стиля линейного модерна — симфонического творчества Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Шебалина.

В рассматриваемых в настоящей работе ранних оркестровых произведениях, как правило, господствует объединение и разделение исходя из тембров инструментальных групп: Житомирский в Прелюдии ор. 7 (1911), Щербачёв в Первой симфонии (1914), А.Крейн в «Розе и Кресте» (1917), как и Стравинский в «Весне священной» (1913) и Скрябин в «Поэме экстаза» ор. 54 (1907), объединяют инструменты одного семейства (и разного диапазона) в одном—двух взаимосвязанных голосах и противопоставляют им инструменты и группы другого семейства. Точно так же по принципу групп разделяются инструменты в «Заводе» Мосолова (1926) и в Пьесах для оркестра ор. 12 Книппера (1925–1926). Напротив, Дзегелёнок в «Египте» (1921) при объединении или разделении ориентируется в первую очередь на абсолютную

⁷⁵¹ Заключительная тема III части Четвертой фортепианной сонаты (т. 154) близка теме I части (тт. 2–7); тема из т. 102 III части похожа на тему т. 10 II части; мотив из т. 112 III части похож на мотив из т. 1 II части.

⁷⁵² См. прим. 613 и 588.

⁷⁵³ Тема в ц. 12 III части = начальная тема I части; мотивные реминисценции в цц. 6 и 14 III части.

⁷⁵⁴ III часть, тт. 82–89 = II часть, тт. 1–8; III часть, тт. 179–184 похожи на I часть, тт. 1–6.

⁷⁵⁵ В V части, ц. 53, та же тема, что и в I части, ц. 0; тема в ц. 55 V части — это тема из ц. 3 I части в увеличении; тема ц. 57 = тема цц. 15, 17, 18 и т. д. II части; тема ц. 61 = вариант темы из ц. 35 III части; тема ц. 63 повторяет еще одну тему из цц. 35 и 37.

⁷⁵⁶ *Olkhovsky*. P. 198–200.

высоту⁷⁵⁷. Мясковский в Седьмой—Девятой симфониях при объединении руководствуется отчасти группами, отчасти регистром (например, кларнет с альтom и валторной). Шостакович в Первой (1925), Второй (1927) и начальных частях Четвертой (1935—1936) симфоний соединяет инструменты большей частью по группам, в Третьей симфонии (1929) и финале Четвертой — по высоте (например, тромбоны и альты, трубы и скрипки). Соединение струнной и деревянной духовой групп постоянно используется в симфонии «Ленин» (1931) Шебалина⁷⁵⁸, реже — в его Концертино для валторны (1930). Таким образом, в целом можно заметить определенную эволюцию от сочетания однородных к сочетанию разнородных инструментальных тембров.

Что касается состава, то здесь обращает на себя внимание сильное расширение и дифференциация некоторых инструментальных групп в ранних оркестровых сочинениях импрессионистического характера. В Первой симфонии Щербачёва значительно разрастаются деревянные духовые (3 флейты, флейта *piccolo*, альтовая флейта *in F*, 2 гобоя, английский рожок, 3 кларнета *in B*, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот), которые широко используются композитором, тогда как медные и ритмические ударные (литавры, треугольник, тарелки, нет большого барабана, зато есть колокола и две арфы) в значительной мере отходят на второй план. Тот же состав деревянных духовых, за исключением альтовой флейты, и в Прелюдии ор. 7 Житомирского (в ударной группе литавры, колокола, гонг, две арфы и челеста).

Полный состав деревянных духовых (флейта *piccolo*, 2 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета *in B*, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот), изредка ударные, постоянно две арфы использует Крейн в симфонических фрагментах «Роза и Крест» (1917). Медным поручены самостоятельные партии, у струнных часто применяются аккордовые тремоло.

Дзегелёнок в «Египте» (1921) также прибегает к бас-кларнету, контрафаготу и английскому рожку; ударные, выступающие и в сольном качестве⁷⁵⁹, обогащены челестой, арфой и фортепиано. Струнные, деревянные и низкие медные соединяются, как правило, исходя из абсолютной высоты; высокие медные трактованы как самостоятельная группа и выполняют сольные функции.

В Прелюдии ор. 12 № 1 (1925) Книппера особенно богат состав ударных (колокола, литавры, кастаньеты, треугольник, деревянная коробочка, большой барабан, тарелки, арфа), которые в некоторых фрагментах звучат постоянно (например, в ц. 4). У струнных часто используются флажолеты и сурдины, а также *pizzicato* и *a punto d'arco saltando* (т. 10); у струнных, тромбонов и фагота постоянные глиссандо.

В Прелюдии ор. 12 № 2 (1926), напротив, расширены струнные: 1-е и 2-е скрипки и альты иногда делятся в *divisi* на четыре группы (тт. 39—52). Зато у деревян-

⁷⁵⁷ Объединение по группам (в условиях полифонической фактуры) — цц. 7, 8, 9, 10; по высоте — цц. 11, 12, 13, 18; в № 1 — преимущественно по высоте.

⁷⁵⁸ I часть, соединение деревянных духовых и меди: цц. 0, 1, 26; деревянные и струнные: цц. 17, 18, 19, 25, 29, 32, 33.

⁷⁵⁹ Во II части (ц. 2, с т. 19) ударные ведут мелодию.

ных одинарный состав, и используются они по отдельности, так же как валторна и труба. Ударные солируют в переходах (тт. 21–22, 25). Несмотря на большой оркестровый аппарат, в плане мелодики сочинение Книппера весьма скромное.

Импрессионистическую колористику и расширенные инструментальные группы не найти у Мясковского, Шостаковича, Шебалина и Мосолова. Тем не менее, в своей Второй симфонии Шостакович временами полифонически расщепляет всю струнную или деревянную духовую группу⁷⁶⁰. Ведущие мелодию, выступающие индивидуально медные особенно широко представлены в Третьей симфонии, а в финале Четвертой объединяются с отдельными представителями струнных. Активизирующиеся в концах разделов ударные можно наблюдать в Первой, Второй, Третьей и Четвертой симфониях. Челеста используется в заключении Четвертой симфонии, фортепиано концертирует в Первой, иногда в соединении с деревянными духовыми.

Необычные инструменты — сирена во Второй симфонии Шостаковича и железный лист в «Заводе» Мосолова. Для инструментального стиля последнего характерны частые глиссандо — как в «Заводе», так и в других сочинениях (например, в Первом квартете)⁷⁶¹.

Склонность к прозрачному, камерному письму, к растворению блоков tutti, к самостоятельной, часто сольной трактовке инструментов, которая обнаруживается у Книппера, становится широко распространенным явлением в линейном модерне. Редуцирование оркестровой массы до двух–трех концертирующих голосов встречается у Шебалина и Шостаковича, особенно в переходах. В Четвертой симфонии Шостаковича инструменты используются преимущественно соло. У Мясковского и Шостаковича (в Третьей симфонии) тенденцию к мелодически самостоятельному голосоведению можно наблюдать и в партии низких струнных.

4. Об инструментальной технике

В отношении сольной и, в частности, фортепианной музыки можно утверждать, что позднеромантический модерн предпочитает виртуозное, технически трудное изложение; напротив, линейный модерн в своих технических требованиях учитывает возможности непрофессионала. При этом сонаты и более длинные сочинения обычно все же труднее, чем миниатюры, которые, очевидно, считаются «легким» жанром. Так, Шестая соната Фейнберга предъявляет более высокие технические требования, чем его прелюдии, Первая соната Шостаковича сложнее, чем его Три фантастических танца.

⁷⁶⁰ Струнные ц. 0, деревянные ц. 48 и далее, см. также примеры на стр. 242 и 262.

⁷⁶¹ См. прим. 670.

5. Музыкальные средства оперы

Характеристические мелодические ходы / Нарушение последовательности событий

В отношении оперы 1920-х годов, за недостатком доступного материала, мы можем высказать лишь отдельные, частные наблюдения⁷⁶².

Мы уже писали о полифонических формах — ричеркаре и каноне — в опере «Нос» Шостаковича⁷⁶³, а также о драматургических функциях некоторых атематических импульсов, мелодических рисунков и ритмов, сопровождающих определенные персонажи и ситуации (линейная мелодика = душевные переживания⁷⁶⁴; импульсы с репетициями звуков = мужские персонажи и драматические ситуации⁷⁶⁵, например, хор «Где нос?» в 8-й картине; триоли восьмыми = женские персонажи⁷⁶⁶, а также состояние нерешительности или нейтральное течение событий; трели и «качающиеся» импульсы = развитие действия, окончания сцен, наплывы⁷⁶⁷).

Герой оперы, Нос, который был отрезан у майора Ковалева и стал важным чиновником, характеризуется сильно хроматизированной партией и назальным тембром. Чисто диатонической является только сентиментальная песня слуги Ковалева Ивана в 6-й картине, в остальном же в опере господствуют битональность и разного рода усложнения вертикали.

Единство текста и временного развития действия в сочинении нарушается, происходящее последовательно — объединяется в одновременности: в 5-й картине (В газетной экспедиции) восемь дворников в восьмиголосном каноне озвучивают тексты восьми разных газетных объявлений; в 8-й картине действие одновременно происходит в двух разных комнатах, и представлены сразу две «сцены письма»: Ковалев пишет Подточиной, та ему отвечает (присоединение дочери последней и слуги превращает этот дуэт в квартет) — метод, которым позже воспользовался Б.А.Циммерман в своей опере «Солдаты».

⁷⁶² См. также: *Gruf H. Oper im neuen Rußland // Musikblätter des Anbruch. 1929. H. 6. S. 238–250; Glebov I. Die russische Oper der Gegenwart // Musikblätter des Anbruch. 1927. H. 1–2. S. 83–86.*

⁷⁶³ См. прим. 729.

⁷⁶⁴ См. прим. 663.

⁷⁶⁵ См. прим. 664.

⁷⁶⁶ См. прим. 665.

⁷⁶⁷ См. прим. 666.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Новая музыка» в СССР 1920-х годов была стилистически весьма неоднородной. То, что начиная с 1930-х годов было вычеркнуто из музыкальной истории, став предметом партийно-начальственного недовольства и получив ярлыки «модернизм», «формализм», с историко-эстетической точки зрения есть проявления еще не исчерпавшего себя русского футуризма — идеи, воспринятой скорее на Западе, чем в самой России, идеи, которую можно уподобить «отрезанному носу», хотя и являющемуся частью тела, но ведущему самостоятельное и очень содержательное существование. Мы исследовали явления, весьма различные с музыкальной точки зрения: крайние формы и высшие достижения двух противостоящих музыкальных стилей, у которых мало общего — помимо некоторых распространенных технических приемов и того обстоятельства, что они продолжают линии развития, восходящие к Мусоргскому и Чайковскому, — и которые в остальном столь же противоположны, как готика и ренессанс, позднее барокко и ранняя классика. Стилиевой перелом, произошедший около 1925 года (у кого-то раньше, у кого-то позже), даже с точки зрения сегодняшнего дня представляется весьма радикальным.

С одной стороны — рациональный экстаз позднеромантического скрябинского направления, развивающего темперированную, хроматическую аккордовую сферу «Тристана», предлагающего разнообразные новые композиционные системы, сохраняющего классические модели формообразования и культивирующего высококодифференцированную мелодику и ритмику (его можно сравнить с поколением Рegera, Р.Штрауса, Пфицнера, Малера, Шрекера, с ранним Шёнбергом на Западе). С другой стороны — экстатическая рациональность молодого «линейного» поколения, которое ценит как чистое трезвучие, так и терпкий диссонанс, которое доверяет интуиции и отвергает системы, отрешается от классических академических форм и прибегает к простейшим видам мелодики и ритмики (его можно сравнить с направлением «новой вещественности» Хиндемита, Онеггера, Пуленка, Бриттена, Орфа). В одном случае современное заключается в звуковом материале, в другом — в форме и образе действия, в обновлении уже отработанного путем нового взаиморасположения элементов.

Противоположности стилей отвечает противоположность чувствования и эстетической позиции. С одной стороны, склонное к эмоциональности и иллюзии «романтическое» направление, симпатии которого целиком на стороне цивилизованного, технифицированного мира, которое переносит на музыку представление о прогрессе, постоянно ведет речь о «технике» и серьезно относится к дальнейшему техническому развитию и дифференциации (например, делению октавы на 48 ступеней для получения новых консонансов) — поколение Рославца и Лурье, которое еще застало канун революции, исповедовало левые идеи и было настроено утопически.

С другой стороны, трезвая позиция выросшего уже при советской власти молодого поколения, которому надоели эмоциональные эксцессы, которое воспринимает классические образцы не с точки зрения собственного художественного долга, а скорее как временное пристанище, вновь находит удовольствие в примитивном и понятном, простом и упорядоченном и исходит из элементарного материала — поколение молодого Шостаковича, настроенное, в сравнении с прогрессивными запросами предшествующего поколения, скорее реставративно.

Оба направления подверглись гонениям. В середине 1920-х Рославец, Сабанеев, Держановский и другие защищали в журнале «Музыкальная культура» от откровенно традиционалистских требований Ассоциации пролетарских музыкантов идеалы увлеченного прогрессом леворомантического поколения «скрябинистов»: право на открытость и контакты с «музыкой мира», на «высшее развитие» и «творчество ради будущего».

Мишенью нападок газеты «Правда» на «Леди Макбет» в 1936 году и Постановления ЦК ВКП(б) 1948 года⁷⁶⁸ стали произведения линейного модерна — Шостаковича, Прокофьева, Попова, Шебакина, и как раз из-за их антиромантических черт. Скрябина к тому времени вновь начали превозносить в качестве образца⁷⁶⁹, было издано новое полное собрание его сочинений, которое быстро разошлось. Можно было ожидать, что тем самым будет «реабилитировано» и творчество Рославца, Протопопова или Мелких, — однако этого не произошло.

Вряд ли имеет смысл с точки зрения западных представлений и образа мышления пытаться понять логику советской культурной политики. В ней нет ничего «предсказуемого». В середине 1960-х годов, когда в основном было закончено настоящее исследование, с сочинениями Шостаковича складывалась следующая ситуация. Только что состоялась премьера Четвертой симфонии, прежде остававшейся «в столе», и она была «реабилитирована» — но еще не были восстановлены в правах Вторая и Третья симфонии (это произошло позже). «Леди Макбет», получившая в новой редакции название «Катерина Измайлова», была поставлена даже в ГДР, однако о новой постановке «Носа» еще нельзя было и думать (в последующие годы и эта опера также вошла в репертуар). Тринадцатая симфония сразу после премьеры исчезла из концертных программ — на сей раз скорее не из-за стиля, а из-за критических текстов, на которые она написана; эта симфония была впервые записана на пластинку в США, впоследствии издана в Советском Союзе. Шостакович может считаться полностью признанным и реабилитированным композитором, другие, менее известные, музыканты — нет.

Лев Термен, которого долгое время считали погибшим в сталинских лагерях, на самом деле уцелел, четверть столетия проработав в полной безвестности в физи-

⁷⁶⁸ *Laux*. S. 407–409.

⁷⁶⁹ *Werth*. P. 30, 32.

ко-акустических лабораториях Московской консерватории и Московского университета. Хотя после своего возвращения из США он больше не мог заниматься музыкой, в конце 1970-х о нем вновь стали с уважением писать в советской музыкальной прессе, как если бы ничего не произошло⁷⁷⁰. Такой судьбы можно было бы только пожелать Николаю Андреевичу Рославцу, который не эмигрировал и о последних полутора десятилетиях жизни которого было мало что известно; между тем, его фортепианные миниатюры находятся в одном ряду с сочинениями Шёнберга и Веберна. Однако о том, что русский композитор еще до Шёнберга самостоятельно разработал метод додекафонной и серийной композиции, нельзя было даже упоминать.

На Западе композиторы той эпохи тоже были забыты. Лурье, которому, кажется, самой судьбой было предназначено сыграть определенную роль в новой музыке 1960-х годов, умер в забвении, точно так же, как Голышев и Обухов. Их творчество еще только предстоит открыть.

⁷⁷⁰ См.: *Дрейден С.* Ленин знакомится с терменвоксом // Музыкальная жизнь. 1978. № 7. С. 2–3; *Фомин Б.* Электромusикальные инструменты // Музыкальная жизнь. 1978. № 12. С. 22–23.

А. УКАЗАТЕЛЬ НОТНЫХ ИЗДАНИЙ

Данный обзор, сделанный на основе фондов музыкального собрания Немецкой государственной библиотеки (Берлин) и других источников, включает в себя те сочинения упоминавшихся выше композиторов, которые были опубликованы между 1917 и 1938 годами, в исключительных или сомнительных случаях эти рамки могут быть несколько раздвинуты. Издания после 1953 года приводятся, когда с уверенностью или высокой степенью вероятности можно сказать, что речь идет о более ранних, но вычеркнутых из музыкальной жизни произведениях. У некоторых менее значительных композиторов и эмигрантов перечисляются только те произведения, которые упоминались в тексте. Как правило, не приводятся переложения, аранжировки, агитационная музыка. Когда списки неполные, то после фамилии композитора всякий раз указывается: «выборочно».

Перечисление дается в хронологическом порядке; ориентиром являются в первую очередь номера опусов, при их отсутствии — дата сочинения. Годы в скобках после названий обозначают взятую из нот или других источников дату написания. Годы, указанные после места издания, относятся ко времени выхода из печати либо приобретения издательских прав. Используются следующие сокращения издательств и места издания: М — Москва, Л — Ленинград; М, Л или МЛ без каких-либо добавлений означают Государственное музыкальное издательство (Музгиз, Музсектор Госиздата; названия прочих издательств приводятся полностью), UE — Universal Edition (Вена, Лейпциг, Нью-Йорк), М/UE — очень часто встречающиеся совместные издания советского Госиздата и Universal Edition. Названия, которые изначально были даны на французском, английском или итальянском языках, приводятся в оригинале.

В правой колонке помещены сведения о библиотеках, где находятся соответствующие издания. DMS означает Deutsche Musiksammlung der Deutschen Staatsbibliothek (Berlin), CM — Central Music Library (London), ЛБ — Ленинская (ныне Российская государственная) библиотека (Москва), ÖN — Österreichische Nationalbibliothek (Wien), Lp — Musikbücherei der Stadt Leipzig, Da — Internationales Musikinstitut (Darmstadt). Некоторые данные о публикациях заимствованы из каталога камерной музыки В.Альтмана (*Altmann W. Kammermusik Katalog*. 6. Auflage. Leipzig, 1945), на что указывает обозначение «Altmann». Сочинения, на которые мы опирались, выделены знаком +.

Абрамский, Александр Савватьевич

Простые речи, 3 пьесы для ф-но

UE 1926

Da+

Концертино для фл., кл., валт. in F, фаг. и ф-но

M/UE 1929

Altmann

Александров, Анатолий Николаевич

Op.1 №6 Прелюдия для ф-но

M 1927

DMS

Op.2 Три стихотворения из Хафиза в пер. А.Фета
для голоса с ф-но

M 1926

DMS

Op.3 Две пьесы для ф-но (Ноктюрн, Вальс)

M 1922

DMS

Op.6 «Былая одержимость» для ф-но (1917)

M 1925

Op.7 Квартет (1914)

M

Altmann

Op.8 «Александрийские песни» на стихи М.Кузмина
для голоса с ф-но

M 1926

DMS

Op.9 Поэма для ф-но

M 1922

DMS

Op.12 Соната №2 для ф-но

M 1922

DMS+

Op.14 Три стихотворения В.Александрова для голоса с ф-но

M 1922

DMS

Op.15 Три стихотворения Е.Баратынского для голоса с ф-но

M 1922

DMS

Op.16 Романтическая сюита для оркестра и хора

M 1933

DMS

Op.16a Deux morceaux n. Maeterlinck (L'Ariane et Barbe-bleue) /
Два отрывка из музыки к драме М.Метерлинка

«Ариана и Синяя Борода», для ф-но (1923)

M 1926

DMS

Op.17 Andante patetico для влч. и ф-но

M 1926

DMS

Op.18 Соната №3 fis-moll для ф-но

M 1922

DMS+

Op.19 Соната №4 C-dur для ф-но (новая редакция)

M 1955

DMS+

Op.21 «Видения», пять пьес для ф-но (1919—1923)

M 1926

DMS

Op.22 Соната №5 gis-moll для ф-но

UE 1925

DMS

Op.23 «Осень», три стихотворения В.Пяста для голоса с ф-но

M/UE 1927

DMS

Op.24 Четыре песни на стихи С.Есенина и В.Ходасевича
для голоса с ф-но

UE 1927

DMS

Op.26 Соната №6 G-dur для ф-но

M 1926

DMS+

Op.27 Три пьесы для ф-но

M 1927

DMS

Op.28 Альбомное стихотворение на сл. А.Пушкина для голоса с ф-но Л: Тритон

DMS

Op.30 «Слова несказанные», четыре стихотворения А.Блока,
С.Есенина, Ф.Тютчева, Э.Верхарна для голоса с ф-но

M/UE 1927

Op.31 Три этюда для ф-но

M 1927;

M/UE 1929 DMS

Op.32 Классическая сюита для малого орк. (Introduzione,
Minuetto, Quasi Gavotta, Aria, Arietta, Marcia funebre, Finale)

M/UE 1929

DMS+

Op.33 Маленькая сюита для ф-но
(то же: М: Советский композитор, 1959)

M/UE 1929

DMS+

Op.35 «Золотые ветви», шесть песен из стихотворений
А.Глобы для голоса с ф-но

M/UE 1930

DMS

Александров, Борис Александрович (выборочно)

Две пьесы для ф-но

M 1928

DMS+

Асафьев, Борис Владимирович (выборочно)

Бахчисарайский фонтан (1933—1934), балет-поэма по А.Пушкину

M 1955

Lp+

Василенко, Сергей Никифорович

| | | |
|---|----------------|------|
| Ор.29 Экзотическая сюита, для тенора в сопровождении 12 инструментов, переложение для голоса с ф-но автора | M 1922 | DMS |
| Ор.31 Серенада для влч. и ф-но | M/UE 1928/1929 | DMS |
| Ор.42 Индусская сюита (из балета-пантомимы «Ноя»), для орк. | M/UE 1931 | DMS |
| Ор.45 №3 Армянская серенада, сл. В.Брюсова, для голоса с ф-но | M 1938 | DMS |
| Ор.46 Соната для альты (или скр.) и ф-но | M 1925 | DMS |
| Ор.47 Восточный танец, для кл. и ф-но | M/UE 1931 | DMS |
| То же | M 1949 | DMS |
| Ор.49b Китайская мелодия: Цветы опиума, сл. М.Гернгросс, для голоса с ф-но | M 1928 | |
| Ор.50 «Иосиф Прекрасный», балет в 2-х актах, переложение для ф-но автора | M 1927 | |
| Ор.55 «Сингалезские песни», для низкого голоса, влч., барабана и ф-но | M/UE 1929 | DMS+ |
| Ор.58 Квартет №1 | M/UE 1928 | DMS+ |
| Ор.59 Четыре романса для голоса с ф-но | M/UE 1929 | DMS |
| Ор.60 Китайская сюита, для большого орк. | M/UE 1930 | DMS |
| Ор.63 Концерт для балалайки с орк. | M/UE 1932 | DMS |
| Ор.65 Квартет на туркменские народные темы, для фл., гоб. (англ. рожка), кларнета и фагота | M/UE 1932 | DMS+ |
| Ор.68 «Туркменские картины», для большого орк. | M/UE 1933 | DMS |

Веприк, Александр Моисеевич

| | | |
|--|---------------------|-------------|
| Ор.3 Соната №1 для ф-но | M 1926 | DMS |
| Ор.5 Соната №2 для ф-но (1924) | M 1925 | DMS |
| Ор.6 «Кадыш», поэма для высокого голоса без текста (или скр./фл./гоб.) и ф-но | Mainz: Schott, 1926 | DMS |
| Ор.7 Сюита для скр. и ф-но (1925) | Mainz: Schott, 1926 | DMS; Da+ |
| Ор.9 «Строгий напев», для кларнета и ф-но (1926) | M 1929 | Da+ |
| Ор.10 Две еврейские песни, для голоса с ф-но | M/UE 1927/1928 | DMS |
| Ор.11 Рапсодия для альты и ф-но | M/UE 1929 | DMS |
| Ор.12 «Пляски и песни гетто», для орк. | M/UE 1929 | DMS |
| Ор.13a Танцы для ф-но | M/UE 1928 | DMS |
| Ор.16 «Детский альбом», для ф-но | M 1933 | ЛБ |

Гнесин, Михаил Фабианович (выборочно)

| | | |
|--|-------------------|---------|
| Ор.7 Соната-баллада cis-moll, для ф-но и влч. | M: Юргенсон, 1910 | DMS |
| Ор.7 Соната-баллада, для ф-но и влч. (2-я ред.) | M 1930 | Da+ |
| Ор.8 «Врубель», симф. дифирамб на стихи В.Брюсова для голоса с орк. | M: Юргенсон, 1913 | DMS |
| Ор.9 Сочинения для голоса с ф-но (муз. чтение и пение) | M: Юргенсон, 1912 | DMS |
| Ор.11 Реквием, квинтет для 2 скр., альты, влч. и ф-но | M: Юргенсон | DMS |
| Ор.24 Вариации на еврейскую тему (1916), для стр. квартета | M/UE 1928 | Altmann |
| Ор.26 Сафические строфы, сл. С.Парнок, для голоса с ф-но | M 1927 | DMS+ |
| Ор.28 «Песня странствующего рыцаря», для стр. квартета и арфы | M/UE 1929 | DMS |

| | | |
|--|--|-------------|
| Ор.32 Еврейские песни на тексты российских поэтов | Jerusalem: Jibne Edition, 1923 | DMS |
| Ор.33 Aus dem Hohenlied «Bin die blühende Narzisse» | M 1926 | DMS |
| Ор.34 «Песня странствующего рыцаря», для влч. (или скр.) и ф-но | M 1957 | DMS |
| Ор.34 «Spielmannslied» (Dem Andenken Süßkind von Trimberg, d. jüd. Minnesänger des 13. Jh.), перелож. для скр. и ф-но Й.Сигети | UE 1929 | |
| Ор.34 «Schirat abbir noded», для влч. и ф-но | Jerusalem: Jibne Edition, 1922 | DMS |
| Ор.35 «Orah» (Working mens' dance in Galiläa), вариации для ф-но в 4 руки | Jerusalem 1923 | DMS |
| Ор.38 «Laron, Laron, Velaron! / На высях», сл. А.Файерштейна, для голоса с ф-но | M/UE 1929 | DMS |
| Ор.43 Соната G-dur, для скр. и ф-но (1928) | M/UE 1929 | DMS+ |
| Ор.44 Музыка к «Повести о рыжем Мотеле» И.Уткина, для пения с ф-но | M/UE 1931 | |
| Ор.67 Тема с вариациями для влч. и ф-но | M 1955 | DMS |
| Голышев, Ефим (Golyscheff, Jef) | | |
| Trio f. Vn., Vla., Vcl. (Zwölftondauer-Musik) | Berlin: Schlesinger, 1925 | DMS |
| Дешевов, Владимир Михайлович (выборочно) | | |
| Ор.1 №1 Этюд для ф-но (то же: Л.: Советский композитор, 1958) | M/UE 1928 | DMS+ DMS |
| Ор.1 №2 Марш для ф-но (1919, 1914) | M/UE 1928 | DMS+ |
| Ор.3 «Медитации» для ф-но | M 1926 | ЛБ |
| Ор.6 Скерцо cis-moll для ф-но (1922) | M/UE 1928 | DMS+ |
| Ор.7 Баллада G-dur для ф-но | M 1927 | ЛБ |
| Ор.16 «Рельсы» для ф-но (1926) | Л: Тритон, 1931 | ЛБ |
| Ор.35 «Лицейские годы А.С.Пушкина», семь стихотворений для голоса с ф-но | Л 1939 | DMS |
| Дзегелёнок, Александр Михайлович (выборочно) | | |
| Ор.2 №1 «Его везли», поэма на сл. К.Чернобаева для баритона и ф-но (1910) | M: Druckerei Grosse, ЛБ без указания года | |
| Ор.3 №1 Марш-юмореск для ф-но | M 1924 | ЛБ |
| Ор.3 №2 Юмореска для ф-но | M 1925 | ЛБ |
| Ор.4 №2 «Из Сафо» для голоса с ф-но | M 1924 | ЛБ |
| Ор.5 №1 Поэма для ф-но | M 1924 | ЛБ |
| Ор.5 №2 Мазурка для ф-но | M 1924 | ЛБ |
| Ор.6 «Египет», сюита для оркестра, ч.1: «В храме Амон-Ра», ч.2: Шествие | M 1928/1929 | DMS+ |
| Ор.8 Три стихотворения Рабиндраната Тагора для высокого голоса в сопровождении влч. и ф-но | M 1959 | ЛБ |
| Ор.8 №2 «Зачем сидишь ты здесь» для голоса с ф-но | M 1924 | ЛБ |
| Ор.8 №3 «Мое сердце — пустынная птица» для голоса с ф-но | M 1926 | ЛБ |

| | | |
|---|----------------|------|
| Ор.9 Поэма, трио для скр., влч. и ф-но | М 1926 | ЛБ |
| Ор.10 Рабиндранат Тагор. [Три песни] для голоса с ф-но | М/UE 1927/1928 | DMS+ |
| Ор.13 «Под медленный шаг каравана. Шаг за шагом... Час за часом...», текст по Ф.Дюшену, для голоса, скр., влч. и ф-но | М/UE 1929 | DMS |
| Ор.21 Две пьесы для скр. с ф-но | М 1933 | ЛБ |
| Ор.24 Концерт №2 для влч. с орк., переложение для влч. и ф-но автора | М 1959 | DMS |

Дроздов, Анатолий Николаевич

| | | |
|--|------------------|-----|
| Ор.9 «Танец утешения» из мимодрамы «Аладина и Паломид», для ф-но | М 1922 | DMS |
| Ор.10 Соната-фантазия для влч. и ф-но (1919) | М—Петроград 1923 | Da+ |
| Ор.11 Квintет для 2 скр., альты, влч. и ф-но | М/UE 1928/1929 | DMS |
| Ор.19 Трио для скр., влч. и ф-но | М/UE 1930 | DMS |

Евсеев, Сергей Васильевич

| | | |
|--|-----------|------|
| Ор.2 Соната G-dur для ф-но | М 1922 | DMS+ |
| Новая редакция | М 1958 | DMS |
| Ор.3 Две прелюдии для ф-но | М 1922 | DMS+ |
| Ор.5 Поэма для ф-но | М 1922 | DMS |
| Ор.7 Героическая поэма для скр., влч. и ф-но | М 1925 | DMS |
| Ор.10 Дифирамб для голоса (баритон), скр., влч. и ф-но | М/UE 1927 | DMS+ |
| Ор.15 Соната-сказка для скр. и ф-но | М/UE 1928 | DMS |
| Ор.16 «Скорбная песнь» для влч. и ф-но | М/UE 1928 | DMS+ |
| Ор.19 Каватина для фп. квинтета | М/UE 1931 | DMS+ |
| Ор.29 Четыре балкарских песни для голоса и стр. квартета | М 1938 | DMS |

Житомирский, Александр Матвеевич

| | | |
|---|-----------|--------------------|
| Ор.7 Прелюдия, для большого орк. (1911) | М 1925 | DMS+ |
| То же для ф-но в 4 руки | М 1927 | DMS |
| Ор.10 Симфоническая поэма, для большого орк. | М/UE 1929 | Б-ка СПб. конс-рии |
| Ор.13 Квартет (1923) | М/UE 1928 | DMS+ |
| Ор.14 Два стихотворения А.Санникова, для голоса с ф-но (1928) | М/UE 1930 | DMS+ |
| Ор.19 «Героическая поэма», для большого орк. | М 1937 | Б-ка СПб. конс-рии |

Кабалевский, Дмитрий Борисович (выборочно)

| | | |
|--|-------------------------------|------|
| Ор.4 Два стихотворения А.Блока для голоса с ф-но | М/UE 1929 | DMS |
| Ор.5 Четыре прелюдии для ф-но | М/UE 1929 | DMS |
| Ор.6 Соната для ф-но | М/UE 1928 | DMS+ |
| Ор.8 Квартет | М/UE 1932 | DMS |
| Ор.9 Концерт для ф-но с орк. | М/UE 1932 | DMS |
| Ор.13 №1 Сонатина C-dur для ф-но | М 1951 | DMS+ |
| То же | Leipzig: Peters, 1956 | |
| Ор.18 Симфония (к XV-летию Октябрьской революции) | М 1934 | DMS |
| Ор.19 Симфония №2 | N.Y.: Leeds Music Corp., 1945 | |
| Ор.22 Симфония №3 (Реквием) для хора и орк. (1933) | М 1935 | CM |

Карнович, Юрий Лаврович (выборочно)

Ор.1 Квартет №1

Leipzig: Belaieff, 1916 DMS

Ор.6 Квартет №2

M/UE 1928 DMS+

Книппер, Лев Константинович (выборочно)Ор.12 Пьесы для оркестра (№1: Прелюдия-шутка,
№2: Прелюдия)

M/UE 1928 DMS+

Ор.16 Из музыки к театральному представлению «Кандид»
для ф-но, перелож. В.Васильева

M/UE 1928 DMS+

Корчмарёв, Климентий Аркадьевич (выборочно)

«Песнь швейных машинок», сл. А.Безыменского

M 1921, 1924, 1925 ЛБ

«Левый марш», сл. В.Маяковского, для хора с ф-но

M 1924 ЛБ

Колыбельная, сл. Г.Любимова, для голоса с ф-но

M 1924 ЛБ

Импровизация для ф-но

M 1925 ЛБ

«Светлое» для ф-но

M 1925 ЛБ

«Былина», сл. Г.Любимова, для голоса с ф-но

M 1927 ЛБ

«Весенняя песнь» для ф-но

M 1925 ЛБ

«Крепостная балерина», балет

M 1926 ЛБ

«Незримый волосок», сл. Д.Бедного, для голоса с ф-но

M 1926 ЛБ

«Великая скорбь» для ф-но

M 1927 ЛБ

«Еврейский праздник» для ф-но

M 1927 ЛБ

«Эскиз на киргизскую тему» для фаг. и ф-но

M 1927 ЛБ

«Иван-солдат», опера в 4-х действиях, либр. Д.Смолина

M 1928 ЛБ

«Есть в дикой роще», сл. А.Блока, для голоса с ф-но

M 1929 ЛБ

«American» для ф-но

M/UE 1929 DMS+

«Дитя радости», опера в 4-х действиях по мотивам
китайской народной муз. драмы «Седаевушка»,
переложение для пения с ф-но автораM: Советский
композитор, 1960 DMS

Соната для скрипки и ф-но

M/UE 1929 DMS

Квартет

M 1938 DMS

Крейн, Александр Абрамович (выборочно)

Boger teiréni dimati (A.Efrat), для голоса с ф-но

Jerusalem:
Jibne Edition, 1922 DMS

Dal panim (A.Efrat), для голоса с ф-но

Jerusalem:
Jibne Edition, 1922 DMS

Rakim meroch panajich (O.Mandelstam), для голоса с ф-но

Jerusalem:
Jibne Edition, 1922 DMS

Ор.2а Пролог, для альта и ф-но

M/UE 1929 DMS

Ор.21 Элегия, для стр. орк.

M 1927

Ор.23 Три песни гетто, для голоса с ф-но

M/UE 1929 DMS+

Ор.26 «Роза и Крест» (по А.Блоку), симф. фрагменты
для большого орк.

