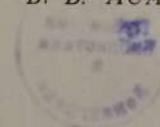


государственный институт истории искусств

30-4
630

РУССКИЙ РОМАНС

ОПЫТ ИНТОНАЦИОН-
НОГО АНАЛИЗА
СБОРНИК СТАТЕЙ
ПОД РЕДАКЦИЕЙ
Б. В. АСАФЬЕВА



«АКАДЕМИЯ» МОСКВА—ЛЕНИНГРАД. 1930

РАССКАЗЫ С НАМ О

Печатается по распоряжению Правления Государственного Института
Истории Искусств.

Директор ГИИИ Ф. И. Шмит.

4 декабря 1929 г.



Отпечатано в гос. типографии изд-ва
«Ленингр. Правда», Ленинград,
Социалистическая ул., 14,
в колич. 2000 экз., 7 л.
Ленинградский област-
ант № 48164
Зак. № 1247

ПРЕДИСЛОВИЕ

Романс—формально, в достаточной степени неопределенный вид или „отложение“ музыки—познается лучше всего из наблюдения за его содержанием, раскрывающимся не только в анализе и классификации его словесной тематики, но и в изучении диалектического становления в романе двух руководящих факторов—слова и музыки. Доминирование одного фактора обусловлено *кажущимся* снижением роли другого антитетического фактора—кажущимся потому, что на самом-то деле динамика романа и степень его художественной ценности зависят от того, насколько это снижение не имеет безусловного характера и насколько велики сила противодействия и сопротивляемость отклоняемого фактора. Постоянство сопротивления позволяет говорить о существовании противоположностей в романе, как в области камерного творчества. Рационалистическая эстетика потратила не мало труда и времени на то, чтобы определить, какой из факторов (слово или музыка) должен доминировать в вокальной лирике, как максимально правомочный. Этот априорный тезис *долженствования* ничего не дает в отношении понимания романса, как реально существующей, конкретной данности, а не того, чем он должен быть. Каждый роман, исследуемый как факт художественной продукции, показывает, что его естественное состояние и есть состояние неустойчивого равновесия между двумя факторами и что их существование—существование противоположностей—отрицает бытие каких-то идеальных „покойных“ романов, в которых бы достигалась столь желанная и издавна искомая гармония между словом и музыкой, строем стиха и строем мелодии и т. д., и т. д.

Чтобы вскрытие диалектического становления слова и музыки в романе не превратилось бы в столь же формально эстетические рассуждения о причинах преобладания того или

иного фактора или же в измерение схем, незаполненных реально-ощущим звучанием, необходимо при изучении романса принимать его как своеобразную интонационную сферу—сферу содружества и антагонизма (последнее вернее) речевых и музыкальных интонаций (звукосопряжений). При разложении любого романса на схемы (периоды, фразы etc.) от его звуковой природы ничего не остается. А между тем как в отдельном слове неверный акцент или искаженное интонационно произношение меняет его смысл, так и в музыке свойства и характер звукосопряжений, связанные и обусловленные множеством причин, составляют то главное в ней, без познания чего не охватить всецело содержания музыки. Тем самым я вовсе не снижаю значения социальных факторов (не говорю, что не от них надо итти к изучению музыки, но хочу сказать, что без одновременного — „навстречу“ — изучения интонационной природы такой чуткой в своем содержании сферы творчества, как романс, обойтись нельзя).

Современная эстетика не может иметь дела с музыкальными абстракциями (в роде знаменитых двух-и трехчастных „форм песни“, которые вовсе не обязаны быть песенными, т. е. органически быть обусловленными мелодией и могли механически включать любое содержание). Она знает конкретно интонируемый материал, оформленный так или иначе, в силу такого-то содержания. Старая эстетика „потеряла“ этот первоэлемент — интонацию, но зато пыталась изучать ритм, как отвлечение, вне озвученного материала. От интонации сохранились только ее определения, вернее эпитеты качества: „чистая“ или „нечистая“, a tertium comparationis, т. е. само явление, в функциональном отношении к которому стоят данные эпитеты, не принималось в расчет, хотя, казалось бы, музыка всегда была искусством исполнения, и учет степеней и функций звукосопряжения в практике всегда присутствовал. Но музыкальными формами овладели предрассудки абстрактной архитектоники, и музыку привыкли анализировать вне учета данных реального (только в звучании) бытия. Простой факт, что музыка, как и речь, есть, прежде всего, интонация и что интонация, влиятельнейший фактор, начинает осознаваться лишь мало по малу, по мере переключения сознания композиторов из замкнутой „кабинетной“ сферы творчества к реальному общению со слушателем.

Предлагаемые статьи о русском романсе — часть работ моего семинария по изучению интонации русского романса в пределах 20-х—90-х годов XIX века. Лозунгом семинария было: не анализировать схемы романсов, а наблюдать причинное становление музыки, исходя от понимания романса как интонационного единства, в котором налицо взаимодействие двух руководящих факторов — двух полноправных видов интонирования: речевого и музыкального, находящихся в состоянии неустойчивого равновесия. Кроме того, романс — камерная сфера интонирования, т. е. это музыка, рассчитанная на заполнение малого пространства: в ней ограниченное количество взаимодействующих факторов, но, притом, детально проработанная артикуляция и особенные приемы реторического воздействия. Тем интереснее на такой, казалось бы, отграниченней сфере обнаружение социальных факторов. Конечно, в этом отношении романс, как и следовало ожидать, — одна из чутких областей музиковедования. К сожалению хаотическое состояние материала (до сих пор, кроме нескольких тетрадей вокальных произведений Мусоргского, нет критически проверенных академических изданий классиков Русского романса) и крайне скромное научно-исследовательское значение всего, что было сделано по изучению и даже описанию романсной музыки, не позволили на первых порах пойти дальше ряда небольших этюдов — наблюдений над столь изменчивым и разнохарактерным по своим стилистическим признакам объектом, каким является русский романс. Семинарий имел место зимой 1924—25 г.. сборник же выходит в свет лишь через пять лет. Конечно, рассматривая музыкальные явления, как таковые (лишь с частичной попыткой социально-исторического охвата темы), он отражает состояние советского музыковедения на первых этапах его развития. Но в целом ряде областей музыки даже робкая предварительная работа над динамикой интонаций, т. е. живой музыкальной речью (взамен обычных описаний схем и норм) все еще продолжает быть очередной необходимой работой. После нее легче было перейти к вскрытию причинных зависимостей и связей, определяющих и обуславливающих музыкально-исторический процесс в связи с различными этапами классовой борьбы. В этом отношении представители искусствоведческих дисциплин много счастливее музыкантов. Черновая работа там уже давно была проделана.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Наше же музыкоzнание пришлось строить буквально на пустом месте. Отсюда невольный интерес к выявлению специфических качеств музыкальных явлений, но уже не как материала выразительного, в отношении же к данной теме, как песенно-романсного вида оформления музыкального языка. Этот этап познания не минуем, а на большее и не претендуют предлагаемые этюды о романсах выдающихся русских мастеров данного жанра камерной музыки. Поэтому, как не запоздал сборник, всетаки, повторяю, поскольку в области изучения русского романса как материала почти ничего не было сделано, постолькоz затронутые в нем темы и проблемы, думается мне, имеют право на внимание к себе и сейчас.

