

ПОЭЗИЯ ГОРЯ И ГНЕВА

В минувшем сезоне впервые прозвучал цикл хоровых поэм Н. Сидельникова «Романсеро о любви и смерти» на стихи Федерико Гарсиа Лорки. Цикл сразу же — после его превосходного исполнения Камерным хором под управлением В. Полянского — вызвал волну разноречивых суждений, в частности, на дискуссии фестиваля «Московская осень — 81». Были безоговорочные восторги, были и резкие несогласия с отдельными решениями (точнее, со «слишком банальной» стилистикой финального хора). Позволю же себе и я высказать несколько соображений о «Романсеро».

Николай Сидельников — заметная фигура в том композиторском поколении, которое начало свой путь в 50-е годы и ныне составляет признанный актив русской советской музыки. Многим запомнились его камерные сочинения разных лет (включая остроумные «Русские картинки» для камерного оркестра), симфонии (в их числе программная Третья — по «Диалектике природы» Энгельса), балет «Степан Разин», идущий на сцене Театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, наконец, его вокально-симфонические циклы на стихи Лермонтова. Композитор охотно экспериментировал с «новыми техниками» XX века, хотя при этом никогда не переходил грань художественной естественности и целесообразности. В этом сказывалась прежде всего прочная академическая школа (Н. Сидельников — ученик Ю. Шапорина и его преемник на педагогическом поприще), с ее органической приверженностью русской почвенной традиции, обновившейся в годы расцвета так называемой новой фольклорной волны. Слушатели с интересом ждут новых работ художника, заказанных нашими театрами, — комической оперы «Чертогон» (по Лескову) и второго балета.

Сидельников отлично образован, обладает завидной широтой художественного кругозора, острой выдумкой и смелостью образно-поэтического мышления. Нынешнее его обращение к а саррелл'ной хоровой музыке — не первое: еще ранее про-

звучали его колоритные «Сокровенны разговоры» (на фольклорные тексты) — живое воплощение деревенской лирико-частушечной стихии, переосмысленной воображением современного мастера.

Напомним: сегодня сфера нашей хоровой музыки переживает чрезвычайно радующий подъем. Появились отличные камерные коллективы, состоящие из высококвалифицированных, влюбленных в свое дело энтузиастов-певцов. Выдвинулись интересно мыслящие дирижеры, стремящиеся активизировать и обновить эту область творчества (В. Минин, В. Полянский, В. Чернушенко, Б. Певзнер, Т. Кальюсте и некоторые другие). Уже сейчас расцвет камерного хорового исполнительства приносит богатый творческий урожай: за «Пушкинским венком» и «Ночными облаками» Г. Свиридова, за свежими народно-игровыми циклами В. Тормиса, за а саррелл'ными сочинениями Р. Щедрина последовали «Сокровенны разговоры» и «Романсеро о любви и смерти» Н. Сидельникова... Возможно, увлечение композиторов насквозь человеческой стихией хорового пения знаменует сознательный отказ от культа чистой инструментальности, от механики ультрашумовых или рационально-математизированных комплексов. Ведь хор — этот «праинструмент», созданный людьми еще на заре музыкальной истории, принадлежит к самым естественным выражениям истинной музыки. Органичность его интонационной выразительности, простой и душевной, кажется, установлена самой природой, определенной не только строгие регистрово-динамические границы, но и покоряющую атмосферу вокальности, неразрывно связанную с человеческим дыханием, с живым нервом человеческого чувства. И немудрено, что в нынешних трудных исканиях обновленной простоты, преодоления излишней умозрительности композиторы с такой охотой обращаются к прекрасному и вечно юному хоровому музицированию...

Теперь вам ясно, каким образом грустные модуляции и суровый ориентализм нашего канте влияют из Гранады на музыку Москвы...