M 1927

DMS

Ор.29 Две еврейские песни, для голоса с ф-но

M 1926

DMS

Ор.33 «Кадид», симф. кантата для тенора соло, смеш. хора
и большого орк., сл. А.Оршанина, переложение для ф-но

UE 1928

| | | |
|--|--|----------------------|
| Ор.34 Соната для ф-но | М 1925 | DMS |
| Ор.35 Симфония №1 для большого орк. (1926), переложение для ф-но в 4 руки | М 1930 | DMS |
| Ор.38 «Ночь на Старом рынке», сюита для орк. из муз. к драме Л.Переца | М 1934 | DMS |
| Ор.39 Две еврейские песни, для голоса с ф-но | М/UE 1929 | DMS |
| Ор.40 Траурная ода памяти В.И.Ленина, для большого орк. и смеш. хора | М 1931 | DMS |
| Ор.41 Ария, для скр. и ф-но | М/UE 1928 | DMS |
| Ор.42 «Орнаменты», три песни без слов для голоса с ф-но | М/UE 1928 | DMS+ |
| Ор.48 «СССР — ударная бригада мирового пролетариата», дифирамб для чтеца, муж. хора и большого орк. | М 1932 | DMS+ |
| Литинский, Генрих Ильич | | |
| Квартет-сюита №4 | М/UE 1931 | DMS+ |
| Лурье, Артур Винсент⁷⁷¹ | | |
| Ор.1 Cinq préludes fragiles, для ф-но (1908—1910) | Спб: Tabiti, год изд. не указан | ЛБ+ |
| Ор.2 2 Estampes: 1. Crepuscule d'un faune; 2. «...Les parfums, les couleurs et les sons se rependent» (1910), для ф-но | Спб: Tabiti, год изд. не указан | |
| Ор.3 Interimède enfantine | анонс издательства «Tabiti» | |
| Ор.4 Три этюда | анонс издательства «Tabiti» | |
| Ор.5 Две поэмы на слова П.Верлена: 1. «Целует клавиши прелестная рука...»; 2. «Угадать я стараюсь в роп- тании...», для голоса с ф-но | анонс издательства «Tabiti» | |
| Ор.7 Две мазурки для ф-но | Спб: Tabiti | Б-ка СПб конс-рии |
| Ор.8 2 poèmes: 1. Essor; 2. Ivresse (1912), для ф-но | Спб: «Tabiti», год изд. не указан | ЛБ+ |
| Ор.10 4 poèmes: 1. Spleen; 2. Caprices; 3. Autoportrait; 4. Ironies, для ф-но (1912) (автограф «Spleen empoisonnée» для ф-но, датированный 31.05.1913, хранится в РНБ, Спб) | Спб: «Tabiti», год изд. не указан | Б-ка СПб конс-рии |
| Ор.11 Salome-Liturgie | анонс издательства «Tabiti» | |
| Ор.13 Masques 1-er livre (Tentations) | анонс издательства «Tabiti» | |
| Ор.16 Delires (Synthèses) | анонс издательства «Tabiti» | |
| Ор.26 Плач Богородицы / Pleurs de la Vierge Marie. Fragments d'une chanson pieuse du XIII siècle, для голоса, скр., альта и влч. (1915) | Петроград: Tabiti, год изд. не указан | ЛБ |

⁷⁷¹ Более полный список соч. см.: *Gojowy D. Arthur Loulié und der russische Futurismus. Laaber*, 1993. — Прим. пер.

| | | |
|---|--|------------------------|
| Греческие песни на тексты из Сафо в пер. Вяч.Иванова, для голоса с ф-но (1914) | Петроград/М: Госиздат, 1918 | ЛБ |
| «Чётки. Десять песен из А.Ахматовой», для голоса с ф-но (1914) | Петроград/М: Госиздат, 1918 | ЛБ |
| «Синтезы», для ф-но (1914) | М 1920 | СМ+ |
| Дневной узор: 1. Этюд; 2. Прогулка; 3. Тени; 4. Колдовство; 5. Шалость, для ф-но (1915) | Петроград/М 1918 | ЛБ+ |
| Formes en l'air, для ф-но (1915) | Berlin und Leipzig: Gutheil und Breitkopf & Härtel, 1923 (?) | СМ+ |
| Suite Japonaise, для голоса с ф-но | Paris: Rouart, s.a. | Bibl. Nationalé, Paris |
| Струнный квартет (1915) | М 1921 | СМ |
| «Три светлых царя», сл. А.Блока, для голоса с ф-но (1916) | Петроград: Госиздат, 1919 | ЛБ |
| Pastorale de la Volga, для гобоя, фаг., 2 альтов и влч. (1916) | Paris-Mainz: Eschig, Schott, 1931 | Bibl. Nationalé, Paris |
| Corona Carminorum Sacrorum: 1. Ave Maria; 2. Salve Regina; 3. Inviolata (1915—1917), для голоса с ф-но | М 1920 | ЛБ |
| Rondel de Stéphane Mallarmé, для голоса с ф-но (1917) | М/Петроград: Госиздат, 1923 | ЛБ |
| Третья сонатина, для ф-но (1917) | М/Петроград: Госиздат, 1920 | ЛБ |
| «Рояль в детской», с иллюстр. П.Митурича (1917), для ф-но | Петроград, 1920 | ЛБ+ |
| то же: Eight Scenes of Russian Childhood | N.Y.: Schirmer | СМ+ |
| то же: Piano Gosse (1917) | Berlin-Paris: Edition Russe | DMS+ |
| Упман. Курительная шутка, для ф-но, с иллюстр. П.Мансурова | Петроград: Госиздат, 1919 | ЛБ |
| Элизиум. Восемь стихотворений Пушкина, для голоса с ф-но | М 1921 | ЛБ |
| «Наш марш», сл. В.Маяковского, обложка П.Митурича | Петроград: Гос. литография, 1918 | ЛБ |
| «В кумирню золотого сна», симф. кантата по А.Блоку для смеш. хора a cappella (1919) | М 1921 | СМ, ЛБ |
| «Триолеты», сл. Ф.Сологуба, для голоса с ф-но | Петроград: Госиздат, 1920 | Б-ка СПб. конс-рии |
| Intermezzo, для ф-но | Berlin-Paris: Edition Russe, 1933 | DMS |
| Nocturne, для ф-но (1928) | Berlin-Paris: Edition Russe, 1933 | DMS |
| «Болотный попик», сл. А.Блока, для голоса с ф-но (1919) | Петроград: Госиздат, 1920 | ЛБ |
| Лятошинский, Борис Николаевич (выборочно) | | |
| Op.4 Квартет №2 | М/UE 1930 | DMS |
| Op.7 Трио для скр., влч. и ф-но | М/UE 1928 | DMS |

| | | |
|---|------------------|-----------------|
| Ор.13 Соната №1 для ф-но | М 1926 | DMS |
| Ор.18 Соната-баллада для ф-но | Харьков, 1930 | DMS |
| Ор.19 Соната для скр. и ф-но (1926) | М/UE 1928 | DMS+ |
| Мейтус, Юлий Сергеевич (выборочно) | | |
| «Майове», для смеш. хора и ф-но | Харьков, 1926 | ЛБ |
| «Народні жарті: Задумав дідошок», для голоса с ф-но | Харьков, 1928 | ЛБ |
| «Туман на залізниці», для голоса с ф-но | Харьков, 1928 | ЛБ |
| Сюита для большого орк. | Харьков, 1929 | ЛБ |
| Вариации на укр. тему для скр. и ф-но | Харьков, 1930 | ЛБ |
| Пьесы для ф-но на основе укр. нар. песен | Харьков, 1930 | ЛБ |
| «На Днепрострое», 2-я сюита для большого орк. (аудиозапись: Folkways Records, 1957 FX6160 A) | М 1935 | ЛБ |
| Мелких, Дмитрий Михеевич | | |
| Ор.2 «Алладина и Паломид» (по М.Метерлинку), для большого орк. | М 1924 | British Library |
| Ор.10 Соната-ноктюрн, для ф-но | М/Петроград 1923 | British Library |
| Ор.11 Соната №2 «Sonata di sollevazione», для ф-но (1923) | М 1925 | DMS+ |
| Ор.12 Соната №3, для ф-но | М 1925 | British Library |
| Ор.13 Квартет №1 | М 1925 | Altmann |
| Ор.15 «Повесть о любви», текст по Р.Тагору, лирическая сюита для женского голоса и оркестра | М/UE 1927 | DMS |
| Ор.17 Трио для гобоя, клар. (in B) и фаг. | М | DMS |
| Ор.18 Квартет №2 | М/UE 1930 | DMS+ |
| Михайлов, А. (выборочно) | | |
| Токката e-moll для ф-но | М/UE 1931 | DMS |
| Мосолов, Александр Васильевич | | |
| «Туркменские ночи», для ф-но (1. Andante con moto; 2. Lento; 3. Allegro) | М/UE 1929 | DMS |
| «Торжественная ода», для большого орк. | М/Л 1947 | DMS |
| Ор.1 №1, 2 Два стихотворения А.Пушкина для голоса с ф-но | М/UE 1929 | DMS+ |
| Ор.1 №3, 4 Два стихотворения для голоса с ф-но (И.В.Гёте, В.Ходасевич) | М/UE 1929 | DMS+ |
| Ор.4 Соната №2 h-moll для ф-но | М 1927 | DMS |
| Ор.5 Легенда, для влч. и ф-но | М/UE 1928 | DMS+ |
| Ор.11 Соната №4, для ф-но | М/UE 1928/1929 | DMS+ |
| Ор.12 Соната №5 d-moll, для ф-но | М/UE 1929 | DMS |
| Ор.15 Два ноктюрна, для ф-но | UE 1928 | DMS |
| Ор.19 «Завод. Музыка машин», для орк. (1926—1928) | М/UE 1929 | DMS+ |
| Ор.21 «Четыре газетных объявления», для голоса с ф-но | Л: Тритон | ЛБ+ |
| Ор.24 Квартет №1 (1926) | UE 1927 | DMS+ |
| Ор.33 Три песни, для голоса с орк. (1. Туркменская; 2. Киргизская; 3. Афганская) | М 1933 | DMS |

Мяковский, Николай Яковлевич (выборочно)

| | | |
|---|---|----------------|
| 3 Skizzen, для голоса с ф-но | Berlin: Edition Russe de Musique, 1913 M: Юргенсон, 1914 M 1959 | DMS DMS |
| Соната №1 d-moll для ф-но | | |
| Увертюра для симф. орк. | | |
| Op.1 «Размышления», семь стихотворений Е.Баратынского, для голоса с ф-но | M 1922 | DMS |
| Op.3 Симфония №1 c-moll | M/UE 1929 | DMS |
| Op.6 Соната №1 d-moll для ф-но (1907—1909) | M 1924 | DMS |
| Op.7 «Мадригал», сл. К.Бальмонта, сюита для голоса с ф-но | M/UE 1925 | DMS |
| Op.9 «Молчание», симф. притча по Э.По для орк. | M/UE 1928 | DMS |
| Op.11 Симфония №2 cis-moll | M 1928 | DMS |
| Op.12 Соната D-dur для влч. и ф-но (1-е изд.: М.: Юргенсон, 1914) | M 1926 | DMS |
| Op.12 (sic!) Драматическая увертюра g-moll для дух. орк. | M/Л 1946 | DMS |
| Op.13 Соната №2 fis-moll для ф-но (1912) | M 1924 | |
| Op.13 Соната №2 для ф-но (1912, 2-я ред. 1948) | M 1957 | Lp+ |
| Op.14 Симф. поэма по П.Шелли для большого орк. [«Аластор»] | M 1931 | DMS |
| Op.15 Симфония №3 a-moll | M 1927 | DMS |
| Op.16 «Предчувствия», шесть набросков для голоса с ф-но | UE 1928 | DMS+ |
| Op.18 Симфония №5 D-dur | M 1923 | DMS |
| То же | M 1938 | DMS |
| Op.19 Соната №3 c-moll для ф-но | M 1921 | DMS |
| Op.20 Шесть стихотворений А.Блока, для голоса с ф-но | M 1926 | DMS |
| Op.22 (sic!)* «На грани», девять пьес из З.Гиппиус, для голоса с ф-но | M 1922 | DMS+ |
| Op.22 «Венок поблекший», восемь стихотворений А.Дельвига, для голоса с ф-но | M 1926 | |
| Op.23 Симфония №6 es-moll, для большого орк. и хора Новая ред. 1947 | M 1925 M 1948 | DMS DMS |
| Op.24 Симфония №7 h-moll | UE 1926 | DMS+ |
| Op.25 «Bizargeries» [«Причуды»], 6 Esquisses p. piano | Berlin: Edition Russe de Musique, 1923 UE 1925 | DMS |
| Op.26 Симфония №8 A-dur | UE 1927 | DMS+ |
| Op.27 Соната №4 c-moll для ф-но | UE 1925 | DMS+ |
| То же, новая редакция | M/Л 1947 | DMS |
| Op.28 Симфония №9 e-moll | UE | Lp+ |
| Op.29 «Воспоминания», шесть пьес для ф-но | UE 1928 | DMS |
| То же | M 1954 | DMS |
| Op.30 Симфония №10 f-moll | M/UE 1930 | DMS |
| Op.31 «Пожелтевшие страницы. Шесть незатейливых вещей», для ф-но | M/UE 1930 | |
| То же | M/Л 1948 | |

* В списке сочинений Н.Мяковского эти романсы обозначены как op. 4. — Прим. пер.

| | | |
|--|---|------|
| Ор.32 №2 Симфонietta h-moll для стр. орк. То же | M/UE 1932 N.Y.: Leeds Music Corp. 1945 | DMS |
| Ор.33 Квартеты №2+ и №3 | M/UE 1931 | DMS+ |
| Ор.34 Симфония №11 b-moll | M 1934 | DMS |
| Ор.35 Симфония №12 g-moll | M 1938 | DMS |
| Ор.36 Симфония №13 b-moll | M/Л 1945 | DMS |
| Ор.37 Симфония №14 C-dur | M 1938 | DMS |

Нечаев, Василий Васильевич

| | | |
|---|----------------|------|
| Ор.6 Три стихотворения А.Блока, для голоса с ф-но: 1. Милая девушка; 2. Та жизнь прошла; 3. Распушились, раскачнулись | M/UE 1928 | DMS+ |
| Ор.8 Три стихотворения С.Есенина для голоса с ф-но | M/UE 1927/1928 | DMS |
| Ор.9 Две фортепианные пьесы (1928) | M/UE 1930 | DMS+ |
| Ор.10 Три стихотворения А.Блока для голоса с ф-но | M/UE 1928 | DMS |
| Ор.11 Два стихотворения С.Есенина и А.Ахматовой, для голоса с ф-но | M/UE 1929 | DMS |
| То же в авторском переложении для голоса и стр. квартета | M/UE 1928 | DMS |
| Ор.12 Соната для скр. и ф-но | M/UE 1929 | DMS |
| Ор.15 Шесть стихотворений А.Пушкина | M 1938 | DMS |
| Ор.16 Три прелюдии для ф-но | M/UE 1931 | DMS |

Половинкин, Леонид Алексеевич (выборочно)

| | | |
|---|--------------------------|-----------------|
| Ор.5 «Происшествия», для ф-но | M 1925 | |
| Ор.9 Три пьесы для ф-но | M 1925 | |
| Fox-trot (Ski), для ф-но | UE 1925 | DMS |
| Ор.10 «Происшествие №3», для ф-но | UE 1925 | DMS |
| Ор.12 «Происшествия №4 и №5», для ф-но | UE 1925 | DMS+ |
| Ор.12 №1 «Происшествие №4» в сб. «Musik der Zeit» «Седьмое происшествие» | UE Nr. 9518 M/UE 1928 | Da+ DMS |
| Ор.13 Соната №2 для ф-но | UE 1926 | DMS+ |
| Ор.15 Соната №3 для ф-но | M/UE 1926 | |
| Ор.18 Соната №4 для ф-но (1926) | M/ UE 1927 | British Library |
| Ор.21 №2 Лирический танец, для ф-но | M/ UE 1929 | DMS |
| Ор.23 Семь романсов для голоса с ф-но | M 1927 | DMS+ |
| Ор.30 Шесть пьес для ф-но | M/UE 1928 | DMS |
| Ор.31 Два отрывка из балета «Негритенок и обезьяна», для ф-но | M/UE 1928 | DMS |
| Ор.32 Танец из музыкальной комедии «Сирокко», для ф-но | M/UE 1929 | DMS |
| Последняя соната, для ф-но | M/UE 1929 | DMS+ |
| Танцы загадок, для малого орк. | M/UE 1930 | DMS |
| То же в авторском переложении для ф-но | M/UE 1931 | DMS |
| «Телескоп II», для большого орк. | M/UE 1930 | DMS+ |
| Симфония №3 «Романтическая» | M 1937 | DMS |
| Симфония №7 C-dur | M/Л 1947 | DMS |

| | | |
|---------------------------|----------|------|
| Дивертисмент №2, для ф-но | М/Л 1947 | DMS |
| Мазурка, для ф-но | М/Л 1947 | DMS |
| Квартет №2 | М/Л 1948 | DMS+ |

Попов, Гавриил Николаевич

| | | |
|--|-------------------------------|------|
| Вокализ, для голоса с ф-но (июль 1926) | Л: Тритон | Lp+ |
| Ор.2 Септет для фл., кл., фаг., трубы (in B), скр., влч., к-баса | М/UE 1928 | DMS+ |
| Ор.6 Большая сюита для ф-но: Инвенция, Хор, Песня, Фуга | М/UE 1931 | DMS+ |
| Ор.39 Симфония №2 «Родина», для орк. | М/Л 1947 | DMS |
| Ор.51 Две сказки, для ф-но | М: Советский композитор, 1957 | DMS |
| Ор.80 Три лирические поэмы | М: Советский композитор, 1957 | DMS |

Прокофьев, Сергей Сергеевич (выборочно)

| | | |
|--|-----------------------------|-----|
| Ор.4 Четыре пьесы для ф-но | М 1959 | + |
| Ор.20 «Ала и Лоллий» (Ala et Lolly). Скифская сюита, для большого орк. (1914) | Boosey&Hawkes | + |
| Ор.21 «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего». Балет в 6 картинах. Переложение для ф-но автора (1915, 1920) | М: Гутхейль | Lp+ |
| Ор.41 «Стальной скок», балет в 2-х актах (1925) | Berlin: Edition Russe, 1928 | Lp+ |
| Ор.60 «Поручик Киж», сюита для орк. (1933—1934) | Boosey&Hawkes | + |

Протопопов, Сергей Владимирович

| | | |
|---|-----------|------|
| Ор.1 Соната для ф-но (1920—1922) | М 1925 | ЛБ |
| Ор.3 «Юность», три стихотворения С.Липского, для голоса, ф-но, скр. и влч. (1917) | М/UE 1930 | DMS+ |
| Ор.4 Две сказки, для голоса с ф-но, 2 тетр. | М 1926 | ЛБ |
| Ор.5 Соната №2 для ф-но (1924) | UE 1927 | DMS+ |
| Ор.6 Соната №3 для ф-но (1924—1928) | М/UE 1930 | ÖN+ |
| Ор.7 «Сказка о дивном гудочке», по Б.Шергину, для голоса с ф-но | М 1926 | ЛБ |
| Ор.10 Два стихотворения А.Пушкина для голоса с ф-но: 1. В гондоле; 2. Цыганочка | М/UE 1929 | DMS+ |
| Ор.11 «Поэма любви», стихотворения А.Пушкина для голоса с ф-но: 1. О дева-роза, я в оковах; 2. Медлительно влекутся дни мои | М/UE 1929 | DMS |

Рославец, Николай Андреевич

I – X = издания, предпринятые самим автором и анонсируемые им на обложке именно в таком порядке. В издании «Ноктюрна» (1913) анонсированы I – VII, в изданиях «Trois Compositions», «Трех этюдов», «Двух сочинений» и «Прелюдии» — I – X⁷⁷².

| | | |
|---|-------------------|------------|
| I. Три сочинения для голоса с ф-но (1913) | 1913 | Б-ка Моск. |
| 1. Сумрак тихий, на сл. В.Брюсова | без указания года | конс-рии |

⁷⁷² Сочинения V—X, а также Поэма для скр. и ф-но были изданы в 1925 UE.

| | | |
|--|-------------------------|---------------------------------|
| 2. Ты не ушла, на сл. А.Блока | без указания года | |
| 3. Ветер налетит, на сл. А.Блока | | |
| II. Грустные пейзажи, сл. П.Верлена, для голоса с ф-но 1913 | | Б-ка Моск. конс-рии |
| 1. Осенняя песня (1913) | | |
| 2. Закат | без указания года | |
| 3. Благословенный час | | |
| III. Соната для скр. и ф-но | без указания года | Б-ка Моск. конс-рии |
| IV. Четыре сочинения для голоса с ф-но | без указания года | Б-ка Моск. конс-рии |
| 1. Маргаритки, сл. И.Северянина (1914) | | конс-рии |
| 2. Вы носите любовь, сл. К.Большакова (1913) | без указания года | Б-ка Моск. конс-рии |
| 3. Волково кладбище, сл. Д.Бурлюка (1913) | без указания года | Б-ка Моск. конс-рии |
| 4. Кук, сл. В.Гнедова (1914) | без указания года | Б-ка Моск. конс-рии |
| V. Ноктюрн, квинтет для арфы, гоб., 2 альтов и влч. (1913) | без указания года | Б-ка Моск. конс-рии, DMS+ |
| VI. Квартет №1 | без указания года | Lp+ |
| VII. Trois compositions pour piano (Три сочинения для ф-но, май 1914) | без указания года | CM |
| VIII. Три этюда для ф-но | без указания года | |
| 1. (декабрь 1914) | | CM |
| 2. Pianissimo (декабрь 1914) | | CM |
| 3. (декабрь 1914) | | Б-ка Моск. конс-рии |
| IX. Два сочинения для ф-но | без указания года | |
| 1. Quasi Prélude (январь 1915) | | CM |
| 2. Quasi Poème (январь 1915) | | CM |
| X. Прелюдия для ф-но (январь 1915) | без указания года | CM |
| Поэма для скр. и ф-но | издание автора, 1915 | Б-ка Моск. конс-рии |
| Песенка Арлекина, сл. Е.Гуро, для голоса с ф-но | М 1926 | ЛБ |
| Две поэмы для ф-но (1920) | М/UE 1928 | DMS+ |
| Квартет №3 (1920) | М/UE 1928 | DMS+ |
| Соната для влч. и ф-но (март 1921) | М 1924 | DMS+ |
| Три танца, для скр. и ф-но (1921) | UE 1925 | DMS+ |
| Раздумье, для влч. и ф-но (1921) | М/UE 1929 | DMS+ |
| Трио №3 для скр., влч. и ф-но (1921) | М 1925 | DMS+ |
| Соната №4 для скр. и ф-но | М 1924 | Б-ка Моск. конс-рии |
| Соната №5 для ф-но (1923) | М 1925 | ЛБ |
| Концерт для скр. с орк. (1925), переложение для скр. и ф-но автора | М 1927 | DMS+ |
| Пять прелюдий для ф-но (1919—1922) | М 1927 | ЛБ |

Агитационно-просветительная музыка (выборочно)

| | | |
|---|-------------------------|------------------------|
| На первое мая, сл. П.Орешина, для баритона и ф-но (из цикла «Песни Революции») | М 1925 | ЛБ |
| Ткач, сл. С.Литковского, для среднего голоса и ф-но (из цикла «Поэзия рабочих профессий») | М 1925 | ЛБ |
| Смолкли залпы, сл. Е.Тарасова, для голоса с ф-но (из цикла «Песни о 1905 годе») | М 1925 | ЛБ |
| Последнее чудо, сл. А.Андреева, для баритона и ф-но (из цикла «Песни о 1905 годе») | М 1925 | ЛБ |
| Послание в Сибирь декабристам, сл. А.Пушкина (из цикла «Декабристы») | М 1925 | Б-ка Моск. конс-рии |
| Ответ на «Послание в Сибирь» А.Пушкина, сл. декабриста А.Одоевского, для высокого голоса и ф-но (из цикла «Декабристы») | М 1925 | ЛБ |
| На полях, сл. П.Орешина, для хора а cappella (из цикла «Песни Революции») | М 1925 | ЛБ |
| Октябрь, сл. С.Родова (декабрь 1924), для хора а cappella (из цикла «Песни революции») | М 1926 | ЛБ |
| Мать и сын, сл. Г.Галиной, для голоса с ф-но (из цикла «Песни о 1905 годе») | М: изд. автора, 1926 | ЛБ |
| Швея, сл. Г.Коренева, для голоса с ф-но (из цикла «Поэзия рабочих профессий») | М: изд. автора, 1926 | ЛБ |
| Токаря, сл. Я.Твердого, для хора а cappella (из цикла «Поэзия рабочих профессий») | М 1926 | ЛБ |
| Бабья доля, сл. П.Дружинина, для голоса с ф-но | М 1929 | ЛБ |
| Коньки, сл. А.Ширяевца, для голоса с ф-но | М 1929 | ЛБ |
| Табачок, сл. А.Пришельца, для голоса с ф-но | М 1942 | ЛБ |

(Среди прочих сочинений: кантата «Небо и земля», по Дж.Г.Байрону, 1912; симф. поэма «Человек и море», по Ш.Бодлеру, 1921; симф. поэма «Конец света», по П.Лафаргу, 1922; всего 5 стр. квартетов, 3 фп. трио, 5 сонат для скр. и ф-но, 2 сонаты для влч. и ф-но, 2 фп. сонаты).

Сабанеев, Леонид Леонидович

| | | |
|------------------------|----------------------------|-----|
| Соната для ф-но (1929) | Leipzig: Belaieff, 1932 | DMS |
|------------------------|----------------------------|-----|

Фейнберг, Самуил Евгеньевич

| | | |
|--|---------|------|
| Ор.1 и ор.2 Сонаты для ф-но №1 и №2 | М 1924 | СМ |
| Ор.4 Два стихотворения А.Пушкина и М.Лермонтова для голоса с ф-но | М 1926 | DMS |
| Ор.5 Фантазия №1 для ф-но (2-я ред.) | М 1959 | DMS+ |
| Ор.6 Соната №4 для ф-но | М 1923 | DMS |
| Ор.9 Фантазия №2 для ф-но | М | СМ |
| Ор.13 Соната №6 для ф-но | UE 1925 | Da+ |
| Ор.15 Три прелюдии для ф-но | UE 1925 | DMS+ |

Чемберджи, Николай Карпович (выборочно)

| | | |
|---------------------------------------|------------|------|
| Три пьесы для ф-но | М 1928 | DMS+ |
| Сюита для 2 скр., альты и влч. (1926) | М/ UE 1929 | DMS+ |

Шапорин, Юрий Александрович (выборочно)

| | | |
|---|-----------------|------|
| Ор.5 Соната №1 для ф-но | М 1959 | DMS |
| Ор.6 Романсы на стихи Ф.Тютчева, для голоса с ф-но | Л: Тритон, 1930 | DMS+ |
| Ор.7 Соната №2 для ф-но | М/UE 1929 | |
| Ор.10 Романсы на слова А.Пушкина, для голоса с ф-но | Л 1938 | DMS+ |
| Ор.12 «Далекая юность», сл. А.Блока, вок. цикл для голоса с ф-но | М 1950 | DMS |

Шапошников, Адриан Григорьевич

| | | |
|---|-----------|------|
| Три пьесы для ф-но | М 1921 | ЛБ |
| Невольный труд, сл. Ф.Сологуба, для голоса с ф-но | М 1924 | ЛБ |
| Сонатина е-moll для ф-но | М 1926 | ЛБ |
| Соната для фл. (или скрипки) в сопровождении арфы или ф-но | М/UE 1928 | DMS |
| Триолеты для голоса с ф-но (1925) | М/UE 1928 | DMS+ |

Шебалин, Виссарион Яковлевич

| | | |
|--|--|------------|
| Ор.1 Три стихотворения Р.Демеля | М 1926 | DMS+ |
| Ор.2 Квартет | М/UE 1928 | DMS |
| Ор.5 «Подорожник», три стихотворения А.Ахматовой | М/UE 1927/1928 | DMS+ |
| Ор.6 Симфония №1 | М/UE 1932/1933 | DMS |
| Ор.7 Два стихотворения А.Блока, для голоса с ф-но | М 1926 | DMS+ |
| Ор.9 №1 «Корова», сл. С.Есенина, для голоса с ф-но | М/UE 1929 | DMS+ |
| Ор.11 Симфония №2 | М 1934 | DMS |
| Ор.12 Три сонатины для ф-но | М/UE 1931/1932 | DMS+ |
| Ор.14 №1 Концертино для скр. и стр. орк. То же | М 1938 М: Советский композитор, 1960 | DMS DMS |
| Ор.14 №2 Концертино для валт. и малого орк. | М: Советский композитор, 1960 | DMS+ |
| Ор.16 «Ленин», драматическая симфония для чтеца, солистов, смеш. хора и орк. (преьера 11.01.1933) | М 1960 | DMS+ |
| Ор.21 Концерт для скр. с орк. | М/Л 1947 | DMS |
| Ор.23 Двенадцать стихотворений А.Пушкина для голоса с ф-но | М 1938 | DMS+ |

Шеншин, Александр Алексеевич

| | | |
|--|---------|-----|
| Ор.11 Пять стихотворений Ш.Бодлера в пер. С.Шервинского, для голоса с ф-но (1924) | UE 1926 | Da+ |
| Ор. 12 Пять стихотворений С.Шервинского для голоса с ф-но | UE 1926 | + |

Шиллингер, Иосиф (Schillinger, Josef)

| | | |
|---|----------------|------|
| Ор.10 Два восточных вокализа, для голоса с ф-но | М 1926 | ЛБ |
| Ор.12 Пять пьес для ф-но | М/UE 1927/1928 | DMS+ |
| Ор.14 «Эксцентриада», три пьесы для ф-но | М/UE 1928 | DMS+ |
| Ор.15 Два стихотворения Н.Асеева, для голоса с ф-но | М 1926 | ЛБ |

Ширинский, Василий Петрович

| | | |
|---|----------------|------|
| Ор.1 Из японской лирики, для голоса и орк. | М 1925 | ЛБ |
| Ор.2 Квартет | М 1925 | ЛБ |
| Ор.3 Вариации на тему Скрябина, для ф-но | М 1933 | ЛБ |
| Ор.4 Соната cis-moll для альты и ф-но | М 1926 | DMS |
| Ор.6 Соната e-moll для скр. и ф-но | М/UE 1928 | DMS |
| Ор.8 Квартет №2 F-dur | М/UE 1927/1928 | DMS |
| Ор.9 Два стихотворения А.Майкова, для голоса с ф-но | М/UE 1928 | DMS+ |
| Ор.10 Ноктюрн и поэма, для скр. и ф-но | М/UE 1928 | DMS |
| Ор.11 Соната Es-dur для влч. и ф-но | М/UE 1929 | DMS+ |
| Ор.12 Квintет для 2 скр., альты, влч. и ф-но | М/UE 1929 | DMS |
| Ор.14 Квартет №3 | М/UE 1931 | DMS |
| Ор.15 Две пьесы, для скр., альты и влч. | М 1960 | DMS |

Шостакович, Дмитрий Дмитриевич

| | | |
|---|-----------------|----------|
| Ор.1 Скерцо f-moll для орк. (1919) | | |
| Ор.2 Восемь прелюдий для ф-но (1919—1920) | | |
| Ор.3 Тема с вариациями для орк. (1920—1922) | | |
| Ор.4 Две басни Крылова, для голоса с орк. (1922) | Sikorski, 1979 | |
| Ор.5 Три фантастических танца, для ф-но | М 1926 | + |
| Ор.6 Сюита для 2 ф-но (1922) | | |
| Ор.7 Скерцо E-dur для орк. (1923) | | |
| Ор.8 Трио для скр., влч. и ф-но (1923) | М 1925 | Altmann |
| Ор.9 Три пьесы для влч. и ф-но(1923—1924) | | |
| Ор.10 Симфония №1 (1924—1925) | М/UE 1926 | Altmann+ |
| Ор.11 Две пьесы для стр. октета (4 скр., 2 альты, 2 влч.) | М/UE 1928/1929 | Altmann |
| Ор.12 Соната для ф-но (1926) | М 1927 | + |
| Ор.13 «Афоризмы», для ф-но (1927) | Л: Тритон, 1927 | |
| Ор.14 Симфония №2 «Октябрю» (1927) | М 1927 | DMS+ |
| Ор.15 «Нос», опера в 3-х актах, либр. по Н.Гоголю | UE 1962 | Da+ |
| Ор.16 «Таити-Трот», оркестровая транскрипция (1928) | | |
| Ор.17 Две пьесы Д.Скарлатти, транскрипция для дух. орк. (1928) | | |
| Ор.18 Музыка к фильму «Новый Вавилон» (1928—1929) | | |
| Ор.19 Музыка к комедии В.Маяковского «Клоп» (1929) | | |
| Ор.20 Симфония №3 «Первомайская» (1930) | М 1932 | + |
| Ор.21 Шесть романсов на слова японских поэтов для голоса с орк. (1928—1932) | | |
| Ор.22 «Золотой век», балет в 3-х актах (1929—1930), сюита из балета | М 1934 | |
| Ор.23 Две пьесы для орк.: Антракт и Финал (1929) | | |
| Ор.24 Музыка к комедии А.Безыменского «Выстрел» (1929) | | |
| Ор.25 Музыка к драме «Целина» А.Горбенко и Н.Львова (1930) | | |
| Ор.26 Музыка к фильму «Одна» (1930) | | |
| Ор.27 «Болт», балет в 3-х актах (1930—1931) | | |
| Ор.28 Музыка к пьесе «Правь, Британия!» А.Пиотровского (1931) | | |
| Ор.29 «Леди Макбет Мценского уезда», опера в 4-х актах, либр. по повести Н.Лескова (1932) | М 1935 | |
| Ор.30 Музыка к фильму «Златые горы» (1931), сюита | М 1935 | |

| | | |
|---|------------------|---|
| Ор.31 Музыка к эстрадно-циркового представлению «Условно убитый» (1931) | | |
| Ор.32 Музыка к трагедии У.Шекспира «Гамлет» (1931—1932) | | |
| Ор.33 Музыка к фильму «Встречный» (1932) | | |
| Ор.34 24 прелюдии для ф-но (1932—1933) | М 1933 | + |
| Ор.35 Концерт для ф-но с орк. (1933) | М 1934 | |
| Ор.36 Музыка к фильму «Сказка о Попе и работнике его Балде» (1934) | | |
| Ор.37 Музыка к пьесе «Человеческая комедия», по О. де Бальзаку (1933—1934) | | |
| Ор.38 Сюита для джаз-оркестра: Вальс, Полька, Блюз (1934) | | + |
| Ор.39 «Светлый ручей», балет в 3-х актах (1934) | Л: Тритон 1935 | |
| Ор.40 Соната для влч. и ф-но (1934) | | |
| Ор.41 Музыка к фильму «Подруги» (1934) | | |
| Ор.42 Пять фрагментов для орк. (1935) | М: Советский | |
| Ор.43 Симфония №4 (1935—1936) | композитор, 1962 | + |

Штрейхер, Любовь Львовна

| | | |
|---|-----------------------|---------|
| Ор.1 Три стихотворения К.Бальмонта, О. фон Волькен-штейна и Ф.Сологуба, для голоса с ф-но | Berlin: Edition Russe | DMS+ |
| Ор.2 Шесть стихотворений для голоса с ф-но | М 1923 | DMS |
| Ор.16 Сюита для стр. квартета | Л: Тритон, 1933 | Altmann |

Щербачёв, Владимир Владимирович

| | | |
|--|----------------------------------|------|
| Ор.5 Симфония №1 для большого орк. (1914) | М/UE 1929 | DMS+ |
| Ор.7 Соната №2 для ф-но | Л: Советский композитор, 1972 | DMS |
| Ор.10 Нонет для женского голоса, фл., арфы, ф-но, стр. квартета и исполнителя пластич. танца (1919) | М/UE 1930 | DMS+ |
| Сюита для стр. квартета | Л 1946 | DMS |

Яворский, Болеслав Леопольдович

| | | |
|---|----------------------|-------------------|
| Ор.5 Песни М.Метерлинка для голоса с ф-но (1901): 1. Гимн; 2. Я тридцать лет искала | М: изд. автора, 1915 | Моск. конс-рия |
| Ор.13 «Приношение» на стихи Ш. ван Лерберга в пер. К.Бальмонта (1909), для голоса с ф-но | М: изд. автора, 1913 | Моск. конс-рия |

В. ДОКУМЕНТЫ

Документ 1

А.Юровский

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО СЕКТОРА ГОСИЗДАТА

Музыка и революция. 1927. № 11. С. 29—35

Публикуется с сокращениями

■ 30 <...> Музыкально-издательское дело возникло в дореволюционной России значительно позже, чем в Западной Европе. В то время как первые музыкальные издания Западной Европы относятся уже к 16 веку — только к середине и концу 18 века мы встречаем первые слабые попытки издавать ноты в России. К этому времени относятся издания авторов и деятельность первых музыкально-издательских фирм: Герстенберга и Брейткопфа. Начало регулярной музыкально-издательской деятельности в России нужно искать в начале 19 века (фирмы Петц, Лисснер, Рихтер, Бернгард, Ленгольд и др.). В середине 19 века возникают более крупные фирмы — Стелловский (позднее Гутхейль), Битнер (Ратер), — а апогея своего развития деятельность частных издательств достигла с появлением крупных в европейском масштабе фирм Бесселя, Гутхейля, Беляева и главным образом П.Юргенсона.

Мировая и гражданская войны внесли замешательство в русскую музыкально-издательскую деятельность. Уже во время мировой войны наблюдается ослабление темпа работы издательств. К началу гражданской войны процесс экономической разрухи в корне подрывает их работу: производство и торговля дезорганизуются, издательские портфели пухнут от накопления лежащих без движения рукописей.

С национализацией 19 декабря 1918 года всех частных музыкальных предприятий оканчивается период деятельности частных музыкально-издательских фирм. Революция выдвигает новые задачи музыкально-издательского дела.

Но разрешить эти задачи мог, разумеется, только советский аппарат, органически связанный с общим государственным и политическим аппаратом республики. Национализация музыкально-издательского дела превратила его в один из участков общего культурно-просветительного фронта республики. Даже лучшие частные издатели-меценаты обслуживали лишь круги музыкантов-профессионалов и любителей. Задачей же государственного издательства должно было явиться не только обслуживание специалистов, но и приобщение к музыке широких трудовых масс, использование музыки в качестве могучего фактора повышения культурного уровня, трудовой и политической активности, наконец организации разумного отдыха и развлечения для трудящихся.

На долю Музыкального сектора Госиздата, единственного крупного в европейском масштабе издательства Союза, выпало разрешение этой труднейшей и почетной проблемы. <...>

*

Прежде чем принять свой нынешний облик одного из секторов Госиздата, Музсектор претерпел ряд организационных превращений. Возникнув в конце 1918 г. в качестве специального издательского п/отдела при МУЗО Наркомпроса, исполнявшего лишь функции «идеологического центра», музыкальное издательство получает более «осознательный» облик после проведенной 19 декабря 1918 г. национализации всех частных музыкально-издательских фирм. К сожалению, не только общеэкономические затруднения, пережитые республикой, замедляли на первых порах успешное развитие издательства. Ряд организационных неувязок за-

медлял темп его деятельности. Вместо того чтобы соединить элементы нормального издательского дела (редакция, производство, торговля), МУЗО разобщило издательский аппарат, распределив его функции между двумя отделами: 1) редакцией («идеологический центр») и 2) производственно-распространительным (нотопечатание и распространение).

С. 31 Таково было положение музыкального издательства в 1919 и 1920 годах. Материальную базу его составляли национализированные 2 нотопечатни, 4 нотных магазина, склады нотных досок и запасы нот, сильно истощенные бесплатной раздачей и слабо пополняемые вследствие незначительного производства, прозябавшего по причине неудовлетворительного денежного и материального снабжения. Редакционный портфель издательства состоял исключительно из ненапечатанных рукописей, оставшихся от б. издательства «П.Юргенсон» и «Российского музыкального издательства». В дальнейшем для приема новых рукописей начало работать жюри под председательством А.Лурье и его заместителя П.Ламма. Личный состав жюри изменялся — за этот и последующий период деятельности Музсектора в работе его принимали участие: А.Гедике, А.Гречанинов, Г.Катуар, Б.Красин, А.Крейн, П.Ламм, Н.Метнер, Н.Мяковский, Л.Шульгин, Е.Павлов и И.Шишов (последние двое в качестве представителей от Коллектива Композиторов).

Сильное преобладание получило в первоначальный период деятельности Музыкального издательства «левое» направление. Главной причиной тому было личное музыкальное направление главы МУЗО А.Лурье, крайнего последователя наиболее левых течений западной музыки. Левизна направления Музыкального издательства не представляла случайного явления и была связана с общей для того времени тенденцией насаждения футуризма во всех областях искусства. Что касается агитационно-просветительной литературы, обслуживающей нужды широких масс трудящихся, то издательство не пошло за этот период далее напечатания старых популярных революционных песен не всегда в удовлетворительных редакциях. Образованные музыканты неохотно брались за т. н. «массовые» композиции. К тому же существовало весьма смутное представление о том, какова же должна быть музыка, обслуживающая не музыканта-специалиста или дилетанта, а широкие круги населения, неискушенного даже в слушании музыки. Должна ли она быть левой или консервативной? Технически сложной и на уровне музыкальных знаний современности или, наоборот, простой, популярной и легко усваиваемой (музыкально неразвитой аудиторией) при первом же восприятии? Нужно ли использовать «массовую» музыку как один из методов воспитания слуха масс и приближения его к высшим музыкально-слуховым границам или же, наоборот, необходимо идти навстречу наиболее примитивным требованиям массовой аудитории изданием легко и приятно усваиваемого? Вот круг вопросов, среди которых блуждала мысль активных деятелей музыки. В дальнейшем мы остановимся на эволюции «массовой» литературы.

С реорганизацией Наркомпроса в 1921 году и ликвидацией МУЗО Государственное музыкальное издательство поступает в ведение АРМУЗО Главнауки. К сожалению, при организации издательства повторяется, хотя и в другой форме, ошибка, сделанная еще ранее МУЗО: вместо объединения всех издательских функций в одном аппарате все нотные запасы, равно как и распространение их, передаются на распоряжение Отдела специального снабжения Наркомпроса, не компетентного и поэтому недостаточно заинтересованного в этом специальном деле. К тому же и Главнаука начинает тяготиться чуждым ей учреждением хозяйственного типа, требующим значительных затрат, и всячески старается освободиться от опеки над Музыкальным издательством. Последствием реорганизации издательства в 1921 г. яви-

лось ослабление темпа его работы: в 1919 и 1920 годах было выпущено в свет 2.482.357 музыкальных листов и награвировано 2.065 досок, в 1921 и 1922 гг. напечатано только 1.032.180 листов, правда, награвировано большее количество досок — 4.266.

Естественно, что в результате 4-х лет ненормальной работы вполне созрела необходимость объединения всех функций Государственного музыкального издательства в едином художественно-хозяйственном организме. <...>

С. 32

С октября 1922 года Музыкальное издательство вошло в состав Госиздата РСФСР в качестве его Музыкального сектора, обнимающего редакцию, производство и распространение музыкальной литературы. Весь период с 1922 г. до настоящего времени характеризуется постепенным усовершенствованием и расширением работы издательства, получившего, наконец, возможность нормальной и продуктивной деятельности. Перейдем к рассмотрению нынешнего состояния издательства.

Издание различных категорий музыкальной литературы потребовало организационного разграничения функций редотдела между специальными редакторами, ведающими делом подготовки к изданию агитационно-просветительной литературы, русской и иностранной классической, современной художественной, педагогической, научной, этнографической литературы. <...>

Характерным признаком агитационно-просветительной литературы в плане Музсектора является ее целевая установка: 1) удовлетворение запросов массовой музыкальной *самодельности*, т. е. не только доступность слушания музыки, но и доступность исполнения; 2) агитативность ее, т. е. способность к вызову быстрых, не заторможенных недоступностью и сложностью музыкальной ткани реакций, способствующих не только политической агитации, но и вообще активизации всей психофизиологической человеческой энергии в плане использования ее для нужд современного советского строительства. Таким образом, к категории агитационно-просветительной литературы были отнесены: хоровая литература для массового исполнителя в городе и деревне, музыкальные произведения, обслуживающие революционные праздники, литература, обслуживающая рабочие хоровые кружки, национальные меньшинства, Красную Армию, духовые оркестры, народные инструменты и т. д.*

С. 33

Особняком в редакционном плане агитационно-просветительного отдела Музсектора стоит симфоническая монументальная музыка в программно-революционном плане. Из образцов изданных Музсектором сочинений этой категории мы укажем на «Симфонический монумент» М.Гнесина, «Траурную оду» А.Крейна и посвящение «Октябрю» Д.Шостаковича. Музыкальная содержательность и техническая зрелость, с одной стороны, революционная программа и действенность музыки не только в отношении музыканта-профессионала, но и массового слушателя — с другой, приближают эти сочинения к образцам подлинного революционного искусства.