Председатель МУЗО ГИИИ

Б. Асафьев.

1 августа 1929 г.
Детское Село.

Б. В. Асафьев.

ВАЖНЕЙШИЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ РУССКОГО РОМАНСА

Первые побеги русского романса пока еще не удается проследить с достаточной полнотой. В истоках своих романс, повидимому, искусственное насаждение. В салонах петровской столицы он выступал как соперник народной песни: это можно наблюдать в немногих сохранившихся „российских песнях“, которые, в сущности, и были своего рода опытной лабораторией по ассимиляции западно-европейской художественной песни. Слух Темир и Хлой должен был привыкнуть к тому, чтобы взамен протяжных и плясовых песен, перенимаемых от дворовых девок, тешиться нежными звуками клавесина и арфы, сопровождающими чувствительные напевы. С одной стороны, народная песня, как и чувства, зашнуровывалась в корсет тонико-доминантовых последований, в рамки строгих периодов, и принимала в первых сборниках песен сопровождением новый облик (гомофонный склад), с другой стороны—входившие в бытовой уклад и попадавшие в сферу домашнего музицирования французские романсы из опер с лирико-сентиментальным направлением и песенки из немецких зингшпилей вызывали подражание. Местные романсы, в сущности, являлись перефразированными песнями, песнями-романсами или романскими песнями смотря по тому, какой строй интонаций доминировал. Расслаивание ладовой песни мажором и минором началось вероятно с средины XVII века, т. е. еще в Московии, через Украину и Польшу. К сожалению, далеко не собранный и не проработанный еще богатый материал кантов (за то, что на них стали обращать внимание, русское музыкоzнание должно быть всегда признательно памяти С. В. Смоленского и А. В. Преображенского) не позволяет детально проследить этот процесс. Песни: романсы из песенников от семидесятых годов XVIII века до первого десятилетия XIX века, и даже включая это десятилетие, позволяют заключать уже о достаточно „вкусном“ усвоении романсов во вкусе Руссо (*„Les consolations des misères de ma vie“*, 1781), песенок и ариэтт Монсины, Филидора и чувствительного Гретри (оперы его шли в Петербурге с начала 80-х годов XVIII века). Если на момент остановиться на чисто формальных признаках, то можно сказать, что к концу первого десятилетия

XIX века в домашнем музицировании в Петербурге окристаллизовались напевы („голос отменно нежной“) с инструментальным сопровождением, фактура которых свидетельствует о полном усвоении изысканнейшего минорного лада „томной эпохи“—лада итальянцев, типа Лео и Винчи, и лада Моцарта, т. е. с характерными ползучими хроматизмами и альтерациями (повышенная четвертая ступень, пониженная вторая ступень). Каватина Гориславы в „Руслане“ Глинки (1838—39 гг.) является, поэтому, уже целиком классической вещью по отношению к примитивам начала столетия.

Социально показательным явлением, замыкающим собою первый период эволюции русского романса—период обра-
зования песенно-романсового стиля, в котором мы имеем сложный сплав многообразных интонаций, надо считать творчество Алябьева (1787—1851), крайне одаренного, но беспашно прожившего свою юность, первого выдающегося рус-
ского лирика. Анализировать его вещи—одно удовольствие: с ними входишь в непосредственное живое общение с теми интонациями, которые были в обращении музицирующих кругов и служили чуткой реакцией на волновавшие людей чувства. Это ни в каком случае не кабинетные произведения компози-
тора-индивидуалиста с расчетом „на вечность“, с взглядом на публику сверху вниз—это творчество еще не оторванное от музыки устной традиции, в которой каждая вновь возникающая интонация тесно спаяна с наличествующим в обращении запа-
сом звучаний и—что называется—лежит на слуху у воспринима-
ющей среды и быстро распространяется (именно, таков алябьев-
ский „Соловей“). Русская и цыганская песня, итальянские опер-
ные реминисценции, немецкие сентиментальные умилительные и балладные „тоны“—все сплетается у Алябьева в эмоцио-
нально чуткие и не без вкуса оформленные импровизации. Это „открытая“, общительная лирика, лирика на конкретного потре-
бителя. Конечно, в тематике романсов преобладает воспевание любви и дружбы. Стимулы к тому возникали в дружеской среде, на вечеринках, товарищеских попойках, встречах, про-
водах и т. д. и т. д. Наличие в некоторых романсах Алябьева хоровых (простых по фактуре рефренов) явно указывает на их происхождение из сферы „домашнего“ и концертно-люби-
тельского музицирования. С одной стороны, эта лирика уводит нас в стихию столичного дворянского разгула, в опоэтизиро-
ванную безудержную гульбу горячих голов, которым некуда девать своих сил, другой же стороной—в атмосферу поме-
щичьего быта, в моменты беспечных переживаний востор-
женной молодости, когда песни и пляски под гитару, ряженье и игры отбрасывали все модные столичные интересы далеко в сторону от оживавших деревенских традиций.

Таковы были предпосылки, из которых постепенно выкри-
сталлизовался, мало по ману отрываясь от бытовой

песни, русский романс. Следы этого рода музыки налицо у Глинки, особенно в его полу-песнях, полу-романсах, в обычной для 20-х, да и более поздних годов, манере подра-
жания народным интонациям (Русская песня: „Горько, горько мне“, 1827 г. „Дедушка“, 1828 г. „Ночь осенняя“, 1829 г.). Несколько излюбленных „славяно-русских“ оборотов входили тогда, как обязательные попевки—признаки национального характера, во множество композиторских опы-
тов. Верстовский строил на них свои кантаты и романтиче-
ские оперы, в которых он так любил выводить древних славян. Этот первый этап установки бытовой песни на европейском гармоническом фундаменте—обычно на минорных кадансовых формулах—глубоко вкоренился и тянулся долго, вплоть до Чайковского. Раз усвоив себе несколько привычных ак-
кордовых последований, в которые укладывалась русская песня (при чем последования эти легко подбирались и на гитаре), с ними не хотели расставаться, тем более, что сюда же была привнесена и цыганская песня.