Ф. Гарсиа Лорка

Новая партитура Сидельникова вдохновлена прекрасной поэзией Гарсиа Лорки, одного из самых сильных и оригинальных художников нашего столетия. «Романсеро о любви и смерти» — это, по существу, музыкальный портрет лирики Лорки, насыщенное до предела звуковое воплощение его поэтической страсти, его ярко национального образного мира. Традиция создания крупного музыкального опуса, посвященного одному из великих поэтов прошлого, установилась в советской музыке со времен знаменитых поэм и ораторий Свиридова (Пушкин, Есенин, Маяковский, Некрасов, Блок). Следуя этой традиции, Сидельников избрал себе в соавторы поэта насквозь музыкального. Эту музыкальность Лорки,

пламенную романтичность его поэзии, пронизанной мотивами гнева, страстного человеколюбия, оценили многие современные композиторы разных национальностей. На стихи великого испанца писали венгр Шандор Соколан и итальянец Луджи Ноно, советские авторы — осетин И. Габараев, таджик Ф. Бахор, украинец О. Кива. На материале эпических стихотворений Лорки основаны молдавский балет «Перекресток» В. Загорского и поставленная в Новосибирске опера В. Рубина «Крылатый всадник». Многие помнят взволнованные строки Лорки, открывающие Четырнадцатую симфонию Д. Шостаковича (первые две части — «De Profundis» и «Мелангея»).

Сидельников скомпоновал стройную 11-частную композицию, прочно спаянную единством лейтмотивов. В ряде текстов господствует образ гитары, поющей, плачущей, заклинаяющей, верной хранительницы заветных дум народных певцов Испании. В стихах тревожный ветер гуляет по ночным улицам Гранады, таинственный свет фонаря тускло озаряет картины чьих-то преступлений, разносится звон колоколов, безудержно рвется к возлюбленной трепетная серенада... И рядом почти всюду — зловещие образы горя, безмерных страданий. Поэт с глубочайшей силой пророчества предвидел трагедию своей страны, первой принявшей на себя удары фашистской машины уничтожения. Скорбная судьба самого Лорки, расстрелянного в 38 лет франкистскими легионерами, как бы освещает для нас кровавым пламенем всю его поэзию. И, конечно же, мотивы смерти, пронизывающие многие стихи Лорки, чужды декадентского пессимизма: для поэта смерть во имя людей — это последний предел, на который способен одержимый высокими помыслами человек. Подлинную свободу, как и подлинную любовь, завоевывают только крайним напряжением духовных сил, граничащим со смертью, — такова философия Лорки, близкая мудрому миропостижению истинных героев древности и современности.

«Романсеро о любви и смерти» — целостный, непрерывно нарастающий в своей неустойчивой эмоциональности цикл, разделенный на две контрастирующие части. Первая из них, лирическая (№№ 1—4), повествует о любви, одухотворенной вечной красотой искусства; вторая, трагическая (№№ 6—10), исполнена поэзии гнева, обличения невидимых убийц и палачей. Финал — Memento — своего рода катарсис, просветление, победа возвышенной человечности над силами смерти и разрушения... Соединяют разноплановую цепь образов сильные кадэнции гитары, решенные в духе импровизированных наигрышей староспанского канте хондо. Таковы самостоятельная интерлюдия в середине цикла (№ 5 — «Вздохи гитары») и близкая по интонационному складу постлюдия в десятой части¹.

¹ Приводим названия одиннадцати поэм: 1) «Шесть струн», 2) «Квартал Кордовы», 3) «Ампаро», 4) «Серена-

Как органичны эти эпизодические вторжения гитарных соло, окрашенных романтикой истинно рыцарского чувства! В них запечатлен дух испанского искусства, его скорбь, его страсть, его жизнелюбие, воспетые поэзией Лорки.

Неустанно
гитара плачет,
как вода по каналам — плачет,
как ветра над снегами — плачет.
Не моли ее о молчании!
Так плачет закат о рассвете,
так плачет стрела без цели,
так песок раскаленный плачет
о прохладной красе камелий...