* Из композиторов, давших издательству композиции этой категории, мы укажем на следующих: А.Александров, Ан.Александров, М.Анцев, Ф.Багрецов, Н.Белкин, В.Белый, П.Богдашев, Г.Брук, С.Бугославский, Д.Васильев-Буглай, Н.Выгодский, Р.Глиэр, М.Гнесин, А.Гантшер, А.Давиденко, В.Денбский, Н.Иванов-Радкевич, М.Ипполитов-Иванов, Б.Карагичев, А.Кастальский, А.Касьянов, С.Клячко, М.Коваль, К.Корчмарёв, Н.Кочетов, М.Красев, А.Крейн, М.Лазарев, Г.Лобачев, З.Левина, П.Максимов, А.Митюшин, А.Никольский, С.Орлов, Г.Поляновский, С.Потоцкий, М.Раухвергер, Н.Рославец, П.Рукин, А.Сергеев, В.Тарнопольский, А.Титов, А.Туренков, Н.Чаплыгин, А.Чесноков, К.Шведов, А.Шеншин, Б.Шехтер, Л.Шохин, Л.Шульгин, А.Юрасовский и др.

Чрезвычайно важную статью музыкально-издательского дела представляет издание современной художественной музыки. Чем должно руководствоваться издательство при выборе этой литературы, иногда мало доступной для восприятия даже музыкантом-профессионалом?

Организационно оценка произведений современной художественной музыки, равно как и всякой другой музыки, производится редакционной коллегией Музсектора. Т. н. редакционно-плановая комиссия устанавливает планы и очереди печатания в зависимости от экономических возможностей издательства.

За последние годы в работе редакционной коллегии принимали участие: Н. Брюсова, Н. Гарбузов, А. Гедике, Р. Глиэр, Н. Жилиев, К. Игумнов, Н. Мясковский, Н. Рославец, А. Сергеев, Ю. Славинский, Л. Шульгин, А. Хессин и А. Юровский. По Ленинграду в настоящее время работает особое жюри в составе Л. Николаева, А. Оссовского, И. Глебова, В. Щербачева и М. Штейнберга.

По вопросу о критериях, которые должны быть положены в основу выбора современной литературы, надлежит указать, что критерий доступности и легкости восприятия не только современным произведению массовым слушателем, но даже широкими кругами профессионалов не всегда является достаточным для определения значимости произведения. Относительной гарантией удачного выбора издательством современной музыкальной литературы является оценка их высокообразованными, чуткими и передовыми музыкантами, обладающими максимальной музыкальной «дальнозоркостью». К сожалению, ни одно музыкальное издательство в мире не сумело уберечь себя от ошибок при оценке сочинений, обнаруженных только путем последующего исторического отбора, дающего жизнь только наиболее ценным композициям прошлого и безжалостно отметающего все остальное.

Установление художественно-идеологического направления при отборе музыкальных произведений также представляет большие трудности. Неуместной была бы специализация издательства в плане одного из существующих музыкальных направлений — правого, левого и т. д. — путь, на который вступили некоторые иностранные издательства. Музсектор является единственным в Союзе издательством, культивирующим дело издания современной русской художественной музыки, — это обязывает его к терпимости в отношении ко всем, с нашей современной точки зрения, здоровым направлениям в музыкальном искусстве. Естественно, что творческие основы современных русских композиций далеко еще не совпадают с социологическим планом нашей современности. Известно, что искусство всегда запаздывало в своей реакции на современность — музыкальное искусство наших дней еще далеко не является революционным искусством в желанном нами апогее своего расцвета. Но несомненно и то, что русская музыка уже в настоящее время оторвалась не только от музыки дореволюционной России, но и от музыки современного Запада, в значительной своей части переживающей кризис. Несомненно, что в нашей современной музыке уже имеются признаки здорового искусства нашего будущего. В значительной части «правых», равно как и «левых» композиций мы находим эмоциональные элементы, созвучные нашему новому быту. Нашей задачей должно лишь явиться отметание явлений нездоровых или явного анахронизма и поощрение всех сильных и ярких явлений, созвучных нашей эпохе. Необходимо прибавить к вышесказанному то, что наше композиторское поколение далеко не доплыло до левых берегов, на которых прочно обосновалась современная западная музыка. Наоборот, за исключением немногих «крайних», наш композиторский левый фланг отличается сравнительной уме-

ренностью и в противовес левым иностранцам, занятым исключительно формальными искажениями, творит в плане эмоциональном.

В задачу настоящего очерка, посвященного принципам и содержанию нашей издательской работы, не входит характеристика главных направлений современного творчества и характеристика творчества наших композиторов. По количеству издаваемых современных художественных новинок Музсектор относится к самым крупным европейским издательствам*.

Размер настоящего очерка не позволяет нам подробно остановиться на характеристике других важнейших категорий редакционной работы Музсектора. В деле издания *русской и иностранной классической литературы* Музсектор перепечатывает таковую со старых досок, сохранившихся от национализированных издательств, заменяя неудовлетворительные редакции новыми, исправленными (напр., собрания сочинений Шумана, Бетховена, Мусоргского, Скрябина). Издаются также ненапечатанные в России лучшие образцы иностранной литературы (Скарлатти, Лист, Вольф, Дебюсси и др.)**. В области *педагогической литературы*, помимо перепечатки старых изданий в исправленных редакциях, принимаются меры к удовлетворению педагогических запросов музыкальных специальностей, недостаточно обеспеченных литературой. Обращено также внимание на обновление музыкально-научной и педагогической *книжной литературы* по тем разделам музыкального знания, где этого требует современное его состояние (история музыки, музыкально-теоретические дисциплины, методика по специальностям и т. п.). Область *этнографической литературы* национальных меньшинств все более и более привлекает внимание издательства. Напечатан ряд трудов, еще большее количество материалов стоит на очереди печатания. Здесь мы имеем непочатый край для работы. Значение этой литературы не только в том, что собирание и издание ее возбуждает культурное самосознание наших нацменьшинств, но и в том, что она является настоящей сокровищницей неизвестных ценных материалов, оплодотворяющих современную композицию.

Музсектор Госиздата является хозорганом, построенным на основе самокупаемости, и не получает дотации ни от государства, ни от своего «патрона» — Госиздата. Отличием его от типичного хозоргана является культурно-просветительные, политические и научные задачи, которые поставлены во главу угла его деятельности. Эти задачи, отнюдь не отвлекая внимания руководителей учреждения от экономических основ дела, заставляют относиться к таковым не как к самоцели, а как к средству максимального удовлетворения современных музыкально-общественных запросов в отношении количества и качества изданий, а также в

* Приводим список композиторов, произведения которых были впервые напечатаны Музсектором: А.Абрамский, И.Айсберг, Анат. Александров, Ф.Блуменфельд, А.Борхман, С.Василенко, Ю.Вейсберг, А.Веприк, Р.Глиэр, А.Гречанинов, А.Гедике, М.Гнесин, А.Дзегелёнок, А.Дианов, А.Дроздов, В.Дешевов, С.Евсеев, А.Житомирский, В.Золотарёв, М.Иванов-Борецкий, М.Ипполитов-Иванов, Г.Катуар, Ал.Крейн, Гр.Крейн, Юл.Крейн, Л.Книппер, В.Крюков, П.Ковалёв, К.Корчмарёв, И.Крыжановский, Г.Лобачев, Б.Лятошинский, Н.Метнер, Н.Мясковский, Д.Мелких, А.Мосолов, В.Нечаев, Ю.Никольский, А.Оленин, Л.Оборин, Л.Половинкин, С.Протопопов, В.Рамм, Н.Рославец, А.Станчинский, А.Спендиаров, Л.Сабанеев, И.Тюлин, М.Тиц, С.Толстой, С.Фейнберг, А.Шапошников, К.Шведов, В.Шебалин, А.Шеншин, Б.Шехтер, В.Ширинский, И.Шиллингер, И.Шишов, Д.Шостакович, М.Штейнберг, Л.Штрейхер, Л.Шульгин, В.Щербачёв, К.Эйгес. Настоящий список не является исчерпывающим.

** Отмечаем большие заслуги А.Гедике, А.Гольденвейзера, Н.Жилева и П.Ламма в отношении редактирования капитальных произведений классической и педагогической литературы.

отношении доступности их массовому потребителю. Начиная с 1922 года (вхождения Музыкального издательства в состав Госиздата) мы наблюдаем неуклонный процесс экономического оздоровления издательства, являющегося в настоящее время вполне окрепшим и хозяйственно рентабельным организмом. За указанный период не только восстановлен утраченный в период разрухи нотный ассортимент всех изданий старых фирм, печатавших ноты в России, но выпущено также огромное количество новых изданий, удовлетворяющих потребностям нашей новой культуры. Что касается цен на музыкальные издания, то, будучи доступными в отношении мелких, т. н. листовых изданий, цены на т. наз. «толстые» — томовые издания оставались до последнего времени слишком высокими. Однако начиная с 1927 года кривая движения нотных цен идет вниз, и в настоящее время мы имеем сильное снижение цен на ноты, особенно на ранее недоступные потребителю «томовые» издания.

Хозяйственный рост издательства иллюстрируется следующей таблицей:

| | За 1919 и 1920 г. | За 1921 и 1922 г. | За 1923 г. | За 1924 г. | За 1925 г. | За 1926 г. | Ориентиро- вочно за 1927 г. |
|--|----------------------|----------------------|---------------|---------------|---------------|---------------|--------------------------------|
| 1. Напечатано музыкальных листов | 2482000 | 1032000 | 3350000 | 3900000 | 3700000 | 2700000 | 3800000 |
| 2. Награвиро- вано досок | 2065 | 4266 | 3048 | 2798 | 3923 | 3655 | 4800 |
| 3. Продано нот в рублях | — | — | 146798 | 355828 | 425322 | 582781 | 800000 |

Кривая движения количества печати достигает кульминации в 1924 году, в период, когда восстановление разрушенного нотного ассортимента потребовало максимальных затрат. Начиная с 1926 года (низший уровень падения кривой) количество печати вновь начинает увеличиваться, на этот раз исключительно в связи с систематическим расширением торговых операций. Начавшееся в 1926 г. усиление гравировки связано с расширением оборотов Музсектора (табл. III), позволяющим увеличить количество издаваемых новинок.

1927 год создает перелом в отношении распространения нашей музыкальной продукции за границей. Если положение нотного импорта по-прежнему остается ненормальным, то заграничный экспорт и реклама нашей продукции поставлены на твердые рельсы. Предоставление «Универсальному издательству» в Вене генерального представительства на распространение наших изданий за границей, включение наших нот в каталоги этой фирмы, равно как заключенный с «Универсальным издательством» договор о совместных с ним изданиях новой художественной литературы, гарантируют не только максимальную пропаганду и распространение наших нот за границей, но и охрану авторских прав на территории действия Бернской литературной конвенции.

Таково положение нашего музыкально-издательского аппарата в настоящее время. 10-летняя Октябрьская годовщина застает его во вполне окрепшем состоянии одного из важнейших факторов не только советской, но и мировой музыкальной культуры.

НОВЫЙ УСТАВ АССОЦИАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ*Современная музыка. 1929. № 32 (март). С. 6—7*

23 июня 1928 г. Наркомвнуделом утвержден новый устав Ассоциации современной музыки, именуемой ныне Всероссийским Обществом современной музыки, а 29 октября 1928 г. Об-во зарегистрировано за № 14.

Общие положения этого устава:

§ 1. Всероссийское Об-во современной музыки при Государственной Академии художественных наук объединяет лиц, являющихся композиторами, музыкальными критиками и другими музыкальными деятелями, работающими в области современной музыки, а также и лиц, оказывающих содействие делу развития современной музыки.

Общество имеет своей целью: а) изучение современной музыки во всех ее проявлениях и условий ее возникновения и развития; б) всемерное содействие композиторам и исполнителям, как членам Об-ва, так и посторонним лицам, русским и иностранным, в распространении произведений современной музыки преимущественно характерных исканиями новых средств выражения; в) приобщение к современной музыке широких пролетарских масс.

§ 2. Для осуществления указанных в § 1 целей Об-во имеет право: а) устраивать всякого рода концерты, исполнительные собрания и т. п., посвященные преимущественно современной музыке, в СССР и за границей; б) организовать исполнительские коллективы; в) издавать современные музыкальные произведения, книги, труды, посвященные вопросам современной музыки, а также выпускать как периодические, так и непериодические издания, журналы, справочники и т. п.; г) командировать отдельных своих членов в целях изучения и распространения современной музыки в разные города СССР и за границу; д) учреждать библиотеки; е) созывать с разрешения Наркомвнудела и ведома Наркомпроса съезды и конференции; ж) приобретать и отчуждать авторские права на произведения; з) оказывать материальную помощь композиторам и исполнителям лишь в тех случаях, когда ими выполняются задания, направленные к осуществлению целей Об-ва; и) открывать филиальные отделения в пределах РСФСР; к) входить в сношения с преследующими аналогичные цели учреждениями, обществами и частными лицами в СССР и за границей; л) устраивать конкурсы, связанные с деятельностью Об-ва, и присуждать премии; м) участвовать в конкурсах, устраиваемых другими организациями, как в пределах СССР, так и за границей.

Временное правление Об-ва: председатель — К.С.Сараджев, заместитель — В.В.Держановский, секретарь — Я.О.Абель, члены — Я.В.Мосолов, Н.А.Рославец, А.С.Цуккер.

Правление Об-ва просит действительных членов быв. АСМ подать заявления о своем желании вступить в число членов Об-ва.

Бланки заявлений можно получать на концертах Об-ва и в ГАХН (от 1 ч. до 3 ч. дня). Там же выдаются бланки для членов-сотрудников.

ПУТИ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ

Под ред. А.И.Шавердяна. М.—Л., 1948

Выдержки из книги

- С. 11 Музыка в социалистическом государстве, как и все другие области искусства, не может быть отгорожена от трудовой и общественной деятельности миллионов людей, творцов новой жизни, не может являться особой областью, доступной только для «посвященных». Народ потребовал от музыкантов, чтобы содержание их искусства определялось содержанием современной общественной жизни. Основным критерием оценки музыки становится ее соответствие жизненным интересам народа, ее творческая, активно преобразующая, воспитательная функция. Восприятие музыкального искусства становится активным, целеустремленным, перестает быть пассивно-созерцательным, абстрактно-гедонистическим.

На основе ленинского тезиса о партийности искусства возникает законченная и стройная система эстетических принципов. Советское музыкальное искусство должно быть реалистическим, должно правдиво и ярко воплощать действительность во всем ее многообразии, во всей ее сложности. Время, в которое мы живем, — время решающих, смертельных схваток между отмирающим буржуазным строем и новым, победоносным, создающимся на наших глазах строем коммунистическим, — раскрывает перед композиторами СССР исключительное богатство идей, образов, сюжетов. Никогда еще художники не имели перед собой такого изобилия захватывающих тем. <...>

- С. 14 Партия не раз провозглашала принцип *народности*, массовости нашего искусства, осуждая буржуазный снобизм, стремление творить для избранных, для «знатоков» и гурманов. <...>

- С. 15 Товарищи Сталин, Горький, Жданов не раз выдвигали перед советскими художниками задачу учиться у народа, развивать богатства народного творчества, предостерегая их от пагубного разрыва между музыкой профессиональной и музыкой народной. Ни одна страна в мире не обладает таким разнообразием народных песен, как Советский Союз. Русская, украинская, белорусская песня, народная музыка Грузии, Армении, Азербайджана, фольклор народов Прибалтики, музыкальные культуры Средней Азии, Молдавии, Карелии, народов Поволжья — все это неисчерпаемый кладезь музыкальных мыслей, вечно живой источник творческого вдохновения.

Однако от советских художников требуется творческий, активно преобразующий подход к фольклору, а не музейно-реставраторский и формально этнографический. Нельзя забывать, что фольклор есть частица реальной современной жизни народа и что вместе с условиями труда, быта, материальными основами человеческого бытия меняется и народная песня. Эти существеннейшие сдвиги в музыкальном мышлении народа происходят в наше время и в русском, и в украинском фольклоре, так же, как и в грузинском, азербайджанском, белорусском, эстонском и т. п. Услышать и подхватить новые интонационные накопления, развить и обогатить их в музыке высокого, профессионального уровня — такова задача советских композиторов. Всякая фетишизация песенной старины, эстетское стилизаторство, формальное любование элементами фольклора неизбежно поведет к формалистической искусственности, нежизненности музыки.

Великая сила советских композиторов заключается и в том, что они являются прямыми и единственными наследниками благородных традиций мировой музыкальной классики и в первую очередь русской музыкальной школы, наиболее прогрессивной, наиболее демократической из национальных школ XIX века. <...>

Учиться у классиков в наши дни — значит, овладевать их умением слышать живой народно-музыкальный язык своего времени и претворять его в высоких жанрах искусства. Следовать классикам — значит, быть в своем творчестве прогрессивным новатором формы, обогащать музыкальную форму для выражения новых идей и образов современности. Того же, кто попытается свести лозунг учебы у классиков к пассивным перепевам их интонаций и образов, к ученическому копированию сложившихся устоев их музыкальной речи, несомненно, ожидает неудача.

Партия не раз предостерегала советских художников против буржуазно-нигилистического, наплевательского отношения к классическому наследию, и сегодня, как и раньше, она призывает всех композиторов СССР настойчиво, с горячей творческой пытливостью изучать драгоценное наследие классиков, развивать и продолжать их лучшие традиции.

Таковы те основные идейно-эстетические требования, которые предъявляют к советской музыке партия и советский народ и которые грубо нарушались композиторами формалистического направления, избравшими иной путь, путь следования чуждым, буржуазно-модернистическим образам.

II

Известно, как охарактеризовал два направления в советской музыке товарищ Жданов: «Одно направление представляет здоровье, прогрессивное начало в советской музыке, основывающееся на признании огромной роли классического наследия и, в частности, традиций русской музыкальной школы, ее правдивости и реалистичности, глубокой, органической связи с народом, его музыкальным, песенным творчеством, в сочетании с высоким профессиональным мастерством. Другое направление выражает чуждый советскому искусству формализм, отказ под флагом мнимого новаторства от классического наследия, отказ от народности музыки, от служения народу в угоду обслуживанию сугубо индивидуалистических переживаний небольшой группы избранных эстетов».

Это второе, формалистическое направление связано с тем неуклонным процессом всеобщего упадка и вырождения буржуазного искусства, который в течение многих лет наблюдается на Западе. <...>

Явления музыкального модернизма неоднородны: в разные времена они приобретали различный характер. В конце XIX века буржуазное музыкальное искусство еще стремилось к передаче тончайших, едва уловимых ощущений, зыбких, изысканных настроений; художники-индивидуалисты аристократизировали, доводили до крайности эстетические принципы романтизма. Приемы и средства, введенные в музыкальный обиход Дебюсси, Равелем, Рихардом Штраусом, еще способны были в известной степени обогатить художественную палитру новейшего искусства. Однако позднее, к 10–20-м годам нынешнего века, буржуазный модернизм приобретает воинствующе анархический, разрушительный характер. Музыка, так же как и поэзия, живопись, скульптура, становится подчеркнуто уродливой, кричаще ошарашивающей. Классические традиции грубо попираются. Объявляется война эмоциональной, красивой, мелодически ясной музыке: ее заменяют культом движения, ритма, энергии, взятой как самоцель, погоней за необычными гармоническими эффектами. Урбанистическое уродство, выразившееся в конструктивистской «геометричности» новейшего изобразительного искусства, в дикой зауми футуристической поэзии, охватывает и новую музыку. «Не область чувства, а ритм и движение кажутся мне основой музыкального творчества», — утверждает Игорь Стравинский. Прекрасная и вдохновенная музыка, в течение многих столе-

тий воспламенявшая сердца людей, облагораживавшая их чувства, вырождается в отталкивающую какофонию, набор диких натуралистических звучаний. «Музыка — самый дорогой и неприятный вид шума», — таково ироническое определение музыки, данное одним французским буржуазным поэтом. С лихорадочной быстротой меняются стили и направления буржуазного декадентства. На смену грубому конструктивизму приходит целая серия откровенно реставраторских школ, обратившихся к самоновейшей модернистической реставрации старинных музыкальных стилей: необахианство, неоклассицизм, неоромантизм, воскрешение реакционнейших средневеково-католических музыкальных образцов и пр. Как бы порою ни враждовали между собой эти различные школки и группочки — их объединяет общее: принципиальный антиреализм, оторванность от реальной современной жизни, от интересов народа. Русские композиторы, прочно связанные с демократическими стремлениями передовой части русского общества, в течение долгого времени сохраняют иммунитет к разъедающей заразе западноевропейского декадентства. В то время как на Западе законодателями моды, сменяя друг друга, становятся Рихард Штраус, Малер и Шёнберг, в нашей стране еще живут и развиваются благородные традиции Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева. Против буржуазного декаданта, против вырождения искусства неоднократно выступают и Стасов, и Танеев, и Римский-Корсаков. «Музыка в Европе мельчает, — пишет Танеев в письме к Чайковскому еще в 1880 году. — Ничего соответствующего высоким стремлениям человека. В теперешней европейской музыке в совершенстве выражается характер людей, ее пишущих, — людей утонченных, изящных, несколько слабых, привыкших или стремящихся к удобной комфортабельной жизни или любящих все пикантное. Какие люди, такая и музыка». Римский-Корсаков пишет: «Прислушайтесь чистым музыкальным ухом к современной какофонии, бесформенности и бессмыслице и бесконечной мелодии, оправдывающих себя Кантом, Шопенгауэром, Ницше и всевозможными искуплениями, ничего общего с музыкой не имеющими, и Вы отвернетесь от этого ужасного направления». Стасов страстно клеймит зарубежных и отечественных модернистов, называя их творчество «негодной, праздной и неприличной игрой». Принципиальная безыдейность и бессодержательность модернистского искусства в корне чужда традициям русской музыки и поэзии, издавна звучавшей, как «колокол на башне вечевой».

Однако в годы политической и общественной реакции, последовавшей за поражением революции 1905 года, декадентство расцветает пышным цветом и на русской почве, захватывая также и область музыки. Известно, что Алексей Максимович Горький назвал десятилетие с 1907 по 1917 год «самым позорным и самым бездарным десятилетием в истории русской интеллигенции». Значительная часть русской интеллигенции, по словам товарища Жданова, «отвернулась от революции, скатилась в болото реакционной мистики и порнографии, провозгласила безыдейность своим знаменем». Именно в эти годы выплывают на свет «декаденты» всех мастей, отрекавшиеся от народа, провозгласившие тезис «искусство ради искусства», проповедовавшие безыдейность в литературе, прикрывавшие свое идейное и моральное растление погоней за красивой формой без содержания» (Жданов). Это символисты, акмеисты в поэзии, молодые группки «левых» живописцев, преклонявшиеся перед модными французскими кумирами, представители бездейственного модернистского театра, который Луначарский назвал «театром скисших интеллигентов», и прочие, и прочие. Модернистическая червоточина проникает и в область музыки. Русские импрессионисты Ребиков, Н. Черепнин, молодой С. Василенко стараются перенести на русскую почву оранжевые изысканности

новейшего французского искусства. Творчество талантливейшего Скрябина, отличавшееся в ранний и зрелый его период глубокой человечностью и мощным пафосом жизнеутверждения, в последний период характеризуется все более углублявшимся идейным кризисом, сказавшимся в распаде формы, в нарушении естественных законов ладового и мелодического мышления, в господстве крайне индивидуалистических и мистических настроений.

Открытую борьбу против традиций русской реалистической музыки ведут молодые модернистские группки, формирующиеся вокруг «Вечеров современной музыки» в Петербурге и журнала «Музыка» в Москве. Здесь объявляется безнадежно устаревшим, провинциальным, рутинным музыкальное наследие «Могучей кучки» и Чайковского. Угодливо подхватывается и рекламируется все новое, что ввозилось в Россию из западной декадентской музыки. «Долой мещанского нытика Чайковского, да здравствуют творения Дебюсси, Роже Дюкаса, Рихарда Штрауса, Рegera, Шёнберга; будем учиться у них современному музыкальному языку!» — таковы лозунги, которые провозглашались модернистскими, так называемыми «современническими» кругами. Отсюда ведет свою родословную формализм в советской музыке. Здесь воспитывали в ультрамодернистском западническом духе молодых русских композиторов, стараясь оторвать их от влияний глазуновско-корсаковской школы консерватории. В этом кругу начали свою музыкальную деятельность И. Стравинский и С. Прокофьев, Н. Мясковский и Игорь Глебов. Интересно проследить, как быстро эволюционировал в сторону откровенного декадентства молодой И. Стравинский, подстрекаемый «современниками» и их идеологом Сергеем Дягилевым. От острых импрессионистских прятностей «Жарптицы» он приходит к варварской какофонии «Весны священной», в которой воспевание дикарских инстинктов доисторического человека сочетается с грубым попранием законов красоты и благозвучия. «Дикарство» И. Стравинского произвело небывалый эффект на Западе. Русский модернизм отныне не только подражает заграничным новшествам, но в лице И. Стравинского сам становится образцом для дряхлеющего европейского искусства.

Петербургские декаденты активно и не без успеха стремились вывихнуть на модернистский лад своеобразный талант Сергея Прокофьева, выученика лядовской школы. По заказу того же С. Дягилева С. Прокофьев создает такие ультрамодернистские партитуры, как «Скифская сюита» и балет «Сказка о шуте».

Ярким признаком идейного кризиса русской музыки периода реакции был резкий упадок оперного творчества. После «Золотого петушка» Римского-Корсакова и камерных опер Рахманинова не было создано ни одного более или менее заметного оперного произведения. Модернистский лагерь громкогласно объявляет об отмирании этого «устаревшего» жанра, о замене его более «иррациональным» и условным искусством балета. Отсутствие оперных сюжетов, способных привлечь внимание композиторов, а главное, вырождение живых традиций естественного нормального человеческого пения — основные причины оперного кризиса.

В статьях ведущего теоретика этого лагеря Вячеслава Каратыгина мы находим законченные формулировки, определяющие антинародную и антиреалистическую сущность музыкального модернизма. Каратыгин выступает с открытым забралом против «однобокости» и «тенденциозности» Стасова и Мусоргского, боровшихся за идейность, общественную значимость музыки. Он шельмует излишнюю доступность и человечность в музыке Чайковского и Рахманинова: «Серединность Чайковского, то, что душа его являла собой арифметически-среднее великого множества нормально обычных русских душ, — это мне неприятно, неприятно», — заявляет Каратыгин. Зато перед молодыми композиторами-модернистами он рас-

крывает соблазнительные пути к произвольному формальному изобретательству, не скованному никакими музыкальными нормами: «Все дозволено — от зеркальных канонов до Тристана и далее. Пусть каждый свободно и самостоятельно выбирает, изменяет, творит новые пути условностей». Эту новую музыку, свободно изобретенную, по-настоящему оценят лишь много лет спустя, утверждает Каратыгин: «Только “декаденты” своего времени, — говорит он, — становятся впоследствии классиками на все времена». Эту мысль Каратыгина несколько лет спустя подхватил молодой С. Прокофьев. «Классический композитор, — сказал он, — это безумец, который сочиняет вещи, непонятные для своего поколения». «Лишь через какой-то отрезок времени пути, намеченные им... становятся понятны окружающим».

Модернисты отрицают национальное начало в русском музыкальном искусстве и проповедают космополитизм. Ребиков издевается над «рубашечным национализмом» Мусоргского и Бородина. Редактор журнала «Музыка» Держановский, насилуя истину, доказывает, что «не национальный колорит самое глубокое и самое сокровенное в творчестве Римского-Корсакова».

Организатор «Мира искусства» и покровитель молодых композиторов-модернистов Сергей Дягилев упорно призывает русских художников идти на выучку к Западу. «Надо сделаться не случайными, а постоянными участниками в ходе общечеловеческого искусства, — требовал Дягилев. — Солидарность эта должна выражаться *как* в виде активного участия в жизни Европы, *так* и в виде привлечения к нам этого европейского искусства: без него нам не обойтись — *это единственный залог прогресса и единственный отпор рутине...*»

С. 25

Так отрицание самобытности русского национального искусства смыкалось с рабским преклонением перед Западом. В деятельности Дягилева и опекаемых им композиторов это низкопоклонство перед Западом приобрело особенно отвратительные, холопские черты: в новейших музыкальных произведениях, демонстрировавшихся дягилевской группой за границей, русский быт представлялся в грубо окарикатуренной издевательской форме, как выражение азиатской тупости, некультурности и допотопного хамства. Не случайно наиболее яркие экспортеры русского музыкального модернизма за границу — Дягилев и Стравинский — оказались в рядах эмигрантов, изменивших своей родине во имя выгодного служения богатым зарубежным покупателям.

Гнилые антинародные модернистические принципы искусства, проникшие в Россию с Запада в годы реакции, настолько прочно пустили корни, что сохранили силу своего воздействия до нынешнего времени. Предстоит еще активнейшая борьба со всеми сохранившимися в музыкальной среде пережитками модернизма.

Конечно, предреволюционная эпоха оставила нам в наследство не только чуждые модернистические традиции, но также и ряд здоровых явлений, выросших на основе прочного усвоения музыкальной классики. Назовем имена Глазунова, Танеева, Лядова, Гречанинова, Ипполитова-Иванова, Глиэра, Кастальского. Эти композиторы остались верными принципам народности и реалистическим традициям русского классического наследия. Назовем также активно работавшего в ту пору Сергея Рахманинова, который, несмотря на некоторую дань модернистской моде, оставался продолжателем гуманистических, жизненно-ценных русских классических традиций. К сожалению, эта группа композиторов, ввиду недостаточной общественной целеустремленности ее творчества, не смогла активно противодействовать наступающим силам декадентства. Черты эклектизма, пассивное следование за достижениями своих учителей, неумение отразить в музыке громадные сдвиги, назревавшие в рус-

ской общественной жизни, — все это в значительной мере ограничивало творческую значимость некоторых из названных авторов. <...>

С 30 Буржуазные влияния сказались в 20-х годах в деятельности Ассоциации современной музыки.

Необходимо упомянуть еще одну группу музыкантов, композиторов «легкого» жанра, также отражавших чуждое буржуазное влияние. Так называемая Ассоциация московских авторов (АМА) вела деятельную пропаганду цыганщины и третьеразрядной музыки западных дансингов. В песенных произведениях этих авторов почти полностью были исключены образы советской действительности, героями этих песен были всевозможные Джоны, Мэри и т. д. Если в отдельных песнях этого периода, например в «Кирпичиках», и появлялся советский образ, он был крайне обеднен, принижен, выражен мещанскими надрывными интонациями. Вся эта легкожанровая музыка весьма интенсивно пропагандировалась и, проникая в рабочие клубы, засоряла слух и сознание масс. Эта музыка была несомненно заражена чуждыми, явно импортными интонациями и настроениями.

Роль борца против пропаганды в народе мещанской музыки, против засорения массового быта взяла на себя Ассоциация пролетарских музыкантов.

С 31 В своих первых программных декларациях эта ассоциация выступала против «аполитичности и замкнутости музыкальной среды, не нашедшей в себе воли к революционному творчеству», и призывала «бороться с разрозненностью революционно творящих музыкантов, с отсутствием у них четкого марксистского подхода к искусству». В первом номере журнала АПМ «Музыкальная новь» осенью 1923 года сообщается о создании Объединения музыкантов, «нашедших в себе волю к революционному творчеству» и группирующихся «для теоретического и научного обоснования четкого и ясного марксистского подхода к искусству», для «выработки форм музыкальной жизни масс».

Однако в первые годы деятельности АПМ осуществление ее программы проводилось лишь на теоретическом фронте. Творческие опыты композиторов — членов АПМ — относятся к более позднему времени. Поэтому борьба против мещанской музыки, равно как и против проявлений формализма, больше декларировалась, чем активно проводилась в первые годы существования АПМ. Во всяком случае, эта борьба не была еще подкреплена живым творчеством.

Напротив, АСМ — Ассоциация современной музыки, организовавшаяся в 1923 году и тогда же начавшая издание журнала «К новым берегам», развернула сразу же интенсивнейшую и теоретическую, и творческую деятельность, оказав чрезвычайно сильное и пагубное воздействие на музыкальную практику, способствовал росту и укреплению на многие годы формалистических тенденций в советской музыке.

С 32 По существу своей платформы и всей своей деятельности Ассоциация современной музыки являлась не чем иным, как отделением так называемого «Интернационального общества современной музыки» — этой международной организации по пропаганде формалистического искусства. АСМ свято руководствовалась уставом «Интернационального общества», в котором, например, можно было прочесть такое «программное» определение понятия «современной» музыки: «Современной называется музыка всех европейских стран, написанная в течение последних 15 лет». Тем самым АСМ отказалась от борьбы за особый путь советской музыки, идейно и стилистически связанной с жизнью нашего революционного народа, с общественно-политической жизнью нашей страны. Знаменем АСМ с первого же дня ее возник-

новения были культ «чистого искусства» и рабское низкопоклонство перед Западом и западными буржуазными музыкантами.

Нельзя не указать, что основными идеологами и организаторами «современничества» явились музыканты, еще в дореволюционной России активно пропагандировавшие модернистическое искусство, такие, как В.Держановский, Л.Сабанеев и др. Оторванные от общественной жизни, стоявшие на позициях нейтральной обособленности от культурных запросов народа, эти и подобные им «теоретики» были озабочены лишь охраной модернизма, представлявшего им передовым явлением в музыке.

С завидным усердием теоретики АСМ отстаивали необходимость всесторонней учебы из капиталистического Запада. Ими был выдвинут лозунг, гласивший: «Контакт с Западом — наша неотложная задача». Этот контакт мыслился как неограниченно интенсивный импорт и всемерная пропаганда всех видов формалистической буржуазной музыки. В газетных и журнальных статьях, специальных сборниках, брошюрах и толстых книгах воскуривался фимиам Казелле, Мийо, Кшенеку, Бергу, Шёнбергу, Хиндемиту и другим большим и малым кумирам модернизма. Особенно много усилий было положено на пропаганду Стравинского.

В рекламной книжке Ю.Вайнкопа об Игоре Стравинском, из обширной серии подобных брошюр, имевших назначением пропагандировать музыку буржуазного декаданта, Стравинский объявлялся «учителем эпохи». «Его музыка, — по утверждению Ю.Вайнкопа, — таит запасы потенциальной энергии на десятилетия вперед, и чем скорее и непосредственнее мы с нею соприкоснемся в полном ее объеме, тем ближе будут для нас реальные возможности звукового претворения тех грандиозных социальных катаклизмов, которые настойчиво предъявляют требования художественного оформления к нашему поколению». <...>

С. 33

Вот, для примера, одна из бесчисленного множества «эстетико-теоретических» статей асмовского периода: программное выступление ежемесячника «Музыкальная культура». В нем с полной откровенностью излагается законченная эстетика музыкального формализма, в основе которого лежат три тезиса. Тезис первый: «Музыка не есть идеология, к ней привязанная так или иначе, а есть чисто звуковая организация... музыка идей не выражает*». Тезис второй: «Современная музыка есть музыка, претворенная духом нашего дня, где бы то ни было» (то есть у нас и на Западе). В соответствии с этим ее основным единым признаком является «новизна звукового выражения. Это — та музыка, которая не похожа на музыку вчерашнего дня». «Она должна ориентироваться на наиболее технически современное искусство, на искусство во всеоружии новых ресурсов технических». Провозгласив, таким образом, основные заповеди формализма — отрицание содержательности, идейности, отрицание традиций, культ технической «новизны», асмовский идеолог не обошел молчанием и вопроса об отношении слушательских масс к «современной», то есть формалистической музыке. Он сетует на то, что эта музыка «оказывается часто вовсе недоступной тем людям, которые в

* Следует указать на то, что здесь, равно как и в статье Лебединского, при цитировании и интерпретации искажается смысл статьи Сабанеева. Последний отнюдь не излагает «законченную эстетику», а его высказывание, что музыка (как акустический феномен) не есть идеология, поскольку не выражает идей, звучит не как тезис или художественная программа, а скорее как констатация для разъяснения понятий. То, что музыка (как вид искусства) связана с идеями и идеологией своего времени, Сабанеев не отрицает, однако соответствующий абзац здесь, как и у Лебединского, опущен (ср.: Лебединский — Док. 4. С. 19; Сабанеев — Док. 10. С. 9–10). — *Прим. Д.Гойови.*

С 34 своем звуковом развитии так или иначе отстали или запоздали*, но, не видя в этом особой беды, он призывает ориентироваться «по высшему уровню музыкального сознания, то есть по тому квалифицированному передовому отряду музыкантов, которые являются носителями этого сознания»**. Он призывает «создавать музыку для будущего высококвалифицированного пролетарского сознания, заранее предусмотрительно заготовляемую». Не трудно усмотреть прочные связи этих программных рассуждений асмовского журнала, опубликованных свыше 20 лет назад, с теми живучими по сей день среди советских музыкантов формалистическими воззрениями, которым дана уничтожающая критика в постановлении ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба».

Асмовский журнал призывал «не следовать течению демократического вкуса, а мощно грести против течения к новым берегам». И надо отдать им справедливость, асмовские идеологи «гребли» действительно мощно, захватив командные посты в печати, концертных организациях, консерваториях. В специальных журналах, в солидных сборниках и «массовых» путеводителях, в многочисленных статьях шла широко организованная интенсивнейшая пропаганда формалистических воззрений на искусство. Апологетика уродливых образов чужеземного и «отечественного» модернизма вызывала недоумение и протест среди широких слоев слушателей; однако она оказывала свое губительное воздействие на практику. Годы деятельности целых театральных коллективов, в первую очередь Ленинградского Малого оперного театра, прошли под знаком пропаганды «новейших достижений» западноевропейской оперы — заушных, безнравственных и антиэстетичных произведений Кшенека, Альбана Берга, Хиндемита. В книге об этом театре, опубликованной в 1936 году, с увлечением вспоминалось по поводу спектакля «Прыжок через тень»: «В оркестре театра... с величайшей четкостью и ритмической легкостью звучала сложнейшая, нервная и изощренная партитура энтузиаста атональной музыки Кшенека». Отмечая с глубоким почтением, что «спектакль произвел сильнейшее впечатление на гостей — западноевропейских музыкантов», историк театра С 35 умалчивал о том, сколько было на этой и подобных постановках искалечено талантливой певческой молодежи. К сожалению, эти постановки и вся система шумной рекламы, сопровождавшая пропаганду буржуазного псевдоискусства, калечили и нашу композиторскую молодежь, заражали ее, ориентировали на подражание и следование «новейшей» музыке.

В этой атмосфере безоговорочного преклонения перед декадентским искусством Запада формировались кадры молодых композиторов Москвы и Ленинграда. Можно назвать Д.Шостаковича, Г.Попова, Л.Книппера, А.Мосолова, В.Шебалина, Л.Половинкина и многих других, которых асмовская пропаганда буквально с консерваторской скамьи вовлекала в ряды композиторов формалистического направления.

Поддаваясь «модным» влияниям асмовской пропаганды, молодые талантливые художники нередко искусственно подавляли в себе самые здоровые и ценные творческие устремления. Так было, например, с ярким талантом юного Шостаковича. Его творческий дебют — Первая симфония — искренне порадовал передовую музыкальную общественность; юная непосредственность и темперамент сочетались в Первой симфонии с большой профессио-

* Это предложение Сабанеева относится не к современной музыке, а к «звуковой организованности более сложного типа» (см.: Док. 10. С. 9). — *Прим. Д.Гойови.*

** Эти слова Сабанеева связаны с определением понятия «современная музыка» (см.: Док. 10. С. 9). — *Прим. Д.Гойови.*

нальной зрелостью. Верность русским классическим традициям отнюдь не подавляла самобытный голос Шостаковича, заявившего себя симфонистом по признанию, способным к широкому музыкальному обобщению. Однако за столь многообещающим началом вскоре же последовал решительный отход Шостаковича на позиции декадентского модернизма.