Но у Глинки же бытовой романс преображается в худо-
жественную лирику. В таких вещах, как „Virtus antiqua“ (1840), „Кубок янтарный“ (1848) или „Прощальная песня“ (1840), возникших несомненно под воздействием атмо-
сферы дружеских вечеринок, он оставил высокие образцы за-
стольной музыки. В том кругу, где Глинка стал вращаться по мере отрыва своего от аристократических салонов, выкристал-
лизовывалось что-то подобное интеллигентской художествен-
ной богеме. Как бы не были гротескно-грубы формы вечеринок и времяпрепровождения „братьев“—у большинства соченов
доминировали искренние интересы в отношении искусства и литературы. Глинка из салона литераторов-аристократов перенес в этот пестрый по своему классовому составу кру-
жок вкусы высокой артистической среды. Как и Одоевский, но невольно, он явился мостом, соединяющим людей, любую-
щихся искусством, с людьми уже жившими искусством. Как Грибоедов льнул к Булгарину, так Глинка—к Кукольнику с „братьями“.

Романсы, возникшие под воздействием застольного товарище-
ского времяпрепровождения и культа дружбы (и вина) в дворян-
ской, военной и штатской (напоминаю о соответствующих сти-
хах Пушкина, Языкова и др.) среде, близко соприкасаются с романсами любовными, эротическими. В этой сфере, конечно, много оттенков. К застольному романсу примыкают те лирико-восторженные „похвалы любви и женщинам“, содержанием которых отнюдь не являются одинокие мечты романтика об идеализи-
рованной „отсутствующей“, „недоступной“, „жестокой“, а скон-
чнее вполне конкретно чувственные восторги перед „жрицами Киприды“. Эта линия романса явно снижается от 20—40-х годов (Алябьев, Глинка и др.) к 70—90-м годам и настолько, что

подобного рода культ уже немыслим у Мусоргского. Эротика превращается в скромные салонные комплименты у Кюи и стилизуется у Римского-Корсакова в изящные и целомудренные лирические созерцания. Стоит сравнить, например, различные этапы воплощения стихотворения Мицкевича „Moja Pieszcotka“ у Алябьева („Люблю, когда пташка моя“) в 30-х годах, у Глинки („К ней“), 1843, у Кюи („Моя баловница“), 1877, у Чайковского („Моя баловница“), 1875, и у Римского-Корсакова („Моя баловница“), 1897 г. Культ кипридиных утех с участием доморощенных Фрин и Аспазий выродился вместе с породившей их барской „гаремной“ и „вне-гаремной“ эротической разнозданностью и эпикурейской жизнью „душа на распашку“. ¹ Любовь, до того бывшая культом на глазах у всех, становится замкнутым от посторонних, все глубже и глубже анализируемым чувством. Несомненно, в этой эволюции главную роль играет перерождение барской дворянской среды в интеллигентскую. Эпикуреизм не уходит вовсе, но он „дематериализуется“ — из чувственно-осознательного превращается в чувствительно-прекраснодушный (идиллический) и чувствительно-меланхоличный. Присущий романсам такого типа „минорный тон“ мог образоваться из переключения на романно-чувствительную почву скорбных (возросших на почве отнюдь не любовной) интонаций русской народной протяжной песни, терявших в европейском мионре свой упругий и отнюдь не сентиментальный облик — это с одной стороны. С другой стороны, не меньшую роль могли сыграть изящно-печальные интонации французского романса и — по мере их проникновения — грустные настроения немецкой романсической Lied (особенно Шуберта). Можно разграничить определенно две полосы в ранней русской романской лирике — от и до проникновения шубертовских интонаций: французско-аристотельные, оперно-итальянские и немецко-зингшпильные и оперные (внедрение Вебера) интонации вливаются в волны шубертовской лирики, при чем характерно, что из Шуберта русская музикантская среда начинает брать не бодрые, а наиболее усталые нежно-печальные интонации последних циклов — „Зимняя дорога“ и „Лебединая песнь“. Влияний светлых интонаций типа „Das Wandern“ не найти почти, а следов „Шарманщика“, „Серенады“, „Путника“ („Der Wanderer“) и т. п., а также характерных шубертовских минорных попевок и кадансов — сколько угодно! Мне думается, что скорбный оттенок русский романс, особенно в его лирико-любовной сфере, стал принимать по мере того, как совсем исчезло из сознания „дней Александровых прекрасное начало“, ибо — после разгрома 14 декабря — „николаевский режим“ „запечатывал“ не только

¹ Дольше всего держалось инстинктивно страстное „осознательное“ высказывание чувства в цыганской песне и романс. Художественные стилизации этого жанра находим у Чайковского („Ночи безумные“, „Песня цыганки“).

высказывания, но и чувства. То, что у Глинки долго преобладает „светлый тон“ в лирике, не меняет сути дела. Романс „Я помню чудное мгновенье“ — будь он написан не Глинкой, а разночинцем, в 40-х же годах мог бы иметь иной характер, а в 50-х в воображении композитора-любителя, если не из разночинцев, то из мелких деклассированных дворян, принял бы несомненно минорно-скорбный отпечаток и превратился бы в элегию. Скажу больше: возвышенный фэн Бородина — „Для берегов отчизны дальней“ — начало 80-х годов — был бы несомненно светлее трактован Глинкой в 40-х годах. Но и сам Глинка в 50-х годах подошел к контрастно-драматической фактуре „Песни Маргариты“ и „Не говори, что сердцу больно“. Дело в том, что, хотя в творчестве Глинки и жили жизнеощущения барства, не знавшего предела разгула чувств и воли, и хотя „минорно-скорбные“ интонации, вроде знаменитой элегии на текст Баратынского „Не искушай меня без нужды“, при всей их искренности были преходящим облаком печали, а не скорбью, как главным тонусом восприятия явлений — все таки, художественное чутье композитора подсказывало ему интонации, лишенные привкуса классового разложения. Как и у Пушкина, „дематериализация“ любовной лирики Глинки — в плане психологическом — заключается в том, что „дикий произвол страстей“ господствующего сословия властно в ней сковывается суровым художественным каноном. Благодаря этому, его лучшие романсы стали обнаружением здорового интенсивного человеческого чувства, перешли в следующие поколения и радовали слух людей контрастного мировоззрения (Толстой, Достоевский) и различных социальных группировок. Но и „печаль“ Глинки („Не искушай“ или романтическое „Сомнение“ — психологический прообраз шумановского „Я не сержусь“ и т. п.) нашла впоследствии повсеместный отклик, именно, в те времена, когда „печаль“ стала тонусом жизнеощущения хотевшей дышать полной грудью разночинной интеллигенции. ¹