Перевод М. Цветаевой

Сегодня, когда гитара, непомерно усиленная громом электронных децибелов, часто становится оружием дилетантов, легко доступной игрушкой для оглушения толпы, особенно уместно это трепетное и эстетически уважительное отношение к народному инструменту, освященному великим искусством Андреса Сеговии и Мигеля Льорета. Обращение к ее чувственному тембру, ее орнаментальной фактуре, ее певучим, стонущим, настойчиво повторяемым попевок (чем-то напоминающим наигрыши ее далеких родичей — тара или домбры) следует признать счастливой находкой автора «Романсеро». Речь идет не только о скупых инструментальных красках, дополняющих вокальную партитуру, но и об оригинальных имитациях гитарного звучания в самой хоровой фактуре. Здесь Сидельников выступает как изобретательный мастер, обогативший стихию а саррелл'ного пения необычными приемами народного инструментализма.

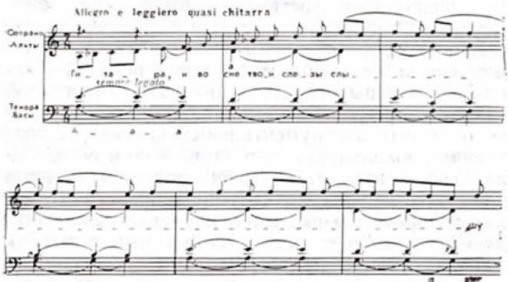
...Казалось бы, что нового может сказать современный русский музыкант об Испании — после всего того, что сказано уже об этой романтической стране Глинкой и Римским-Корсаковым, де Фальей и Альбенисом, Бизе, Дебюсси, Равелем? И, однако, Сидельникову удалось найти свой, вполне самобытный подход². В его «испанности» почти отсутствуют признаки знакомых танцевальных жанров. Вместо завораживающих ритмов танца — сегидильи, хоты, хабанеры, композитор обратился к чисто ориентальной стихии канте хондо с его прихотливой речитацией, утонченной ладовой структурой и органичным сплавом пения, декламации, гитарного наигрыша. Известно, что Гарсиа Лорка изучал, собирал, комментировал старинное искусство канте хондо, называл его «музыкальной душой Испании», призы-

да», 5) «Вздохи гитары», 6) «Что случилось?», 7) «Перекресток», 8) «Реквием по корове», 9) «Свеча», 10) «Колокол», 11) Memento. Большая часть текстов взята из цикла Лорки «Стихи о канте хондо» (1921).

² Об этом верно писали М. Скребкова-Филатова и М. Рыцарева в своих статьях по итогам «Московской осени—81». (См.: «Советская музыка», 1982, №№ 4, 5.)

вал сохранить его от разрушительных воздействий кабацкого эстрады³. Сочетание элементов канте хондо с иными стилистическими пластинами (отголоски чувственной лирики Листа — в № 3, изобразительные инструментальные формулы в №№ 7, 8, 9, современная песенно-бытовая мелодика в № 11) рождает атмосферу образной многогранности, почти пестроты. Это вполне согласуется с многожанровой природой поэзии Лорки, в которой, по определению критиков, каледоскопически сменяются мотивы древнеязыческого культа и античной трагедии, мистерии и балагана, цыганской песни и лубочного романса⁴.