С. 36 Интенсивную роль в неверном воспитании композиторской молодежи выполняла в Ленинграде школа Щербачёва, провозглашенная в 20-е годы наиболее «передовой». Эта школа прививала не только ленинградцам, но и группе молодых композиторов Грузии и Армении страсть к нарочитой изощренности языка, пренебрежение к классическим традициям. В столкновении с ценными тенденциями в творчестве таких композиторов, как Г. Киладзе или Аро Степанян, стремившихся опереться в основном на здоровые корни национального мелоса и народных образов, наносные и нездоровые наслоения модернизма породили ряд острых противоречий, которые весьма сложно и болезненно преодолеваются этими композиторами.

Переходя к творческой практике АСМ, необходимо прежде всего сказать о чрезвычайной пестроте композиторского состава этой организации. За исключением группы композиторов, объединившихся в ОРКИМД, а также за исключением группы старейших композиторов, прочно опиравшихся на традиции музыкальной классики XIX века, как А. Глазунов, М. Ипполитов-Иванов, Р. Глиэр, А. Гедике (группа эта, не входя ни в одну из композиторских организаций, активно участвовала в строительстве советской музыкальной культуры)*, почти вся основная масса композиторов к середине 20-х годов организационно была объединена в АСМ, ставшей центром профессиональных композиторских сил и активно влиявшей на концертную и музыкально-издательскую жизнь. Этим обусловлена чрезвычайная пестрота и противоречивость творческой практики композиторов — членов этой организации. Были отдельные явления, попросту противоречившие теоретическим установкам и декларациям АСМ, например, творчество композиторов, чьи стилистические устремления в основном были направлены на развитие классических традиций русской музыки. Так, например, Ю. Шапорин, формально примыкая к АСМ и даже в некоторых своих произведениях отдав дань увлечению Стравинским, никогда в своем творчестве не порывал со здоровыми и почвенными традициями русской классики и органически тяготел к национальному эпосу и глубокой лирике, отнюдь не чуждаясь плодотворных влияний Бородина и Чайковского.

С. 37 Творчество ряда композиторов старшего поколения несло на себе по инерции следы влияний дореволюционного русского модернизма. Тенденции экзотически-стилизаторские, декоративно-красочные и изысканно импрессионистические обнаруживались у С. Василенко, например, в балете «Иосиф Прекрасный», Анатолия Александрова — в «Александрийских песнях», А. Шеншина — в «Античных плясках», у В. Дешёва — в «Китайской» и «Экзотической» сюитах. Произведения эти по своим образам и по духу являлись пережитком дореволюционного «умеренного» модернизма. Это накладывало отпечаток на музыкальный язык, анемичный, лишенный темпераментности и широкой мелодийности.

Таким же анахронизмом являлись многочисленные попытки замкнуться в мир образов и стилистических средств позднего Скрябина. Наиболее последовательным в этом на-

* В частности, А. Глазунов, М. Ипполитов-Иванов и Р. Глиэр, возглавляя крупнейшие консерватории (Ленинградскую, Московскую и Киевскую), в двадцатые годы сыграли выдающуюся роль в развитии советской музыкальной школы.

правлении был С.Фейнберг, чьи 4, 5, 6-я сонаты явились примером крайнего субъективизма содержания, оторванного от реальной действительности.

В романском творчестве многих композиторов — Н.Мяковского, Ан.Александрова, А.Крейна, М.Гнесина, А.Шеншина и др. — господствует субъективно-интимная, крайне ограниченная по идейному содержанию лирика. Широко используются тексты поэтов-модернистов.

Особое место в творческих течениях внутри «современничества» занимает в этот период Н.Мяковский. О вышедшем в 1922 году его вокальном цикле «На грани» на тексты З.Гиппиус, — произведении, целиком еще находящемся в кругу настроений дореволюционного периода, — один из современных критиков писал в асовском журнале «Современная музыка»: «...настроение какой-то жуткой призрачности, нереальности, являющейся иной формой реального бытия».

В творчестве этого композитора, в частности в его симфониях, нельзя не видеть глубоких и напряженных исканий, стремления вырваться из замкнутого круга субъективно-интимных переживаний, стремления откликнуться на великие исторические изменения, вызванные революцией. Эти стремления сказались и в эмоциональной просветленности Пятой симфонии, приближающейся к строю народно-песенных образов, и в сюжетно-программных замыслах ряда симфоний — Шестой, Восьмой (посвященной образу Степана Разина), а позднее также Двенадцатой («Колхозной»). Наиболее значительным свидетельством исканий и сложных противоречий в мировоззрении Н.Мяковского в тот период является монументальная Шестая симфония (1923), представляющая собой отклик на события современной революционной действительности. Нельзя не согласиться с самим композитором, который позднее писал, что в концепции этой симфонии сказалось «интеллигентски-неврастеническое жертвенное восприятие революции и происходившей войны». Революция представляется смятенному воображению художника как нечто чуждое, как стремительный вихрь, ломающий творческую жизнь. Современность предстает как страшный, хаотичный мир, подавляющий воображение художника. В музыке доминируют мрачные образы смерти (средневековый религиозно-похоронный напев, духовный древнерусский погребальный стих), а для выражения революционных сил современности использованы песни эпохи французской революции.

В Шестой симфонии, как и в ряде последующих (особенно Седьмой, Девятой, Десятой, Одиннадцатой), язык Мяковского характеризуется усложненностью гармонии, изломанностью мелодической линии, экспрессионистской преувеличенностью и сгущенностью эмоций.

Наряду с этими течениями, тесно связанными с дореволюционным русским модернизмом, в АСМ все интенсивнее и активнее культивируются новые явления, порождаемые влияниями западного буржуазно-декадентского искусства.

Можно утверждать, что ни одно стилистическое течение западного модернизма не было оставлено без внимания нашими отечественными формалистами. Черты конструктивизма определили стиль многих произведений молодого Шостаковича — таких, как его фортепианные «Афоризмы», как Вторая симфония («Посвящение Октябрю»), где холодная линейная графика и бездушная, нарочито абстрактная игра линиями, ритмами и тембрами вытеснила всяческие проблески живого, образного и эмоционального содержания. Д.Шостакович же дал и образцы нигилистически циничного гротеска, который у буржуазных худож-

С. 39 ников является выражением скептического, внутренне опустошенного и разорванного мировоззрения, неверия в человека и которому, естественно, никак не должно быть места в советском искусстве.

Смакованию банального, пошлого, ничтожного молодой Шостакович, следуя примеру западных «мастеров» гротеска, уделил много сил, в частности, в своих балетах на советскую тему.

Предельного уродства достиг Мосолов в вокальном цикле «Газетные объявления» — произведении отвратительно циничном; в нем издевка над явлениями жизни, над задачами искусства, над человеческим голосом и музыкальным инструментом доведена до крайности.

«Известность» молодого Мосолова была основана, однако, не столько на «Газетных объявлениях», сколько, главным образом, на невыносимо какофонической симфонической пьесе «Завод» — этом образце машинизма и урбанизма в музыке. Аналогичную «задачу», старательно заглядывая в партитуры западных урбанистов — растлителей музыкальной красоты, решали и другие композиторы, в частности В.Дешевов в одной из музыкальных картин оперы «Лед и сталь».

Черты новейшего модернизма, особенно же грубейший физиологический натурализм и экспрессионистски-болезненное преувеличение, с яркостью проявились в двух операх Д.Шостаковича — «Нос» и «Леди Макбет». Они свидетельствовали о том, как внимательно и отзывчиво изучал Шостакович те уродливые образцы новейшего буржуазного музыкального театра, которые старательно ставились в оперных театрах и шумно расхваливались в печати.

Документ 4

Л.Лебединский ВОСЕМЬ ЛЕТ БОРЬБЫ ЗА ПРОЛЕТАРСКУЮ МУЗЫКУ

М., 1931. С. 18–25

Фрагмент из книги

Наступление «современников»

С. 19 Расширение нашего движения, пропаганда творчества, наконец разоблачительные статьи, о которых я уже упоминал, конечно, не могли не вызвать беспокойства у тех групп, которые мы брали под обстрел, и в результате мы подверглись сильнейшей атаке. В наступление против нас пошла группа, представляющая упадочную буржуазную музыку. Эта группа исторически претендовала на гегемонию в музыкальной жизни; не купеческо-церковная группа, которая в то время тоже господствовала, а именно буржуазная группа «современников». Имело значение еще и то, что эта последняя владела аппаратом музыкального издательства и прессы, и мы им были крайне неудобны, так как мы активизировались именно в Музсекторе и даже овладели журналом «Музыкальная новь». Они не могли не выступить, и они на это решились. Однако ввиду того, что мы были врагами достаточно серьезными, первое выступление против нас было соответствующим образом обставлено стратегически. Музсектором был создан никчемный, ненужный «политотдел» (между прочим, вскоре, т. е. сейчас же после событий, о которых я расскажу ниже, ликвидированный). Тогдашнее оппортунистическое руководство ГИЗа дало согласие на то, чтобы во главе этого «политотдела» встал беспартийный композитор Н.Рославец, возглавляющий в то время также так называемую «современ-

ническую» группировку музыкантов. Наш журнал и агитотдел Музсектора, вокруг которого концентрировалась работа актива АПМа, был, таким образом, подчинен Рославцу. Одновременно был создан новый журнал «Музыкальная культура»*, открывший против нас жестокую полемику. Кто же редактировал этот новый враждебный нам журнал? *Наш цензор и начальник — Н. Рославец.* В результате получились очень интересные комбинации, но о них после.

Выступив против нас, «современникам» пришлось дать развернутую картину своих взглядов на музыкальное искусство.

Прежде всего отчетливо утверждалось, что музыка не есть идеология, что в музыку нельзя вносить идеологической борьбы, не имеющей к музыке никакого отношения. Попутно утверждалось, что все те, кто ведет такую идеологическую борьбу на музыкальном фронте, т. е., иначе говоря, мы, — занимаются демагогией.

Второе положение: разговоры о пролетарской музыке — ересь. Нужно помогать расцвету буржуазной музыки, исторически идущей на смену музыке феодальной. Русская музыкальная культура стоит перед расцветом буржуазной музыки, и мы должны этому расцвету содействовать. Пролетарской же музыки вообще не будет, так как после господства буржуазной музыки у нас родится музыка социалистическая.

Третье положение: основной лозунг русской музыкальной культуры — это контакт с Западом, ибо только Запад может двинуть сегодняшнюю русскую музыку, технически перевооружить эту отсталую музыкальную культуру, влить в нее новые силы.

Я процитирую несколько наиболее интересных положений «современников» для того, чтобы перед теми, кто являлся участником нашей борьбы, воскресла вся картина боев целиком, для тех же, кто лишь слышал о них, представление о том времени стало более ясным.

Музыкально-политические взгляды «современников»

В программной статье Сабанеева «Современная музыка» номера первого журнала «Музыкальная культура», редактировавшего Николаем Андреевичем Рославцем, мы читаем:

«Если мы в понятие “современной музыки” внесем момент чисто идеологический, если мы признаем, что современная музыка есть та, которая связана с современной идеологией, то мы прежде всего сойдем с чисто музыкальной плоскости и впадем в логическое противоречие, ибо все же речь наша идет именно о “музыке”, а не об идеологии».

Дальше:

«Музыка есть музыка. Эта тавтология означает именно то, что музыка *не есть идеология* (выделено Сабанеевым. — Л.Л.), к ней привязанная так или иначе, а есть *чисто звуковая* (выделено Сабанеевым. — Л.Л.) организация. Мы должны, говоря о современной музыке, это твердо помнить. Музыка в самой себе никакой идеологии не заключает и заключать не может постольку, поскольку представляется ясным тот факт, что музыка идей не выражает, не выражает логических построений, а имеет свой музыкальный звуковой мир своих музыкальных идей и своей собственной музыкальной логики. Это — замкнутый мир, из которого порыв в логику и идеологию обычно совершается только насильственным и искусственным путем».

Дальше доказывалось, что у нас в России не было еще буржуазной музыки и потому разговоры о пролетарской музыке — бред и легкомыслие. Вот отрывок из статьи самого Рославца:

* Журнал, издававшийся в 1924 г. Музсектором Госиздата под редакций Н. Рославца. Всего вышло 3 номера.

«Сейчас, при оценке нами нашего национального музыкального наследства, мы часто склонны определять его социально-идеологическую структуру общим термином “буржуазное искусство”. Из приведенного краткого классового анализа сил, питавших русскую музыку, мы видим, что это определение наше *в корне неправильно* (курсив наш. — Л.Л.) и выросло, скорее, из чисто формальной аналогии нашей музыки с музыкой западной. Если все то могучее музыкальное искусство, которое мы называем “классическим”, целиком выросло и расцвело вместе с развитием капиталистического строя и поэтому является буржуазным в истинном значении этого слова, *то ничего похожего не представляет собою явление русской музыки, буржуазно-генетические корни которого настолько же неглубоки, насколько, в общем, неглубоки социальные корни буржуазии как класса, во всем целом общественно-экономической структуры нашей страны, еще не очень давно сбросившей с себя оковы феодализма и натурального хозяйства».*

С. 22 «Русская музыка, — продолжает Рославец, — совсем не “буржуазный отпрыск”, а, уже если на то пошло (как откровенно злобно звучит это «уже если на то пошло». — Л.Л.) — отро-сток феодальной культуры, деформировавшейся под влиянием социально-идеологических тенден-ций “кающегося” дворянства эпохи помещичьего хозяйства (60–80-е гг.) и влившихся в это же русло демократических тенденций “разночинной” интеллигенции, отражавшей крестьянские влияния. Буржуазия, как слабый в то время класс, не могла оказать существенного идеологи-ческого влияния на русскую музыку».

Дальше Рославец рисовал страшную картину разрушения живой развивающейся му-зыкальной культуры, произведенного рабочим классом в Октябре.

«Для неокрепшей, не успевшей пустить глубокие корни русской музыкальной куль-туры Октябрь был настоящим и полным разгромом. Вихрь революции разметал ее экономи-ческие подпорки, а с ними вместе и питавшую ее среду — тот культурно-музыкальный слой русского общества, существование которого было связано с ликвидированными революцией социально-экономическими устоями.

У нас у всех на памяти это “чистое место”, оставшееся от русской музыки в результа-те ее столкновения с революцией. *Русские композиторы умолкли; организованная музыкально-общественная жизнь страны замерла, а на ее месте воцарилась полная анархия, вскоре, впрочем, принявшая своеобразную форму знаменитой “халтуры”».*

Какие же задачи (по Рославцу) встают перед рабочим классом в области музыки после того, как он берет власть в свои руки? *Развивать* буржуазную музыку, *доделывать* то, что якобы не доделала в области музыки буржуазия. Для Рославца это было (а может, и сейчас есть) нечто само собой разумеющееся, ибо в области экономики он тоже против строитель-ства социалистической экономики и считает, что основная задача — «доделать» то, чего «не доделала» буржуазия. Поэтому тогда, в 1924 г., Рославцу мерещился *госкапитализм «с капи-талистическими принципами»* (обратите внимание: капиталистическими *принципами*) хозяй-ства, и он предлагал нам равняться на эти, существующие лишь в его воображении, капитали-стические принципы.

С. 23 «Не забудем слов Ленина, что русскому пролетариату, ставшему у власти, приходится кроме всего “доделывать” еще и то, чего не доделала Февральская буржуазная революция, т. е. ликвидировать окончательно остатки феодализма и на первое время *утвердить капита-листические принципы хозяйства, хотя и в форме государственного капитализма*».

Стоит ли доказывать сменовеховский, устряловский характер этой концепции Рославца?

В другой статье этого же журнала некто «Диалектик», развивая *тем же* самым языком *те же самые* мысли, давал уже гораздо более определенные формулировки.

Он утверждал, что русская буржуазия к моменту революции была классом *прогрессивным и находящимся в процессе развития*, что ей, буржуазии, было далеко до «изживания своих основ» и что в связи с этим задачи рабочего класса в области искусства сводятся прежде всего к участию в процессе развития буржуазного искусства. Только после этого, по плану «Диалектика», можно начать разрушение этого буржуазного искусства; лишь в отдаленном будущем можно будет подумать и о создании нового.

Эта прекрасная и идиллическая с точки зрения какого-нибудь фабианца-меньшевика картина была дополнена зарисовкой мирного наступления социальной революции на Западе. Здесь как бы мимоходом ронялись перлы о том, что «могильщиками капитализма» являются не рабочие, как мы полагали до сего времени, а... сама буржуазия: она, оказывается, только и делает, что, во-первых, подтачивает свое господство, а во-вторых, подготавливает мир для рабочего класса, очищая и уваживая его.

Вот что писал «Диалектик»:

«Русский рабочий, пройдя через частушку, столкнулся благодаря революции с *музыкальной культурой класса, находящегося еще в процессе развития* (выделено всюду нами. — Л.Л.). <...>

24 Работа *разложения* буржуазной вещной культуры еще не проделана. Ею нужно еще овладеть, затем *начать работу разрушения*, и лишь потом придет черед *созидания нового*».

25 Полагаю, что совершенно излишне доказывать, что идеология выступивших против нас тогда, в 1924 г., «современников» — плоть от плоти и кровь от крови чистейшего махрового контрреволюционного меньшевизма, который, кстати сказать, выражен очень откровенно и ярко. Это сгусток меньшевистского макдональдовского взгляда на развитие капитализма, на процесс социальной революции, российскую действительность (до и после Октября), культурную революцию. Повторяю — доказывать неправильность и контрреволюционность этой идеологии сейчас совершенно излишне.

Документ 5

В.Белый

«ЛЕВАЯ» ФРАЗА О «МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕАКЦИИ»

(по поводу статьи Н.Рославца «Назад к Бетховену»*)

Музыкальное образование. 1928. № 1. С. 43–47

Ответить на статью Н.Рославца следует не столько для опровержения отдельных нападок на журнал «Музыкальное образование», сколько с целью лишний раз вскрыть истинный смысл идеологии, представителем которой является Н.Рославец. В области литературы и театра давно уже разоблачены так называемые «левые» течения, под крики о «левой», «современной»

* Автор цитирует здесь статью Диалектика «О реакционном и прогрессивном в музыке», выпущенный нами фрагмент см. в Док. 9. — Прим. Д.Гойови.

** Журнал «Рабис». № 49/91.

форме пытающиеся скрыть свою идеологически чуждую и враждебную пролетариату сущность. В области музыки разоблачительная «кампания» только начинается, и здесь пока еще сравнительно легко ловить идеологическую «рыбку в мутной воде». Под крики о «музыкальной реакции», якобы наступающей под знаменем Бетховена, Рославец пытается убедить читателей в том, что «левая русская», так же как и «левая иностранная» музыка, подвергается несправедливым нападкам «Муз. обр.», затем, вскрывая сущность этих нападков, как: «влияние социальных сил, развязанных нэпом... в данном случае на некоторые интеллигентско-профессорские группы старых “спецов”, руководящих музыкальным образованием», кончает призывом к охране «советского левого музфронта, как всем известно (!!) наиболее активного и близкого революционной действительности».

Прежде всего: «социологический анализ» «музыкальной реакции» дан в высшей степени неточно, чтобы не сказать недобросовестно. Гр. Рославцу должно быть известно, что критикуемого им взгляда на современное музыкальное творчество придерживаются не только «интеллигентско-профессорские группы старых спецов», но и ряд музыкальных и общественных деятелей, которых к вышеупомянутым «спецам» причислить трудно. Так, напр., т. Луначарский в статье «Что живо для нас в Бетховене» (журнал «Музыка и Революция» № 3) пишет: «...Здесь (в буржуазном обществе. — В. Б.) господствует или отвратительное эпигонство, или не менее отвратительное формальное виртуозничество. Внутренняя опустошенность буржуазии заражает воздух современной культуры, в этой атмосфере все разлагается. Вот почему пролетариат, который хочет строить свою собственную культуру, не может без крайнего недоверия относиться к художественной продукции последнего времени... Вот почему мы начисто отвергаем все рассказы о всяких достижениях музыки времени упадка буржуазии. Тут могут быть отдельные формальные находки, быть может, и пригодные в будущем, но в общем и целом мы не можем здесь не иметь декаданса. Если бы имели здесь даже какую-то особенную яркость и нарядность, то и тогда надо помнить, что это гроб повапленный, внутри которого прах и кости».

Вот одна из характеристик той «левой» музыки, за которую вступает гр. Рославец. Спрашивается, каким же образом представитель «советского левого музфронта», «всем известного», «как наиболее активного и близкого революции», трогательно объединяется с теми самыми представителями художественной продукции «времени упадка буржуазии», о которых в данном случае так сурово и беспощадно пишет т. Луначарский. Может быть, Рославец осмелится утверждать, что творчество Шёнберга и Стравинского близко нашей революционной действительности? Что изысканно-мистические настроения «Лунного Пьеро» и др. произведений Шёнберга, что издевательски скептическое творчество разочарованного гурмана Стравинского есть «выявление пафоса нашей эпохи»? Гр. Рославец не осмелится утверждать этого. Он прикрывается жалобой на дискредитирование «левой музыки» вообще (как будто такая существует в действительности?), ни слова не говоря о насковзь буржуазном, упадочном содержании ее, определяющем и «левую форму», и «левое мастерство» этих действительно выдающихся представителей музыкального творчества эпохи буржуазного декаданса. Но истинная физиономия Рославца видна, несмотря на его уловку. Ясно, что не чувство коллегиальности, скажем, а глубокое идеологическое родство с упадочной культурой Запада (скрываемое элементарно безграмотным с точки зрения марксизма смешением в одну кучу музыки «левого толка» и музыки, «близкой к революционной действительности») заставляет Рославца вступить как на ее защиту, так и на защиту «советского левого музфронта». Разоблачить

сущность этого последнего, вернее, того, что Рославец пытается протащить под этим «защитного цвета» названием, после вышесказанного не трудно. Совершенно неизвестно, что подразумевает Рославец под «советским левым музфронтом». Однако можно предполагать, что таковым фронтом он считает ту группу музыкантов, организованную в «Ассоциацию современной музыки», к которой принадлежит и он сам. Но в данном случае «всем известно», что к советскому левому фронту она близка разве только в фантазии ее идеологов. Связанная с современностью лишь приятием хронологически — «самоновейших» — «ультралевых» достижений западного музыкального творчества, Ассоциация эта (по крайней мере, до последнего времени) является, по нашему мнению, именно той самой «классовой прослойкой», на которую, по выражению Рославца, «влиют социальные силы, развязанные эпом». Никто иной, как «АСМ», пытается некритически перенести на советскую почву все ядовитые цветы современной буржуазной культуры Запада, преподнося это молодежи, группирующейся вокруг нее, как единственно достойное подражания. Отказываясь от критики музыкальных произведений с точки зрения их содержания, отказываясь от рассматривания их как частного явления современной буржуазной культуры вообще, ограничиваясь исключительно вопросами новизны, мастерства формы, «АСМ» тем самым ставит себя вне истинного советского музыкального фронта^{*}.

С. 45

Но, может быть, Рославец не об «АСМ» говорит? Может быть, Рославец, в недалеком прошлом (в стиле, достойном памяти развязного мелкобуржуазного пророка Енчмена) утверждавший свое «конструктивное» музыкальное творчество *единственно* пролетарским, сейчас опять считает возможным принять ту же позу? Если так, то необходимо заняться исследованием пролетарского, с позволения сказать, творчества Рославца для того, чтобы разоблачить «диалектическую» гибкость и приспособляемость мелкобуржуазного, реакционного течения в музыке, прикрывающегося «левой фразой». (Повторяю, что говорю о творчестве Рославца не как об индивидуальном явлении, а как о типичном для указанного течения, имеющего кое-какие корни в нашей действительности.)

Дореволюционные (1914–1915) произведения Рославца («Вы носите любовь в изысканном флаконе», слова Большакова, «Маргаритки» — И.Северянина, «Волково кладбище» — Д.Бурлюка и т. д.) представляют собой типичные образцы салонного искусства. Как много говорит содержание этого искусства о внутреннем мире «русского, культурного» интеллигента-обывателя, который достаточно рационален, чтобы не верить ни в бога, ни в черта, но до смерти боится отстать от «века» и с ханжеской ужимкой заводит у себя в салоне очередную моду, будь то мистицизм, футуризм, символизм, неизменно снижая и опошляя их до уровня своей обывательской сущности. И музыка этих произведений носит тот же характер скрывающейся за внешней «рационализированностью» душевной пустоты и бессильного эпигонства.

Плоская «графическая» линия письма, отсутствие волевого динамического начала, вялый ритм, банальный мелос не оставляют сомнения в истинной природе этого творчества. Как уместно применить здесь печальную иронию гр. Рославца: «Бедная пролетарская музыка! “От” и “через” кого только не рекомендуют ей зачатия!»

Когда началась революция, мелкий буржуа стал к ней приспособливаться. Не имея ни таланта, ни сил, чтобы (подобно Маяковскому, Прокофьеву) буйно «эпатировать буржуа» своим творчеством, он спрятал свою истинную личину за кричащие обложки и мессианские

^{*} Я не говорю об отдельных членах «АСМ», как будто избирающих другой путь.

С. 46 речи и тоже стал «пужать», не замечая (а если и замечая, то еще больше крича и пыжась), что вовсе не страшно это, а скучно.

Но сезон «эпатирования буржуа» прошел; тогда кричащие, футуристические обложки были сменены на не менее кричащие, но сугубо реалистические, для легкого восприятия музыки пролетариата была произведена смена «вех» и салонная, но совершенно упрощенная музыка стала писаться уже на тексты революционные и производственные («Ткач», «Швея», «Мать и Сын», «Марш физкультуры» и т. д.), внешним и примитивным образом используя столь презируемый Рославцем лозунг: «Назад к Бетховену» (вернее, в его извращенном виде: «Назад к трезвучиям»). Слащавая сентиментальность, скрытая ранее механическими «конструкциями», теперь выперла наружу, превращая «пролетарские» произведения Рославца в своеобразные советские «романсы» в худшем смысле этого слова. К этого же рода музыке относится и несомненно претендующая на звание «монументального пролетарского искусства» кантата «Октябрь». Здесь, казалось бы, уместнее всего было применение прежних муз. принципов Рославца, в свое время прокламировавших их как «пролетарские», «революционные» и т. д. Однако и здесь «назад к трезвучиям» восторжествовало, и мы услышали «честную», легко воспринимаемую музыку с потугами ложного пафоса, но бессилию своему весьма приближающуюся к музыке «левой» и «конструктивной». Хотя новый упрощенный стиль «диалектически» противоположен салонно-«конструктивному» стилю, но от этого не становится менее реакционным. Если добавить сюда еще факт издания Рославцем в 1926 г. «Песенки Арлекина» (слова Елены Гуро), то станет ясной сущность столь «многосторонней деятельности». Это мелкобуржуазная реакционная сущность, прикрывающаяся левой фразой при попытке разными способами («тоже диалектика»!) приспособиться к пролетарской революции.

В заключение следует остановиться на явных искажениях, допускаемых Рославцем в пылу борьбы за охрану «советского левого музфронта». Так, искажается отзыв о Прокофьеве, данный в № 1 «Музыкального образования». Рославец пишет: «В статье “Сергей Прокофьев” этот виднейший, наряду с другими, представитель современной музыки разделан, как говорится, на все корки за его “бескровное”, “потускневшее”, “вымученное” и т. п. искусство».

В действительности читатель в указанной статье найдет совсем другое:

С. 47 «...Творчество его (Прокофьева) пробилось не благодаря газетным и журнальным статьям, оно пробилось в силу тех обстоятельств, которые одни определяют талантливость автора; Прокофьеву есть что сказать, и свое слово он умеет сказать. Это два момента, выделяющие Прокофьева в ряду других русских композиторов его поколения». В конце же статьи отмечается потускнение творчества Прокофьева за время пребывания его за границей, сказавшееся, «несмотря на нарядный блеск», прежде всего на сюите из «Апельсинов» и «Увертюре для 17 инструментов».

Вместо того чтобы попытаться опровергнуть утверждение об упадке творчества Прокофьева (позднейшего, «заграничного» периода) на конкретном примере, Рославец для усугубления картины «погромных настроений» «Муз. образ.» явно искажает статью. Метод, говорящий за себя красноречиво. То же следует сказать и о нарочитом подборе дискредитирующих якобы «таких мастеров, как Шёнберг, Стравинский» и др., выписок из зарубежной прессы. Конечно, Рославец не способен понять, что не как «мастера» дискредитируются вышеуказанные композиторы, а как представители архибуржуазного направления современной музыкальной культуры. Против этого направления, так же как и против прикрывающейся «фиговым листком» левой фразы мелкобуржуазной реакции, обязан выступить всякий истинно советский журнал.

О ПОДЛИННО БУРЖУАЗНОЙ ИДЕОЛОГИИ г-р. РОСЛАВЦА

Музыкальное образование. 1927. № 3—4. С. 32—43

Публикуется с сокращениями

В сборнике «На путях искусства» (изд. Пролеткульта, 1926) помещена статья Ник. Рославца «О псевдопролетарской музыке».

В первом же абзаце своей статьи Рославец относит Ассоциацию пролетарских музыкантов к числу «современных художественных группировок, ставящих себе задачи *разрушения буржуазного* и создания классово-пролетарского искусства» (курсив мой. — Л. К.).

Что касается второй части, о создании, вернее, о содействии созданию классово-пролетарского искусства — это верно, а утверждение, что АПМ ставит себе задачей разрушение буржуазного искусства, — это не верно. Где и когда АПМ ставила себе эту задачу? Рославец не приводит цитат, не указывает источников. <...>

«Разрушить» буржуазное искусство вообще нельзя, и задача наша заключается не в том, чтобы «разрушить», а в том, чтобы *критически переработать и преодолеть, сохраняя преемственность по отношению к наиболее здоровому периоду расцвета буржуазного искусства*.

Далее Рославец, переходя к рассмотрению «методики» пролетарских композиторов, издевается над стремлением пролетарских музыкантов писать музыку простую, ясную и понятную для широких масс. Он считает, что «это положение, очевидно, требует, чтобы методы и приемы организации звуковой материи сводились бы к созданию неких *нарочито*» (курсив мой. — Л. К.) примитивных музыкальных организмов», что «творчество подобных форм должно неминуемо ограничиться минимумом музыкальных средств, а, следовательно, и минимумом композиторской изобретательности».

Мы оставим в стороне терминологию и попытаемся разобраться в вопросе по существу.

■ 33

Рославец пишет: «Конечно, субъективность восприятия ограничивается классовым характером воспринимающего сознания... в частности же, восприятие каждого отдельно взятого из той или иной группы индивидуума, в рамках его классовой психики, будет актом чисто (?) субъективным, потому что здесь вступают в свои права уже особенности индивидуальной психики, как известно, обусловливаемой многими причинами не только социального, но и физического порядка (органические особенности: наследственность, деятельность внутренней секреции, затем уровень интеллектуального развития, характер, вкус и т. п.)».

Во-первых, здесь великолепны скобки: к органическим особенностям относятся уровень интеллектуального развития, вкус и характер. Но допустим, что скобка поставлена в конце фразы по ошибке корректора, тогда выходит, что, например, вкус никак не зависит от классовой психики. А мы так думаем, что и вкус, и уровень интеллектуального развития, а в особенности направление этого развития <...> зависит все-таки от классовой психики. Что же остается? Наследственность и деятельность органов внутренней секреции. Сюда можно еще прибавить темперамент, строение уха и т. п. И вывод: «то, что «понравится» Ивану и что он «поймет», может совсем не «понравиться» Петру и останется для него «непонятным». Следовательно, понятие «ясного», «простого», «понятного» — понятие чрезвычайно *относительное* и объективно весьма мало выражающее».

Никто не отрицает влияния наследственности, деятельности органов внутренней секреции и пр. на психику человека вообще, никто не отрицает значения физики и физиологии

для музыки, ее восприятия и т. д. Но каждому здравомыслящему человеку ясно, что это не имеет никакого отношения к той понятности и ясности музыки, о которой мы говорим.

Мы действительно считаем, что пролетарские композиторы должны писать музыку ясную и понятную массам.

Что это значит? Мы считаем музыку могучим средством идеологического воздействия на массы, через эмоциональную часть человеческого существа.

Мы считаем, что рабочие и крестьянские массы находятся на низком музыкально-культурном уровне. Но было бы странно и смешно, если бы *пролетарские* композиторы писали не ясную и не понятную массам музыку. Главное требование, которое мы предъявляем пролетарским композиторам, — это *искренность* того, что они пишут. Если композитор *искренне* хочет выразить ту или иную эмоцию, если он *искренне* хочет заразить этой эмоцией массу, то он не должен писать ясно и понятно, а он *неминуемо будет так писать*. <...>

С. 34 Теперь попробуем подойти к вопросу с другой стороны.

Несколько лет тому назад, в 1924 году, журнал «Музыкальная культура» (*издававшийся под ред. Н.Рославца*) утверждал, что пролетариат (массы) недостаточно музыкально квалифицирован, что он сам не может решить поэтому, какая музыка для него нужна, что этот вопрос может решить только «высококвалифицированный отряд музыкантов», и призывал к «предусмотрительной заготовке» такой музыки, которая будет понята пролетариатом и признана «своей» — со временем, когда этот пролетариат «вырастет» в музыкальном отношении, а то, что эта «предусмотрительно заготовленная» музыка непонятна в настоящее время — не беда. Примером подобной «заготовки», очевидно, может служить одно из произведений Н.Рославца, а именно «Песенка Арлекина».

Текст этой песенки следующий: «Далеко, за морем круглым и голубым, рдеют апельсины под месяцем золотым. Грецкие орехи серебряные висят, совушки-фонарики на ветвях сидят. И танцует кадрили котенок в дырявом чулке, а пушистая обезьянка качается в гамаке. И глядят синие звезды на счастливые мандарины и смеются блескам золотым под бряцанье мандолины» (слова Е.Гуро).

Идеология довольно ясная и определенная, не правда ли?!

«Организация звуковой материи» в этом сочинении, по нашему мнению, представляет собой совершенно «неорганизованный» набор звуков — футуристическая галиматья. Но интереснее всего то, что «Песенка Арлекина», изданная Музсектором Госиздата в 1926 году, написана Н.Рославцем (как это помечено в конце) в *ноябре 1915 года*.

Вот это «предусмотрительность»! Вот это «заготовка»!

Беда только в том, что Н.Рославец немного поторопился: «Песенка Арлекина» пролежала в его «портфеле» всего 11 лет и сейчас еще не может быть оценена по достоинству «некультурными» массами, а вот издать бы ее лет через 20—25, тогда...

С. 35 Впрочем, не будем гадать, что было бы тогда. Сам Н.Рославец тоже решил, что ждать «признания» не стоит, и решил «завоевать» его. Он издал теперь множество «агитационных», «массовых» песен, он, так сказать, снизошел...

Вот здесь-то мы и видим эту «*нарочитую*» примитивность, «минимум музыкальных средств» и «минимум композиторской изобретательности» и явное подлаживание под современные требования, добавим мы от себя.

Для того чтобы убедиться, что это так, достаточно сравнить его сочинения: «Маргаритки» (Иг.Северянин), «Вы носите любовь в изысканном флаконе» (К.Большаков), «Волко-

во кладбище» (Д.Бурлюк), «Грустные пейзажи» (Верлен) и др. с такими сочинениями, как «Ткач», «Марш физкультуры» и т. п.

Таким образом, Н.Рославец обвиняет пролетарских музыкантов как раз в том, в чем он сам виноват и в чем чувствует за собой грех. Это называется валить с больной головы на здоровую!

Далее Н.Рославец разъясняет нам, что такое масса. Он делает замечательные открытия. «Какой пролетариат имеет в виду АПМ, когда она называет себя Ассоциацией *пролетарских* музыкантов?»

Оказывается, «пролетариатов» много:

1. *Индустриальный пролетариат.*

2. «Загородный» пролетариат — «рабочий-полукрестьянин».

3. *Рабочий-кустарь.*

«Пролетарий прилавка и конторки — *советский и торговый служащий*».

«Все это по своему социальному признаку — *пролетариат*, все это “масса”, но посмотрите, как несхожи между собой эти категории пролетариев!..» — восклицает гр. Рославец.

«Дальше идет *крестьянство*, “количественно основная масса”, которая в свою очередь дифференцируется на ряд классовых категорий: кулак, середняк, бедняк, батрак и т. д.» «Все эти категории пролетариата и крестьянства связаны между собою *лишь* одним принципом труда, *экономически же и идейно* они представляют собою *обособленные* друг от друга *коллективы*, живущие каждый своею жизнью» (курсив мой. — Л.К.).

Поразительно! И у каждого батрака, извините за выражение, свои органы внутренней секреции! Какая уж тут пролетарская музыка!

Однако попытаемся разобраться в этом серьезно. Начнем с конца. Пролетариат и крестьянство «связаны между собой *лишь* одним принципом труда». Вот это «*лишь*» — прямо гениально! Неужели Н.Рославец не понимает, что не будь этого «*лишь*», у нас не было бы ни Октябрьской революции, ни диктатуры пролетариата? Неужели он не понимает, что на этом «*лишь*» основана значительнейшая часть учения Ленина?! А индустриализация, электрификация, все наше государственное плановое хозяйство? Наконец, возможность построения социализма? На чем все это основано? Именно на *общности* экономических интересов пролетариата и крестьянства (исключая, конечно, кулаков)!

Что такое класс? Это группа лиц, объединенных одинаковым экономическим положением в производстве. Одинаковое положение в производстве у кустаря, служащего и индустриального рабочего? Конечно, нет! Как же можно их всех валить в одну кучу «пролетариев»?! Все это азбучные истины политграмоты, которые знает всякий пионер. Здесь не место читать лекции по политграмоте, но мы не можем не констатировать абсолютной безграмотности в этих вопросах Н.Рославца. <...>

Схема у Н.Рославца хороша: все «категории» трудящихся сидят на своих полочках, живут своей «обособленной» жизнью (или, может быть, «жизнями»), находятся в «разных эмоциональных и интеллектуальных состояниях», имеют разного рода эстетические вкусы, требования и понятия, пишут и слушают разные «музыки».

Все это есть в схеме Н.Рославца, но ничего подобного нет в жизни. В жизни все это гораздо сложнее и гораздо проще. Сложнее в том смысле, что все эти «категории», классы и группы между собою общаются, влияют друг на друга. Проще в том смысле, что в каждый

данный исторический период тот или иной класс является господствующим не только в экономической и политической области, но и в области культуры, искусства и т. д.

. 37

Ведь, по Рославцу, выходит, что так как индустриальный пролетариат не многочисленен, то он и не может претендовать на создание массового искусства. А как же в области политики? Есть у нас диктатура пролетариата, или нет?

Пролетариат стремится не только к диктатуре политической, но и к диктатуре культурной. Пролетарская культура и искусство имеют тенденцию стать общечеловеческими. Буржуазная культура тоже имела и имеет эту тенденцию, но именно *классово-буржуазной*, а т. к. пролетариат, в конечном счете, стремится к уничтожению классов, то с уничтожением классов и пролетарская культура станет *подлинно общечеловеческой*.

Итак, мы берем пролетариат не как «категорию» трудящихся, а как *определенный класс* — класс-гегемон, не только политически, но и духовно. С нашей точки зрения, он *один и един*. <...>

Зачем же понадобились Н.Рославцу все эти рассуждения о «категориях», «субъективно-групповых признаках», вкусах, музыках и т. п.? А вот зачем: этим он хотел доказать, что музыка — дело индивидуальное, что ни от каких классов она не зависит, что никакой идеологии она не проводит, а каждый пишет и должен писать, как ему подсказывает «субъективная» психология, вкус и пр. Короче говоря, ему нужно было под маской борьбы с «псевдопролетарской» музыкой протащить принципы буржуазного индивидуализма и тем самым доказать право на существование своих собственных, глубоко упадочных «музыкальных организмов». Самому Рославцу действительно, может быть, «кажется», что он «разрушает» старые формы и пр. в своих произведениях, но мы этого не думаем, а, наоборот, полагаем, что его футуристические измышления и есть «*reductio ad absurdum*» *буржуазной музыки*.

«Разделаю», таким образом, «под орех» идеологию пролетарских музыкантов, Н.Рославец приступает к рассмотрению их композиторской практики. Прежде всего он указывает на несоответствие формы и содержания в их произведениях.

С. 38

Новые формы создаются «историческим ходом развития», а историческое развитие протекает диалектически, т. е. путем противоречий. Было время, когда мы имели действительно полное соответствие формы содержанию (напр., Бетховен), в эпоху упадка буржуазного искусства мы имеем преобладание формы над содержанием, доходящее до абсурда (беспредметники в живописи, тот же Н.Рославец в музыке, только Рославец «настоящий», не «в красных обложках»). Что же касается пролетарского искусства, то здесь мы действительно имеем некоторое *преобладание* содержания над формой.