Идиллические и идеалистические субъективные настроения и чувства, начавшие доминировать в романской любовной ли-

¹ Обращаю внимание на крайне существенный факт: высказанное в музыке представителем одного господствующего классового мировоззрения чувство может у представителей другого класса стать подлинным выражением не менее сильного ощущения. Такая „пересадка“ не заключает в себе ничего неестественного, если не забывать, что музыка есть прежде всего искусство исполнительское и что новые люди вкладывают в полученное наследие, в сохраненные нотными знаками интонации, много своего чувства, своей жизненной энергии. Этим только и можно объяснить, что сентиментальная зябкая грусть „Не искушай“ — предчувствие близкого заката обреченной на гибель социальной группы — приобрела потом такую популярность у разночинной интеллигенции и городского мещанства, завоевавших жизнь. Такое переключение звукового содержания происходит постоянно, если только в музыке прошлого были „семена“ для подобного рода эволюции.

рике, отнюдь не изгнали из нее бытового „нутра“. Пожалуй, историку русского романса иногда даже удобнее наблюдать за сменой интонаций по образцам лирики, стоявшим ближе к быту и к домашнему музелизированию, чем по произведениям выдающихся мастеров. В таких „непосредственных эмоциональных высказываниях“ много свежести и материала для суждений о преимущественно популярных в данную эпоху, отвечавших чувству, интонациям,—и отсюда путь к анализу музыкальной семантики и к выражаемому содержанию. С этой точки зрения Алябьев „объемистее“ Глинки. Потому ли, что круги, в которых он вращался, были более „деклассированными“, потому ли, что его более рыхлая в сравнении с глининской фактура сохраняла множество „бытовых отложений“, не пощаженных суровым отбором максимально ценных и упругих интонаций у Глинки, или тут еще играло роль различие во вкусах Москвы и Петербурга, но материал алябьевского лирического романса мы встречаем потом повсюду в бытовом песенно-романском творчестве (Варламов, Гурилев, Булахов, Дмитриев, Соколов и т. д.). Очевидно, воображение Алябьева „орудовало“ обобщенно-простейшими звуковыми перестановками и сочетаниями, в которых „отложились“ надолго чувствования окружавшей его среды, родственные и будущим поколениям. Любовно-лирическая тематика Алябьева простирается от меланхоличных песен Дельвига, от робко романтической с экзотическими тенденциями музыки к „Кавказскому пленику“ Пушкина (тут же надо сказать, что романтизм ввел в русский романс интерес к пейзажу и жанру, т. е. изобразительные элементы) и пушкинских стихотворений: „Что в имени тебе моем“. „Я вас любил“, „Старый муж, грозный муж“ т. д.—до лирики А. Вельтмана, Марлинского, Соллогуба, Ростопчиной и прочих еще менее заметных поэтов. Кроме романсов, воспевающих чувство любви, у Алябьева находит значительное место характерно романтическая „лирика размышлений-монологов разочарованных душ“—о тщете всего земного, о печальной судьбе изгнаников, о безвозвратно уходящей жизни, о никчемности существования („Уныние“ на текст А. Глебова, „Вечерний звон“—И. Козлова, „Мечты, мечты“—Пушкина, „Гроб“—П. Ободовского, „Прости, как грустно это слово“—Вяземского, „Песнь несчастного“ и т. д.). Если даже принять во внимание автобиографический момент, влиявший на выбор таких сюжетов (Алябьев по несчастной случайности—за убийство в состоянии запальчивости, а быть может только за участие в ссоре, приведшей к скоропостижной смерти одного из участников—был сослан в Тобольск), все таки, на обилии их сказываются и общественные симпатии к подобной тематике, которая вполне отвечает и „последекабристским“ настроениям оппозиционной части общества и разочарованности и скуке, охватившим представителей вымиравших традиций родовитого барства. Как это ни парадо-

кально, но меланхолические размышления о бренности земного встречали радужный прием и у нарождающейся разночинной интеллигенции (распространенная в молодежи до наших дней песня „Не осенний мелкий дождичек“ и подобные ей являются типичным отражением личной и хоровой—сменившей „кутежную“ застольную песню—„лирики печали, разочарования и одиночества“). Особенно показательны романсные темы и интонации изгнанничества, заточения и воспоминаний. Пока еще мы не настолько знаем интонационный состав и строй и интонационную семантику романсной лирики, чтобы быть в состоянии точно определять принадлежность такого-то типа попевок, или мелодий, или кадансов (и всего фортепианного сопровождения) „грустного тона“ к грусти-одиночеству любовного порядка, а других—к грусти-одиночеству иного плана. Конечно, заранее можно принять гипотезу о несомненном различии интонаций различного содержания в строе и качестве, но обосновать ее в полной мере сейчас было бы трудно. В простейших случаях различие самоается в руки: если взять мягко-уступчивые и ветвистые интонации „Соловья“—квинт-эссенция алябьевской лирики—и сравнить их с надломленной (паузами, скачками на широкие интервалы) линией почти декламационной мелодии его же „Вечернего звона“, то слух быстро усвоит, даже без слов, насколько выражение девичьего горя (одна из популярных тем романсов: милый разлюбил—кольцо на руке распаялось) расходится в интонационном отношении с выражением предчувствия близкой смерти. Но дело усложняется, стоит только взять один из „изгнанических“ романсов, например: „Иртыш“, слова И. Веттера („Певец младой, судьбой гонимый, при бреге быстрых вод сидел, и грустью скорбною томимый разлуку с родиной он пел“). Безусловно, в нем много общих интонаций с интонациями „многочисленных разлук“, весьма тождественных, безразлично к тому, идет ли речь о разлуке-измене любви или о разлуке по причине изгнания.