Гибкая и многообразная трактовка хора обнаруживается уже в первых двух фрагментах цикла. Автор непрерывно перебрасывает ведущую тематическую линию от одной вокальной группы к другой, поручая им то инструментального типа аккордовые фоны, то звучащие без слов подголоски-контрапункты. В начальных поэмах особую роль играет подражание гитарной музыке с упорными повторами-заклинаниями и терпкими кварто-квинтовыми комплексами:



ческой фразе — страстном призыве «Ампаро, одетая в белое!» Многократные повторы-заклинания как некая *idée fixe* пронизывают большую часть поэмы, окрашивая ее тонами романтического неистовства:

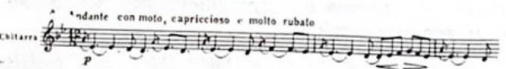


А в центре этой экзальтированной любовной сцены — «гитарная» мелодия-секвенция, украшенная восточным орнаментом. Ее томительные интонации, исполненные очарования чувственно (нисходящие тритоны, прямые нонаккорды), вызывают в памяти звуковые томления листовского «Мефисто-вальса»:



Важную роль в драматургии целого играет четвертая поэма — «Серенада», венчающая начальный лирический цикл. В отличие от бурных эмоций предыдущего хора здесь преобладают звуковой изыск, точнее, своеобразное сочетание простоты и изощренности, заставляющее вспомнить об акварельной палитре хоров Мессена. А подчеркнутое утверждение сверкающей мажорности в конце поэмы (D-dug) служит предвестием будущего пасторально-просветленного финала.

Как уже говорилось, инструментальная интерлюдия «Вздохи гитары» (№ 5) — образно-тематическая грань, разделяющая обе половины хорового цикла. Интонации этой интермедии с ее словно рыдающими форшлагами (нисходящий скачок на тритон), с ее ритмическими переборами и сочными, по-импрессионистски вибрирующими аккордами:



затем будут в новом обличье воскрешены в конце предпоследней части сочинения. И эта тематическая «арка» позволяет (в числе других, не менее важных аргументов) трактовать весь цикл как своего рода ораторию или хоровой концерт.

Пять поэм, следующих за инструментальной интермедией, — почти кинематографическое чередование захватывающих сюжетных зарисовок-сцен. Каждая из сцен — скупая аллегория, страшный поэтический символ, заряженный током высочайшего трагизма. Никому не известный человек, лежащий на земле с ножом в груди (№ 6) ...Пустынный перекресток, где любому встречному грозит кинжал (№ 7) ... Обреченное стадо животных, гонимое на бойню (№ 8) ... Трепещущее пламя свечи, освещающее труп убитого цыгана (№ 9) ... Погребальный звон колокола на городской башне (№ 10) ... Стихи и музыка, сливаясь в неразделимом единстве, обличают жестокость и зло, призывают к милосердию. Композитор находит точный музыкальный ключ к каждой сцене. В одном случае это — предельно взволнованное, как нервная скороговорка, — повествование женских голосов:



В другом — напряженная хоровая декламация сменяется жутко звенящим шепотом теноров и басов:



Иногда музыкальный тематизм образуется на основе скупого изобразительного штриха, какой-либо предметной реальности, выхваченной из поэтического контекста. Так возникают сжатые мелодии-темы, напоминающие то о колеблющемся пламени свечи, то о тревожном звоне колоколов, то о равномерном покачивании фонаря:



Каждый из этих мотивов естественно включается в хоровую ткань — либо в виде изобразительного оstinатного баса, либо в качестве многозначительного подголоска. Так Сидельников расширяет звуковую палитру звучания а *carrella*, внедряя в хоровую ткань приемы, издавна утвердившиеся в программной симфонической музыке. Наличие поэтического текста всякий раз придает этим звуковым реалиям конкретный сюжетный смысл. А чувство меры и художественный такт позволяют автору избежать наивного натурализма.

Драматургическую вершину второго, трагического раздела цикла составляет «Реквием по корове» (№ 8)⁵. Композитор не побоялся обратиться к внешне «непоэтичным», почти грубым стихам, стремясь средствами музыки раскрыть их сокровенную жизненную суть — пронзительное чувство жалости к живому существу, обреченному на смерть. Образ стада, угрюмо шествующего на убой, вырастает до масштабов символа, клеймящего убийц. Картина эта вызывает к милосердию и добру, к сохранению всего живого на земле. Вспоминаются сходные сюжетные мотивы в поэзии молодого Есенина: его невыразимая жалость к деревенской собаке, потерявшей «семерых рыжих щенят», или к корове, думающей «грустную думу» о том, что скоро «свяжут ей петлю на шею и поведут на убой». Так два поэта — испанец и русский — выразили общее настроение глубокого сочувствия к «меньшим братьям».