«Но, — говорит Рославец, — «факты — упрямая вещь». Если полное торжество этого принципа мы без труда открываем в произведениях буржуазного Бетховена и архибуржуазного Скрябина, то, увы, ничего подобного мы не можем заметить в произведениях «пролетарских» композиторов, которым бы, казалось, в этом деле и книги в руки».

«Факты — упрямая вещь!» Но они перестают быть фактами, если их ставят на голову. А именно это и делает Н.Рославец. Если Бетховена, композитора эпохи *подъема* буржуазного искусства, мы считаем «своим» и близким нам, если у него мы действительно видим единство формы и содержания, то этого никак нельзя сказать про Скрябина. Скрябин — композитор эпохи *упадка* буржуазного искусства, и упадочность его особенно ярко выражается именно в *несоответствии* формы и содержания; укажем хотя бы на абсолютное преобладание гармонического, «вертикального» мышления у Скрябина, «упорные» четырехтакты, «вырождение»

мелодической линии и т. д. Вообще ставить Бетховена и Скрябина на одну доску в качестве *буржуазных* композиторов нельзя хотя бы уже по одному тому, что Бетховен является музыкальным «идеологом» так называемого «третьего сословия», которое включало в себя *революционную* буржуазию и зарождающийся пролетариат, а Скрябин является выразителем «идей» современной ему крупной буржуазии, разлагающегося дворянства и купечества.

На первый взгляд выходит, что в оценке формы как отстающей от содержания у пролетарских композиторов мы сходимся с Н.Рославцем. Но это не совсем так. Вернее, это совсем не так. Посмотрим, что он говорит о несоответствии формы и содержания у пролетарских музыкантов.

Во-первых, он указывает на «явный, выпирающий наружу формальный шаблон»; во-вторых, он находит, что «три четверти из всего, что написано нашими пионерами (?) “пролетарской музыки” — это примитивы в духе “военных маршей”». Тут, как и там, музыкальная обыденность, а то и откровенная пошлость, возведенные в квадрат».

Н.Рославец, к сожалению, опять не приводит примеров и «фактов», на основании которых он делает свои заключения. По нашим подсчетам «военные марши» не только не составляют трех четвертей всего написанного пролетарскими композиторами, а их вообще нет у пролетарских композиторов. Тут у Н.Рославца опять небольшая путаница. «На каком же основании, — спрашивает он, — композиции подобного сорта возведены в ранг “революционных”?» Мы, в принципе, не против того, чтобы пролетарских композиторов называли революционными, но дело в том, что существует так называемое Объединение *революционных* композиторов — организация, идеологически чуждая Ассоциации пролетарских музыкантов и организационно с ней никак не связанная. Н.Рославец это отлично знает и «вешает нам на шею дохлых собак», сознательно подменяя одну организацию другой. В АПМ в настоящее время входят три композитора: А.Д.Кастальский, М.Лазарев и Л.Лебединский.

За них мы и отвечаем. Это, конечно, не значит, что названные композиторы являются монополистами по созданию пролетарской музыки. Нет, мы можем назвать отдельные сочинения других композиторов, которые мы признаем пролетарскими, но ответственности за все, что выдается различными композиторами за «пролетарскую» музыку, мы не несем.

Итак, Н.Рославец видит несоответствие формы и содержания у пролетарских композиторов в следующем: музыка их «вполне безобидная, ничем не отличающаяся от музыки, писавшейся до революции», она представляет собой, в лучшем случае, «приличную или хорошую музыку благонамеренного академического (!) толка». Источники, из которых она вытекла, следующие: *богослужебно-церковная* музыка, *импрессионизм* французского толка и «“стиль рюс” — *русская народная песня*». Гармонизация, во-первых, заблудилась в трех соснах «тоники», «доминанты» и «субдоминанты», во-вторых, она «преимущественно аккордовая, большей частью диатонического характера». Мелодия «плавна, ладова», каденции часто «плагальные» (церковные!), контрапункт «строгий» (церковный!) и т. д. Итак, гр. Рославец хочет, чтобы пролетарская музыка была «не безобидная», «не академическая», чтобы гармония не была «диатонической» и т. д. Короче говоря, мы опять видим здесь «сильно революционные», разрушительные тенденции, свойственные Н.Рославцу.

Еще раз подчеркиваем, что задача «разрушения» старого не входит в наши планы. Диатонизм, тональная система чрезвычайно прочно укоренились в музыкальном сознании европейских народов, это имеет под собой целый ряд определенных физических, физиологических и психологических причин (вот где об этом можно и должно говорить). Что же касает-

С. 40 ся до «бестональной» системы, то она именно и есть тот «заумный» язык, на котором говорит сам гр. Рославец и которого решительно никто (и он сам в том числе) не понимает, и на нем мы говорить не намерены. Вообще «выдумывать из головы» или «высасывать из пальца», что в данном случае одно и то же, новые тональные системы, гармонии и т. п. мы не собираемся, наоборот, сохранение *преемственности* по отношению к *классическому* периоду буржуазного искусства — вот наша задача. Пролетарские композиторы должны, конечно, идти вперед и всячески обогащать, усложнять старые формы, гармонии и создавать новые, но нужно установить ту принципиальную точку зрения, что идти нужно к этому именно путем преемственности, а не путем огульного отрицания и разрушения. <...>

С. 41 Необходимо, однако, отметить, что ссылка Н.Рославца на «церковность» пролетарских композиторов носит вообще чисто демагогический характер. Из того, что музыка состояла «на службе» у церкви, вовсе не следует, что «церковные» музыкальные формы должны быть все отброшены. Напротив, некоторые из них, напр., кантата, оратория и т. п. еще могут быть и, вероятно, будут использованы пролетарскими композиторами.

«Церковная» музыка, т. е. эпоха, когда музыка являлась «служанкой» церкви, — это значительный и высококультурный период в истории музыки, в этот период музыка была глубоко коллективистической, и именно поэтому монументальные формы этого периода могут оказаться ближе пролетарской музыке, чем индивидуалистические формы эпохи упадка буржуазной музыки. Нужно подходить к этому вопросу с серьезной, научной точки зрения. «Церковными» жупелами вы нас не запугаете, гр. Рославец!

«Второй источник» формы музыки пролеткомпозиторов, по Рославцу, — «импрессионизм» французского толка. Где он у пролетарских композиторов? «Импрессионизм» и «дебюссизм» есть у некоторых композиторов, пишущих музыку на революционные тексты, но разве можно с ними, не презирая истины, смешивать АПМ.

«Третий источник» — «стиль рюс». Н.Рославец идет даже дальше, он говорит о «народнических нотках *определенно националистической* окраски в теоретических писаниях пролетарских музыкантов» (курсив мой. — Л.К.) и намекает на какие-то «фракционные» течения в АПМ по этому вопросу.

Насчет «националистической» окраски нужно прямо сказать, что это клевета, т. к. здесь Н.Рославец, конечно, подразумевает *буржуазный* великорусский национализм, а «фракционность» существует только в воображении Н.Рославца. Но обратите внимание на самое это словечко — «стиль рюс»! Какое отвратительное, «культурное», барское презрение к русскому народному творчеству!

Мы любим русскую народную песню за ее самобытность и глубину, мы ценим ее, ибо в ней отражается «душа» русского народа, вся его жизнь. Народная песня — это богатейшая «музыкальная руда», разработка которой даст драгоценнейшие результаты. Это относится, конечно, не только к русской народной песне, но и к песням других народов.

Наконец, гр. Рославец делает решительное заключение: «Даже самая мысль о возможности происхождения пролетарской музыки из этих форм (народно-песенного типа. — Л.К.) должна казаться чудовишной и нелепой для сколько-нибудь марксистски развитого сознания».

С. 42 «В самом деле, — продолжает он, — нельзя думать, что мировой пролетариат, организующийся и борющийся под знаменем *интернационализма* и потому ищущий единства языка, мысли и чувства, станет создавать свою классовую музыку на основе форм, выросших из национально-бытовых условий крестьянства разных народностей».

Все дело в том, что подо всей этой quasi-марксистской фразеологией скрыта чистейшая буржуазная сущность Н.Рославца. Понятие интернационализма он подменяет космополитизмом, т. е. чисто буржуазной теорией, отрицающей всякое значение культурно-национальных, бытовых и пр. особенностей и считающей, что «культурный» индивидум должен быть выше всего этого, т. е. должен быть космополитом. Теория пролетарского интернационализма и пролетарской культуры ничего общего с этой буржуазно-индивидуалистической теорией не имеет. Мы считаем, что именно национальная культура будет краеугольным камнем пролетарской культуры, именно народная песня будет иметь сильнейшее влияние на форму пролетарской музыки.

Пролетарская по своему содержанию, национальная по форме — такова та общечеловеческая культура и музыка, к которой мы идем.

Итак, какие же выводы мы можем сделать из произведенного нами разбора Н.Рославца? А вот какие.

Н.Рославец является подлинным апологетом и «теоретиком» буржуазного упадочничества в музыке. Он не в силах ни понять, ни оценить по достоинству нарождающуюся пролетарскую музыку. Но что он может ей противопоставить? Только свои схематические, футуристические «музыкальные организмы». Он издает целый ряд «революционных» произведений, т. е. произведений, написанных на более или менее революционные тексты. И к этим текстам он пристегивает «изобретенные» им еще до революции «новые» звучания. Получаются надуманные, жестко звучащие, лишенные всякой эмоциональности композиции. Он нарочито ограничивает свою композиторскую изобретательность — получается еще хуже. Посмотрите его сочинения: «Мать и сын», «Швея», «Послание в Сибирь декабристам», «Последнее чудо», «Токаря». Везде вы увидите эти его отличительные черты: схематизм, шаблон, отсутствие эмоциональности и т. д. А если иногда в сочинении Рославца и есть какая-нибудь эмоциональность, то она странным образом напоминает «эмоциональность» цыганских, «жестоких» романсов или просто истерику («Мать и сын» — пошлость «в кубе»).

43 Естественно, что пролетариат не может ни понять, ни признать этих сочинений. Н.Рославец это чувствует, и вот ему необходимо найти теоретическое оправдание своего творчества. Отсюда — его отрицание самой возможности существования пролетарской музыки, отсюда — все его измышления о «пролетарских музыках», отсюда — его стремление доказать индивидуалистичность музыки вообще, отсюда — все его выпады против АПМ, отсюда — все его якобы разрушительные тенденции, которые он навязывает АПМ. Он хочет продолжать упадочную линию буржуазной музыки, он хочет навязать ее пролетариату и пролетарскому государству, выдавая эти современные произведения за революционную музыку.

Вот это «обволакивание» и «охмурение» пролетариата и есть основная «идея» статьи Н.Рославца.

Издательство, клевета, демагогия, подмена понятий — вот метод Н.Рославца. <...> Наша задача заключается не в том, чтобы Н.Рославец увидел эти ростки нового в пролетарской музыке — это безнадежно и бесполезно, — наша задача в том, чтобы *разоблачать буржуазную сущность Н.Рославца* и ему подобных, чтобы *идеологически изолировать* их от советской музыкальной общественности и тем самым оградить эту общественность от разлагающего влияния подобных «теоретиков».

«ПОСЛЕДНЕЕ СЛОВО» ОТЖИВАЮЩЕЙ КУЛЬТУРЫ

Музыка и революция. 1927. № 9. С. 3—6

Эпоха развитого индустриализма в оболочке капиталистического строя породила своеобразный стиль культуры. «Последним словом» этой культуры пока является *конструктивизм*.

Класс промышленной буржуазии, утвердивший свое господство при помощи машины и техники, выработал своеобразное мировоззрение. Он «машинизировал» весь мир, в том числе и человека. Человек для капиталиста индустриальной эпохи — только объект производства, объект, производящий для него прибавочную стоимость. — Он только придаток к машине, и из всех его свойств ценны только действия, организованные наподобие машины (фордизм). — Что находится за его действиями, какова его внутренняя жизнь, к чему стремится этот человек — это не важно для производства, а потому и вообще не важно. Отсюда — «обездушивание», вытравление «чувства», *апсихологизм* как одно из характернейших свойств «современного» искусства.

— Но, с другой стороны, человек создал машину, технику, все гигантские сооружения, которые мы наблюдаем сейчас повсюду: грандиозные заводы, дредноуты, элеваторы, цеппелины, радиобашни и т. п. Благодаря своему интеллекту человек подчиняет себе стихийные силы природы и господствует в мире. Ему подчиняется всякий материал, попадающий к нему: человек, камень, краски, звуки. Он творит из него все, что захочет. — Идеологами буржуазии при этом забывается, что интеллект не есть нечто самодовлеющее, что он сам продукт социальной среды, а через нее — экономических отношений и форм производства. Забывая об этом, они вносят поправку в апсихологизм в том смысле, что из всех психических свойств человека утверждается только способность к интеллектуальному действию. Это утверждение

С. 4 в связи с теорией индетерминизма (теория свободы духа) приводит к своеобразному явлению — к *интеллектуализму*, заключающемуся в преувеличенном интересе к интеллекту и его деятельности, в исключительно рассудочном подходе к материалу, в стремлении к схематичности, абстрактности. Так принцип индивидуализма (как цельного гармонического развития человеческой личности), провозглашенный буржуазией на заре своего прихода к власти, превратился к моменту ее упадка в односторонний, старчески сухой принцип интеллектуализма.

— Но творящий интеллект — прежде всего строитель, конструктор. Он только обрабатывает попадающий ему материал, и потому не столько важно, что сделано, сколько — как сделано. Содержание в произведении имеет второстепенное значение: оно — случайный признак. И мы видим, как идейная скудость буржуазии, боязнь широких общественных задач и внешнее подражание инженерному мастерству приводят в искусстве к явлению *формализма*, преследующего исключительно цели построения, конструкции и игнорирующего идейное, социальное содержание и значение произведения.

Таковы наиболее яркие черты современного направления в искусстве, именуемого *конструктивизмом*, близкий конец которого мы уже замечаем более отчетливо в литературе, менее ясно — на театре и который предвидим в музыке. Зародившееся на Западе еще до революции, это направление перекинулось и к нам и (вольно и невольно) захватило наши художественные силы.

В данный момент мы присутствуем уже при крайнем проявлении доведенного до абсурда индивидуализма (в оболочке конструктивизма). Напряжение интеллекта, процесс мыш-

ления (формирующий материал) возносится на небывалую высоту, утверждается, в конце концов, как самоценность и самоцель. Не только ценен сам по себе *всякий технически совершенный* продукт творчества, какое бы социальное значение он ни имел, но ценен даже *самый процесс творчества*. Всякий штрих, всякая деталь, всякое отклонение от обычной нормы ценно как *новое и неповторимое*.

Эта преувеличенная оценка индивидуального момента с особенной ясностью вскрывается на произведениях поэтов-футуристов, называющих себя ныне конструктивистами и сейчас, на наших глазах, уже отходящих от своих теоретических предпосылок. Многие из их словообразований явились в результате стремления зафиксировать решительно все моменты творческой работы. Прежде этот процесс работы художника оставался скрытым для читателя. Из громадного комплекса приходящих художнику на ум созвучий поэт отбирал наиболее удачные и предлагал читателю уже произведенный и сконструированный им отбор идей, образов, эпитетов и словообразований. Читатель имел дело уже с готовым, отделанным продуктом. Теперь художник, фетишизируя свои творческие усилия и свою личность (как носителя этого творчества), считает интересным и для читателя все индивидуальные, случайные детали своего художественного бытия. Именно случайные штрихи, отклонения, неповторимые даже у одного и того же человека. Моменты такого рода в большей или меньшей степени встречаются у всех футуристов — Крученых, Хлебникова, Маяковского, Каменского и др. Достаточно взять хотя бы такой отрывок из Маяковского:

| | | |
|---------------|--------------------|-----------|
| Мимо | Барабан, барабань. | Баарбей. |
| Баров и бань. | Были рабы. | Баарбань. |
| Бей, барабан. | Нет раба. | Баарабан. |

Последние три бессмысленные слова — сочетание, созвучное предыдущим ритмически и рифмически и явно случайное в логической концепции содержания. Таковы, например, словообразовательные упражнения с корнем одного слова В.Каменского:

| | | |
|----------------------|-----------------------|---------------------|
| Лечу над озером, | Летивистость в мыслях | Летокан широк. |
| Летайность совершаю. | Летимость отражаю. | Летистинная радость |
| Летивый дух | Леткий взор глубок, | Летисто улетает |
| Летит со мной. | Летверен и устойчив. | Летинною весной. |

Или стихи поэтессы Ел.Гуро:

| | |
|--------------------------------|----------------|
| На болоте качались беловатики. | Котик пушатик, |
| Жил-был | Пушончик, |
| Ботик — животик, | Беловатик, |
| Воркотик, | Кошуратик, |
| Дуратик, | Потасик... |

В живописи это опубликование художественного процесса можно наблюдать в некоторых картинах современного художника Шагала (в последнее время он начинает уже отходить от этого направления). Особенно характерна в этом отношении его картина «Я и деревня» (опять я), где изображен профиль художника, носом к его носу (поменьше) профиль телки, на профиле телки миниатюрная доильщица у коровы, между телкой и художником наверху миниатюрная деревенская улица с идущим косарем и перевернутой жницей. Словом, на полотне зафиксирован не только весь комплекс представлений художника о деревне, но и ассоциации их в том виде (размеры и положения), как они у него развивались и устанавливались.

Такого же рода демонстрирование самого процесса творчества мы наблюдали очень недавно и в наших театральных постановках. Особенность постановки «Принцесса Турандот» в студии Вахтангова, когда артисты как будто играют сами для себя, эти намеки на костюмы и декорации, столь обычные на черновых репетициях, когда два стула изображают дверь, а палка, воткнутая в щель пола, или дерево, или забор (смотря по ходу действия), где для режиссера прежде всего важно скомпоновать, сконструировать развертывающееся действие, а все остальное — «для зрителя» — потом, все это — явления одного и того же порядка. Показом лабораторной работы являются и постановки Мейерхольда «Великодушный рогоносец», «Смерть Тарелкина». На первых порах все это может показаться и очень оригинальным, и очень занятым (в особенности для тех, кто все перевидал и перечувствовал), но весьма далеким от тех полноценных, глубоких впечатлений, которых ищет наш современный зритель.

Не те же ли явления мы встречаем и в области «современной» музыки, с ее «бесчувственностью», с ее формализмом, «конструктивным» направлением, превращающимся на наших глазах в уродливое явление самоценности любых музыкальных капризов и прихотей «самодовлеющих» композиторов. Новаторство Стравинского идет исключительно по линии формальных достижений, и «он сам говорит, что он конструктор звуков, что его задачи — чисто звуковые, что ему *дела нет* до значимости звучаний»^{*}. Такое пренебрежение к содержанию и социальному восприятию приводит его к нелепой мешанине из древнегреческой трагедии, латинского текста и гликинского стиля музыки, уснащенной «современными» фальшивыми нотами. Попытки Шёнберга и его учеников — а у нас Н. Рославца — исходить в своих музыкальных конструкциях из изобретенного, «своего» комплекса звучаний, совершенно не считаясь с тем, как он воспринимается слушателем, исходя из принципа, что *все*, сделанное рукой мастера, будет ценно, все это — явления аналогичные. Они являются результатом крайнего развития индивидуализма, поскольку в основу своих целей композиторы кладут исключительно «выражение моего внутреннего „я“, грезившего о новых, неслыханных еще звуковых мирах»^{**}. Наконец все эти фальшивые ноты «современных» композиторов («заумь» у футуристов) есть не более, как та же фиксация лабораторной работы, фиксация звуков в том неорганизованном, хаотическом виде, в каком они впервые появляются как отрывки, комплексы, логически еще не связанные, не оформленные требованиями психоакустических законов и определенной идеи, абсолютно никому не понятные, кроме изобретшего их художника. Преувеличенное внимание к мастерству приводит к фетишизации его, а, возведенное в самоценность, оно, в конце концов, превращается в свою противоположность: т. е., не сдерживаемое никакими нормами (поскольку оно само себе диктует законы, в отрыве от развития других сторон человеческой жизни), это мастерство вырождается в изыски, прихоти, полнейший произвол и анархию.

Итак, мы видим, как идеология отживающего класса проскальзывает в большей или меньшей степени во все разветвления искусств, всюду порождая аналогичные, сходные между собой явления.

Новый класс-строитель, класс пролетариата подходит к ценностям искусства с совершенно иными требованиями. Пролетариат, принимая высшие технические завоевания буржуазии, дополнит их переустройством социальной жизни, а в зависимости от этого перестро-

^{*} См.: *Сабанеев Л.* Письмо из Парижа // Музыка и Революция. № 7—8. С. 43.

^{**} Ник. Рославец о себе и своем творчестве // Современная музыка. 1924. № 5. С. 133.

ит и нашу психику. «Новая жизнь и новый человек» — вот цели, вдохновляющие пролетарских борцов к борьбе. Класс, все человеческие чувства которого долгое время игнорировались и не имели возможности вполне свободно и самостоятельно проявиться и развиться, от своих художников требует в первую очередь не схем, не отвлеченностей «конструкций», а произведений искусства, насыщенных живыми, столь долго подавляемыми эмоциями, произведений, помогающих ему развернуть и развить до полного предела свои молодые чувства. Именно те чувства, которые являются цементом социальной жизни, а не те, что точно кислота разъедают ее скрепы. И тот, кто этого не понимает, тот «однажды» очутится вне жизни, и его произведения останутся «безымянными физическими вещами», так как «вне социального внимания произведение — безымянная физическая вещь». «Конструктивизм» же в его крайних проявлениях (интеллектуализм, формализм и фетишизация творчества) — это запоздалый продукт отживающей культуры и удобная ширма для тех, кто против строительства новой жизни.

Документ 8

НИК. А. РОСЛАВЕЦ О СЕБЕ И СВОЕМ ТВОРЧЕСТВЕ

Современная музыка. 1924. № 5. С. 132—138

Я родился в 1880 г. в захолустном полуукраинском — полубелорусском местечке Душатине, б. Черниговск. губ. Происхожу из коренной крестьянской семьи (мать из крепостных, отец, кажется, из так называвшихся «государственных» крестьян).

До 12-ти лет, т. е. до того времени, как мне пришлось покинуть с семьей родную деревню и перекочевать в г. Конотоп (б. Черниговской же губ.) я, как и полагается всякому деревенскому подростку, выполнял соответствующие возрасту крестьянские работы: помогал старшим в поле, на сенокосе, в саду, пас скотину (особенно любил водить лошадей в «ночное») и т. д.

Здесь же лет с 7-ми — 8-ми проявились мои музыкальные способности, очевидно, под влиянием дяди, деревенского скрипача-самоучки: я также полюбил скрипку и выучился играть на ней не хуже дяди. Играли мы, конечно, по слуху.

133

С 12-ти лет я существовал собственным трудом, служа в мелких канцеляриях, и пользовался при этом всеми представлявшимися случаями пополнить свое музыкальное образование, начиная с уроков у конотопского «свадебного» скрипача-еврея и кончая Курскими музыкальными классами покойного А.М.Абазы, где я изучал скрипку, элементарную теорию и гармонию.

По окончании муз. классов, в возрасте 21-го года, я порвал с семьей и службой. Чтобы поступить в Московскую консерваторию, которую и окончил в 1912 г. по двум специальностям: скрипке у И.В.Гржимали и теории композиции у А.А.Ильинского (контрапункт, fuga и формы) и С.Н.Василенко (инструментовка, свободное сочинение). За экзаменационную работу — оперу-кантату «Небо и Земля» (по Байрону) — я получил большую серебряную медаль.

В консерватории, в классах композиции, я всегда считался крайним «левым» и за эту «левизну» не раз терпел всяческие неприятности.

Освободившись, наконец, от тисков школы и приступив к самостоятельному творчеству, я на первых же порах почувствовал, что, для того, чтобы сказать свое слово в музыке, я должен решительно покончить со всем тем багажом, который я получил от школы. Те знания и те технические навыки, которые дала мне консерватория, оказались мне не нужными в моей практической работе, ибо они, будучи в значительной мере трафаретными и шаблонными, никак не годились для моих целей выражения моего внутреннего «я», грезившего о новых, неслыханных еще звуковых мирах.

Могучее внутреннее побуждение — а отнюдь не желание «оригинальничать», как это еще и по сие время кажется некоторым нечутким людям, — заставило меня порвать со школьными традициями и школьной техникой и устремиться по пути самостоятельного искания новых форм.

С. 134

И вот в напряженнейшей работе в течение целого года мне удалось интуитивно напасть на ряд гармонических приемов, дававших в результате их применения звучности, близкие к тем, что постоянно грезились моему музыкальному сознанию и даже время от времени прорывались в моих школьных работах 1909—1911 гг.

Весной 1913 г. мне приоткрылась та завеса, за которою затем, спустя шесть лет упорной творческой работы (приблизительно к 1919 г.), я окончательно нашел свою индивидуальную технику, давшую мне полный простор для выражения моей художественной личности.

В результате моих первоначальных исканий явились первые opus'ы — 1-я скрипичная соната и романсы, написанные весной 1913 г. и в том же году напечатанные. Анализируя теперь их гармоническую структуру, я ясно вижу, как мое музыкальное сознание шло по пути нащупывания неких самостоятельных, довлеющих себе звуковых комплексов, своего рода «синтетических аккордов», из которых должен был рождаться весь гармонический план произведения. Эти «синтетаккорды», включавшие в себя от 6-ти до 8-ми и более звуков, из которых легко выстраивается большинство существующих в старой гармонической системе аккордов, очевидно, призваны были взять на себя в общеконструктивном плане композиции не только внешнюю, звукоокрасочную роль, но и внутреннюю роль заместителей *тональности*. И действительно, хотя во всех моих сочинениях, написанных до сего дня, принцип классической тональности целиком отсутствует, но «тональность» как понятие гармонического единства непременно существует и проявляется в виде упомянутых «синтетаккордов», представляющих собою «основные» звучания, вертикально и горизонтально развернутые в плане 12-ступенной хроматической скалы по особым принципам голосоведения, логические законы которых мне также удалось найти.

С. 135

Таким образом, начав с гармонических изысканий, я мало-помалу пришел к открытию не только новых «гармониеформ», но и новой полифонии, а то и другое, взятое вместе с новым принципом «тональности», неизбежно повлияло на возникновение новых «ритмоформ». В результате всего у меня приблизительно к концу 1919 г. явилось уже полное осознание всех вышеуказанных элементов в качестве «новой системы организации звука». Эта система, по моему мнению, призвана заменить собою окончательно нами изжитую старую классическую систему и, таким образом, подвести крепкую базу под те «интуитивные» (в сущности, глубоко анархические) методы творчества, которыми оперирует сейчас большинство современных композиторов, оттолкнувшихся от старой системы и пока вслепую, «без руля и без ветрил» плывущих по необъятным волнам музыкальной стихии.

Все мои сочинения, написанные с 1919 г. по сей день, есть не только результат применения открытой мною системы в творческой практике, но и дальнейшее ее развитие и усовершенствование.

Размеры статьи не позволяют мне изложить ее более детально; да это вряд ли и требуется: всякому пытливому уму, который пожелал бы проанализировать мои сочинения указанного периода, совсем было бы не трудно не только заметить исходные точки моей системы, но и проследить линию ее развертывания.

Я предвижу, конечно, неизбежность сравнения моих принципов и методов творчества с принципами и методами Скрябина («послепрометеевского» периода) и Шёнберга; также почти уверен, что будут попытки выведения моих принципов из принципов этих двух новаторов. Поэтому, отнюдь не претендуя на право новаторского «первородства» (считаю этот вопрос для искусства не существенным), я все же, ради простой справедливости, должен сказать, что если бы мне трудно было доказать, что я начал свои изыскания *раньше* Скрябина, то уж, во всяком случае, доказать факт нашей *одновременной* со Скрябиным изыскательской работы мне ничего не стоит: даты моих школьных и «внешкольных» сочинений говорят сами за себя.

136 Все же если уж необходимо говорить о сравнениях, то Скрябин (в музыкально-формальном, но ни в коем случае не в идеологическом отношении), конечно, гораздо ближе мне, нежели Шёнберг, с творчеством которого, каюсь, мне пришлось как следует познакомиться лишь в сравнительно недавнее время. (Припоминаю, впрочем, что в Ленинграде, кажется, весной 1912 г. мне попались некоторые сочинения позднего Шёнберга, которые показались мне тогда какой-то музыкальной «абракадаброй» и потому надолго выпали из поля моего зрения.)

Хочу предупредить далее еще ходячее рассуждение на тему о том, что, дескать, всякие «предвзятые системы» убивают «вдохновение», «механизируют» творчество, лишают его «эмоциональной непосредственности» и прочее в этом роде.

Для меня, марксиста, подобные рассуждения являются не чем иным, как благоглупостями старой теории идеологической эстетики о «божественности» вдохновения, о «творческом трансе» (во время которого «чья-то» рука водит рукою композитора по листу нотной бумаги) и о прочих деликатных вещах «трансцендентальной» формации.

Я знаю, что творческий акт — это не какой-то мистический «транс», не «божественное наитие», а момент высшего напряжения человеческого интеллекта, стремящегося «бессознательное» (подсознательное) перевести в форму сознания.

Очевидно, именно поэтому даже самые величайшие из композиторов при создании своих шедевров отнюдь не стремились в основу своего творчества класть методы «божественного транса», а предпочитали им твердо осознанную, в полном смысле «предвзятую» систему звуковой организации, усвоенную или от школы (Бетховен), или найденную более или менее самостоятельно (Скрябин).

137 Что же касается «количества эмоций», заключенных в произведениях искусства, то ведь статистический подсчет таковых совершенно невозможен, ибо вообще не существует объективного критерия, который бы помог нам установить, что в таком-то произведении их больше, и потому оно «эмоциональнее», а в таком-то меньше, и потому оно «рациональнее».

Мое «чутье»?.. Да, конечно. Но ведь *мое* чутье, так же как *твое* и *его*, — субъективно. Значит, наш вопрос решается в чисто субъективном плане постольку, поскольку самый процесс нашего восприятия есть явление субъективного порядка.

Из вышеизложенного, таким образом, следует, что нет «менее эмоциональных» и «более эмоциональных» *произведений* искусства, а есть *люди* с большим или меньшим диапазоном чувствований, в процессе восприятия открывающие в произведении ту именно «сумму эмоций», которая соответствует полноте их чувствующего аппарата.

Нет, как видит читатель, цену всяким рассуждениям о «механичности», «рассудочности», «малоэмоционалистичности» и проч. искусства, выстроенного на базисе ясной и крепкой «рациональной» *системы* звукоорганизации, я знаю, и никакие доводы подобного характера не убедят меня в ложности избранного мною пути. Я пойду по нему и дальше и даже поведу за собой других, — в этом я твердо уверен.

В заключение несколько слов об «идеологии» моего творчества. Как видел читатель из моей краткой автобиографии, мое происхождение и моя трудовая жизнь не могут дать поводов отнести меня к классу «эксплуататоров». По всем социальным признакам я, как говорится, «пролетарий умственного труда». Моя революционная, советская и общественная деятельность на виду у всех, так что мне нет надобности говорить о своей политической «платформе».

Могу я, при всех этих предпосылках, представлять собою «продукт гниения буржуазного общества», как картинно иногда определяют меня не приемлющие мое творчество урапатриотические критики?

Конечно, я не «пролетарский композитор» в том смысле, что не пишу «для масс» скверной музыки в стиле Бортнянского или Галуппи.

С. 138

Наоборот, я настолько «обуржуазился», что считаю русского пролетария — законного наследника всей предшествовавшей ему культуры — достойным лучшей музыкальной участи, и поэтому именно для него я пишу мои симфонии, квартеты, трио, песни и прочие «головоломки», как их в блаженном невежестве называют упомянутые выше «критики», будучи твердо убежден, что я еще доживу до того времени, когда для пролетариата моя музыка будет так же понятна и доступна, как она понятна и доступна сейчас лучшим представителям русской передовой музыкальной общественности. А там, кто знает, может быть, настанет момент, когда мое искусство пролетариат назовет своим...

Я не могу говорить на тему о том, отражает ли моя музыка нашу героическую эпоху и ее лучшие идеалы, ибо говорить об этом значило бы судить о собственном творчестве; а мое дело не *судить*, а *творить* так, как подсказывает мне мое сознание и мое чувство. Дело *суждения* принадлежит моим слушателям.

Мои произведения уже зазвучали и могут, следовательно, сказать за себя. Значит, «имеющий уши слышати, да слышит»...

Кунцево. 14/XI.24

О РЕАКЦИОННОМ И ПРОГРЕССИВНОМ В МУЗЫКЕ

Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 45—51

Статья т. Чемоданова «Музыкально-художественные перспективы в пролетарском государстве» («Музыкальная новь» № 4) затрагивает ряд тем, полных столь большого общественного интереса, что мы находим необходимым как можно скорее последовать приглашению автора принять его «беглый очерк» за «вступление к ряду бесед, долженствующих завязаться по поставленным вопросам».

Из этих вопросов мы на первый раз возьмем наиболее спорную в наше время проблему о прогрессивном и реакционном в музыке и исключительно ей посвятим наше внимание.

Начиная с утверждения, что в музыке сейчас «полный разброд», и «где именно лежит зерно будущего, а где большие нарывы, с определенностью сказать почти невозможно», уверяя далее, что не имеет «большой охоты сейчас разбираться во всей этой путанице», автор, тем не менее, пытается построить каноны, которые должны, по его мнению, разброд превратить в лад и строй и предписать хаосу гармонию. Однако разобраться во всем этом придется: ведь, не разобравшись, можно, конечно, лишь усилить путаницу. В самом деле, что же прогрессивно в музыке и что реакционно? Как ни стремится тут т. Чемоданов разъяснить дело фразами о «конструкторстве нового искусства» и о «горячем темпе современности», чего-либо нового и особенно положительного у него не получается; происходит это оттого, что дальше ладового строя народной песни и формы классической симфонии горизонт его не раздвигается.

С. 46

Позволительно спросить: почему же именно народная песня, созданная в эпоху первобытного земледельческого хозяйства, включает в себе все те богатства мелоса, гармонии и ритма, которые должны удовлетворить и вкусивший городской капиталистической культуры пролетариат, и изощренного всеми достижениями многовековой музыкальной культуры композитора? Крестьянин сам-друг с природой, по натуре индивидуалист-созерцатель, не слышит и не может слышать иных звуков, кроме самых примитивных; он не ощущает потребности в сложных сочетаниях, не задумывается над отысканием законов этих сочетаний; отсюда — гармоническая бедность (натуральный звукоряд самого скудного диапазона, лишь незначительно дополненный искусственными построениями, обнаруживающими влияние древнегреческих церковных ладов), мелодическое однообразие (ясно сказывающееся в той легкости подделки, которую допускает стиль народной песни), простота или, вернее, примитивизм формы вкупе с обычной анархичностью ее построения.

Рабочий города имеет дело со звуковыми комплексами несравненной сложности: приводные ремни, маховики, шестеренки, гудки, колокола, молоты, расплавленный металл, паровозы, трамваи, динамо, станки поют свою песню, поражающую сложностью гармонических сочетаний и особенно ритмов. Пораженный непривычный слух первоначально теряет

* Некоторые содержательные и стилистические признаки указывают на то, что под псевдонимом Диалектик скрывается главный редактор журнала Н.А. Рославец (например, заключительный оборот «стремясь выразить себя в звуках»; кроме того, статья — единственный случай во всем журнале — точно датирована, а Рославец как раз имел обыкновение точно датировать свои сочинения). Ср. также «Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве» — Док. 8, Лебединский — Док. 4. — *Прим. Д. Гойови.*

надежду разобраться в этой дьявольской «индустриальной» гармонии и останавливает свое внимание на легче улавливаемом ритме; ритм к тому же выражает движение, а движение первенствует в жизни города эпохи финансового капитала. Прорва его бездонного брюха не ждет, и бешеный темп тэйлоризованного труда отображается ритмическим неистовством, убивающим мелодию, — вместо спокойно текущей, как поступь неспешного вола, народной песни мы имеем частушку, музыку шумов и танцевальные метры.

В Западной Европе к этому «шумовому» этапу относится и увлечение примитивом. Вовлечение первобытных племен в мировую борьбу передовых капиталистических стран оставило свой след не только на цвете кожи тысяч младенцев оккупированных и оккупирующих государств; сказалось оно и на европейской культуре, одряхлевшей, доживающей свой буржуазный век и надеющейся омолодиться, влив в стынущую кровь жар неизжитого темперамента. Неожиданный успех «опростившегося» Гогена и негритянские ритмы джаз-банда — явления одного порядка, хотя и разной художественной ценности.

С. 47

Но всякая медаль имеет свою обратную сторону, и европейская культура неудержимо падает, в то время как зулусы и сикхи цивилизуются... Ведь не одним алкоголизмом и венерическими болезнями награждает их Европа, но и заразой коммунизма, и грамотностью, и сознательностью. В пересечении нисходящей и восходящей линий разразится очищающая катастрофа.

Русский рабочий, пройдя через частушку (эволюция в ритме, а в мелодии и в гармонии деградация по сравнению с народной песней), столкнулся благодаря революции с музыкальной культурой класса, находящегося еще в процессе развития. Владея уже всем богатством техники передовых стран, наше искусство выражало эмоции, которые следует определить как классовые внушения русской буржуазии периода ее роста и оформления в борьбе с пережитками помещичьего крепостничества и бюрократизма. Отпев дворянство в творчестве Чайковского, русская музыка непосредственно предреволюционных лет дала нам Скрябина, певца мистического индивидуализма, соответствующего в искусстве всех стран периоду наибольшего расцвета конкуренции, а следовательно, и анархии в производственной организации общества. До того изживания своих собственных идеологических основ, свидетелями коего является эпоха финансового капитализма и империалистических войн, России, отсталой стране, было еще далеко. Октябрь пресек развертывание буржуазной культуры у нас, но все недоделанное, незрелое в этой области победившему пролетариату приходится доделывать, подгонять.

На Западе разлагающаяся культура приближающегося к падению класса родит собственных могильщиков, мастеров упадка; цвет, звук, форма, вещь попадают под нож хирурга, реторту химика; искусство разъято, форма разложена, анализом убито содержание, скепсисом разъедены самые стимулы творчества. Последний вздох утопающего, последняя соломинка — негритянский танец под звон сковородок, дадаизм — либо отрывка неоклассицизма. Но когда обманет соломинка, когда задрезбжат от раскатов грома социальной революции витрины ресторанов, где эпигоны Вагнера и Дебюсси лихорадочно догнивают, то победившему пролетариату достанется чистое поле, обильно унавоженное, на котором он волен будет возвращать цветы культуры новой.

С. 48

Не то у нас. В экономически отсталой стране отстало и развитие культурного творчества буржуазии, во многом перенявшей художественные идеалы и достижения Запада, но не изжившей их органически — просто по «молодости лет». Работа разложения буржуазной вест-

ной культуры еще не проделана, ею нужно еще овладеть, затем начать работу разрушения, и лишь потом придет черед созидания нового. А овладение заключается прежде всего в овладении техникой, потому что «содержанием» молодой класс-победитель много богаче изжившей себя буржуазии. Значит, нам *надо не регрессировать* к патриархальным временам родового быта и создания народной песни, а овладеть тем изощренным мастерством, без которого немислима уже музыка, созвучная эпохе, выросшей из социальной революции.

Надо раз навсегда условиться: народная песня — исторический и этнографический материал несомненной художественной ценности; как таковой его надо тщательно и любовно собирать, изучать, беречь. Его можно и должно использовать в научных и педагогических целях; для социолога и историка искусства, для этнографа и культработника многонационального Советского Союза это — клад. Но ни в коем случае нельзя поддерживать ложного и вредного взгляда, будто из народной песни разовьется музыка грядущего в стране победившего пролетариата. Подобное утверждение является ересью даже не художественной, а чисто социологической, поскольку явно вытекает из похороненного учения народников о развитии социалистического строя непосредственно из русской земельной общины; как в экономике роль общины была реакционной и понадобилось развитие капитализма в России, чтобы дать созреть условиям победоносной пролетарской революции, так и художественный продукт той же первобытной общины, народная песня, отжила свой век и уступила место творчеству композиторов, воспринявших музыкальную культуру передовых стран. Уже и эпигоны русского музыкального национализма вымерли, а дальнейшее искусственное культивирование народной песни, как образца для «искусства пролетариата», было бы реакционной нелепостью.