В элегии „Пробуждение“ („Мечты, мечты, где ваша сладость“) мы имеем характерный образец того интонационного брожения которое производило влияние „неистового романтизма“ в любовной сентиментально-идиллической лирике. В музыкально-семантическом отношении и в отношении повышения интенсивности экспрессии романтизм сыграл в высшей степени плодотворную роль. Он заставил воображение композиторов работать над множеством новых заданий: искать ярких контрастов, перемежать выражение чувства с изобразительными моментами, учиться ораторской, властно овладевающей слушателями, декламации и риторическим приемам (расстановка пауз и фермат для сосредоточения внимания и т. п.). В указанной элегии все это очень наглядно выявляется вплоть до того, что можно определить, где Алябьев уже стоит на твер-

дой почве заимствованной „штампованной“ романтики (имитация излюбленных немцами-романтиками интонаций „охотничих рогов“—эхо после слов: „где ваша сладость“) и где он пытается новаторствовать. Любопытна также в отношении романтической изобразительности „Зимняя дорога“: „Сквозь волнистые туманы“. Но здесь я не собираюсь давать подробного семантического анализа. Я хочу только продолжить ранее кинутую мысль и сказать, что как раз сфера романсов-монологов с тематикой скорби в разлуке и одиночестве (даже если скорбь любовного порядка) позволяет выдвинуть гипотезу о социально могущественном факторе, повлиявшем на резкое изменение характера интонаций в преобладавшем до конца 20-х годов идилическом романсе. Это изменение совпадает с захватом литературной области романтическим стилем, но несомненно объясняется не этим захватом, а отражением социального кризиса мировоззрения на психике музыкантов и затем на самой музыке. Как еще эпичен и верен классической дисциплине Глинка в своем „Ночном смотре“ (конец зимы с 1836 на 1837) и как уже надорван и „произволен“ Алябьев в своем романтическом размышлении: „Гроб“ (1829). Романс—потому и любопытная в социологическом отношении область, что в ней можно наблюдать барометрически чуткие уклоны воображения композиторов вслед изменениям социального давления. Но отражаться это давление могло на различной тематике: любовная лирика Глинки, Даргомыжского, Кюи, Чайковского, Мусорского и Римского-Корсакова (и у него лирика 70-х и 90-х годов) глубоко трансформировалась не только в силу различия композиторских темпераментов. Впрочем, в этом отношении я уже ссылался на характерный пример с романсом на один и тот же текст Мицкевича...

Своим разносторонним охватом действительности Алябьев стоит ближе к Даргомыжскому (они входят друг в друга непосредственно), чем к Глинке. Алябьев уже коснулся сферы иронии, стала характерной для Даргомыжского с его „Титулярным советником“ и „Червяком“, хотя и не смог подняться до высоты „Старого капрала“. В этом плане для Алябьева показателен романс „Нищая“ (из Беранже). К сожалению неизвестен год сочинения. Мало того, Алябьев захватил если не народническую (в понимании 70-х годов) тематику, то во всяком случае подошел к ней через бытовые деревенские сюжеты, родственные настроениям прозаиков-народников: это его песни-романсы на тексты Огарева—„Изба“ (сороковые годы), „Деревенский сторож“ (1850—51) и „Кабак“ (1843): „Выпьем, что-ли, Ваня“. Особенно экспрессивна музыка „Деревенского сторожа“ („Ночь темна, на небе тучи“), где текст давал возможность композитору затронуть любимую им романтическую тему одиночества и грусти среди сумрачной природы. „Деревенского сторожа“ и „Избу“ (это стихотворение под другим заголовком: „Зимний

вечер“) положил на музыку и Гурилев (1802—1856), однако, с меньшей удачей.

Таким образом, на примере чуткого творчества Алябьева можно видеть, как развивалась романсная тематика от 20-х годов XIX в. до самого начала 50-х, как лирика дружбы и любви сплетается с лирикой одиночества и как в завершающей стадии творчества композитор приходит к тематике бытового жанра и к мотивам социальной бедности и покинутости. Почти то же можно сказать о Даргомыжском. И у него мы видим культ дружбы и любви, но и у него появляются социально показательные темы. Если почти отсутствует лирика одиночества, то тем остree моменты иронии. Они тем более показательны, что круг людей, группировавшийся вокруг Даргомыжского, казалось, по своему классовому составу не давал к тому повода.

Даргомыжский не мог не знать иронии и гротеска, потому что расцвет его деятельности приходится как раз на годы кризиса страны, искупавшей последствия николаевского режима. Фактура романсов Даргомыжского менее строга и канонична, чем фактура романсов Глинки. Как композитор характерный и жанровый, он должен был все время искать новые приемы и менять манеру выражения в зависимости от требований сюжета и текста. Живя в критическую эпоху, требовавшую чуткости и настороженности, Даргомыжский был социально „общительнее и отзывчивее“ Глинки и меньше углублен в чисто художественную атмосферу. Время было иное. Оно создало и иного композитора. Нельзя было знать только свой круг, потому что пришли и заявили о своем праве участвовать в культурном строительстве новые люди („разночинцы“), дворянство перестало чиниться штатской службы, салоны демократизировались, начинал свое победоносное шествие по проигранным и задолженным имениям промышленный капитал. Цикл сюжетов вокальной лирики стал многообразным: от цыганских и деревенских песен, идилических и жанрово-комических (*Ванька-Танька*) куплетов с наигрышами и юмористических сцен-диалогов (*Мельник*) до высокой серьезной иронии (*Старый капрал*) и лирики глубоко сосредоточенного характера, с полным преодолением следов чувственности (*Вертоград*). Женские образы в романсах Даргомыжского тоже теряют облик жриц Киприды. Куртизанка Лаура в „Каменном Госте“ совсем не так весела, легкомысленна и беспечна, какой она представляется суровому Дон Карлосу (прекрасно очерченный образ, тоже носитель серьезной высокой иронии в контраст сочному образу Лепорелло—носителю бытовой комедийной иронии, остроумной и лукавой). Глинкинская прихотливая „Адель“ (1849) уже была бы теперь не ко времени, ибо женщина требовала к себе иного отношения: наступила эпоха „Что делать“ (1863). Отнюдь нельзя сказать, что „голос страсти“ вовсе ушел из музыки Даргомыжского и что женские образы омертвили—психологически чутко вы-

явленный образ Донны Анны в *Каменном госте* это опровергает, но сопоставление глинкинских Антониды и Людмилы с Наташей в *Русалке* сразу показывает различие между эпохами. У Даргомыжского начинают жить и чувствовать совсем иные русские девушки и женщины.