Музыкальное содержание «Реквиема» много-лико, контрастно: в нем сменяются скорбные восклицания-повторы, сложные хоральные аккорды, взволнованные фразы тещи, накладываемые на хоровую ткань. А главную роль обретает богато орнаментированная лирическая тема в духе пылких напевов канте хондо, исполненных шепелящей грусти:



⁵ Стихотворение «Корова», написанное Лоркой в период его жизни в США, вошло в книгу стихов «Поэт в Нью-Йорке». В этой книге выражено решительное неприятие мира «жестокости, организованной по последнему слову цивилизации». (См.: Н. Малиновская. Предисловие к «Избранным произведениям» Ф. Гарсия Лорки, т. I, М., 1975, с. 14.)

³ «Канте хондо, — утверждал Лорка, — это редчайший и самый древний в Европе образец первобытных песен, его звуки доносят до нас обнаженное, внушающее ужас чувство древних восточных народов... Это изумительная водообразная вибрация, которая разрывает звуковые клетки нашей темперированной шкалы, не вмещается в строгую и холодную пентаграмму современной музыки и раскрывает тысячи лепестков в герметических цветах полутонов». (Цит. по сб.: «Ф. Гарсия Лорка об искусстве». М., 1971, с. 52—53.)

⁴ См. вступительную статью И. Тертерян и Л. Осповата в кн.: «Испанские поэты XX века». М., 1977, с. 18.



По многосоставности образного содержания рядом с «Реквиемом» может быть поставлена поэма «Колокол» — предпоследняя часть цикла. Эффекты художественной образности, острота гармонического письма всецело обусловлены драматизмом стиха. Порой даже кажется неосуществимой столь необычная, «сугубо оркестровая» хоровая звучность. Певческие голоса имитируют гулкий колокольный набат — сочетание тяжелых ударов баса с фигурациями «перезвонами» в высоких регистрах. Исполнен жуткого гротеска танцевально-маршевый фрагмент, основанный на нервных синкопированных толчках — своего рода испанский *Danse macabre* (на слова «Шагает смерть...»), наконец, тихие, отрешенно хоральные звучания перерастают в гитарную постлюдню... Вся эта пестрая вереница образов увлекает, захватывает, берedit душу.

Все три кульминационные поэмы — «Реквием по корове», «Свеча», «Колокол» — впечатляют сложной-контрастной драматургией, непрерывностью вариантного развития. Сидельников свободно и независимо трактует национальную природу музыки — без стилизаторских ухищрений или прямых заимствований из испанского фольклора. Так, как может ощущать испанскую поэзию современного русский музыкант. К подобной глубинной трактовке национального когда-то призывал сам Лорка: «От народа надо брать только глубинные его чувства и какую-нибудь колоритную трель, но никогда не пытайтесь дотошно имитировать необъяснимые модуляции народных песен: вы только испортите все творение»⁶.

Весь цикл (исключая финальный хор) изобилует высшими исполнительскими трудностями. Автор тяготеет к многоплановой фактуре — с чередованием густой аккордики (до восьми-десяти голосов) и контрастной полифонии, почти оркестровой образности и броской декламации. Различные группы хора как бы меняются местами; одна часть певцов перехватывает ведущую мелодическую функцию, в то время как другая образует инструментальные фоны (либо исполняет сжатые, драматичные интермедии). Музыкальное полотно то и дело распадается на несколько параллельных смысловых пластов: свободно контрапунктируют возвышенная кантилена, нервно-возбужденные остинатные басы, скупые театральные реплики-подголоски (восклицания, стоны, «говорная» декламация). Так образуется динамичная многоголосая ткань со сложными *divisi* в разных этажах партитуры.

