В. РЕБИКОВ

ПЬЕСЫ

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Первая тетрадь

· МУЗЫКА ·
МОСКВА · 1968

В. РЕБИКОВ

ПЬЕСЫ

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Первая тетрадь

Составление и педагогическая
редакция И. Захарова

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА МОСКВА 1968

Русский пианист и композитор Владимир Иванович Ребиков — музыкант странной и трудной судьбы. При жизни творчество Ребикова встречало самое различное к себе отношение и вызывало немало споров, подобно музыке ряда крупнейших его современников: позднего Скрябина, молодого Стравинского и совсем еще юного Прокофьева. Некоторые критики начала XX века приветствовали Ребикова, как смелого музыкального реформатора, как патриарха русского (и даже европейского) музыкального модернизма, сетуя при этом на то, что музыкант слишком много внимания уделяет жанру фортепианной миниатюры, как бы искусственно ограничивая этим сферу своих возможностей. Другие же, наоборот, резко порицали эстетические позиции композитора, находя во многих его произведениях очевидное умаление обширных возможностей музыкального искусства. Безусловно, у Ребикова были и свои вины и свои беды: ведь, живя и работая в трудную переломную эпоху и не идя при этом по линии компромиссов, нелегко было избежать начальных ошибок, ненужных крайностей, преждевременных выводов. Но как бы там ни было, сейчас необходимо подчеркнуть, что он действительно был хронологически «первопроходцем» в использовании целого ряда новых композиционных приемов; много размышлял над серьезными проблемами искусства, активно участвовал в общественно-культурной жизни страны и никогда не избирал легких путей.

*

Биографические сведения о Ребикове довольно скудны — особенно в отношении последнего периода жизни. Известно, что он родился 31 мая 1866 года в Красноярске и был сыном русского и казачки, род которой восходил к старинным татарским бекам. Когда мальчику было два года, Ребиковы переехали в Москву, где и протекли детские и юношеские годы будущего композитора. Одновременно с учебой в реальном училище он занимался фортепианной игрой под руководством матери — довольно хорошей пианистки. Несколько позже юноша познакомился и с теорией музыки; его педагогом в этой области был московский дирижер и композитор Н. С. Кленовский. Свое музыкальное образование Ребиков завершил уже за границей — серьезными занятиями в Вене и, главным образом, в Берлине (у Мюллера по фортепиано и Мейерберга по теории).

За годы своей учебы Ребиков написал немало фортепианных пьес; позднее возник и ряд вокальных сочинений. В 1893 году Ребиков завершил первое крупное произведение — оперу «В грозу» (на сюжет повести Короленко «Лес шумит»; название пришлось изменить по цензурным соображениям). Вторая задуманная в этот период опера — «Княжна Мэри» (по Лермонтову) осталась неоконченной.

С 1894 по 1898 год композитор жил преимущественно в Одессе, где в первый же год получил возможность поставить свою оперу на сцене (впоследствии эта опера шла в Кишиневе, Житомире, Саратове и Казани). За время пребывания в Одессе Ребиков сделал (в 1897 году) попытку осуществить свой давний (еще с московских времен) замысел: организовать отделение своего рода «Общества русских композиторов», которое бы — по мысли автора — объединяло музыкантов различных направлений, пропагандируя их творчество во имя общего прогресса русского искусства. Однако эта интересная идея не получила практической поддержки и вскоре была забыта. В эти же годы Ребиков активно занимался педагогической деятельностью, работая не только в одесском филармоническом училище, но и (краткие сроки) в училищах Москвы и Киева.

Период с 1897 по 1901 год Ребиков жил и работал в Кишиневе, где основал местное отделение РМО (встав впоследствии во главе его) и способствовал открытию городского музыкального училища, развернув затем в его рамках большую просветительную работу. С 1901 года намечавшаяся уже и раньше повышенная «охота к перемене мест» овладевает Ребиковым все больше и больше, определяя весь дальнейший ход его жизни. После недолгого пребывания в Москве, где в конце 1903 года состоялась премьера первой его музыкально-психологической драмы «Елка» (начатой еще в Кишиневе), композитор покинул

Россию и довольно долго жил за границей, преимущественно в Вене и Берлине. В этот период он много концертировал в различных городах Западной Европы (Праге, Лейпциге, Париже, Флоренции), а также и в городах России, исполняя собственные фортепианные сочинения.

Первое десятилетие XX века было для Ребикова периодом наивысшего творческого расцвета. Он приобретает довольно широкую известность не только в России, но и за рубежом; за ним постепенно укрепляется репутация музыканта-новатора. В Берлине издают некоторые его произведения, в Праге (в 1906 г.) ставится его «Елка». Однако постепенно активность деятельности Ребикова начинает угасать: сказываются и разочарованность в былых идеалах, и горькое осознание крушения многих замыслов и надежд, и ухудшение здоровья; задуманные музыкально-психологические драмы «Атланта» и «Трильби» остаются неосуществленными.