С. 49 Перейдем теперь к рассмотрению вопроса о форме. От него т. Чемоданов отмахивается весьма самоуверенно: «Однако нам представляется этот вопрос едва ли не самым простым из всех затронутых выше». Сопроводив это легкомысленное заявление двумя совершенно резонными замечаниями о неразрывности, монолитности содержания и формы в искусстве и функциональной зависимости второй от первого, т. Чемоданов сводит, однако, все рассуждения к наивному выводу, что преобладающей музыкальной формой будет «форма, близкая к классической симфонии», а увеличенное до многих тысяч число исполнителей придаст ей «тот небывалый подъем энергии», который, по мнению автора, способен «ответить на многообразные переживания и запросы индивида коллективистического государства» (!!!).

Здесь приходится разъяснить, что форма классической симфонии складывалась из танцевальных форм придворного искусства эпохи просвещенного абсолютизма, а потому никакое расширение ее, хотя бы и наряду с «увеличивающейся компактностью и внутренней организованностью», не способно ответить ни на какой «запрос» нового слушателя. Может быть, автор просто ошибся, оговорился, имея в виду сказать о сонатном *allegro*? Сонатное *allegro* действительно оказалось наиболее гибкой формой среди прочих частей симфонии, наиболее способной к плодотворному усложнению. Но зато именно эта форма претерпела и наибольшее изменение и дальше всего ушла от классической. Возможно, конечно, что от сонатного *allegro*, как от пачки, будут танцевать и композиторы ближайшей эпохи, развивая и совершенствуя его; но так же легко допустить, что они полностью отринут эту, даже эволюционировавшую, форму и создадут новые, вовсе свободные — или очень строгие, мы этого не можем знать, — во всяком случае, формы закономерные, т. е. соответствующие новому содержанию.

О содержании искусства т. Чемоданов сообщает нам вещи более чем сомнительные; во-первых, он утверждает, что «много говорить здесь не приходится», так как «здесь все ясно»;

во-вторых, тут более чем где-либо путает его терминология. Мы же думаем, что здесь ясности всего меньше; в самом деле: сказать, что «главную основу его (содержания искусства) дает то коллективное строительство новых форм жизни во всем его обхвате, о котором мы уже говорили как о сильнейшем стимуле художественного творчества», по нашему мнению, значит отделаться фразой. Ведь под такое определение можно подвести решительно все, напр., отображение нэпа и потакание его вкусам (и нэп «новая форма»). Зато совершенно неясно, как это коллективное строительство претворится в искусстве, и действительно ли «во всем обхвате», или, может быть, часть «обхвата» к искусству никакого отношения не имеет. На все эти вопросы у т. Чемоданова ответа не найдем; он лишь роняет перл «о переживаниях камерного характера», почвой для которых будут служить «более всего, конечно, эмоции, связанные с чувством половой любви».

С. 50

Такая беспомощность, такая немота автора в вопросе о содержании грядущего искусства происходит оттого, что он путает содержание с сюжетом. Между тем их нужно отчетливо различать, так как это вещи совершенно разные. О перспективах развития программной и драматической музыки можно думать различно, при том бесспорно, что сюжеты ее в ближайшую эпоху, и даже долгое время после окончательной победы пролетариата, будут отражать борьбу во всех мыслимых вариантах и эпизодах. Но разве содержанием музыки может быть литературный сюжет? Разве от того, что мы зачеркнем в заголовке бетховенского квартета слова «Благодарение Богу, приносимое выздоравливающим по случаю исцеления», и напишем «Торжественное празднование побед Красной Армии» или «Открытие трамвая в Баку» изменится содержание квартета? Неужели все это еще нужно повторять, неужели все еще не ясно, что содержанием музыкального произведения является только его музыка, т. е. та «мелодическая, метроритмическая и гармоническая основа», о которой т. Чемоданов отказывается говорить, опасаясь «впасть в беспочвенное пророчество». Сюжета в музыкальном произведении может и не быть; как же выразится тогда «созвучие эпохе», как не средствами мелодии, гармонии и ритма? Наконец, разве не может случиться, что на «созвучный» текст «не созвучный» эпохе композитор напишет совершенно неприемлемую музыку?

О значении ритма в художественном преломлении жизни города, массы, революции говорилось выше. Остается сказать о мелосе и о тенденциях гармонической эволюции.

Равномерная 12-ступенная температура груба для утонченного уха, привыкшего разбираться во всей сложности звуковой жизни современного индустриального города; она звучит варварской фальшью для музыканта, участника или организатора инструментальных, поневоле «темперированных» исполнений. Клавирные инструменты сыграли свою роль в передаче аристократической музыки и манерной грации маркиз, затем — будуарной интимности романтических муз и салонной мистики банкирских гостиных.

С. 51

Гармонические изыскания современных теоретиков и композиторов идут в двух направлениях: использования звукоряда натуральной гаммы с привлечением все более отдаленных обертонов и создания новой равномерной температуры с большими звуковыми и художественными возможностями, нежели 12-ступенная. От этого расширения музыкальных горизонтов, от этого изощрения слуха, от этого дифференцирования средств выразительности никогда не откажется вступающий во владение культурой молодой класс. Требовать от пролетариата отказа от всех новейших достижений в области искусства под предлогом их принадлежности буржуазной культуре так же нелепо, как добиваться запрещения химии на том основании, что империализм изобрел химическую войну.

Что касается мелодического элемента современной музыки, то сейчас мы переживаем эпоху помрачения значения мелодии, голоса; но несомненно, что с течением времени, когда закончится на известный период творческая изыскательная работа в области гармонии, музыканты снова почувствуют потребность выдвинуть на первый план проблему мелоса; конечно, это будет реформированная мелодия, несомненно, многоголосная, обогащенная ритмически, насыщенная динамикой, органически вытекающая из того гармонического «роскошества», которое обусловит введение новых многоступенных гамм.

Заканчивая этот набросок, считаем нужным еще раз подчеркнуть: мы утверждаем для искусства грядущего неизбежность создания совершенно новой формы, долженствующей выразить содержание нового сознания. Бытие развитого интеллекта вызывает к жизни сложные и богатые эмоции; взаимодействие природы, общественного бытия и индивидуального сознания — вот общечеловеческое содержание этого искусства; «музыкальным» его содержанием явятся те богатства ритмики, мелодии и гармонии, которые эволюционирующее сознание привнесет в сокровищницу прошлых веков, стремясь выразить себя в звуках.

Москва. 24/IV—24 г.

Документ 10

Л. Сабанеев

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА

Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 8—20.

Публикуется с сокращениями

Казалось бы, чего проще понять, что такое «современная музыка». Однако это вовсе не просто.

Дело в том, что не всякая музыка, которая пишется в наши дни, оказывается современной. В каждый момент истории пишется и современная, и старая, «прошедшая» музыка, переживается историческая отрывка прошлых лет, по инерции все еще выпускаются увядшие звуки. И вот встает перед нами вопрос о *критерии современности*, о том, по какому признаку мы можем констатировать отличие музыки «современной» от музыки «несовременной», хотя и пишущейся в наши дни, и даже иногда и «молодыми композиторами».

Критерии могут быть сами по себе различными. Чтобы разобраться в них, мы должны прежде всего констатировать, что музыка есть именно музыка, — она есть организация звуков, она — более широко — есть организация *эмоционального* существа путем звуков, это организация психики звуковым методом. Каждая историческая эпоха имеет свои методы организации психики звуками. Метод организации меняется от того, *какую именно психику надо организовать*, в каком направлении и когда. Но именно оттого, что в деле восприятия музыки мы имеем дело с очень пестро составленными группами, мы не можем установить никогда с точностью, мы не можем даже отыскать таких методов, общих для *всех*, которые бы в деле этой организации психики звуковым путем давали бы для всех одинаковые результаты. Мы вынуждены тут считаться с тем, что разные группы разнореагируют на звуковую организованность, что звуковая организованность более сложного типа оказывается часто *вовсе недоступной* тем людям, которые в своем звуковом развитии так или иначе отстали или запоздали. И таких отсталых, принимая во внимание малое распространение музыкальной культуры, большинство, подавляющее большинство. Оттого мы принуждены суживать наш критерий: мы

должны неминуемо считать современность по высшему уровню музыкального сознания, т. е. по тому квалифицированному *передовому отряду* музыкантов, которые являются носителями этого сознания. Я сказал выше, что музыка есть музыка. Эта тавтология означает именно то, что музыка *не есть идеология*, к ней привязанная так или иначе, а есть чисто *звуковая* организация. Мы должны, говоря о современной музыке, это твердо помнить. Музыка в самой себе никакой идеологии не заключает и заключать не может постольку, поскольку представляется ясным факт, что музыка *идей не выражает*, не выражает «логических» построений, а имеет свой музыкальный звуковой мир своих музыкальных идей и своей собственной музыкальной логики. Это — замкнутый мир, из которого прорыв в логику и идеологию обычную совершается только насильственным и искусственным путем. Оттого никакая наисовременнейшая идеология, если она не переработалась в самой звуковой стихии и не переорганизовала по-новому звуковой мир, не может считаться порождающей современную музыку. Это «неорганическое» проникновение, которое порождает любопытное явление старой музыки на новые сюжеты, но не порождает новой музыки, «современной». Лишь органическое преобразование звукового материала новой идеологией, порождающей новую эмотиологию, может дать феномен «новой музыки».

С. 10 Само собой разумеется, что поскольку эмоциональная плоскость обусловлена идеологией, постольку и современная музыка является в полной зависимости от настроения и идей современности и того круга, где музыка эта производится. Мы не можем потому уже говорить об абстрактной «единой» современной музыке. Их, этих «современных музык», очень много, и они нередко находятся друг к другу во враждебных отношениях, вне возможности примирений. Современные музыканты не составляют единой вкусовой группы; тут наблюдается масса разных направлений, разных подходов к организации психики. Самая психика организуется в разных направлениях и в разных «целеустремлениях». Но каковы бы ни были эти целеустремления, мы должны считать неоспоримым условием, что современная музыка начинается только с того момента, как новые эмоциональные или идеологические сдвиги достигли самого звукового материала, когда этот материал начинает по-иному организовываться, а не когда он остается косным, а к нему припиливаются новые тексты «современного содержания». В революционную, скажем, эпоху «современным искусством» явится не искусство на революционные темы, а искусство, преобразившее свою технику под влиянием современности и ее идей. <...>

С. 13 К сожалению, приходится констатировать, что наши идеологи музыкальной современности далеко не всегда оказываются во всеоружии начитанности и сознательности в той самой идеологии, которую они вознамерились защищать и пропагандировать. Их позиция оказывается сбивчивой и колеблющейся. Если мы к вопросу о музыкальной современности и, точнее, о «желательной» музыкальной современности подойдем с критериями и приемами научного марксизма, то результаты окажутся совершенно иными, нежели у тех, кто, по наивности, путает принципы демократичности и «общедоступности» с диалектическими выводами марксистской эстетики.

Говоря прямо, наибольшее недоразумение именно и кроется в этом «демократизме», которым пропитаны все воззрения тех, кто восстает на «технически современную» музыку, стараясь представить ее каким-то «буржуазным отродьем», чем-то чуждым и непонятным пролетариату. В этой демократической эстетике много общих черт с общеполитическим демократизмом, в сущности, враждебным современности и генетически связанным с мелко-

буржуазными ориентациями. Музыка, как и всякое проявление человеческой деятельности, есть область *производства*. Как и во всех иных областях, мы заинтересованы тут в том, чтобы пролетарские массы *со временем* имели тут наиболее квалифицированную, наиболее совершенную технически продукцию. Последовательный марксист будет всегда врагом всякого кустарничества, всякого любительства: его ставка — на высшую квалификацию, на высшие формы производства. Как в области индустрии марксист будет сторонником интенсифицированных форм производства, а не мелкого кустарничества, так и в области искусства. Нам не нужны любительские домашние попытки «музыки для народа» — это мы предоставляем народникам всех вероисповеданий, нам требуется *производство высшего уровня*, которое, быть может, сейчас и недоступно широким массам, потому что эти массы еще неразвиты, еще не развили в себе достаточного звукового сознания, потому что это звуковое сознание в них предыдущими годами не развивалось, а всячески тормозилось. Это не должно нас смущать. Ведь и в области более важной, в области политической и экономической, мы не держим ставки на обязательную «доступность» широчайшим кругам, а имеем в виду некоторую *культуру* политических вкусов, выводимую диалектически из общих предпосылок марксизма. Никакая диктатура пролетариата была бы немыслима, если бы коммунисты ориентировались на «наличные вкусы» массы, ибо ни для кого не секрет, что эти вкусы могли быть и были в момент революции очень часто совершенно реакционны. Последовательный марксист ориентируется на ту группу, которая представляет собою *сознательный и боевой авангард пролетариата*. Это — азбучная истина, и ее только надо применить к области искусства, чтобы получить те выводы, которые нам нужны и которые вовсе не похожи на выводы демократствующих эстетов. Ориентировка, логически вытекающая отсюда, есть ориентировка на наиболее технически современное искусство, на искусство во всеоружии новых ресурсов, *технических*, ибо мы не можем отделить технику от сущности музыкального создания. Детские и наивные формы звукового воплощения, хотя бы и «нравящиеся» современному наличному составу пролетарских масс, — вовсе не указ для будущего и для желательной современности. Не на них мы должны равняться, как не должны равняться на «соху и борону», а предпочитаем принципиально трактор и высокие формы интенсифицированного труда. Задача современности — воспитать будущее звуковое сознание, приготовить для этого сознания должный материал. Эта задача будет очень скверно выполнена, если мы ориентируемся на наличном уровне, очень низком, вызванном и обусловленным всем тяжелым прошлым, очень мало соответствующим идеологии самого класса. В этой области приходится чаще всего не следовать течению демократического вкуса, а мощно грести *против течения к новым берегам*, ведя за собою несознательную массу и пронизывая ее постепенно новым сознанием, т. е. выполнять ту самую тактику, которая выполняется в других областях, где тоже прежние «вкусы» успешно стусеиваются нарождающимися новыми.

В наших условиях — условиях революционной страны и революционной действительности — мы под современной музыкой должны понимать музыку для будущего высококвалифицированного пролетарского сознания, заранее предусмотрительно заготавливаемую. Эта музыка вовсе не может претендовать на немедленное признание со стороны наличных демократических масс. Эти массы недостаточно сознательны, недостаточно квалифицированы и недостаточно даже классово обособлены. Типовые черты новой «современной» музыки выводятся диалектически из общих предпосылок марксизма. Это вопрос, над которым очень стоит сознательным музыкантам поразмыслить. Но мы повторяем, что все это относится только

к нашей революционной сфере. Техническая современность не ограничивается ею. Правда, эта революционная современность нам ближе и для нас она органически важнее: она — вопрос насущный; но мы не можем отрицать пока наличия и иной современности, современности всего остального мира, который, обретаясь в предрассветных туманах, мучительно ищет, создает жуткие эмоциональные тоны и соответственный им звуковой план, который нельзя иначе квалифицировать, как тоже в высокой мере «современный». Мы не можем, с нашей, здешней точки зрения, отнестись иначе к варваристическим моментам западной современности, как к симптомам «интересного гниения», но мы не можем не признать в них высокой современности — это плоть от плоти сегодняшнего дня, и при том дня европейского, где спутаны категории, где в послевоенной мгле трудно разобрать очертания исторических путей. С другой стороны, включая в категорию «современности» все эти, даже и отрицательные, явления разложения и созидания современного Запада, мы никак не сможем включить в категорию современности ряд явлений наших, здешних, проникнутых в высшей степени добросовестно идеологией нашего времени, искренне пропагандирующих революционную идею, но органически лишенных претворения звукового плана, органически неспособных создать *иную звуковую организацию*. Мы верим, что новые формы жизни не могут не выражаться в новых звучаниях, и когда нам преподносят под титулом «нового» нечто очень, очень старенькое, захватанное, тождественное с давним прошлым, генетически выросшее из музыки малокультурных буржуазных слоев, то наш скептицизм по адресу этих явлений более нежели понятен. Огромная масса литературы, которая выпущена ныне в качестве агитационной, выполняет, быть может, с успехом именно эту узкую агитационную задачу: агитировать можно и должно, только приспособляясь к пониманию того слоя, среди которого идет агитация. Детский и наивный язык этих звуковых опытов в этом отношении оправдан, — но это не есть современная музыка. Это — только всего-навсего «агитационная музыка». И как агитационная передовица не составляет новой литературы, так и подобные опыты не могут составить нового искусства звуков.

С. 16

Но можно было бы упрекнуть эту литературу и в других грехах, уже более «технических»: она агитационно бьет не в ту сферу, среди которой действовать обречена. Написанная для рабочих, она говорит с ними языком деревни и даже церкви — я не стану подробно касаться этого вопроса, он не входит непосредственно в наше рассмотрение. Нам важно одно: проведение грани между литературой агитационной в условиях современности и между идеей современной музыки как искусства для будущего, как звукового плана, который организован именно в ставке на будущее, а не на наличный случайный состав воспринимающих, вовсе не удовлетворяющий условиям и требованиям классовой чистоты.

Итак, современная музыка есть музыка, претворенная духом нашего дня, где бы то ни было. Ясно, что она различна у нас и на Западе. Ясно, что наша современная музыка не та, что на Западе, и не может не быть иною. Ясно еще более того, что вообще в области современной музыки так много верований и толков, что никакое приведение ее к общему знаменателю невозможно и нежелательно. Общим является единый признак — новизна звукового выражения. Это та музыка, которая не похожа на музыку вчерашнего дня. Мы, конструируя эту идею современной музыки, далеки от мысли, что именно эта музыка всегда должна дать кульминационные достижения гения, что это есть «самая лучшая музыка». Ничего подобного — мы только должны условиться в терминах. Есть и современная музыка неудачная, даже бездарная, обреченная на вырождение; и, напротив, мы не станем отрицать того, что много ве-

ликих памятников прошлой музыки останутся надолго сиять своим светом для человечества, и свет их, быть может, окажется ярче всех наличных явлений современности. Все прошлое уже поступило в наш актив — мы им уже обладаем, и оттого мы спокойны. Дело идет лишь о вновь доставляемых продуктах. И тут мы вправе выбирать: мы решительно *не интересуемся* тем, что не дает нам элемента свежести, новизны, сдвига, переворота, революции в звуковом плане. Старые гении пусть себе сияют — никакие силы не помешают им сиять, покуда «им сияется», т. е. поскольку существует среда, их воспринимающая, к коей и мы, квалифицированные музыканты, сами относимся. Но среди нового музыкального фабриката есть элементы заведомо ненужные, дряхлые, мертворожденные, лишенные элемента искания, лишенные чувства свежести. И есть элементы свежие, бодрые, бурные, горячие, идущие и, быть может, даже и заблуждающиеся. Мы предпочитаем пылкое заблуждение педантическому копанию во вчерашнем дне, который никого не устраивает. Тот, кто не ищет, никогда не заблуждается, но его заблуждение в итоге самое печальное и решительное. Всякий новый элемент звуковой организации нам ценен, всякое воспоминание и вызывание в памяти старого, основательно забытого и в этом почерпнувшего элемент свежести, — тоже нам желательно. Давно прошедший день ярче, чем вчерашний, а еще ценнее совершенно новые горизонты. Но когда дело идет о современной музыке, то всегда мы будем говорить именно о «музыке», а не о чем-либо ином, и никогда старомодная музыка, заимствованная из стиля обывательски-опереточных ли, или этнографически-народных, или просто из прошлых эпигонических элементов с прилаженным к ней, независимым от самой музыки текстом самого наисовременнейшего содержания, не может нами квалифицироваться как музыка современности — она все-таки не такова, и чем современнее текст, тем ярче выступает несовременность самой музыки, никак не претворенной под влиянием новых настроений и идей. Такая музыка может иметь и имеет значение, но только частное, чисто агитационное, как один из технических практических методов пропаганды, но эта задача ничего общего не имеет с задачей создания современного звукового языка.

С. 17

Трудно характеризовать общий тон музыкальной современности. Вернее, его *нельзя* охарактеризовать, ибо он сбивчив и запутан. Он четче и выраженнее на Западе, где звуковое сознание продолжает развивать прежнюю линию развития, ведя ее к дегенерации и к логическому вырождению. Он туманнее у нас, где прежняя эмоциональная плоскость деформировалась под влиянием революции и где мы ищем нового языка, адекватного новому сознанию, но *еще не нашли его*. Общим является для всех отрицание музыки вчерашнего дня, протест против течений недавнего прошлого. Властители дум прошлого поколения уступают место обратным характеристикам. Дебюсси и Скрябин стушевываются перед явлениями противоположного смысла. Утончение сменяется тягой к варваризации, нервно изысканная и расплывчатая ритмика — четким определенным ритмом. В деле огрубления эмоции и варваризующих стимулов сыграла немаловажную роль война, после которой стало немыслимо выражаться на языке благоуханных салонов. Одновременно продолжающееся мучительное искание новизны языка заполнило музыку рядом новых звучаний, получающих постепенно право привычки и гражданства. Искание это принимает нередко карикатурные формы (напр., вроде музыкальных достижений американского композитора Кауелла, выдумавшего игру на ф-п. «локтями»), и, поскольку дело касается Западной Европы, определенно чувствуется растерянность и известное утрачивание чувства музыкального добра и зла. Все стало позволено, не стало границ, и утратили значение бывшие хранителями ритмических устоев музыкально-

С. 18

го искусства элементы контраста и смены. В процессе борьбы за овладение новыми комплексами звучаний все гармонии и все созвучия получили права гражданства в звуковом лексиконе, и тем утратилось ощущение и созерцание сменности и контрастов, диссонанса и консонанса, бывшего ранее могучим рычагом эстетического впечатления. Палитра музыканта стала глуше, туманнее, смутнее, и сейчас уже рождается воля к протесту, к реставрации яркости и былого культа контрастов.

С. 19 Русская действительность шла по несколько иной тропе. Если Запад шел все время по линии утонченности и затем по линии «варваризации», как контраста к утонченности, то у нас под влиянием революционных событий рождается ощутимая тяга к монументальности, к величественности, к гигантскому. Тяга эта чувствуется, но еще не проявляется, задерживаемая главным образом техническими препятствиями. Мы не можем отрицать того факта, что русская современная музыка имеет иные характеристики, чем западная, что она «по-иному» современна, что она исходит из иных предпосылок и иначе ориентирована. Ее технические достижения не так резки, не так бьют в глаза, но видимо органичнее и глубиннее, и имеют менее «эстетские» корни. В нашей современности ощущается с большой яркостью намечаемый синтез достижений нового искусства с мудрым использованием старого, с известным возвратом к тем элементам прошлого, которые были забыты в музыке «вчерашнего дня». В этом — залог ее органичности и ее прочности. Но не надо смущаться разрозненностью тона современности, отсутствием в ней единства эстетики и идеологии. Нам нужны для наших задач исключительно «технические овладения». Мы интересуемся современностью технически, ибо эту техническую стихию мы сумеем использовать для нужной нам идеологии. «Последние усовершенствования» в области музыкальной техники и музыкального языка — организующего начала — вот что нас интересует. <...>

Документ 11

Б.Ю. К ВОПРОСУ ОБ АТОНАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Музыкальная культура. 1924. № 3. С. 261

Эймерт — автор обстоятельного, недавно вышедшего труда «Учение об атональной музыке» — сделал популярно изложенное извлечение для журнала «Die Musik».

Происхождение атональной музыки Эймерт объясняет тем единственным в своем роде процессом разложения, который начался в музыке после романтиков и Рих. Вагнера и заставил искать нового закона гармонической техники. Затем автор переходит к сжатому изложению атональной музыкальной системы. В основу ее он кладет ряд из 12 тонов, расположенных по полутонам и образующих гармонический (12-голосный) и мелодический комплексы. Сочетание этих двух комплексов дает комплекс в 144 тона, охватывающий все возможные гармонические и мелодические комбинации в пределах нашего темперированного строя. Ритмизируя 12-тонную мелодию (ни один тон в ней не должен повторяться), мы получаем 12-тонный комплекс, представляющий собою первичную ячейку атонального музыкального произведения. Одни только расположения голосов и мелодические перестановки дают в узких пределах 12 тонов возможность огромного множества сочетаний, а оживленное динамикой и ритмом богатство их — прямо неисчерпаемо. Наиболее близкое соприкосновение

тональной и атональной музыки можно проследить в блуждающих элементах тональной гармонии. Например, соединение трех уменьшенных септаккордов, допускающих двенадцать различных разрешений, образует 12-тонный комплекс. Вообще всю музыку атональных композиторов можно понять, только принимая во внимание указанный выше догмат 12-тонности. Изобретателем атональной музыки считает себя Хауер, но Эймерт это опровергает, указав на то, что уже десять лет тому назад русский композитор Ефим Галышев дошел сам до атональности путем естественной эволюции от импрессионизма через Шёнберга. В 1914 году в Кёльне исполнялся его Струнный квартет, в значительной своей части состоящий из 12-тонных комплексов. Самым веским аргументом в пользу атональной музыки Эймерт считает, с одной стороны, тот факт, что эволюция от Вагнера к Регеру и от Регера к атональной музыке является органическим процессом, а с другой — то обстоятельство, что основная идея атональности возникает почти одновременно в разных местах Европы.

Документ 12

В. Держановский НА ПЕРЕПУТЬЕ

Современная музыка. 1929. № 32 (март). С. 3—5

Яркий симфонический сезон прошлогодней концертной работы Ассоциации современной музыки сменился в плане симфонических концертов глухим, безрадостным затишьем. А когда молчит Ассоциация современной музыки, тогда не звучит, или звучит приглушенно, и новая оркестровая музыка. Где ей найти себе приют? В концертах коммерческого типа преобладает музыка испытанного штампа. А если изредка отводится место и современной музыке, то последняя непременно должна быть «доступной» (в смысле потакания мешанскому запросу на грубую эмоциональную обнаженность или на грубо сработанные ритмо-песни: потрясающий успех сюиты из «Drei-Groschen Oper» Вейля, триумфальное шествие через симфоническую эстраду фокстрота).

С. 4

И вот композитор «пописывает», а слушатель не читатель — он не может «почитать», ибо не только рукопись на письменном столе композитора, но и напечатанная партитура не заживет полной жизнью, пока не будет вновь творчески осуществлена на концертной эстраде. Таких не реализованных, заживо погребенных партитур уже порядочно накопилось в новейшей русской симфонической литературе, и мы вновь вернулись к тому опасному положению, при котором глушится и вытравляется импульс к музыкальному творчеству, а концертная жизнь вновь обнаруживает тенденцию пассивного погружения в прошлое.

Мы не можем оставаться спокойными зрителями настоящего положения вещей. Мы должны пересмотреть нашу концертную политику, мы должны приспособиться к трудным условиям момента, но мы должны во что бы то ни стало открыть дорогу к эстраде нашей симфонической музыке, если мы не хотим удовлетворяться лишь тем, что это — «музыка будущего», которая когда-нибудь да зазвучит.

Что мы должны сделать?

Нам придется уйти из пышных зал центра, потому что они всегда «заняты» Липковскими, какими-то халтурно-юбилейными концертами, выступлениями знатных иностранцев, потому что, несмотря на свои прекрасные акустические качества, они ныне более «созвучны» музыкально-коммерческой «установке».

Нам надо уйти на рабочие окраины, ибо там есть за что и для чего работать и бороться, ибо мы там можем завоевать слушателя, если подойдем внимательно и дружески к его запросам и, уча его, будем сами учиться у него, как правильно удовлетворить его художественные запросы, избегая хвостизма и борясь с разложением музыкального быта, идущим за хлынувшей на районы халтурой.

С. 5 Нам придется видоизменить наши программы, на время отказавшись от прежнего метода их составления с неизменным наличием произведений большой циклической формы. Если нам придется избегать постановки полностью больших симфоний, то это будет не горше, чем полное их неисполнение. Мы, напр., четыре года собираемся исполнить симфонию Мелких, и невольно встает вопрос: а не лучше было бы добиться исполнения из нее хотя бы одного скерцо, ибо уже одно это что-то дало бы композитору и могло бы явиться толчком к исполнению симфонии целиком в какой-либо другой концертной организации и к изданию ее.

Нашим композиторам вновь и вновь придется подумать над необходимостью прислушаться к новому строю чувств и мыслей, ибо иначе из этого нового строя чувств не вырастет культурное сознание, способное оценить величие и смысл больших музыкальных форм.

Ассоциация современной музыки уже приступает к методической и организационной перестройке своей работы, направляя часть ее по новому руслу. Она уверена, что не только наша композиторская и исполнительская молодежь, но и наши крупнейшие артисты своим авторитетом и своим дарованием поддержат ее на этом трудном, но благодарном пути.

Документ 13

ИСПОЛНЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ СОВЕТСКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ И ГАСТРОЛИ ЗАРУБЕЖНЫХ АРТИСТОВ

М — Москва, Л — Ленинград, а) — организатор, организация, б) — интерпретатор, **иностран-
ный исполнитель**

Киев,
сезон 1922/23

- а) Консерватория
- Скрябин, «Поэма экстаза»
- Р.Штраус, «Смерть и просветление»
- «Тиль Уленшпигель»

М, 18.02.1924

- а) Исполнительское собрание Ассоциации современной музыки
- Хиндемит, Соната Es-dur op. 11 № 1 для скр. и ф-но,
исп. В.П.Ширинский и Т.В.Островская
- Соната D-dur op. 11 № 2 для скр. и ф-но, исп. Д.М.Цыганов и
О.Я.Дунович
- Соната op. 11 № 4 для альты и ф-но, исп. В.В.Борисовский
и Е.А.Бекман-Щербина
- Соната op. 11 № 3 для влч. и ф-но, исп. С.П.Ширинский и О.Я.Дунович
- Струнный квартет F-dur op.10, исп. Д.М.Цыганов, В.П.Ширинский,
В.В.Борисовский, С.П.Ширинский

- М, 24.02.1924 и
М, 02.03.1924 а) Симфонические концерты Большого театра
Дирижер Э.А.Купер
1) Мясковский, 5-я симфония
Прокофьев, 1-й фортепианный концерт
Стравинский, 1-я симфония
2) Скрябин, «Прометей», 3-я симфония
- М, 18.03.1924 а) Второе исполнительское собрание Ассоциации современной музыки
Ширинский, Струнный квартет ор. 2 (1923)
Рославец, Соната для влч. и ф-но (1921); Три танца для скр. и ф-но (1923)
Евсеев, Героическая поэма для скр., влч. и ф-но ор. 7
- М, апрель 1924 а) Консерваторские концерты.
b) Ширинский, Юровский
1) Собственные сочинения
2) b) те же и А.Абрамский
Прокофьев, «Мимолетность»
Мясковский, Соната № 2
- М, 12.04.1924 а) Международная книга, Первая музыкальная выставка
b) С.М.Шпильман (влч.), Б.Б.Тиц (ф-но), П.П.Ильченко (скр.),
П.И.Вебер (пение), Коретти Арле-Тиц (пение), П.И.Ковалёв (ф-но)
Сочинения Рославца
- М, 22.04.1924 а) Международная книга, Третья музыкальная выставка
b) Н.Г.Александрова, Ан.Александров
Ан.Александров, Четвертая соната ор. 19; «Видения» ор. 21;
2 цикла «Александрийских песен» ор. 8 и ор. 20; 5-я соната ор. 22 для ф-но
- Ростов-на-Дону,
28.04.1924 а) Камерные вечера Ростовского государственного музыкального техникума
b) Е.М.Бельская, В.В.Шауб; квартет в составе: В.П.Португалов,
И.М.Бельский, А.Л.Коре, Л.М.Зейдель
Барток, Струнный квартет ор. 17
Хиндемит, Соната ор. 11 № 2 для скр. и ф-но; Сюита «1922» для ф-но
Казелла, Фокстрот из Пяти пьес для стр. квартета
- М, апрель-май 1924 а) Ассоциация современной музыки,
Внеочередное исполнительское собрание
b) Е.А.Бекман-Щербина, Ф.С.Петрова, И.А.Хвас
Сочинения Онеггера, Пуленка, Мийо, Равеля (Ригодон)
- М, 04.05.1924 а) Концерт оркестра Большого театра
Мясковский, 6-я симфония
- М, 14.05.1924 а) Международная книга и Музсектор Госиздата,
Первое исполнительское собрание
b) Д.М.Цыганов, С.Е.Фейнберг, трио в составе:
А.Ф.Гедике, Д.М.Цыганов, С.П.Ширинский
Сочинения Г.Л.Катуара:
Романсы на тексты Вл.Соловьева ор. 33
Трио для скр., влч. и ф-но ор. 14
Поэма ор. 20

- М, 23.05.1924 а) Международная книга и Музсектор Госиздата,
Второе исполнительское собрание
б) П.П.Ильченко, П.И.Ковалев, Б.Л.Яворский
Рославец, Трио
Мелких, 2-я соната для ф-но
Дзегелёнок, Три песни на стихи Р.Тагора
Василенко, Соната для альта и ф-но
- М, 31.05.1924 а) Международная книга и Музсектор Госиздата,
Третье исполнительское собрание
Половинкин, Три происшествия; Романсы; 1-я соната; мазурка,
прелюдия
- Л, сезон 1923/24 б) Гастроли дирижера **Оскара Фрида**, пианистов **Эгона Петри** и
Артура Шнабеля, скрипача **Александра Шмюллера** (Амстердам)
- Л, до июня 1924 а) Российский институт истории искусств под рук. Б.В.Асафьева
(Игоря Глебова), Первый цикл концертов «Новая музыка»
б) Дирижер А.В.Гаук; певицы К.Дорлиак, О.Тарновская, С.Штембер;
пианисты А.Д.Каменский, А.Гаук, В.Щербачёв;
Ансамбль духовых Гос. акад. филармонии и др.
1) Прокофьев, Увертюра на еврейские темы; «Сказки старой бабушки»;
Четыре пьесы ор. 32; Пять песен без слов ор. 35; Пять романсов
на тексты Бальмонта ор. 36
2) Пуленк, Соната в 4 руки
Орик, Фокстрот, Сонатина
Стравинский, Три пьесы для стр. квартета
3) Барток, Сюита для ф-но ор. 14
Кодай, Четыре пьесы ор. 11
Шреккер, Пять романсов
Шёнберг, Шесть маленьких пьес для ф-но ор. 19; «Побеги сердца» ор. 20
Хиндемит, Сюита для ф-но «1922»; Две пьесы для влч.; Маленькая
камерная музыка для 5 духовых инструментов ор. 24 № 2
- Л, после июня 1924 (анонс) а) Российский институт истории искусств,
Второй цикл концертов «Новая музыка»
б) Камерно-симфонический концерт под упр. А.В.Гаука
Камерные симфонии Шреккера, Шёнберга, Мийо
в) Концерт-спектакль из соч. Стравинского (в пост. Ф.Лопухова):
«Байка про лису», «История солдата»
- Л, до июня 1924 б) Проф. **Александр Шмюллер** (скрипка)
А.Д.Каменский (ф-но)
Сочинения Мийо, Шоссона, Хиндемита для скр. и ф-но
в) Проф. **Александр Шмюллер** как дирижер и солист с орк. Гос. акад.
филармонии
Шёнберг, «Просветленная ночь»
Респики, оркестровые пьесы, «Григорианский концерт»
- Л, июнь 1924 а) последняя премьера оперного сезона Академических театров
Р.Штраус, «Саломея»

- Киев, до июня 1924 а)б) «Авторские субботы» с молодыми композиторами:
М.Вериковский, Козицкий, Верёвка, Футорянский
- Киев, после
июня 1924 а)б) «Авторские субботы» с молодыми композиторами:
(анонс) Ревуцкий, Верховинец, Богуславский, Радзиевский
- Харьков, до
июня 1924 а) гастролы
б) дирижеры А.Б.Хессин, Н.А.Малько:
Р.Штраус, Скрябин
- Л, объявлено
на осень 1924 а) Мариинский театр
б) Дирижеры Самосуд, Купер, Похитонов:
Р.Штраус, «Саломея» (см. выше)
Шрекер, «Дальний звон»
Равель, «Испанский час»
Дешевов, «Красный вихрь», синтетическая поэма в двух процессах
с эпилогом (постановка Ф.Лопухова, дир. А.В.Гаук)
- а) Александринский театр
В.Дешевов, музыка к «Царю Эдипу» Софокла
Н.Стрельников, музыка к «Лизистрате» Аристофана
- а) Гос. акад. капелла
Хоровые сочинения А.Пашенко
- Баку, до осени 1924 б) Концерт из сочинений Р.Глиэра, дир. автор
Симфония с-moll, симф. поэма «Сирены».
- б) Концерт И.С.Айсберга, в т. ч. сочинения Скрябина
- а) Камерный концерт: Б.Карагичев, Квартет в 4-х частях
- М, осень 1924 б) Московское трио (В.Диллон, У.Гольдштейн, С.Шпильман):
Сочинения Рахманинова, Рославца
- б) гастролы Йозефа Сигети:
Прокофьев, Концерт для скрипки с орк.
- б) гастролы Отто Клемперера:
Шёнберг, «Просветленная ночь»
- М, 29.10.1924 а) Ассоциация современной музыки при Российской академии
художественных наук, Первое исполнительское собрание
В.Я.Шебалин, Квартет а-moll, исп. Д.М.Цыганов, В.П.Ширинский,
В.В.Борисовский, С.П.Ширинский
«Заметы», четыре пьесы для ф-но
«Без названия» для ф-но
«Quasi-соната» для ф-но
А.Мосолов, 3-я соната для ф-но, исп. Е.Ф.Колобова
Три лирические пьесы для альта и ф-но, исп. В.В.Бори-
совский и М.М.Мирзоева
Романсы на стихи А.Струве, Ф.Тютчева, А.Пушкина,
Ф.Шиллера и А.Блока, исп. Н.А.Мосолова и автор
1-я соната для ф-но, исп. Е.Ф.Колобова

- М, 12.11.1924 а) Ассоциация современной музыки при Российской академии художественных наук, Второе исполнительское собрание
 б) Г.Г.Нейгауз (ф-но), А.Н.Александров (пение):
 К.Шимановский, 2-я соната ор. 21; из романсов ор. 24;
 3-я соната ор. 36
- М, 20.11.1924 а) Ассоциация современной музыки при Российской академии художественных наук, Третье исполнительское собрание
 б) автор и исполнитель С.Фейнберг
 С.Фейнберг, Фантазия № 1 ор. 5, Сюита ор. 11, Прелюдии ор. 15,
 1-я соната ор. 1, 6-я соната ор. 13, 7-я соната ор. 17
- М, 27.11.1924 а) Ассоциация современной музыки при Российской академии художественных наук, Четвертое исполнительское собрание
 Рославец, «Раздумье» для влч. и ф-но, исп. С.М.Шпильман и Б.Б.Тиц;
 Песни из циклов «Песни прошлого» и «Поэзия рабочих профессий», исп. К.Г.Арле-Тиц и Б.Б.Тиц
 Прелюдии, Соната для ф-но (№ 5), исп. П.И.Ковалев
 Поэма (1-е исп.), Соната для скр. и ф-но (№ 4), исп. П.П.Ильченко
 Песни из циклов «Поэзия рабочих профессий» и «Песни революции», исп. А.Доливо-Соботницкий и С.Мальнев
 Трио № 3 для ф-но, скр. и влч., исп. У.М.Гольдштейн (скрипка),
 В.И.Диллон (ф-но), С.М.Шпильман (влч.)
 Вступительное слово автора*
- М, до января 1926 а)б) Концерты оркестра Персимфанс
 Сочинения Дзегелёнка, Кастаньского, Прокофьева
 (в т. ч. «Скифская сюита»)
- М, до февраля 1926 а)б) Концерты оркестра Персимфанс
 Прокофьев, Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам»
 Концерт для скр. с орк. ор. 19, солист Д.Цыганов
 3-й концерт для ф-но с орк., солист С.Фейнберг
- М, до марта 1926 б) дир. **Пьер Монте** (Париж):
 Прокофьев, Сюита из балета «Шут»
 Онеггер, «Пасифик 231»
- М, до апреля 1926 б) дир. **Фриц Штидл** (Вена):
 Стравинский, «Весна священная»
- М, до апреля 1926 б) франко-американский концерт при участии Д.Мийо и Ж.Винера
- М, до апреля 1926 б) пианист Ю.Брюшков:
 Стравинский, Piano Rag Music

* Приведенные здесь данные, размещенные в хронологическом порядке, взяты из текущих концертных рецензий, сообщений корреспондентов, анонсов и объявлений журналов «Музыкальная культура», 1924, № 1, с. 60, 62—63, 63—64, 64, 65, 66, 67—68, 74—76 (*Гинзбург С.* Новая музыка в Ленинграде), 77, 78, 80; 1924, № 2, с. 154, 156—159 (*Гинзбург С.* Письма из Ленинграда), 159, 242. Прочие мероприятия Ассоциации современной музыки до 1925 года: *Belaiev V.* Die Moskauer Vereinigung für moderne Musik // *Musikblätter des Anbruch.* 1925. Н. 3. S. 129—132; *P.H.* Moderne Musik im In- und Auslande // *Musikblätter des Anbruch.* 1926. Н. 5. S. 239—241.