Наконец, особую трудность для исполнителей представляют ладогармонические сложности сочинения; здесь и многозвучные аккорды, вырастающие из звукоряда испанской гитары, и колоритно звучащие параллелизмы, и элементы натуральной ладовости ориентального склада.

И я, заждавшись, как небесной манны,
глотка живого с ледяных высот,
из камышей соленого лимана
тростинкой брошусь в твой водоворот.

Р. Альберти. Посвящение Лорке.

Перевод Б. Пастернака.

И вот после целой серии тревожно-трагических сцен неожиданно наступает просветленный финал *Memento*, словно заслоняющий своей задушевной певучестью все прежние перипетии. Стихи напоминают о бессмертии высоких стремлений, о красоте вечного бытия.

Сидельников мобилизует все возможности музыкального контраста. Вместо беспокойной, будто вздыбленной фактуры, с захлебывающимися восклицаниями и стучащими *ostinato* — плавная песенность с традиционным сочетанием распевной мелодии и густого аккомпанемента. Вместо почти безраздельно господствовавших минорных тональностей — светлый и ясный G-dur. Вместо полифонически усложненного а *carreño* пения — гомофонное сочетание поющих голосов с инструментальным ансамблем (рояль, две гитары, группа ударных). Вместо детально разработанных трехчастных и вариантно-рондальных структур — немудрая песенная куплетность (с модуляцией в Es-dur в среднем разделе формы). Исчезают признаки испанского национального музицирования: перед нами — бесхитростная лирическая песня современного русского композитора:



Если попытаться вырвать ее из контекста и расценить как самостоятельный «номер», она могла бы показаться слишком традиционной. Традиционна намеренная лирическая краснота (вспоминается «Песнь молодого цыгана» из рах-

манниевского «Алеко»⁷. Традиционны мерные «альбертиевы басы» фортепиано (совсем как в старых бытовых романсах). Традиционны хроматические подголоски и нонакордовые украшения. Вот по поводу этих якобы непростительных уступок «низменной» бытовой традиции раздавались в нашей среде критические голоса.

Однако судить о любом музыкальном явлении, составляющем часть сложного целого, следует исходя из его драматургического контекста, из его данной смысловой сущности. Композитору, из всей видимости, был настоятельно необходим именно такой финал, заключающий в себе коренной стилистический сдвиг, намеренно отвергающий трагическую одержимость предыдущих частей. Каюсь, при первом прослушивании «Романсеро», отдавшись стихийному восприятию — вне строгого вмешательства внутренних «контролирующих инстанций», — я вообще не обнаружил в музыке финала какого-либо эстетически-вкусового «криминала». Так же, вероятно, воспринимало эту музыку подавляющее большинство слушателей. Впрочем, ныне это зафиксировано и критикой⁸.

Так или иначе, недавний спор вокруг «слишком традиционного» и будто бы «слишком сладкого» звучания финальной части имеет, на мой взгляд, принципиальный смысл. Обозревая сегодняшнюю творческую практику, иной раз удивляешься тому, как соседствуют в ней абсолютно автономные «музыкальные цехи», производящие продукцию разного назначения (либо «серьезную», либо «популярную»). Эти цехи сосуществуют большей частью в полной изоляции, точно дальние планеты одной галактики. Они исповедуют различные, порой взаимоисключающие эстетические каноны. То, что вполне хорошо, даже похвально для популярной музыки, то вдруг оказывается недопустимым, чуть ли не зазорным для «серьезной». Не страдают ли от этого неоправданного разрыва оба цеха (в популярной музыке все чаще фиксируются проявления пошловатой шаблонности, в «серьезной» — болезни эмоционального малокровия, интонационной дистрофии)?