Итак, завоевания вокальной лирики 50-х и 60-х годов, сопоставленные с общественными сдвигами той исторической поры, указывают на серьезность „тона“ отношения к окружающей действительности и на рост критического сознания у композиторов, что особенно заметно по внедрению в романсы и песни интонаций жесткой иронии и гротеска, наряду с жанрово-комическими оборотами. Хотя Даргомыжский еще уделяет достаточное внимание идеалии, а также эпикурейской лирике, отражавшей веселый и беспечный быт господствующего класса, однако, сравнение подобного рода его романсов с глинкинскими указывает на колебания вкуса и на преодоление „гармонического безоблачного ощущения“ действительности. Мне кажется, что фактура произведений композиторов-характерологов и наблюдателей, чутких добывовых явлений, не может быть канонически-совершенной. Она должна быть неустойчивой, „пестрой“ и, если угодно, неряшливой. Какой-либо капризный оборот или неожиданная интонация часто врезываются у таких композиторов не от неумения выражаться „правильно“, а от необходимости сказать свою мысль или зафиксировать свое жизнеощущение именно так, а не иначе, потому что поступить иначе означало бы солгать перед самим собою и передвшенным окружающей действительностью чувством. У еще более чутких композиторов, у которых музыка стремится не столько отстояться в архитектонически законченных сооружениях, сколько быть столь же непосредственным отражением чувства, как живая повседневная речь, каждая интонация обусловливается ее интенсивным соответствием переживанию, и слух композитора постоянно „ищет“ не „гармонического согласия“, а психологического оправдания каждому обороту. Это все надо иметь в виду, чтобы понять романсы Мусоргского, вслед за Даргомыжским во второй половине 60-х годов выступившего с лозунгами реализма и правды в музыке, как того требовала критическая эпоха.

С Мусоргским, еще сильнее входит в романсы драматический элемент, вплоть до того, что некоторые его вещи превращаются в напряженные характерные монологи и диалоги, развертываемые в столь конкретно очерченной ситуации, что в целом они являются собою драматургически цельные и замкнутые построения, и выходят за грани романсно-камерного стиля или наоборот „стягивают“ оперу в романсы, посредством переключения всех средств оперно-драматургической выразительности в камерный стиль. Такого насыщения романса драмой потребовала эпоха. Политические и социальные противоречия, перегруппировки внутри господствующего класса, вхождение в об-

щественную жизнь „разночинства“ должны были „обострить“ и обогатить интонационную сторону музыки, разложить формальный канон и в сильной степени повлиять на тематику. Но надо помнить, что не обязательно только тематически соответствующие запросам эпохи произведения являются показательными. Отнюдь нет. Если взять, казалось бы, совершенно в социальном отношении „нейтральный“ какой-либо лирический романс эпохи уравновешенной и эпохи критической—разумеется, наблюдения надо вести над музыкой композиторов эмоционально-чутких, а не эпигонов, повторяющих чужие слова—то разница несомненно скажется. Она скажется, прежде всего, в характере интонаций, в ритмике, в гармонической ткани, наконец, и это главное, в артикуляции и в реторических приемах. Эти изменения возможны и в стиле одного композитора, если различные этапы его творчества приходятся на „конфликтные“ по содержанию своему „отрезки времени“. Мусоргский оказался наиболее социально чутким композитором, выросшим в напряженной атмосфере среди общественной критической „переоценки ценностей“. Он естественно продолжил и заострил идеи Даргомыжского. Он стал требовать от композиторов не только „переключения“ интереса на новые содержательные темы, но и перестройки всего творчества в смысле отказа от всех предвзятых схем и абстрактных форм, от чисто интеллектуальной игры звуками. Музыка, прежде всего, эмоциональный язык, поэтому она должна вырастать из наблюдения за живыми человеческими интонациями и добиваться возможно точного фиксирования их в виде „осмысленной мелодии“, мелодии творимой речью людей, мелодией психологически оправданной.) Эти воззрения Мусоргского были социально подготовлены и могли вырасти только в условиях русской тогдашней действительности. Повторяю, дело не в одних только народнических сюжетах: они стали появляться в романсе и до Мусоргского, хотя и в наивной идиллической трактовке,—дело в перевороте композиторского сознания, под воздействием сдвигов сознания общественного, следствием чего являются изменения характера интонаций, поиски и отбор правдивого, эмоционально чуткого материала и т. д. и т. д.

Но эпоха задела не одного Мусоргского. Драматизировался в сильной мере и лирический романс, содержанием которого обычно были любовные признания и мечты, излагаемые в идиллическом тоне (Гурилев, Варламов и другие). Драматизирование и динамизирование лирики посредством заострения контрастности всех элементов, определяющих фактуру романса, произошло у Чайковского, чье вокально-камерное творчество в значительной мере выросло из предпосылок, данных в так называемых, с эстетской точки зрения, „псевдо-русских“, а на самом деле типично-бытовых, обслуживавших громадные слои

„русского“ столичного и провинциального населения, песнях-романсах многих лириков, включая Алябьева. К сожалению, место не позволяет мне привести множества примеров драматизации Чайковским бытовавших в его время популярных песенно-романских интонаций и перечислить ряд реторических приемов, посредством которых он столь интенсивно повышал эмоциональное воздействие романсов.

Приведу один яркий пример психологически оправданного повторения стиха или расширения каданса. В романсе *Ни слова, о друг мой* Чайковский дважды интонирует слова „что этого счастья не стало“. В первом случае он замыкает этими словами динамически интенсивную мелодическую фразу, ведя ее от верхнего напряженного регистра (e^2 , fis^2 , g^2) вниз к „медиуму“ (e^1 , fis^1 , g^1) — все на forte. Затем такт паузы для сосредоточения внимания, и те же слова („что этого счастья не стало“) интонируются в данном среднем регистре уже ріально, на неподвижном гармоническом фоне. Характер фразы меняется: в первый раз — это инстинктивно вырвавшиеся слова (так иногда бывает, что человек вымолвит то, в чем и сознаться жутко, — и сам испугается сказанного), во второй раз, после мига раздумья, те же слова звучат, как точно установленный, непреложный факт. Благодаря *так* интонируемому повторению, все последующее изложение органически спаивается с предыдущим: третья часть романса уже не механически по схеме „трехчастной песенной формы“ повторяет музыку первой части, а естественно вытекает из развития во второй части настроения первой части, как логическое возвращение к исходной точке после того, как кульминационный эмоциональный пункт „подъема“ остановился на словах „что этого счастья не стало“. После них, первый тезис: „ни слова, о друг мой“ звучит как подтвержденное положение и является вполне оправданным выводом из вырвавшегося перед тем признания безвозвратности счастья.