В последние годы жизни Ребиков полностью отошел от общественных дел, прекратил концертные выступления и уже почти ничего не сочинял. Окончательно уединившись в Ялте — его любимом городе, последнем из множества лежавших на его пути — композитор словно отгородился от течения жизни, и многие крупнейшие исторические события — первая мировая война, февральское крушение самодержавия, великая пролетарская революция — прошли как будто мимо него...

Смерть Ребикова, последовавшая 1 декабря 1920 года в Ялте, осталась почти незамеченной.

Так кончилась эта нелегкая, полная труда и «больших ожиданий» человеческая жизнь...

*

Творческое наследие Ребикова, довольно обширно, однако мало разнообразно в жанровом отношении: симпатии композитора слишком явно склоняются к фортепианной, вокальной и сценической музыке.

Наиболее обширная (и пожалуй наиболее весомая по значению) область творчества Ребикова связана с фортепиано. Из сочинений этого рода необходимо назвать следующие: 6 пьес ор. 2 (среди них: Вальс, Этюд, Танец одалисок, Характерный танец); пьесы ор. 3 (среди них: Песня без слов, Вальс «Миньон», Меланхолический вальс); 7 пьес ор. 5 (среди них: Вальс, Этюд в старинном стиле, Марш, Элегия, Восточный танец); цикл «Осенние грезы», ор. 8 (16 пьес, среди них — кроме публикуемых в настоящем издании—«Сумерки», «Напрасный совет»); цикл «Вокруг света», ор. 9 (18 пьес); цикл «Эскизы настроений», ор. 10 (10 пьес, среди них: «Стремление к недостижимому идеалу»); цикл «Меломимики», ор. 11 (в частности: «Гений и смерть», «Объяснение в любви»); 10 звуковых поэм ор. 13, среди них: «Судьба», «Желание», «Уныние», «Лирическое настроение», «У колыбели», «Призыв»); Балетная сюита (по сказке «Мила и Нолли»), ор. 14; цикл меломимик «Сны», ор. 15 (5 пьес); первая музыкально-психологическая картина «Рабство и свобода», ор. 22; цикл «В сумерках», ор. 23 (9 пьес, в частности: «Песня зимы», «Убеждение», «Надежда», «Сожаление», «Уединение», «Это было однажды»); вторая музыкально-психологическая картина «Песни сердца», ор. 24; третья музыкально-психологическая картина «Стремление и достижение», ор. 25; четвертая музыкально-психологическая картина «Кошмар» (для ф-но в четыре руки), ор. 26; сюита «На их родине», ор. 27 (8 пьес, среди них: «Гиганты танцуют», «Он поет», «Дети танцуют», «Они проходят», «Старухи танцуют», «Старики танцуют»); публикуемый здесь цикл «Буколические сцены», ор. 28 (5 пьес) и сюита «Осенние листья», ор. 29 (6 пьес); «Маленькая сюита» для ф-но в 4 руки, ор. 30 (5 танцевальных пьес); цикл «Силуэты», ор. 31 (9 картинок из жизни детей, среди них: «Игра в солдатики», «Бродячие музыканты», «Дети катаются на коньках», «Вечер на лугу», «Тоскливый мажор»); цикл «Из дневника», ор. 33 (3 пьесы: «Поблекший цветок», «Вернутся ль дни счастья», «Скажи, зачем?»); сюита «Среди них», ор. 35 (6 пьес); «Сказка о принцессе и короле лягушек», ор. 36; цикл «Из античного мира», ор. 37; сюита «Празднество»; пьесы «Трильби» («Импровизация Свенгали), ор. 43; сюита «В лесу», ор. 46 (6 пьес); сюита «По ту сторону», ор. 47 (6 пьес); цикл «Белые песни», ор. 48 (4 пьесы: «Темный танец», «Белый танец», «Южный танец», «Мягкий танец»); «Идиллии», ор. 50 (3 пьесы: «Гимн солнцу», «На просторе», «Среди цветов»); «Пять танцев», ор. 51; цикл «Они веселы», ор. 54 (6 пьес).

Помимо этого Ребиковым создан целый ряд произведений для фортепиано, не имеющих опусного обозначения: 3 этюда (D-dur, a-moll, C-dur), 3 баллады (g-moll, C-dur, g-moll); «Маленькая балетная сюита» («Танец ландышей»), («Танец дриад» «Вальс бабочек»); сюита «Мелопластика» (8 пьес, среди них: «Зацвели колокольчики», «Сражение и победа», «Весеннее утро», «Опьянение», «Сатана веселится»); сюита «Вечерние огни»; циклы: «Музыкальная табакерка» (3 пьесы: «Вальс», «Полька», «Мазурка»), «Горькие танцы», «Грезы о счастье» (5 пьес), «Игра звуков» (3 пьесы), «Искорки» (9 пьес), «Грустные воспоминания» (2 пьесы), «Из забытой тетради» (7 пьес), «По славянским землям» (10 пьес), «Картинки прошлого» (6 пьес); детская сюита «Игрушки на елке» (14 пьес, среди них: «Паяц», «Пряник», «Шалуны», «Кукла в сарафане»); Альбом легких пьес для юношества (6 пьес, в том числе — помимо публикуемых здесь — «Эллинская идиллия»,« Лирическое настроение»); сюита «Пластические движения»; циклы: «Из забытой тетради» (7 пьес), «Минувших дней воспоминания» (6 пьес), «Минуты веселья» (6 пьес), «На кладбище умерших грез» (2 пьесы); 9 лирических пьес (в их числе — «Неудавшийся танец»); «Два листка из альбома» (a-moll и F-dur).