- М, до апреля 1926 б) пианистка Доленга:
Стравинский, Концерт для фортепиано и духовых
- М, до апреля 1926 Мийо, Соната для гобоя, кларнета, флейты и фортепиано
- М, 23.03.1926 Певец А.Доливо-Соботницкий исполняет в т. ч. сочинения Г.Лобачёва,
негритянские спиричуэлс
- М, до мая 1926 а) Консерваторские концерты
Сочинения Прокофьева в исп. студентов класса Ф.М.Блуменфельда
б) пианист Алперс:
Щербачёв, «Выдумки»
Мяковский, 4-я соната
Метнер
- М, 14.05.1926 а) Концерт камерной вокальной музыки
б) певица В.Духовская:
Песни Стравинского, Гнесина
- М, 14.05.1926 а) Концерт молодых русских композиторов в Бетховенском зале
консерватории
б) Б.Лятошинский (Киев), Д.Шостакович (Ленинград), Г.Римский-
Корсаков, Григорьев, А.Берлинский, М.Красев, К.Корчмарёв.
- М, май 1926 а) Государственный экспериментальный театр,
готовится к постановке:
К.Корчмарёв, опера «Иван-солдат»
- Л, май 1926 а) сообщается о подготовке оперных постановок:
А.Берг, «Воцтек»
И.Стравинский, «Мавра»
- Л, осень 1926 б) Ряд концертов под управлением композитора Артюра Онеггера
Свердловск, а) исполнение оперы Прокофьева «Любовь к трем апельсинам»
Харьков
сент. 1926
- Украина, а) балетные гастролы в Харькове, Киеве, Одессе
сент. 1926 Василенко, «Иосиф Прекрасный»
Стравинский, «Петрушка»
- М, осень 1926 а) Гос. акад. Большой театр (ГАБТ):
Прокофьев, «Любовь к трем апельсинам»
- М, октябрь 1926 а)б) Первый концерт оркестра Персимфанс
или ранее Сочинения двух молодых авторов:
Крюков, «К незнакомке», стихи А.Блока
Шиллингер, «Поступь Востока», а также
Прокофьев, 3-й концерт для ф-но с орк. (солист Л.Оборин)
- Одесса, окт. 1926 а) Одесское филармоническое общество
или ранее б) Гастролы Квартета Московской консерватории:
Стравинский, Прокофьев, Хиндемит
- М, ноябрь 1926 а) Второй и третий концерты оркестра Персимфанс
или ранее б) Персимфанс, солист В.Софроницкий:
Глазунов, 1-й концерт для ф-но с орк.

- б) Персимфанс, солист А.Гедике:
Гедике, органнне произведения
- М, ноябрь 1926 или ранее а) Вечера камерной вокальной музыки
Метнер, Глазунов, Л.Штрейхер, Ю.Вейсберг
- Л, до ноября 1926 Стравинский, Сюита из «Пульчинеллы»
Прокофьев, Классическая симфония
Сочинения Р.Глиэра
- Киев, до ноября 1926
- М, 20.11 и 31.12.1926 а) Малый зал консерватории
б) Певец Н.Г.Райский:
Романсы Гедике, Цыганова, Ширинского и др.*
- М, 05.01.1927 б) Авторский вечер, Моцартовский зал
С.Н.Василенко, «Экзотическая сюита», романсы
- М, 12.01.1927 а) Фортепианные концерты в Малом зале консерватории
б) В.Шауб:
Хиндемит, Барток
- М, 18.01.1927 б) Е.А.Бекман-Щербина (ф-но)
Дебюсси, Равель
- М, 25.01.1927 а) ГИМН (Гос. институт муз. науки),
Вечер «Современная музыка для фортепиано»
Хаба, Вариации на канон Шумана
Рунеман, Сонатина
Онеггер, Прелюдии, «Посвящение Равелю»
Пуленк, Экспромты
Кшенек, Соната ор. 2, Сюита ор. 26
Эйслер, Соната ор. 1
- М, 25.01.1927 а) Вечер памяти революции 1905 года,
«Красный уголок» Московской консерватории
Гнесин, «Симфонический монумент»
- М, 29.01.1927 б) Государственный квартет в Московской консерватории
Равель, Трио
- М, 30.01.1927 а)б) Концерт Производственного коллектива студентов научно-
композиторского факультета, Малый зал консерватории
Сольные вокальные сочинения Давиденко, Коваля, Шехтера
Ряузов («Левый марш»)
Квартеты Чемберджи, Литинского
- М, до февраля 1927 а)б) Концерт оркестра Персимфанс, солист С.Прокофьев
Прокофьев, Сюита из балета «Шут», Сюита из оперы «Любовь к
трем апельсинам», Гавот из «Классической симфонии»,
3-й концерт для ф-но с орк.

* Приведенные данные по исполнениям 1926 г. заимствованы из концертных обзоров, рецензий и заметок в журналах «Музыка и революция», 1926, № 1, с. 44–45; 1926, № 2, с. 34–36; 1926, № 3, с. 36; 1926, № 4, с. 32, 33; 1926, № 5, с. 29–31, 33; 1926, № 7/8, с. 49; 1926, № 9, с. 35; 1926, № 10, с. 35, 38; 1926, № 11, с. 29–31, 32–33, а также «Музыкальное образование», 1927, № 1–2, с. 185.

| | |
|-------------------------------------|---|
| М, до февраля 1927 | б) Авторские концерты Сергея Прокофьева : Прокофьев, фортепианные сочинения |
| М, до февраля 1927 | б) Концерты Государственного квартета Страдивари: Сочинения Ширинского, Шостаковича, Антюфеева, Дебюсси, Казеллы |
| Одесса, до февраля 1927 | Сочинения Прокофьева и др. |
| Ростов-на-Дону, до февраля 1927 | а) Цикл «Русская симфония», в т. ч.: Скрябин; Глазунов; Стравинский, 1-я симфония; Мяковский; М.Штейнберг; Василенко |
| | а также: Казелла, «Puppazetti» Малипьеро, «Впечатления с натуры» Шрекер, «День рождения инфанты» Хаба, Увертюра Хиндемит, Концерт для ф-но с орк. Равель, Рапсодия для скрипки Камерные сочинения Равеля, Хиндемита, Кшенека М.Штейнберг, 1-й квартет |
| Л. 02, 06, 09, 10.02.1927 | а) Концерты Ленинградской государственной академической капеллы Стравинский, «Свадебка» |
| М, 01.02.1927 | б) Вокальный концерт Коретти Арле-Тиц: Романсы Ю.Вейсберг, С.Василенко |
| М, 07.02.1927 | а)б) Юбилейный концерт оркестра Персимфанс: Прокофьев, «Скифская сюита» («Ала и Лоллий») |
| М, 16.02.1927 | б) Вокальный концерт Зои Лодий, Малый зал консерватории: Вокальные сочинения Онеггера, Пуленка, Стравинского, Прокофьева |
| М, 01.03.1927 | б) Вокальный концерт И.Поляновской-Гейбтман, Моцартовский зал: Романсы Василенко, Мяковского, Прокофьева, Ширинского, Крюкова, Мосолова |
| М, предположит. после 01.03.1927 | б) Вокальный концерт Т.Н.Трофимовой-Булгаковой: Романсы Карновича, Штейнберга, Шиллингера, Л.Штрейхер, Ю.Вейсберг, В.Щербачёва, Половинкина, Ширинского, Шенщина, Фейнберга, В.Оранского, Ан.Александрова |
| М, до марта 1927 | б) Авторские концерты С.Прокофьева Авторские концерты Н.Метнера |
| М, до марта 1927 | а) ГИМН Концерты цикла «Современная музыка для фортепиано» |
| | б) Авторский вечер Ан. Александрова и сочинения Мяковского |
| Л, до марта 1927 | а) Музыкально-театральные представления: Шрекер, «Дальний звон» Р.Штраус, «Саломея» Прокофьев, «Любовь к трем апельсинам» Стравинский, «Байка про лису», сюита из «Пульчинеллы» |

| | |
|------------------------|---|
| Киев, до марта 1927 | а) Ассоциация современной музыки (возникла в сезоне 1926/27) Цикл концертов из сочинений композиторов зарубежных стран: Равель, Пуленк, Мийо, Казелла, а также Стравинский, Прокофьев, Метнер, Мясковский, Скрябин, Ан.Александров, Лятошинский, Грудин, Газен |
| М, 13.03.1927 | а) Концерт Росфила (Российская филармония) Ан.Александров, Метнер |
| М, 13.03.1927 | а) Концерт ленинградских пианистов школы Л.В.Николаева б) Шостакович |
| М, 20.03.1927 | а) б) Последний концерт Персимфанса с С.Прокофьевым Прокофьев, «Скифская сюита» («Ала и Лоллий»), Классическая симфония, 2-й концерт для ф-но с орк. |
| М, 03.04.1927 | а) б) Тринадцатый концерт оркестра Персимфанс Глазунов, Прокофьев, Рахманинов |
| М, 11.04.1927 | а) ГИМН, Первая открытая демонстрация образцов четвертитоновой музыки Вступительное слово Г.Римского-Корсакова б) Л.Н.Оборин и В.Я.Шебалин (четвертитоновая фисгармония), А.С.Шевес, Г.А.Гольдберг (2 ф-но, настроенные в 1/4 тона), В.К.Сараджева (арфа): А.Хаба, Фантазия № 2 ор. 19 для ф-но, а также пьесы для фисгармонии, ф-но и арфы ленинградских четвертитоновых композиторов: Н.Малаховский, Прелюдия А.Кенель, Эскиз Г.Римский-Корсаков, Поэма |
| М, 25.04.1927 | б) Отто Клемперер гастролирует в Москве |
| М, 29.04.1927 | б) Концерт певицы Анны Кернер: Дебюсси, Онеггер, Пуленк, Фалья |
| М, апрель-май 1927 | б) Пианист проф. Фридрих Вюрер (Вена) находился в Москве по приглашению Ассоциации современной музыки и играл в своих концертах в т. ч. сочинения Скрябина, Протопопова, Стравинского, Прокофьева |
| М, 05.05.1927 | б) Пианист Каменский в Моцартовском зале: Шёнберг, Хиндемит, Равель, Шимановский, Казелла, Онеггер, Пуленк, Стравинский |
| М, 09.05.1927 | а) Концерт-лекция Л.С.Термена по поводу созданного им электронного музыкального инструмента терменвокса б) Л.С.Термен и К.И.Ковальский Первые шаги в популяризации и пропаганде джаза, начавшейся после концертных поездок русских музыкантов в западные страны |
| Л, апрель-май 1927 | а) Доклады на эту тему И.М.Шиллингера б) Основание Первого концертного джаз-банда, первые выступления в зале Гос. акад. капеллы |
| Л, М, до июля 1927 | а) Постановка в Ленинграде, включено в репертуар Моск. экспериментального театра Берг, «Воцшек» |

- М, до октября 1927 а) ГАБТ
Прокофьев, «Любовь к трем апельсинам»
- М, 19.10.1927 а) Вечер цикла «Современная музыка для фортепиано»,
Малый зал консерватории
б) Николаева, Шевес, Киппен:
Руссель, Сонатина ор. 16
Онеггер, сюита «В Риме»
Пуленк, «Прогулки»
Шимановский, Соната
- М, 23.10.1927 а)б) Оркестр ГАБТа под упр. Германа Шерхена,
симф. концерт в Большом зале консерватории
Кшенек, 1-я симфония
Стравинский, Две сюиты для малого оркестра
Мяковский, 7-я симфония
(Бетховен, Большая fuga)
- М, сезон 1927/28 а) Абонементный цикл Росфила с гастрольями дирижеров
Артура Онеггера, Эрнста Ансерме, Бруно Вальтера, Отто Клемперера,
Оскара Фрида, Пауля Шайнфлуга (Дрезден), Германа Шерхена и
солистов Вазы Пшигоды (Прага), Йозефа Сигети (Париж), Вильгель-
ма Бакхауза, Хосе Итурби (Париж), Амар-квартета (с Паулем
Хиндемитом), клавишницы Алисы Элерс (Берлин)
- Л, сезон 1927/28 а) Абонементный цикл Гос. акад. филармонии из десяти концертов
с дирижерами Эрнстом Ансерме, Германом Абендротом, Бруно
Вальтером, Отто Клемперером, Гансом Кнаппертсбушем (Мюнхен),
Клеменсом Краусом, Фрицем Штидри (Вена) и солистами А.Бушем,
А.Муди, Э.Фойерманом, пианистами Рудольфом Серкиным,
Эдвином Фишером, Артуром Шнабелем, К.Н.Игумновым,
а также И.В.Ершовым, Амар-квartetом (Пауль Хиндемит)
- Л, сезон 1927/28 а) Исполнение оперы Прокофьева «Игрок»
а) Ленинградская акад. опера (в плане):
Стравинский, «Царь Эдип»
б) Государственная академическая капелла:
Онеггер, «Царь Давид»
- М, 27.11.1927 а)б) Октябрьский концерт оркестра Персимфанс
Шиллингер, «Октябрь»
- М, ноябрь 1927 а) Театральная постановка трагедии «Антигона» Вальтера Хазенклевера
с музыкой А.Шеншина
- М, 29.11.1927 б) Концерт пианиста С.Фейнберга
Сочинения Прокофьева
- М, 01.12.1927 б) Фортепианный концерт Х.Итурби в Малом зале консерватории
Равель, Альбенис
- Л, ноябрь-декабрь 1927 Шёнберг, «Песни Гурре»

| | |
|--------------------------------|--|
| М, 04.12.1927 | а) Симфонический концерт к десятилетию Окт. революции: Шостакович, «Октябрь» (3-я симфония) Рославец, «Октябрь» Мосолов, «Сталь» Половинкин, Пролог* |
| Л, до сентября 1928 | а) Гос. акад. капелла, два концерта современной западной хоровой музыки: Кшенек, Хиндемит, К. Ратхаус, Барток |
| Киев, до сентября 1928 | а) Балетная постановка: Прокофьев, «Шут» |
| Л, сезон 1928/29 | а)б) Ленинград. филармония, серия концертов сезона 1928/29 Дирижеры Абендрот, Ф. Буш, Клемперер, пианисты Барток, Рубинштейн, приглашения — Кнаппертсбушу, Паулю Хиндемитту и Амар-квартету. Планировалось исполнение следующих композиторов и сочинений: Стравинский, «Царь Эдип», «Мавра», «Аполлон Мусагет» Прокофьев, «Огненный ангел», 2-я симфония А. Берг Шёнберг Кшенек, Попурри Мийо, «Юношеские песни» Равель, Фалья Малер, «Песнь о земле» Штейнберг Щербачёв, Симфонietta А. Пашенко Ю. Шапорин Мяковский, 9-я симфония Шостакович, сюита из оперы «Нос» Н. Стрельников |
| Л, сезон 1928/29 | а) Ленинград. акад. театр: Прокофьев, «Игрок» Р. Штраус, «Кавалер розы» Онеггер, «Антигона» |
| М, 2-е полу- годие 1928 (?) | а) Ассоциация современной музыки, Камерное собрание Мосолов, «Туркменские ночи» Пьесы для ф-но Сочинения для голоса и ф-но ор. 7 № 4, 5; ор. 16 № 7, 8, 9, на тексты Гёте, Хлебникова, Ходасевича, Маяковского и из цикла «Газетные объявления» Танцевальная сюита для ф-но, скр. и влч. ор. 27 Л. Оборин, Три пьесы для ф-но ор. 4, Соната для ф-но ор. 3 |

* Даты концертов взяты из концертных программ, рецензий, анонсов и т. д. журналов «Музыка и революция», 1927, № 2, с. 28—38; 1927, № 3, с. 31—35, 37—39; 1927, № 4, с. 28—34; 1927, № 5—6, с. 38—45; 1927, № 7—8, с. 33—35; 1927, № 9, с. 36—39; 1927, № 10, с. 28—33; 1927, № 11, с. 37—41; 1927, № 12, с. 39—34; «Музыкальное образование», 1927, № 1—2, с. 182—187, 199; 1928, № 1, с. 73.

- М, 05.12.1928 а) Ассоциация современной музыки, Второе камерное собрание
Б.Н.Лятошинский, 11-й струнный квартет
С.Богатырев, 2-й квартет
Казелла, Концерт
- М, 09.01.1929 а) Ассоциация современной музыки, Третье камерное собрание
Вокальные сочинения В.Н.Крюкова
- М, 30.01.1929 а) Ассоциация современной музыки, Четвертое камерное собрание
М.Коваль
- М, 02.03.1929 а) Ассоциация современной музыки, Пятое камерное собрание
б) Клаудио Аррау, фортепианный вечер:
Дебюсси, Равель, Стравинский
- М, 23.01.1929 б) Авторский концерт С.Евсеева
- М, 02.02.1929 а) Вечер показа музыкально-театральных новинок
б) Исполнительский коллектив музыкальной драмы
при Центральном техникуме театрального искусства (ЦЕТЕТИС)
Стравинский, «Мавра»
- Л, сезон 1928/29 Подготовка к премьере оперы Шостаковича «Нос» (премьера 18.01.1930)
- Л, сезон 1929/30 а) МАЛЕГОТ, готовятся к постановке:
Хиндемит, «Новости дня»
Дрессель, «Бедный Колумб»
- М, 03.04.1929 а) Ассоциация современной музыки, Шестое камерное собрание
(объявлено) б) Гос. квартет Московской консерватории в составе:
Д.М.Цыганов, В.П.Ширинский, В.В.Борисовский, С.П.Ширинский
б) Е.Б. и Д.Б.Кабалевские
В.П.Ширинский, 3-й струнный квартет ор. 14, Два ромansa
на стихи А.Ахматовой
Д.Б.Кабалевский, Два ромansa на стихи Артамонова и Жуковского,
Струнный квартет ор. 8
- М, 14.01.1930 а) ГИМН, цикл «Современная музыка для фортепиано»
б) Вступительный доклад Г.П.Прокофьева
Хиндемит, Фортепианные миниатюры ор. 37
Малипьеро, Две пьесы
М.Кастельнуово-Тедеско, «На еврейские темы»
В.Риети, «Три марша зверей»*

* Приведенные даты исполнений 1928—1930 годов даются по журналам «Музыка и революция», 1928, № 7—8, с. 46—47, 56; 1928, № 9, с. 35 и далее; «Современная музыка», 1929, № 32, с. 6—7, по анонсам в журналах: «Музыкальное образование», 1928, № 3, с. 44; 1930, № 1, с. 34; «Musikblätter des Anbruch», 1929, H. 11, S. 233; см. также: *Martynov I. Dmitri Schostakovitch. Berlin, 1947. S. 166.*

В.Держановский
[ОБ ОРКЕСТРЕ ПЕРСИМФАНС']

Музыкальная культура. 1924. № 3. С. 238—239

Персимфанс... Пишущий эти строки, будучи противником идеи бездирижерья, в то же время является горячим поклонником Персимфанса, зарождение и существование которого есть явление высокого энтузиазма и подлинного горения ради искусства.

Персимфанс возник на сломе анабиотического состояния интеллигенции, только что перешедшей от непротивленского саботажа к более или менее старательному несению советской службы. Все зашевелилось, закопошилось, но все было чрезвычайно рыхлым, неустойчивым, отравленным ядом того интеллигентского скептицизма, остаточные следы которого и сейчас еще замечаются на ткани нашей общественно-музыкальной жизни. В такой обстановке группа оркестровых артистов задалась целью воссоздать когда-то замечательный московский симфонический оркестр и окрылила свой замысел идеей коллективизма. Не может быть никакого сомнения в том, что два года тому назад никакому дирижеру, даже незаурядному, не удалось бы создать первоклассный симфонический оркестр даже из первоклассного оркестрового материала. Персимфанс это сделал и, окрыленный своей идеей, проделал творческо-организующую работу такого масштаба и такого напряжения, что его заслугу нельзя оценивать иначе, как заслугу музыкально-исторического значения. Благодаря Персимфансу Москва имела отличные (хотя и неподвижные в плане творческого движения) симфонические концерты тогда, когда организация их никому не была доступна. Персимфанс сделал и то, что ныне появление во главе оркестра лжедирижеров если еще возможно изредка, то, во всяком случае, как быстро обнаруживаемое явление. Наконец, Персимфанс возродил вовсе было сошедшую на нет оркестровую дисциплину и привычку к серьезной творческой работе.

Казалось, были все предпосылки для развития Персимфанса в крупное концертное учреждение, способное объединить все музыкальные силы концертного фронта и занять на нем командующую высоту.

С. 239

Но вот прошло два с половиной года, и... Персимфанс — хиреющая организация, с трудом налаживающая свои концерты и неуверенно всматривающаяся в свое ближайшее будущее...

Откуда это? Да первопричина все та же. Никакое музыкально-исполнительское учреждение не может быть художественно значимым для искусства и современности организмом, а следовательно, организмом жизненным, способным к развитию, если оно не обнаруживает обостренного, повышенного, исполненного воли и пламенения стремления овладеть новым музыкальным творчеством и довести его до восприятия и сознания всего общества. Персимфанс такого волевого и пламенного интереса к музыкальной современности не проявил, хотя, быть может, лишь потому, что он был связан тенетами бездирижерного исполнения. Думается, что возрождение Персимфанса возможно лишь в плоскости некоего «соглашательства»: исполнение уже известной литературы без дирижера и передача новой музыки при участии дирижера.

*

В итоге — положение на концертном фронте представляется нам следующим.

* Из статьи «Оперный и концертный фронт».

Мы обладаем значительными количественно исполнительскими силами, как индивидуальными, так и коллективными. У нас есть многообещающая молодая поросль артистов, есть сильные испытанные кадры дореволюционного поколения. Наши оркестровые аппараты начинают понемногу подниматься до уровня довоенного значения. Наконец, у нас есть организация, связавшая страну с зарубежными артистами. Но, помимо ряда временных неблагоприятных материальных условий и невозможности быстро сплотить аудиторию, у нас еще отсутствует единая организующая воля и ясный и идейно оправданный план работы.

По нашему глубокому убеждению, конденсация этой воли и первые очерки этого плана появятся лишь тогда, когда руководящие отряды фронта поставят на своих знаменах лозунг: «Ставка на композитора, ставка на современное музыкальное творчество, ставка на то, без чего нет и не может быть побед».

Документ 15

А.Авраамов
КЛИН — КЛИНОМ...

Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 42—44

*Всякое явление действием собственных сил
обращается в свою противоположность.*

К.Маркс

«Низвержение существующего строя» в музыке началось. От теоретических и полемических разговоров по всему ревмузфронту переходят помаленьку в реальное наступление. 12-ступенная «wohl»-темперация трещит по всем швам.

И, наблюдая развитие «боевых действий», невольно вспоминаешь великую диалектическую истину, дважды сформулированную на историческом пути человечества: гением народного коллектива и — гениальным основателем коллективистической доктрины. «Wohl»-темперации суждено быть низвергнутой «действием собственных сил»; двухсотлетний клин, которым она засела в истории музыкальной культуры Запада, будет вышиблен таковым же клином с Востока. В самом деле: попытки противопоставления ей новых темпераций и натурального (чистого) строя до сих пор терпели неизменное фиаско по весьма явственной причине, — не говоря уже о чистом строе, даже 53-ступенная темперация потребовала бы полной реконструкции всего технического музыкального аппарата, что, естественно, откладывает «революцию» в долгий ящик. Инструменты со свободной интонацией (смычковые, голос) требуют не менее основательной «реконструкции» слуха исполнителей. И дело затянулось бы до невозможности, если бы не инструменты с фиксированным *темперованным* строем, которым, по-видимому, и суждено протаранить собственную твердыню. Сравнительно быстрые успехи «четвертитонной» системы объясняются именно так; затем Бузони с третьими и шестыми имеет не менее шансов на успех: все они исходят из фортепианного строя и берут за основу некое кратное 12-ти. Единственно надежный путь. К сожалению, ни «четвертитонщики», ни бузонисты не учитывают одного существенного обстоятельства: сколь угодно большое кратное 12-ти при стремлении сохранить *равномерность* новой темперации не приблизит

С. 43 нас к «истине» ни на йоту* — или полутон придется делить минимально на 10 частей, — что даст 120 тонов в октаве, и снова, следовательно, технические тормоза на пути.

Если же решиться на неравномерную темперацию — достаточно 36-ти, максимально 48-ми тонов. Именно сдвинув одну 12-тонную скалу на 1/4 тона вниз от исходной и еще одну — на малый интервал 1,0126 (несколько больший синтонической коммы), мы получаем скалу, на которой с огромной приближительностью воспроизводится ряд обертонов:

16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, — 24, 25, 26, 27, 28, —
30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37 — 38, 39, 40, 41

следовательно, и все низшие (1–15). Подчеркнутые снизу тоны получаются сдвигом на 1,0126, подчеркнутые сверху — на 1/4 тона. Если от этого последнего сдвига взять еще один, аналогичный малому (т. е. на комму вниз от четвертитонного), заполняются пропуски (23, 29), и вся 48-ступенная система становится *обратимой*, т. е. основным строем можно считать любой из 4-х полученных: от обоих будем иметь полный ряд обертонов до 41-го включительно, от обоих сдвинутых на комму (взаимно также четвертитонных) — аналогичный ряд *унтертонов*. Если учесть то обстоятельство, что к *трем* простым числам (2, 3, 5), образующим нашу современную октаво-квинто-терцовую систему, таким способом мы прибавляем сразу десять новых (7, 11, 13, 17, 19, 23, 29, 31, 37, 41) — иначе говоря, *учетверяем* их число, — можно быть уверенным, что такая система станет *универсальной на многие тысячелетия*, ибо потребность в творческом использовании 43-го, 47-го и дальнейших призвуков совершенно невероятна. Доходя до 41-го, мы и то «целим гораздо выше» необходимого, памятуя слова Метерлинка о коррективе на «земное притяжение» — роковую косность исторического процесса.

В настоящее время мною производятся опыты в данном направлении с Гос. орк. старинных рус. инструментов. Домры с обычными темперованными ладами настраиваются по группам во всех четырех «камертонах» одновременно, что дает практическую возможность исполнения «ультрахроматических» замыслов без всякой предварительной тренировки слуха, ибо *ноты* у оркестрантов *обычные*, изменен лишь *строй*, а темперованные лады не позволяют «корректировать» на слух взятую интонацию: недостатки фиксированного строя, таким образом, обращены в убийственное оружие против него же. Клин вышибается клином.

С. 44

Документ 16

[ЧЕТВЕРТИТОНОВАЯ МУЗЫКА]

Музыка и революция. 1927. № 5—6. С. 39

11-го апреля в ГИМНе состоялась первая публичная демонстрация в Москве образцов четвертитонной музыки, пропагандистами которой являются Г.М.Римский-Корсаков (внук композитора) и основанный им в Ленинграде кружок по изучению четвертитонной музыки. Были исполнены: фантазия № 2 ор. 19 для ф-п. чешского композитора Алоиза Хаба, главного представителя четвертитонного направления за границей, и пьесы для фисгармонии, рояля и арфы ленинградских четвертитонников: «Прелюдия» Н.Малаховского, «Эскиз» А.Кеннель и «Поэма» самого Г.Римского-Корсакова, который предпослал исполнительской части небольшое

* Ибо не корректирует грубейшей фальши 12-ступенной темперации — в терциях и септимах.

вступительное слово о современном положении вопроса о четвертитонной музыке. Исполнителями были: Л.Н.Оборин и В.Я.Шебалин (четвертитонная фисгармония), А.С.Шевес и Г.А.Гольдберг (рояль и пианино, настроенные с разницей на 1/4 тона и заменяющие собой одно 1/4-тонное ф-п.) и В.К.Сараджева (арфа, превращенная в инструмент с 20 звуками четвертитонной октавы путем перестройки 3-х ее струн). Демонстрация вызвала к себе большой интерес и послужила поводом для живого обмена мнениями.

Документ 17

А.Лурье

К МУЗЫКЕ ВЫСШЕГО ХРОМАТИЗМА

Стрелец / Под ред. А.Беленсона. Сб. 1. Петроград, 1915. С. 81—82

Введение четвертных тонов — начало, в полном смысле, новой «органической» эпохи, выходящей из граней воплощения существующих музыкальных форм.

Помимо возможности в настоящее время воспроизведения высшего хроматизма в оркестре, реконструкция рояля (введение четвертных тонов) осуществится в ближайшем будущем ввиду деятельности лиц, работающих над реальным разрешением этого вопроса.

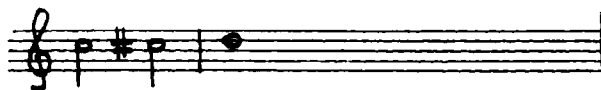
Предлагаемый здесь проект записи высшего хроматизма рассчитан на простоту применения.

Этот способ дает возможность сохранить временно существующий нотный стан и не разрушает прежних гармонических концепций.

Предлагаемый новый знак $\frac{1}{4}$ (quartième) повышает на 1/4 тона, в опрокинутом виде $\frac{1}{4}$ (quart'moll) понижает на 1/4 тона. Каждый из этих знаков уничтожается полубекаром $\frac{1}{2}$ (demi-besacre).

Целесообразность предлагаемой системы в экономности и стильной начертательности новых знаков. Все прежние знаки сохраняют свою силу по отношению к хроматизму 1/2 тонов.

В старом хроматизме два звука равномерного повышения, обозначаемых нотой одной и той же ступени.



Высший хроматизм требует четыре обозначения одной и той же ступени в равномерном повышении.



То же в сторону равномерного понижения.



ЛЕКЦИЯ-КОНЦЕРТ Л.С.ТЕРМЕНА

Музыка и революция. 1927. № 5—6. С. 38—39

Идея сотрудничества науки и искусства — живая, современная идея. Однако идея применения научно-технических достижений к музыкальной сфере при всей своей современности и увлекательности имеет в себе что-то устрашающее для многих музыкантов: естественно, рождается мысль о *механизации* музыки, о вытеснении творческой личности и т. д.

Все эти опасения рассеивает изобретенный Л.С.Терменом и демонстрированный им в лекции-концерте 9/V электрический музыкальный инструмент *терменвокс*. Изобретение Л.С.Термена замечательно в том отношении, что электрифицированный музыкальный инструмент не только не вытесняет и не удаляет исполнителя от источника звука, но, напротив, приближает к последнему в максимально мыслимой степени: звук регулируется в своей высоте, выразительности и динамике буквально «мановением руки», вернее, обеих рук: одна рука приближением или удалением от антенны влияет на высоту звука и его выразительность (вибрация рукой), другая подобным же образом заведует динамикой (*f* и *p*) звука. Таким образом, «электрификация» совмещается в данном случае с максимальным личным участием исполнителя в процессе звучания с полной свободой и пластичностью исполнительского процесса. Эта непосредственность и простота владения звуком, извлекаемым из небольшого ящика (на расстоянии) произвела на аудиторию глубоко волнующее впечатление.

Важно отметить следующие свойства нового инструмента: во-первых, он не требует от исполнителя никакой «каторжной» тренировки: при наличии хорошего слуха и музыкальности им можно овладеть в несколько дней (на лекции было продемонстрировано удовлетворительное исполнение лицами, ознакомившимися с терменвоксом в течение одного дня); во-вторых, по внешней своей конструкции инструмент достаточно миниатюрен и прост.

В чисто музыкальном отношении важно, что терменвокс имеет нетемперированную скалу; диапазон его звучания необычайно широк; он ограничен чисто акустическими пределами восприятия звука; столь же широки границы динамических его возможностей (тончайшие нюансы, прозрачайшее *pp*). Интересно достигаемое путем переключения тока перенесение звука в различные части помещения.

Основной тембр инструмента представляет собою некоторый «микст» из трубного и виолончельного тембров (в среднем регистре есть сходство с унисоном хора с закрытым ртом). Несколько мертвенный характер основного звука свежее и оживляется благодаря приему вибрации, производимому от руки.

Сравнивая отчетную демонстрацию инструмента с прежним его «показом» (кажется, в 1922 году), следует отметить достигнутую им более законченную и определенную внешнюю конструкцию (изящный «ларчик» с прикрепленной сверху маленькой вертикальной мачтой) и более простой способ регулирования динамики («мановение» левой руки вместо прежней педали).

Наряду с этими достижениями, отмечу некоторые проблемы, оставшиеся с 1922 г. неразрешенными: во-первых, проблема перемены тембра и, во-вторых, вопрос о возможности многоголосия в пределах одного инструмента (современный терменвокс — инструмент одноголосный и, в общем, одготембровый).

Что касается самой лекции Л.С.Термена, то, будучи очень интересна в своем существе, она была построена не вполне целесообразно: некоторые вопросы остались неосвещен-

ными (вопрос о техническом устройстве инструмента, вопрос о сочетании музыки с другими искусствами и ощущениями). Музыкальное исполнение на терменвоксе (Л.С.Термен и К.И.Ковальский) вполне доказало музыкальную ценность инструмента в его настоящем виде и позволило предугадывать дальнейшие интересные возможности. Богатые динамические ресурсы терменвокса увлекли исполнителей в сторону несколько перегруженной экспрессии. Точно так же вызвало возражение постоянное глиссирование в мелодическом движении (или это явление не устранимо?). Ф-п. и вокальные номера программы (О.Э.Термен и Е.Э.Термен) были выполнены вполне художественно, но благодаря большому количеству номеров несколько отклонили внимание от непосредственного сюжета лекции.

Документ 19

М.Коваль ПРОПАГАНДА ДЖАЗ-БАНДА

Музыка и революция. 1927. № 5—6. С. 49

С легкой руки Росфила, вывезшего из Европы в прошлом концертном сезоне европейско-негритянский «джаз-банд», «нововведение» это начало популяризоваться в СССР. Увеличилось количество «джаза» в барах, в театральных представлениях, возникли семейные «джазы», частично заразились этой эпидемией и клубы.

Но через некоторое время волна увлечения начала падать, «джаз» не нашел прав гражданства в нашем советском искусстве. Однако отголоски этой эпидемии еще кое-где остались. Этим «кое-где» оказался Ленинград. Недавно в Ленинграде организовался «Первый концертный джаз-банд», первое выступление которого состоялось в апреле с. г. в зале Гос. ак. капеллы.

Вступительное слово говорил композитор И.М.Шиллингер, выдвинувший ряд следующих положений: 1) «Фокстрот и джаз — формула, эквивалентная сознанию современного человека», 2) «От симфонии к джазу», 3) «Классики должны быть поставлены дыбом — исполнять их нужно на современный лад», 4) «Джаз — средство омоложения Европы», 5) «Джаз конкурирует с вокальной музыкой». Затем докладчик почему-то сравнил «Джаз-банд» с То-Рамо (!), заметил, что для «джаза» более приличной была бы «театрализованная форма доклада» и объявил... что «Мот» (музыкальная организация труда — джаз во время работы) повышает производительность труда на 30—40%. Этот «обстоятельный» доклад был прерван криками «довольно», и докладчик, скомкав конец, в заключение попугал находящихся в зале композиторов «электрификацией музыки», благодаря которой композиторам будет «нечего делать»...

После докладчика выступил сам «джаз-банд», аккуратно и чистенько исполнивший ряд американских фокстротов среднего и низкого качества, часть которых написана на мелодии Римского-Корсакова, Верди, Гуно и Рубинштейна («классики дыбом»...). Даже русская песня «Эй, ухнем» была удостоена переделки на фокстрот. Публике было смешно. Но некоторые ушли даже в «восхищении». «Первый концертный джаз-банд» имел «успех».

Мы рассматриваем этот факт как наступление музыкальной реакции, нашедшей себе место в условиях НЭПа, и считаем необходимым поднять голос против пропаганды подобных экспериментов «омоложения».

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

Данилевич — Данилевич Л. Книга о советской музыке. М., 1962.

МЭ — Музыкальная энциклопедия в 6 тт.

Постановление — Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года об опере «Великая дружба» В.Мурадели // Дмитрий Шостакович в письмах и документах. М., 2000.

Советские композиторы — Советские композиторы. Краткий библиографический справочник. М., 1957.

Frank, Altmann — Frank P., Altmann W. Kurzgefaßtes Tonkünstler Lexikon. 14. Auflage. Heinrichshofen, 1971.

Laux — Laux K. Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion. Berlin, 1958.

MGG — Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Musikenzyklopädie.

Olkovsky — Olkovsky A. Music under the Soviets. The agony of art. New York, 1955.

Prieberg — Prieberg F. Lexikon der neuen Musik. Freiburg, 1958.

Sabaneev — Sabaneev L. Modern Russian Composers. London, 1929.