Таких случаев много. Нет необходимости повторять, что никакой самый яркий композитор-драматург не достигнет интенсивного воспроизведения эмоциональных конфликтов без „подсказы“ эпохи и, наоборот, у самого благодушного и оптимистически настроенного, но сильного композитора, если он живет в критическое время, — это время вырвет в той или иной мере возбужденные интонации (стихи и „подъемные“ страницы в музыке Бородина).

В числе важных средств выражения, которые в 60-х и 70-х годах потребовались композиторам русского романса для того, чтобы для выявления нового содержания или для „динамизации“ привычных романсовых тем можно было не прибегать к помощи уже „стершихся, использованных и потерявших свежесть“ воздействия интонаций — была лирика Шумана. Сама насквозь эмоционально-конфликтная, выросшая из противления фили-

стерству и сонному бургерству, эта лирика как нельзя лучше и во время стала входить в сознание русских композиторов (в значительной мере проводником ее был А. Рубинштейн) и пронизала в различной степени как романсы „кучкистов“, так и Чайковского. Каждый из русских композиторов взял от шумановской лирики то, что больше всего соответствовало его вкусам, испытал на себе благотворнейшее воздействие шумановского темперамента и „тона индивидуалистического протеста“, которым так интенсивно была охвачена музыка Шумана. Даже романсовый стиль благодушного салонного лирика Кюи драматизировался под влиянием и усвоением „шумановского диалекта“ и некоторое время стоял на уровне запросов эпохи, понижая свою интенсивность впоследствии, по мере падения температуры общественного возбуждения, и всыхивая лишь изредка отблесками прежнего энтузиазма. В области оперной, этот общественный подъем и личный энтузиазм помогли Кюи создать *Вильяма Ратклифа* (1862—1868), где он добился максимальной доступной ему драматической выразительности. Именно, на примере Кюи видно, как творчески-созидающая и критически-сильная эпоха способна „интенсифицировать“ продукцию художников совсем не революционного склада мышления.

Расцвет русской романсной лирики, обусловленный социальными противоречиями и общественным подъемом конца 50-х и почти всего десятилетия 60-х годов, шел на протяжении 70-х (Мусоргский) и частью 80-х годов, остывая мало по малу с годами политической реакции. Эмоциональный надрыв (продолжающееся раскрытие „мотива“ душевного одиночества и изгнанничества, мотива — издавна, с Алябьева, проникшего в романсы) не переставал давать себя чувствовать все время (высшая точка — последний цикл Мусоргского *Без солнца* 1874, а дальше, почти через два десятилетия, последний цикл романсов Чайковского с *Ночью*: „Гаснет слабый свет свечи“ и „Снова, как прежде, один“). Эти „взрывы“ эмоциональной энергии или психические кризисы точно также можно объяснить новым невыносимо тягостным давлением социально-безвыходной атмосферы, в которой уже не было места полному раскрытию сил, или же если раскрывались они, то в глубоко-пессимистических исповедях, подобных двум указанным циклам. На этой почве эмоциональных конфликтов продолжал впоследствии проявляться „тон либерального протеста“ в различных нюансах (можно наблюдать у Рахманинова), не выходя, уже за пределы преходящего „взбудораживания“ интеллигентского благодушия.

Композитором, синтезировавшим завоевания „новой русской школы“, был Римский-Корсаков. Интонации его романсов вновь становятся идиллически-уравновешенными. Фактура дается канонически стройной и строго рациональной. Это по-

нятно, так как романсы зрелой поры Римского-Корсакова (девяностые годы и далее) сочиняются в условиях, если далеко не спокойной, то успокоенной, общественной жизни. Личная психическая уравновешенность и организованный строй деятельности композитора еще более способствуют образованию академически ясной соразмерности всех элементов его сочинений. Римский-Корсаков не отказывается от пушкинских и глинкинских эпикурейских тем, но в пределах иной эпохи и среды, эти темы не могли не быть скорее плодом утонченного воображения и искусственной стилизации, чем возникать от непосредственно жизненных стимулов. Больше свежести чувствуется в воплощении тем созерцательно-идиллического порядка.¹ Это понятно, так как значительная часть художественной либеральной интеллигенции, завоевав себе минимальные права политического и социального благоустройства, чувствовала себя на сравнительно твердой почве и, пользуясь материалом и достижениями предшествующей поры, могла сосредоточиться на упорной работе над закреплением „вечных“ (в устойчивые эпохи все кажется вечным) канонов творчества.

Строго говоря, с последними романсами Римского-Корсакова кончается классический период расцвета русского романса, и мы вступаем в полосу модернизма—в эпоху блестящей вспышки художественной культуры русской интеллигенции—вспышки уже в зорях заката и в условиях своеобразного александризма, когда в пестром хороводе вступали в „прю“ друг с другом различные модные идеологии от замаскированной хлыстовщины, до утонченнейших индивидуалистических-анархических тенденций. Наряду с этим вновь расцветает ирония, доходя до жестких саркастических выпадов, и в различных видах культивируется гротеск. Как здоровая прививка, в музыку широкой волной вливается материал из народного творчества и подвергается обработке, причем в сильной степени прорастает стилизаторство. Впрочем, в данный период, влияние народной песни сказалось меньше всего на романсах и коснулось, главным образом, оперы. Но нельзя не учесть того обстоятельства, что ставшие появляться все чаще и чаще сборники русских народных песен в одноголосной редакции с фортепианным сопровождением, в конце концов, в руках такого мастера миниатюры, как А. К. Лядов, превратились в параллельные романсу образцы высоко художественной городской песенной лирики на народной основе.² Очень по-

¹ Замечательно, что и у Римского-Корсакова выразительнее всего звучат его алегии, особенно где выступает тема одиночества (пушкинские: „Редеет облаков“ и „Медлительно влекутся дни мои“).