Среди композиторов, в том числе мастеров высокого класса, несколько не повинных в легкомысленном пустословии или коммерческой прыткости, все чаще возникают суждения такого рода: не пришло ли время обогатить современную «серьезную» музыку чертами мелодической непринужденности, органического распева, элементами эмоционально общительной современной жанровости? В свое время это умели делать та-

кие мудрые наши предшественники, как Глинка, Чайковский, Рахманинов, на Западе — Малер, Равель, Р. Штраус, в советской музыке — Д. Шостакович, А. Хачатурян. Думается, нынешняя «провинность» автора «Романсеро» была вызвана именно этим, вполне оправданным стремлением — соединить, сплавить воедино сложные современные средства с самыми простыми и общительными (хотя, быть может, и не менее современными).

И еще подумалось: а не возникает ли в музыке XX века особый тип финальности? Имеются в виду не торжественно-праздничные дивертисмент, гимнический апофеоз или веселое дополнение к происшедшей ранее музыкальной драме, и не высшая ступень драматического обострения (как в некоторых симфониях Малера), а своеобразный финал-альтернатива, финал-провержение. В такого рода завершениях цикла может неожиданно возобладать тихая песенность, уводящая в мир покоя, детской радости или восторженного созерцания. Так входили в сферу светлого и возвышенного лиризма Р. Шедрина в оратории «Ленин в сердце народном» или — совсем другой случай! — А. Шнитке в «Реквиеме». Вспоминается еще гимнический финал Второй симфонии А. Онеггера — певчее *solo* трубы, взывающее к миру и грядущему счастью людей. Когда-то «тихие финалы», словно погружающие нас в счастливую мечту, безмятежный сон, замечательно умел строить в своих камерных пьесах и даже симфониях Д. Шостакович. Нечто подобное встречалось и в таких шедеврах киноискусства, как «Ночи Кабрини» или «Сладкая жизнь» Ф. Феллини — прозрачно-светлое, почти сказочное послесловие, словно утешающее потрясенного зрителя нравственным прозрением...⁹. Словом, думается, Н. Сидельников проявил в своем «слишком общительном» *Memento* скорее смелость, независимость от кастовых предрассудков, нежели, повторяю, некую уступку невзыскательному вкусу.

Дважды привелось мне слышать «Романсеро о любви и смерти» в живом исполнении — и оба раза солидная длительность сочинения (45 минут!) показалась совсем незаметной. Все про-

⁹ Еще напомним о принципиальном наблюдении нашего крупного теоретика В. Бобровского по поводу рождения у ряда авторов своеобразной «коды-катарсиса», составляющей некую «зону упрощения, выделения главного»: «Здесь осуществляется один из важнейших драматургических принципов, давший богатые всходы в симфонизме XX века — от сложности развития к простоте завершения. С этим связаны переход от ухищрений полифонии к ясности гомофонно-гармонического склада, выделение наиболее простых тематических элементов...» (В. Бобровский. Симфоническая музыка. В сб.: «Музыка XX века», ч. 1, кн. 1. М., 1976, с. 138—139).

Вспоминается и полустыльное признание М. Цветаевой, отметившей — в беседе с М. Кузминым, — что всякие стихи пишутся «ради последней строки» («которая приходит первой»).

⁷ Причем сама мелодия — широкого дыхания, с прихотливой сменой мажора и минора и выразительной рельефной интервалкой, вряд ли могла бы вызвать какие-либо «подозрения». Скорее уж уязвимо обилие фортепианных фигураций, дублирующих основную мелодию.

⁸ См. упомянутую выше статью М. Рыцаревой.

⁶ Федерико Гарсиа Лорка об искусстве. М., 1971, с. 12.

мелькнуло стремительно, будто за четверть часа. Подобная «абerrация времени» — счастливое обстоятельство, вызванное тем качеством музыки, которое Асафьев называл направленностью формы. Видимо, Сидельникову удалось столь точно рассчитать все детали своей композиции, так выстроить систему образных контрастов, что слушатель непрерывно прикован к музыке как к увлекательному спектаклю, не наблюдая хода времени.