Werth — Werth A. Musical Uproar in Moscow. London, 1949.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Абаза А. 91, 327

Абель Я. 299

Абендрот Г. (Abendroth H.) 46, 351, 352

Абрамский А. 7, 101, 104, 106, 108, 126, 197, 200, 204, 206, 213, 216, 218, 223, 224, 277, 297, 343

Авраамов А. 7, 11, 19, 31, 35, 39, 48, 91, 100, 126, 171, 355

Аймерт Г. (Eimert H.) 53, 57, 96, 159, 167, 177, 340, 341

Айсберг И. 297, 345

Александров А. 295, 346

Александров Ан. 7, 19, 35, 38, 56, 67, 76, 77, 79, 80, 85, 89, 90, 101, 102, 109–111, 126, 157, 195, 196, 202–204, 210, 211, 217–222, 225, 226, 264, 268, 277, 295, 297, 308, 309, 343, 349, 350

Александров Б. 7, 8, 13, 19, 54, 56, 65, 79, 81, 84, 90, 91, 95, 125, 142, 143, 160–166, 171–173, 176, 178, 182, 184, 191, 243, 254, 263, 266, 267, 277

Александров В. 277

Александрова Н. 343

Алперс 347

Альбенис И. (Albéniz I.) 351

Альтман В. (Altmann W.) 95, 108, 112, 120, 124, 276

Альфано Ф. (Alfano F.) 44

Амар Л. (Amar L.) 46, 351, 352

Андреев А. 289

Андреев Л. 83

Анненский И. 112

Ансерме Э. (Ansermet E.) 46, 351

Антимонов С. 102

Антюфеев Б. 349

Анцев М. 295

Арапов Б. 102

Арго А. 102

Аристофан 345

Арле-Тиц К. 343, 346, 349

Аррай К. (Arrau C.) 46, 353

Артамонов А. 353

Арутюнян А. 117

Асафьев Б. (Глебов И.) 7, 11, 37–41, 47, 87, 90, 91, 93, 98, 109, 115, 116, 123, 124, 127, 272, 277, 296, 303, 344

Асеев Н. 290

Ауэр Л. 124

Ахматова А. 93, 283, 286, 290, 353

Ахрон И. 18

Бабаджян А. 117

Багрцев Ф. 295

Багрицкий Э. 103

Байрон Дж. Г., лорд (Byron G.G.) 91, 92, 289, 327

Бакхауз В. (Backhaus W.) 46, 351

Балакирев М. 89

Баллиф К. (Ballif C.) 97

Бальзак О. де (Balzac H. de) 292

Бальмонт К. 97, 105, 109, 285, 292, 344

Баратынский Е. 109, 277, 285

Барина М. 92

Барсова И. 17, 117

Барток Б. (Bartók B.) 44–46, 103, 111, 115, 184, 343, 344, 348, 352

Бах И. С. (Bach J. S.) 90, 95, 103, 111, 115, 137, 158, 252

Бедный Д. 281

Безыменский А. 116, 281, 291

Бекман-Щербина Е. 342, 343, 348

Бек-Назаров А. 96

Беленсон А. 357

- Белинский В. 22
Белкин Н. 295
Белый В. 14, 19, 24, 26, 27, 33, 42, 43, 295, 313
Бельская Е. 343
Бельский И. 343
Беляев В. 31, 35, 37, 38, 41, 46, 78, 79, 91, 101, 103, 104, 106, 108, 109, 112, 115, 346
Бенингер Э. (Beninger E.) 101, 103, 112
Бенуа А. 112
Берг А. (Berg A.) 26, 45, 47, 48, 53, 64, 306, 307, 347, 350, 352
Берлинский А. 347
Бернандт Г. 105
Бернерс Дж. Т., лорд (Berners G. T.) 44
Бетховен Л. ван (Beethoven L. van) 111, 113, 225, 297, 313, 314, 316, 320, 321, 329, 351
Бибер Г. 116
Бикбай Б. 111
Блисс А. (Blisse A.) 44
Блок А. 82, 93, 104, 105, 107–109, 111, 112, 115, 120, 123, 277, 280, 281, 283, 285, 286, 288, 290, 345, 347
Блох Э. (Bloch E.) 44
Блуменфельд Ф. 297, 347
Бобрин О. 15
Бобровский В. 121
Богатырев С. 124, 353
Богданов-Березовский В. 48, 121
Богдашев П. 295
Богуславский К. 345
Бодлер Ш. (Baudelaire Ch.) 92, 113, 289, 290
Большаков К. 288, 315, 318
Борисовский В. 342, 345, 353
Бородин А. 22, 78, 89, 111, 304, 308
Боррис З. 16
Бортнянский Д. 330
Борхман А. 297
Брамс И. (Brahms J.) 86, 88
Браудо Е. 37, 41
Брехт Б. (Brecht B.) 27
Бриттен Б. (Britten B.) 273
Брокгауз Х. А. (Brockhaus H. A.) 17, 41
Брук Г. 295
Брукнер А. (Bruckner A.) 137
Брюсов В. 104, 278, 287
Брюсова Н. 296
Брюшков Ю. 346
Бугославский С. 295
Бузони Ф. (Busoni F.) 41, 50–52, 92, 96, 355
Буни Л. 83
Бунин И. 102, 112
Бурлюк В. 83
Бурлюк Д. 83, 288, 315, 319
Буш А. (Busch A.) 351
Буш Ф. (Busch F.) 46, 352
Бэббит М. (Babbit M.) 121
- Вагнер П. (Wagner P.) 75
Вагнер Р. (Wagner R.) 88, 332, 340, 341
Вайль К. (Weill K.) 94, 95, 341
Вайнкоп Ю. 306
- Вайсман Ю. (Weismann J.) 115
Вальтер Б. (Walter B.) 46, 351
Варез Л. (Varèse L.) 94
Варез Э. (Varèse E.) 94
Варуц В. 25
Василенко С. 7, 18, 77–79, 89, 91, 101–103, 110, 111, 124, 126, 196, 197, 200, 204, 206, 216, 221, 228, 264, 278, 297, 302, 308, 327, 344, 347–349
Васильев В. 281
Васильев-Буглай Д. 295
Вахтангов Е. 326
Введенский А. 11
Вебер П. 343
Веберн А. (Webern A.) 17, 44, 47, 53, 64, 275
Вейль К. — см. *Вайль К.*
Вейсберг Ю. 18, 297, 348, 349
Веллер Г. (Weller G.) 96
Вендлинг К. (Wendling K.) 103
Веприк А. 7, 42, 78, 80, 101, 103, 107, 126, 195, 196, 201, 204, 206, 208, 210, 216, 218, 219, 222, 226, 278, 297
Верди Дж. (Verdi G.) 359
Верёвка Г. 345
Вериковский М. 345
Верлен П. (Verlaine P.) 107, 282, 288, 319
Верт А. (Werth A.) 24, 109, 122, 274
Верхарн Э. (Verhaeren E.) 277
Верховинца В. 345
Вивальди А. (Vivaldi A.) 111
Винер Ж. (Wiener J.) 346
Винклер А. 113
Витол Я. 113, 119, 120, 124
Власова Н. 15
Воинов Н. 48
Волькенштейн О. фон (Wolkenstein O. von) 292
Вольтер (Voltaire) 116
Вольф Г. (Wolf H.) 297
Выгодский Н. 295
Вышнеградский И. 7, 12, 18, 50, 91, 97, 98
Вюрер Ф. (Wührer F.) 46, 350
- Газен 350
Гайден Л. (Gayden L.) 98
Гайдн Й. (Haydn J.) 88, 185
Галина Г. 289
Галуппи Б. (Galuppi B.) 330
Галышев Е. — см. *Голышев Е.*
Гальперин М. 102
Ганслик Э. (Hanslick E.) 27
Гантшер А. 295
Гарбузов Н. 42, 125, 296
Гатти Г. (Gatti G.) 38
Гаук А. 344, 345
Гегель Г. (Hegel G.) 81
Гедике А. 13, 18, 24, 77, 294, 296, 297, 308, 343, 348
Гейне Г. (Heine H.) 108, 109, 120
Гендель Г. Ф. (Händel G. F.) 90
Гернгросс М. 278
Гершвин Дж. (Gershwin G.) 121
Гёте И. В. (Goethe J. W.) 284, 352
Гинзбург С. 30, 31, 35, 39, 346

- Гиппиус З. 109, 285, 309
 Глазунов А. 7, 13, 16, 18, 24, 77, 92, 107, 115, 123–125, 269, 304, 308, 347–350
 Глебов А. 103, 107
 Глебов И. — см. *Асафьев Б.*
 Глен А. 107
 Глинка М. 22, 51, 89, 120
 Глиэр Р. 7, 13, 18, 24, 77, 95, 108–110, 115, 117, 118, 123, 125, 161, 295–297, 304, 308, 345, 348
 Глоба А. 277
 Гнедов В. 288
 Гнесин М. 7, 51, 71, 77, 78, 101, 104–106, 117, 124, 126, 190, 196, 197, 200, 202, 204–207, 210, 216–218, 220, 222, 224, 228, 259, 265, 267, 278, 295, 297, 309, 347, 348
 Гнесина Е. 104, 115, 117
 Гоген П. (Gauguin P.) 332
 Гоголь Н. 11, 104, 291
 Гойови Д. 12, 13–16, 91, 95, 113, 171, 282, 306, 307, 313, 331
 Голейзовский К. 102
 Голышев Е. (Golyscheff J.) 7, 8, 13, 18, 64, 65, 69, 91, 95, 96, 125, 147, 159, 160, 171, 275, 279, 341
 Голышева Т. (Golyscheff T.) 96
 Гольдберг Г. 350, 357
 Гольдснвейзер А. 93, 106, 110, 114, 124, 297
 Гольдштейн М. (Goldstein M.) 83, 93, 101
 Гольдштейн У. 345, 346
 Горбенко А. 291
 Городецкий С. 116
 Горький М. 300, 302
 Готовец Я. (Gotovac J.) 89
 Граф Г. (Graf H.) 28, 30, 47, 48, 115, 272
 Грегори В. (Gregory W.) 36
 Гречанинов А. 18, 24, 294, 297, 304
 Гржимали И. 91, 327
 Григ Э. (Grieg E.) 211
 Григорьев А. 347
 Грудин 350
 Грэхэм И. (Graham I.) 83, 92, 93
 Гудмен Б. (Goodman B.) 121
 Гуно Ш. (Gounod Ch.) 359
 Гуро Е. 83, 288, 316, 318, 325
 Гусман Г. 16
 Гутман Г. (Gutman H.) 110
 Давиденко А. 19, 295, 348
 Данилевич Л. 23–25, 27–31, 36, 44, 47, 89
 Данцигер Ю. 110
 Даргомыжский А. 22, 51, 106
 Дауэр А. М. (Dauer A. M.) 68
 Дебюсси К. (Debussy C.) 44, 52, 86, 105, 207, 215, 297, 301, 303, 332, 339, 348–350, 353
 Деер (Deer) 107
 Делаж М. (Delage M.) 39
 Дельвиг А. 109, 285
 Демель Р. (Dehmel R.) 290
 Денбский В. 295
 Держановский В. 11, 26, 27, 31, 35, 37–39, 46, 91, 274, 299, 304, 306, 341, 354
 Дешевов В. 7, 11, 19, 67, 76, 80, 81, 85, 89, 113, 114, 126, 142, 143, 158, 200, 234–236, 241, 248, 252, 253, 255, 259, 266, 279, 297, 308, 310, 345
 Джоплин С. (Joplin S.) 117
 Дзанини В. (Zanini W.) 97
 Дзегелёнок А. 7, 13, 19, 75, 78–80, 87, 89, 90, 101, 105, 118, 126, 148–150, 160, 182, 192, 195, 196, 201, 204–206, 208–210, 216–218, 221, 223, 228, 229, 269, 270, 279, 297, 344, 346
 Дзержинский И. 7, 123, 124, 127
 Дзимитровский А. (Dzimitrowsky A.) 37
 Диалектик' 313, 331
 Дианин С. 47
 Дианов А. 297
 Дилиус Ф. (Delius F.) 44
 Диллон В. 345, 346
 Добровейн И. 44
 Добролюбов Н. 22
 Добужинский М. 112
 Довилье П. (Dauviller P.) 97
 Доленга 347
 Должанский А. 51, 121
 Доливо-Соботницкий А. 346, 347
 Дорлиак К. 344
 Доулинг Л. (Dowling L.) 121
 Дрейден С. 100, 101, 275
 Дрессель Э. (Dressel E.) 353
 Дроздов А. 7, 41, 71, 92, 101, 105, 106, 126, 190, 216, 218, 222, 259, 267, 280, 297, 358
 Дружинин П. 289
 Дубасов Н. 105
 Дукельский В. 18
 Дунович О. 342
 Духовская В. 347
 Дюкас — см. *Роже-Дюкас Ж.*
 Дюшен Ф. (Duchêne F.) 280
 Дягилев С. 123, 303, 304
 Еврипид 104
 Евсеев С. 7, 19, 41, 61, 76, 80, 81, 86, 89, 101, 106, 126, 142, 196, 202, 203, 210, 211, 217, 218, 220–223, 226, 228, 237, 280, 297, 343, 353
 Екимовский В. 5, 14
 Елинек Х. (Jelinek H.) 95, 172
 Енчмен 315
 Ершов И. 351
 Есенин С. 104, 120, 240, 241, 277, 286, 290
 Есипова А. 118
 Ефрат А. (Efrat A.) 281
 Жданов А. 24, 115, 120, 300–302
 Жияев Н. 115, 296, 297
 Жирков М. 117
 Житомирский А. 7, 51, 54, 64, 74, 75, 78, 79, 86, 99, 101, 103, 107, 108, 115, 126, 137, 141, 142, 150, 157, 158, 196, 197, 200–204, 206, 209, 210, 214, 216–221, 223, 224, 229, 264, 265, 267–270, 280, 297
 Жуковский В. 353

* Вероятно, псевдоним Н.Рославца.

- Зак В. 110
 Зейдель Л. 343
 Зехтер С. (Sechter S.) 137
 Зилоти А. 104
 Зильберман Г. (Silbermann G.) 100
 Зингерман Б. 28
 Золотарёв В. 7, 18, 110, 123, 125, 297
- Иванов В.ч. 283
 Иванов-Борецкий М. 41, 297
 Иванов-Радкевич Н. 295
 Игумнов К. 101, 296, 351
 Изаксон Л. (Isaakson L.) 121
 Ильинский А. 91, 110, 327
 Ильченко П. 343, 344, 346
 Ипполитов-Иванов М. 13, 18, 24, 77, 89, 93, 102, 295, 297, 304, 308
 Итурби Х. (Iturbi J.) 351
- Кабалева Е. 353
 Кабальский Д. 7, 12, 78, 80, 85, 103, 109, 110, 113–115, 126, 240, 241, 248, 252, 255, 259, 268, 269, 280, 353
 Казелла А. (Casella A.) 44, 306, 343, 349, 350, 353
 Калафати В. 113
 Калтат Л. 19, 23–26, 32, 35, 41, 42, 317
 Каменский А. 344, 350
 Каменский В. 325
 Кандинский В. 96
 Кант И. (Kant I.) 302
 Каплан Э. 47
 Карагичев Б. 89, 295, 345
 Каратыгин В. 303, 304
 Карнович Ю. 7, 76, 80, 113, 115, 126, 239, 243, 248, 251, 252, 260, 281, 349
 Кастальский А. 19, 24, 295, 304, 321, 346
 Кастельнуово-Тедеско М. (Castelnuovo-Tedesco M.) 42, 353
- Касьянов А. 295
 Катуар Г. 7, 18, 101, 106, 110, 114, 123, 125, 294, 297, 343
 Кати Э. (Katz E.) 112, 119
 Кауэлл Г. — см. *Кауэлл Г.*
 Кауэлл Г. (Cowell H.) 47, 339
 Кейдж Дж. (Cage J.) 94
 Келдыш Ю. 42
 Кенель А. 7, 19, 91, 99, 126, 350, 356
 Кеннель А. — см. *Кенель А.*
 Кернер А. 350
 Киладзе Г. 123, 308
 Киппен 351
 Киров С. 107
 Клемперер О. (Klemperer O.) 46, 345, 350–352
 Климан Х. (Kliemann H.) 96
 Клодель П. (Craudel P.) 37
 Кляйн В. (Klein W.) 41
 Клячко С. 295
 Кнаппертсбуш Г. (Knappertsbusch H.) 46, 351, 352
 Книппер Л. 7, 85, 88, 110, 113–116, 126, 234, 237, 238, 241, 243, 245–247, 251, 252, 254–256, 259, 260, 269–271, 281, 297, 307
 Ковалёв П. 297, 343, 344, 346
- Коваль М. 19, 25, 41, 295, 348, 353, 359
 Ковальский К. 350, 359
 Кодай З. (Kodály Z.) 44, 344
 Козицкий Ф. 345
 Колобова Е. 345
 Коломийцов В. 50, 52
 Конюс Г. 13, 18, 39, 42, 111
 Конюс Л. 106
 Корс А. 343
 Коренев Г. 289
 Корещенко А. 105, 107
 Корчмарёв К. 7, 19, 55, 69, 88, 113, 116, 126, 241, 248, 252, 255, 259, 281, 295, 297, 347
 Кочетов Н. 295
 Красев М. 295, 347
 Красин Б. 294
 Краус К. (Krauss C.) 46, 351
 Крейн А. 7, 51, 54, 63, 77, 78, 82, 86, 89, 101, 107, 108, 125–127, 134, 136, 141, 142, 156, 157, 196, 197, 200, 203, 204, 206, 211, 216, 218, 222, 223, 264, 268–270, 281, 294, 295, 297, 309
 Крейн Г. 297
 Крейн Д. 113
 Крейн Ю. 297
 Кручёных А. 11, 83, 325
 Крыжановский И. 109, 297
 Крылов И. 291
 Крюков В. 297, 347, 349, 353
 Кузмин М. 277
 Кулаковский Л. 42, 125
 Кульбин Н. 83
 Купер Э. 93, 343, 345
 Куперен Ф. (Couperin F.) 90
 Кшенек Э. (Kfenek E.) 26, 45, 47, 48, 103, 172, 306, 307, 348, 349, 351, 352
 Кюи Ц. 22
- Лавренёв Б. 102, 114
 Лазарев М. 295, 321
 Лалуа Ж. (Laloy J.) 171
 Ламм П. 35, 294, 297
 Лаукс К. (Laux K.) 24, 30, 77, 80, 82, 90, 101, 102, 109, 111, 113–115, 118, 119, 121–124, 246, 274
 Лафарг П. (Lafargue P.) 92, 289
 Лебединский Л. 14, 23, 24, 33, 37, 44, 306, 310, 321, 331
 Левина З. 295
 Ленин В. 28, 93, 100–102, 114, 282, 312, 319
 Лерберг Ш. ван (Lerberghe Ch. van) 292
 Лермонтов М. 102, 109, 111, 112, 120, 289
 Лесков Н. 112, 291
 Липковский 341
 Липский С. 189, 287
 Лисса З. (Lissa Z.) 62–64
 Лист Ф. (Liszt F.) 52, 88, 297
 Листа Дж. (Lista G.) 83
 Литинский Г. 7, 90, 113, 117, 126, 246, 249, 250, 252, 256, 259, 282, 348
 Литковский С. 289
 Лобачёв Г. 295, 297, 347
 Лодий З. 349

- Лопатников Н. 18
 Лопе де Вега (Lope de Vega) 107
 Лопухов Ф. 114, 344, 345
 Луначарский А. 93, 302, 314
 Лурье А. 7, 8, 13, 16–18, 45, 54, 59, 61, 64, 74–76, 79–85, 88, 91–95, 107, 125, 137–139, 141, 142, 150, 158–160, 166, 171–176, 178, 182, 184, 185, 191–193, 196, 201, 209, 210, 221, 237, 241, 247, 254, 255, 260, 263–267, 273, 275, 282, 294, 357
 Львов Н. 291
 Любимов Г. 281
 Любомирский Г. 111
 Лядов А. 24, 80, 86, 104, 106, 107, 109, 113, 115, 118, 123, 124, 304
 Ляпунов С. 98, 106
 Лятошинский Б. 7, 19, 78, 79, 101, 108, 126, 197, 200, 202–205, 209, 210, 214, 216–221, 225, 268, 269, 283, 297, 347, 350, 353

 Магер Й. (Mager J.) 98
 Мазель Л. 110
 Майков А. 102, 105, 291
 Максимов П. 295
 Малаховский Н. 7, 19, 91, 99, 126, 350, 356
 Малевич К. 11
 Малер Г. (Mahler G.) 123, 269, 273, 302, 352
 Малипьеро Ф. (Malipiero F.) 42, 44, 349, 353
 Малишевский В. 116
 Малларме С. (Mallarmé S.) 283
 Малько Н. 345
 Мальнев С. 346
 Мамонтов С. 102
 Мамонтов Я. 108
 Мандельштам О. 281
 Мансуров П. 283
 Мараско А. (Marasco A.) 83
 Маринетти Ф. (Marinetti F.) 83
 Марков В. 83
 Маркс Й. (Marx J.) 44
 Маркс К. (Marx K.) 355
 Мартину Б. (Martinù B.) 101
 Мартынов И. 23, 41, 86, 121, 122, 185, 230, 353
 Маршак С. 115
 Маяковский В. 83, 92, 116, 123, 281, 283, 291, 315, 325, 352
 Мейерхольд Вс. 28, 47, 48, 121, 326
 Мейтус Ю. 7, 81, 86, 87, 123, 124, 127, 284
 Мелких Д. 7, 11, 13, 19, 44, 61, 71, 80, 81, 85, 86, 94, 101, 108, 109, 125, 126, 157, 190, 197, 200–203, 206–208, 210, 214, 216–220, 222–226, 229, 251, 254, 264, 267, 268, 274, 284, 297, 342, 344
 Мёллендорф В. (Moellendorff W.) 98
 Мессиан О. (Messiaen O.) 17, 51
 Метерлинк М. (Maeterlinck M.) 103, 277, 284, 292
 Метнер Н. 18, 44, 45, 106, 294, 297, 347–350
 Мийо Д. (Milhaud D.) 46, 114, 306, 343, 344, 346, 347, 350, 352
 Миллер Г. (Miller G.) 121
 Мирзоева М. 345
 Мирзоян Э. 117
 Митурич П. 83, 283
 Митюшин А. 295
 Михайлов А. 195, 200, 284
 Млынарский Э. 107
 Мозер Х. И. (Moser H. J.) 76
 Монтё П. (Monteux P.) 46, 346
 Мортон Дж. Р. (Morton J. R.) 117
 Мосолов А. 7, 9, 11–13, 17, 19, 26, 43, 54, 55, 68, 72, 75, 78, 80–82, 84–87, 89, 109, 113, 117, 118, 142, 143, 157, 158, 192, 234, 237, 239, 241, 243–247, 251–259, 267–269, 271, 284, 297, 307, 310, 345, 349, 352
 Мосолов Я. 299
 Мосолова Н. 345
 Моцарт В. А. (Mozart W. A.) 111
 Мравинский Е. 123
 Муди А. (Moody A.) 351
 Мурадели В. 12, 21, 23, 109, 120
 Мусоргский М. 22, 51, 72, 78, 87, 112, 115, 118, 120, 122, 195, 198, 215, 230, 263, 273, 297, 303, 304
 Мюссе А. де (Musset A. de) 107
 Мясковский Н. 7–9, 11, 19, 24, 35, 55, 56, 61, 63, 72, 73, 76–80, 85, 86, 101, 103, 109, 110, 113–115, 117, 119, 120, 126, 142, 143, 158–160, 196, 199, 200, 202, 204, 206, 210, 213, 214, 216–221, 224–228, 237, 251, 254, 258, 259, 264–268, 270, 271, 285, 294, 296, 297, 303, 309, 343, 347, 349–352

 Нейгауз Генрих 346
 Нейгауз Густав 124
 Некрасов Н. 22, 112
 Немирович-Данченко В. 115
 Нестьев И. 84, 105, 107, 110, 118
 Нечаев В. 7, 8, 102, 123, 124, 127, 159, 160, 286, 297
 Николаев Л. 98, 107, 113, 118, 121, 296, 350
 Николаева 351
 Никольский А. 295
 Никольский Ю. 297
 Ницше Ф. (Nietzsche F.) 302

 Оборин Л. 297, 347, 350, 352, 357
 Обухов Н. 7, 13, 18, 91, 97, 159, 275
 Огарёв Н. 112
 Одоевский А. 289
 Оленин А. 297
 Ольховский А. (Olkhovsky A.) 17, 18, 22, 23, 30, 47, 77, 91, 104, 109, 110, 114, 118, 120–124, 185, 233, 269
 Онеггер А. (Honegger A.) 44, 46, 47, 97, 103, 114, 273, 343, 346–352
 Оранский В. 349
 Орешин П. 289
 Орик Ж. (Auric G.) 344
 Орлов С. 295
 Орф К. (Orff C.) 273
 Оршанин А. 281
 Оссовский А. 296
 Островская Т. 342

 Павлов Е. 294
 Паркс А. (Parks A.) 94
 Парнок С. 278
 Пашенко А. 7, 19, 20, 123, 125, 127, 345, 352

- Перголези Дж. Б. (Pergolesi G.B.) 87, 90
 Перел Л. 282
 Перл Дж. (Perle G.) 53, 64, 127
 Перотин (Pérotin) 88
 Петри Э. (Petri E.) 46, 344
 Петрова Ф. 343
 Пиотровски З. (Piotrowski Z.) 120
 Пиотровский А. 114, 291
 Писк П. А. (Pisk P. A.) 38, 115
 По Э. А. (Poe E. A.) 285
 Половинкин Л. 7, 19, 39, 54, 56, 61, 63, 64, 67, 69, 74, 76, 77, 79, 80, 85, 101, 102, 110, 116, 126, 127, 134, 135, 142, 195, 196, 201–204, 206, 210–212, 216–221, 224–226, 228, 265–267, 286, 297, 307, 344, 349, 352
 Полонский Я. 102
 Поляновская-Гейбтман И. 349
 Поляновский Г. 116, 295
 Померанцев Ю. 118
 Попов Г. 7, 11, 12, 71, 75, 85, 86, 113, 118, 119, 123, 126, 192, 226, 231, 233, 239, 244, 246, 248, 251, 252, 254–256, 258, 259, 267, 268, 274, 287, 307
 Португалов В. 343
 Потоцкий С. 295
 Похитонов Д. 345
 Превен Ч. (Previn Ch.) 121
 Приберг Ф. (Prieberg F.) 20, 46, 48, 95, 98, 111, 113, 124, 125
 Приль К. (Prill K.) 107
 Пришелец А. 115, 289
 Прокофьев Г. 353
 Прокофьев С. 7, 11, 12, 18, 19, 25, 33, 42, 44–46, 56, 61, 76, 77, 79–81, 84, 86, 87, 90, 92, 103, 107, 110, 111, 113, 114, 117–119, 126, 172, 176, 239, 243, 244, 246, 248, 255, 256, 258, 260, 261, 267–269, 274, 287, 303, 304, 315, 316, 343–352
 Протопопов С. 7, 8, 13, 44, 52, 53, 58, 71, 78, 79, 85, 91, 94, 109, 125, 126, 150–157, 171–173, 176, 178, 180, 181, 183, 184, 189–192, 198, 201, 202, 205, 211–214, 217, 222–224, 259, 263, 267, 274, 287, 297, 350
 Пудовкин Вс. 96
 Пуленк Ф. (Poulenc F.) 44, 114, 183, 273, 343, 344, 348–351
 Пунин Н. 83
 Пуччини Дж. (Puccini G.) 345
 Пушкин А. 93, 105, 108, 110–112, 114, 120, 181, 184, 190, 239, 277, 279, 283, 284, 286, 287, 289, 290, 345
 Пфицнер Г. (Pfitzner H.) 273
 Пшибышевский Б. 30, 120
 Пшигода В. (Přihoda V.) 351
 Пяст В. 277
 Рабинович И. 125
 Равель М. (Ravel M.) 45, 89, 97, 103, 215, 301, 343, 345, 348–353
 Радзисевский М. 345
 Радлов С. 47, 114
 Райский Н. 348
 Рамм В. 297
 Рамо Ж. Ф. (Rameau J. Ph.) 88, 90, 185
 Ратхаус К. (Rathaus K.) 352
 Раухвергер М. 295
 Рахманинов С. 18, 106, 303, 304, 345, 350
 Ребиков В. 302, 304
 Ревуцкий Л. 345
 Регер М. (Reger M.) 103, 215, 273, 303, 341
 Респиги О. (Respighi O.) 344
 Рид Д. (Reed J.) 116
 Риети В. (Rieti V.) 42, 353
 Рильке Р. М. (Rilke R. M.) 185
 Риман Х. (Riemann H.) 91, 95, 100, 101, 120
 Римский-Корсаков А. 37
 Римский-Корсаков Г. 7, 19, 46, 47, 50, 91, 98, 99, 119, 120, 125, 347, 350, 356
 Римский-Корсаков Н. 22, 30, 51, 78, 80, 99, 104–107, 109, 115, 118, 151, 215, 217, 302–304, 352, 359
 Рогаль-Левицкий Д. 115
 Родионов Я. 108
 Родов С. 289
 Родченко А. 11
 Роже-Дюкас Ж. (Roger-Ducasse J.) 303
 Розанова М. 110
 Розенов Э. 40
 Ролан-Манюэль А. (Roland-Manuel A.) 38
 Роллан Р. (Rolland R.) 37, 113
 Рославцев Н. 7, 8, 11–14, 17, 19, 20, 22–25, 27, 31–35, 37–39, 41–45, 51, 53, 54, 56, 58, 59, 61, 63–65, 67, 71, 77–79, 84, 85, 91, 95, 102, 125, 127–132, 134, 137, 138, 141–145, 147, 148, 150, 151, 158–160, 165–173, 176–181, 183–186, 188–190, 192–196, 198, 200–202, 205, 212–214, 216, 217, 219–221, 223, 228, 243, 260, 264, 266, 267, 273–275, 287, 295–297, 299, 310–323, 326, 327, 331, 343–346, 352
 Рубинштейн Антон 18, 78, 359
 Рубинштейн Артур 46, 352
 Рукин П. 295
 Рунсман Д. (Ruyneman D.) 348
 Руссель А. (Roussel A.) 351
 Руссо А. (Rousseau H.) 88
 Руссоли Ф. (Russoli F.) 83
 Рыжкин И. 155
 Рязов С. 348
 Сабанеев Л. 11, 12, 14, 18, 22, 23, 25–27, 31–33, 35, 37–39, 47, 51, 78, 91–94, 101, 103, 104, 106–108, 110, 112, 113, 115, 119, 125, 155, 274, 289, 297, 306, 307, 311, 326, 335
 Саминский Л. 18
 Самосуд С. 345
 Санников А. 107, 141, 196, 223, 267, 268, 280
 Сараджев К. 35, 299
 Сараджева В. 350, 357
 Сати Э. (Satie E.) 94
 Сафо 89, 94, 283
 Сафонов В. 102
 Сац Н. 110
 Сван А. (Swan A.) 38
 Северянин И. 288, 315, 318
 Сендерей С. 42
 Сергеев А. 295, 296
 Серкин Р. 351

- Сибелиус Я. (Sibelius J.) 112
 Сигети Й. (Szigeti J.) 46, 279, 345, 351
 Синг Д. М. (Syngé J. M.) 110
 Скарлатти Д. (Scarlatti D.) 291, 297
 Скрябин А. 6, 7, 18, 24, 45, 47, 58, 61–65, 69, 71, 77, 78, 80, 84, 88, 95, 97, 98, 106, 110, 111, 113, 127, 137, 142, 166, 172, 183, 184, 190, 195, 196, 202, 215, 216, 222, 224, 246, 267, 269, 274, 291, 297, 303, 308, 320, 321, 329, 332, 339, 342, 343, 345, 349, 350
 Славинский Ю. 296
 Смолин Д. 116, 281
 Соковнин Л. 110, 116
 Соколов Н. 98, 112, 124
 Соловьев Вл. 343
 Соловьев Н. 107
 Сологуб Ф. 83, 104, 283, 290, 292
 Сосюра В. 108
 Софокл 104, 345
 Софроницкий В. 347
 Спендиаров А. 111, 297
 Сталин И. 17, 300
 Станиславский К. 113
 Станчинский А. 297
 Стасов В. 22, 302, 303
 Степанян А. 104, 107, 123, 308
 Стоковский Л. (Stokowski L.) 100, 101
 Стравинский И. 11, 17, 18, 24, 33, 38, 39, 44, 45, 47, 61, 69, 71, 73, 76, 77, 79, 80, 86, 87, 90, 91, 93, 116, 119, 123, 172, 176, 183, 195, 215, 216, 244, 246, 253, 266, 269, 301, 303, 304, 306, 314, 316, 326, 343, 344, 346–353
 Стрельников Н. 345, 352
 Струве А. 345
 Судейкин С. 83
 Сурков А. 112
 Тагор Р. 89, 105, 148, 182, 196, 201, 204, 205, 208, 209, 218, 223, 279, 280, 284, 344
 Таиров А. 47
 Тансеев С. 18, 22, 24, 86, 101, 102, 106, 112, 302, 304
 Тарасов Е. 289
 Тарновская О. 344
 Тарнопольский В. 295
 Татлин В. 83
 Твёрдый Я. 289
 Термен Е. 359
 Термен Л. 7, 46, 91, 100, 101, 121, 126, 274, 350, 358, 359
 Термен О. 359
 Титов А. 295
 Тиц Б. 343, 346
 Тиц М. 297
 Толстой А. Н. 112, 118
 Толстой С. 297
 Трофимова-Булгакова Т. 349
 Троцкий Л. 33, 34, 39
 Труслит А. (Truslit A.) 120
 Туренков А. 295
 Тюлин И. 297
 Тютчев Ф. 105, 109, 112, 123, 277, 290, 345
 Уильямс Дж. (Williams G.) 44
 Уткин И. 105, 279
 Уэллетт Ф. (Ouellette F.) 94
 Файерштейн А. 279
 Фалья М. де (Falla M. de) 350, 352
 Фейнберг С. 7, 12, 19, 35, 55, 71, 78, 79, 82, 86, 101, 109–111, 126, 150, 152, 156–158, 190, 196–198, 200–202, 210–212, 216–218, 221–225, 228, 259, 266, 267, 271, 289, 297, 309, 343, 346, 349, 351
 Фелдман М. (Feldman M.) 94
 Фет А. 112, 277
 Фидеман А. 96
 Финагин А. 98
 Фишер Э. (Fischer E.) 46, 351
 Фойерманн Э. (Feuermann E.) 351
 Фоль 107
 Фомин Б. 275
 Франк П. (Frank P.) 95, 108, 112, 120
 Франко И. 108
 Фрид О. (Fried O.) 46, 344, 351
 Фулейхан А. (Fuleihan A.) 101
 Футорянский 345
 Хаба А. (Hába A.) 41, 45, 50, 95, 98, 348–350, 356
 Хазенклевер В. (Hasenclever W.) 351
 Халле Ф. (Halle F.) 47
 Хармс Д. 11
 Хауэр Й. М. — см. *Хауэр Й. М.*
 Хаусманн Р. (Hausmann R.) 96
 Хауэр Й. М. (Hauer J. M.) 95, 147, 341
 Хафиз 277
 Хачатурян А. 12, 104, 109, 119, 269
 Хвас И. 343
 Хессин А. 296, 345
 Хилл Д. (Hill D.) 116
 Хиллер Л. (Hiller L.) 121
 Хиндемит П. (Hindemith P.) 42, 44, 46, 103, 110, 111, 172, 269, 273, 306, 307, 342, 343, 344, 347–353
 Хлебников В. 11, 83, 101, 325, 352
 Ходасевич В. 277, 284, 352
 Холопов Ю. 51, 151, 171
 Холопова В. 69
 Хренников Т. 101, 115
 Хюльзенбек Р. (Huelsenbeck R.) 96
 Цейтлин М. 110, 116
 Циммерманн Б. А. (Zimmermann B. A.) 272
 Цуккер А. 299
 Цыганов Д. 342, 343, 345, 346, 348, 353
 Чайковский П. 18, 22, 78, 109, 111, 112, 215, 217, 273, 302, 303, 308
 Чаплыгин Н. 295
 Чемберджи Н. 7, 80, 81, 85, 101, 102, 111, 126, 157, 196, 197, 203, 206, 207, 210, 216, 218, 219, 221, 223, 225, 228, 264, 289, 348
 Чемоданов С. 24, 26, 37, 331, 333, 334
 Черепнин А. 18, 51
 Черепнин Н. 18, 80, 97, 112, 118, 120, 302

- Черкашин Л. 116
 Чернобаев К. 105, 279
 Чернышевский Н. 22
 Чесноков А. 295
- Шавердян А. 18, 21–27, 31, 36, 41, 42, 123, 300
 Шагал М. 325
 Шайнпflug П. (Scheinpflug P.) 46, 351
 Шапорин Ю. 7, 19, 43, 77, 78, 80, 101, 111, 112, 126, 157, 196, 197, 201, 202, 206, 212–214, 217–220, 222, 225, 237, 264, 268, 290, 308, 352
 Шапошников А. 7, 12, 39, 123, 124, 127, 196, 290, 297
 Шауб В. 343, 348
 Шварц Б. (Schwarz B.) 17, 18, 113, 117
 Шведов К. 295, 297
 Шебалин В. 7, 12, 38, 54, 67, 73, 78, 80, 81, 85, 86, 109, 113, 119, 120, 126, 234, 240, 241, 243, 244, 246, 248, 249, 251–256, 258–260, 266, 267, 269–271, 274, 290, 297, 307, 345, 350, 357
 Шевес А. 350, 351, 357
 Шевченко Т. 108, 112
 Шекспир У. (Shakespeare W.) 292
 Шелли П. (Shelley P.) 105, 108, 285
 Шен Д. 113
 Шёнберг А. (Schönberg A.) 6, 11, 17, 33, 37, 45, 47, 49, 53, 61, 62, 64, 65, 84, 91, 103, 116, 147, 157, 177, 273, 275, 302, 303, 306, 314, 316, 326, 329, 341, 344, 345, 350–352
 Шеншин А. 7, 37, 39, 79, 85, 89, 101, 112, 197, 198, 200, 202, 204, 213, 214, 218, 223, 290, 295, 297, 308, 309, 349, 351
 Шервинский С. 110, 113, 290
 Шергин Б. 287
 Шерхен Г. (Scherchen H.) 46, 351
 Шехтер Б. 19, 295, 297, 348
 Шиллер Ф. (Schiller F.) 345
 Шиллингер И. (Schillinger J.) 7, 9, 12, 17, 44, 45, 47, 80, 81, 85, 101, 113, 120, 121, 126, 157, 171, 240, 248, 251–253, 255, 256, 290, 297, 347, 349–351, 359
 Шимановский К. (Szymanowski K.) 346, 350, 351
 Ширинский В. 7, 19, 38, 61, 67, 80, 81, 85, 101, 113, 119, 126, 158, 197, 202, 206, 210, 213, 214, 216–220, 222, 228, 237, 264, 291, 297, 342, 343, 345, 348, 349, 353
 Ширинский С. 342, 343, 345, 353
 Ширяевец А. 289
 Шишов И. 294, 297
 Шлёцер Б. (Schloezer B.) 78
 Шмюллер А. (Schmuller A.) 344
 Шнабель А. (Schnabel A.) 46, 344, 351
 Шнеерсон Г. 91, 94, 103
 Шопен Ф. (Chopin F.) 50–52, 58, 121, 155, 156, 195, 267
 Шопенгауэр А. (Schopenhauer A.) 302
 Шоссон Э. (Chausson E.) 344
- Шостакович Д. 7, 11, 12, 16, 18, 19, 21, 23, 24, 26, 27, 30, 41, 43, 47, 48, 51, 54, 55, 67, 69, 71–73, 76, 77, 79, 81, 82, 84–87, 89, 103, 113, 114, 119, 121, 122, 125, 127, 158, 172, 185, 215, 230–235, 237, 238, 240–244, 246, 249, 250–252, 254–256, 258–260, 262, 263, 266–272, 274, 291, 295, 297, 307–310, 347, 349, 350, 351–353
- Шоу А. (Shaw A.) 121
 Шохин Л. 295
 Шпенглер О. (Spengler O.) 82
 Шпильман С. 343, 345, 346
 Шреккер Ф. (Schreker F.) 26, 29, 46–48, 273, 344, 345, 349
 Штайн Р. (Stein R.) 98
 Штейнберг М. К. 89
 Штейнберг М. О. 18, 77, 80, 86, 89, 97–99, 105, 112, 113, 115, 121, 123–125, 296, 297, 349, 352
 Штембер С. 344
 Штерн Ю. (Stern J.) 96
 Стефан П. (Stefan P.) 51
 Стидри Ф. (Stiedry F.) 46, 346, 351
 Штраус Р. (Strauss R.) 45, 52, 58, 215, 273, 301–303, 342, 344, 345, 349, 352
 Штрейхер Л. 7, 123, 127, 292, 297, 348, 349
 Штуккеншмидт Х. Х. (Stuckenschmidt H. H.) 49, 215, 246, 253
 Шульгин Л. 39, 294–297
 Шуман Р. (Schumann R.) 297, 348
- Щёголев П. 112
 Щербачёв В. 11, 12, 73, 80, 85, 86, 113, 118, 123, 127, 158, 237, 238, 240, 241, 243, 247, 251, 253–256, 258, 259, 267–270, 292, 296, 297, 308, 344, 347, 349, 352
 Щипачёв С. 109, 112
- Эберляйн Д. (Eberlein D.) 83
 Эйгес К. 297
 Эйзенштейн С. 96
 Эймерт Г. — см. *Аймерт Г.*
 Эйслер Г. (Eisler H.) 44, 348
 Элерс А. (Ehlers A.) 351
 Эренбург И. 108
 Эфрос А. 108
- Юрасовский А. 295
 Юргенсон П. 112
 Юровский А. 19, 20, 24, 27, 28, 43, 44, 293, 296, 343
- Яворский Б. 7, 38, 42, 78, 91, 94, 95, 107, 108, 123–125, 127, 150, 155–157, 267, 292, 344
 Языков Н. 112
 Якулов Г. 83
 Ямпольский И. 105
 Ярков П. 100
 Ярнах Ф. (Jarnach Ph.) 115

Книжное издание

Детлеф Гойови

**НОВАЯ СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА
20-Х ГОДОВ**

*Перевод с немецкого и общая редакция
Натальи Власовой*

Художник М. Цветкова
Техн. редактор О. Кузнецова

Лицензия № 009.196 ЛК № 000315

Н/К

Форм. бум. 70x100¹/₁₆. Печ. л. 23,0+0,25.

Уч.-изд. л. 25,58. Изд. № 10921.

Цена договорная.

Издательский Дом "Композитор"
127006, Москва, Садовая Триумфальная ул., 12/14

Отпечатано в типографии МКЖТ
107078, г.Москва, Басманный пер., д.6