² Первым таким сборником был сборник русских народных песен Балакирева (1866), потом Прокунина-Чайковского (1872), потом сборники Римского-Корсакова (1877, 1882), еще Балакирева, затем Ляшунова. Но наиболее высокими стилистически уравновешенными достижениями остаются сборники Лядова (1898, 1902, 1903).

казательно участившееся появление таких сборников песен, именно, в тот момент (конец 90-х годов XIX в. и начало XX в.), когда классический период романсного творчества приходил к концу, и стимулы, данные социальным кризисом и общественным подъемом 60-х годов, теряли силу воздействия. Здоровый мелос песни, конечно, получал значение прививки. Таким образом с XVIII века шедшее через всю эволюцию русской музыки тесное взаимодействие лирики города и деревни прнесло свои самые зрелые плоды в тот момент, когда высокая эстетическая оценка народной песни поставила искусство стилизации песни в один ряд со всеми другими видами городской художественной музыкальной продукции. Песня всегда была освежающим импульсом для русской вокальной лирики, но одно дело ее полное усвоение и органическое вхождение народного мелоса в ткань музыки композиторов—другое дело, выделение песни в национально обособленную сферу, специфически культивируемую.

Эта крайне любопытная с социологической точки зрения проблема о соревновании западничества и славянофильства в русской вокальной лирике и аналитическое раскрытие следов этого влияния на содержании, материале и формах романсной лирики—составляет особую тему. В данной статье моей задачей было обозреть главные этапы эволюции романса независимо от городской песенной лирики (поскольку это удавалось разделить).

Что касается романса, то все сказанное о его развитии можно обобщить теперь в немногих словах: выйдя из сферы домашнего и кружкового музенирования господствующего класса, романс мало по малу становится камерной вокальной лирикой деклассированной разночинной интеллигенции. На первых путях своего развития эта лирика была „открытой“, „общительной“,—музыкой, творимой из материала, который у всех „на слуху“ (как это наблюдается в „музыке устной традиции“). Она могла быть таковой, ибо принадлежалациальному мировоззрению цельного класса. По мере усиления процесса деклассирования и образования столичной интеллигенции, с различными классовыми прослойками, как главного заказчика на романс, эта область вокальной лирики начинает детализироваться и индивидуализироваться в отношении тематики, приемов распределения и подачи материала, наконец, и в отношении все большей и большей самостоятельности материала и проработки его у каждого композитора. Этот процесс находит свое максимальное проявление в эпоху модернизма, особенно в период между двумя революциями, когда господство эстетизма, с одной стороны, а с другой, крайнее заострение психики у верхушек интеллигенции—само собою разумеется под влиянием глубокого социального кризиса—содействовали прорастанию композиторского субъективизма и образованию

своего рода художественной аристократии, выдвинувшей лозунг творческого эгоцентризма: композитор сочиняет музыку интуитивно, так, как ему подсказывает его „творческая воля“, а слушатели волны принять, волны не принять эту музыку!.. Характерно, что эта свободная и анархическая эпоха, всетаки приняв творчество Мусоргского из острого любопытства к его дерзаниям и смелым созвучиям, не пожелала, однако, взять его целиком „без редакций“. Значит, не было сознания того, что Мусоргский был социально глубоко связан с породившей его эпохой и не мог писать иначе, чем он писал, потому что он острее других чувствовал, какого искусства требует окружающая жизнь. Его предчувствия до поры до времени не получали отклика, в силу отвержения политическим и социальным безвременем тех начал, из которых проросли его искания...

На указанном пути „субъективизации“ романса наблюдаются, однако, некоторые постоянные темы, которые, лишь отчасти меняя свой облик, проходят через всю эволюцию вокальной лирики. Одна из этих тем—тема одиночества. Ее варианты—от покинутости любимым (-ой) и добровольного изгнаничества идут к изгнаничеству невольному, к разлуке с родиной и близкими (диапазон: *Иртыш Алябьева* и *Море Бородина*), наконец, к одиночеству отчаяния, вследствие сознания своей ненужности и неприложимости своих сил. Условия русской общественной жизни весьма способствовали прорастанию подобного рода лирики, в сравнении с которой все другие направления русского романса кажутся лишь временными и преходящими восполнениями главной темы.

1 августа 1929 г.
Детское Село.

Е. Л. Даттель

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ФАКТУРЫ И ФОРМЫ РОМАНСОВ ГЛИНКИ

Романсы Глинки—ценнейшая страница в истории русской вокальной музыки, это—эпоха, с которой начинается блестящая полоса русского романса, как с Пушкина мы начинаем расцвет русской поэзии.

В творчестве Глинки романсы не случайное создание небольших пустяков: это — путь развития его, определения вкусов, влияний и новых исканий в музыке. Он сам определенно высказывается в одной из бесед с Серовым по поводу романса „Люблю тебя, милая роза“ (грациозной мелодией которого восхищался Серов):

„А между тем, барин, здесь есть злоба. Мне хотелось доказать возможность свободного употребления аккорда увеличенной квинты. По моему мнению хорошо, чтобы каждая вещица, хоть маленькая, служила чем-нибудь в свою очередь для новых поворотов музыкального дела и его науки“ (Серов „Воспоминания о Глинке“. Журнал искусства. 1860 г.).

Романсное творчество Глинки было недооценено, если не считать отзывов Серова и Стасова. Так, Серов видит в них не только изящные лирические пустячки итальянского жанра,— он считает, что они должны стать предметом самого тщательного изучения, так как каждый из них, со стороны технического воплощения, есть совершенное, прекрасное произведение. „Многие из этих произведений,—говорит Серов дальше,—достойны занимать в общей истории искусств высокое место, на ряду с лучшим, что создано Шубертом, всемирно знаменитым своими песнями“. Примерно такое же мнение высказывает и В. В. Стасов во всех сочинениях, где он касается романсов Глинки.

Что же касается отзыва Ц. Кюи (Сборник „Русский романс“ 1896 г.), то о нем следует сказать, что он не только недооценил романсы Глинки, но просто многое проглядел в них, подходя слишком внешне, наивно и даже исторически неправильно. Анализируя их в особой статье, он говорит: „Аккомпанементы его (Глинки) романсов отличались первобытной простотой, отсутствием оригинальности и интереса и состоят большей частью из медленных арпеджий или мерно ударяемых аккордов“. Конечно, нельзя утверждать сложность фактуры