Конечно, в этой беспредельной власти музыки над слушателем в немалой степени «повинен» Камерный хор В. Полянского, вновь показавший себя ансамблем самого высокого класса. Это не просто идеально настроенный певческий инструмент, владеющий чистотой интонации и точностью дикции. Это прежде всего — коллектив солистов, пленяющий истинным артистизмом интерпретации и глубоким пониманием внутреннего смысла музыки. В их интерпретации ощущаешь не только громадный труд над сложной и непривычной партитурой, но и заражающую влюбленность в исполняемую музыку, предельную выразительность каждой художественной детали. Возможно, найдутся люди, которые скажут, что фактура «Романсеро», его гармоническая ткань слишком сложны, и что в стране найдется лишь очень немного хоров а саррелла, которым под силу столь непомерно трудная задача. Что ж, в истории искусства всегда находились мастера-корифеи, которым удавалось решать новаторские задачи, казавшиеся неосуществимыми. И высокое мастерство служило примером для менее подвижных соперников, что в конце концов содействовало художественному прогрессу.

...Перечитывая поэтический текст «Романсеро», иной поверхностно мыслящий ценитель может счесть его несколько отвлеченным, абстрактно символическим. Какие-то кем-то убитые люди... Смерть, победно шагающая со страшной песней на устах... Ведомое на бойню стадо... Нигде не прочерчена прямая социальная тенденция, и вещи «не названы своими именами».

Тем не менее талантливая музыка силой своего многозначного, метафорического воздействия дополняет, конкретизирует поэтические образы, как бы восполняя то, что почему-либо недосказано поэтом. Еще Малер утверждал, что вокальная

музыка способна выразить намного больше, чем говорят слова, и что стихотворный текст для композитора только намек на глубокое содержание, которое нужно извлечь наружу, намек на клад, который нужно откопать. И, конечно, чуткие слушатели — каждый по-своему — угадывают за едва намеченными поэтическими символами яростные и зримые токи современности. Так когда-то Николай Заболоцкий, прослушав «Болеро» Равеля, был захвачен вихрем ассоциаций, напомнивших ему об испанской трагедии 1936—1939 годов, об «истерзанном Мадриде», замолкшем «в отголосках пролетевшей бури». А сколь конкретной оказалась апокалиптическая символика «Герники» Пикассо: за условными, почти мифологическими образами издыхающей лошади, горящего светильника, воздетых к небу рук, вставали чудовищные видения будущей военной катастрофы, которую еще предстояло пережить человечеству...

То же примерно происходит, когда постигаешь поэтические строки Лорки. За скупыми образами-символами видится безмерное горе Испании, отдавшей миллион жизней в годы фашистского мятежа и гражданской войны 30-х годов. Вспоминаешь памятные места, о которых ежедневно писали газеты в годы моей юности: Гвадалахара, Эбро, университетский городок... Места, где впервые был дан бой наступающему фашизму. И еще вспоминаешь другие испаноязычные страны, ставшие горячими точками планеты во второй половине века: Куба, Чили, Никарагуа, Сальвадор. Кажется, что в стихах Лорки было заключено великое предчувствие социальных бурь, к которым сегодня приковано внимание человечества. Поэтическая символика Лорки вовсе не абстрактна! А музыка, написанная нашим современником с открытой гуманистической страстностью, умножает ее ассоциативную силу.

...Спускаясь по лестнице Большого зала консерватории после премьеры «Романсеро», я сказал весьма почитаемой мною московской певице и педагогу, что, к нашему счастью, не обеднела современная русская музыка: после ухода из жизни ее великих корифеев выходят на авансцену новые интересные мастера.

Согласившись, она сочувственно пожала мне руку...