Вторую по значительности область творческого наследия композитора составляют сценические произведения: опера «В грозу» (по А. Короленко, 1893), музыкально-психологические драмы: «Елка» (по Андерсену, Достоевскому и Гауптману, 1902), «Бездна» (по Л. Андрееву, 1907), «Тэа» (по А. Воротни-

кову, 1907), «Женщина с кинжалом» (по А. Шницлеру, 1910), «Альфа и Омега» (на собственный текст, 1911), «Нарцисс» и «Арахнэ» (по «Метаморфозам» Овидия в переводе Щепкиной-Куперник, 1913); музыкально-психографическая драма «Дворянское гнездо» (по А. Тургеневу, 1916); детский балет «Принц-красавчик и принцесса-чудная прелесть»; музыкально-психологическая пантомима «Белоснежка» (по Л. Новаку); сценические «Басни Крылова».

Ребикову принадлежит и ряд вокальных произведений: «Вокальные сцены», ор. 1 (на тексты Майкова, Кольцова, Надсона, Фета); Романсы, ор. 4 (на тексты Надсона), ор. 16 и 18 (на тексты Брюсова), ор. 20 (на тексты Конфуция, Брюсова, Апухтина); «Меломимика», ор. 19 (для хора и ф-но на тексты Лермонтова); мелодекламации, ор. 32 (на тексты Апухтина и Гейне); ритмодекламации, ор. 52 (на тексты Апухтина, Бальмонта, Петрарки, Рукавишникова и других поэтов); мелопоэза (жанр, введенный Ребиковым) «Балкон осенью», ор. 53 (на текст Звягинцевой).

Композитором создано также много детских хоров и песен (сборники «Классное пение», «Детский мир», «Дни детства») и несколько хоров на тексты Кольцова, Плещеева, А. Толстого.

Наконец, надо упомянуть несколько небольших оркестровых сюит Ребикова (среди них — «На Востоке») и «Литургию св. Иоанна Хризостомоса».

*

С внешней стороны «траектория» творческого пути Ребикова представляется несколько странной и даже не совсем естественной.

Начав сочинять под сильным влиянием музыки Чайковского (о чем Ребиков сам откровенно говорил), композитор создал целый ряд произведений, довольно быстро завоевавших известную популярность. Подобная стилевая ориентация сохранялась до девятого опуса включительно, после чего наступил трехгодичный творческий перерыв, знаменующий собой важнейший качественный рубеж. Все эти годы заполнены большой внутренней работой, серьезными раздумьями; вместе с тем это время характеризуется своеобразным «бегством» от музыкальных впечатлений, появлением своего рода «боязни» чужой музыки, боязни, которая с этого момента будет проявляться и в дальнейшем.

Десятым опусом (то есть примерно с 1898 года) открывается новый период творчества Ребикова, на первый взгляд во многом совершенно отличный от первоначального.

С этого момента деятельность композитора определяется целой системой конкретных эстетических положений, ведущим из которых является девиз: «Музыка — язык чувств, средство возбуждать требуемые чувства и настроения». Отныне Ребиков называет свое творческое направление «музыкально-психологическим», подчеркивая, что пишет «под диктант сердца», а не во славу привычных музыкальных условностей. Он считает, что «условности заковали музыку», что в традиционных — «на немецкий лад» — симфониях «нет душевной правды».

И поскольку — с его точки зрения — основной задачей композитора является «нахождение внутренней силы музыки», фиксация чувств (а последние — как говорит Ребиков — никогда не имеют «заранее установленной тональности, формы, каденций»), то неизбежным следствием всего этого должно явиться новое отношение ко многим компонентам музыкального произведения. Так — по мысли Ребикова — понятия консонанса и диссонанса и их противопоставление теряют свой смысл; хорошо же только то, что верно выражает эмоцию (пусть даже и отрицательную), и наоборот.

И действительно, начиная с десятого опуса, в музыку Ребикова все больше и больше (хотя и вовсе не систематично и не регулярно) проникают новые черты, новые средства выражения, особенно в ладогармонической, метроритмической и структурной областях.

Первое, что здесь необходимо отметить — это довольно еще необычные в ту эпоху окончания пьес на диссонирующих неустойчивых гармониях, что встречается уже в «Эскизах настроений», ор. 10 и широко применяется в более поздних опусах (например, в публикуемых здесь пьесах из ор. 28 и 29).

В использовании этого приема можно усмотреть стремление Ребикова к созданию своего рода «семантики» бесконечности и свободы эмоциональных смен («Чувство не имеет границ и заранее предустановленных окончаний», — говорил композитор). Отсюда же вытекает и нередко наблюдающаяся у него тенденция к избеганию стройно-симметричных репризных форм.

Далее Ребиков впервые в русской музыке начинает широко использовать возможности целотонного звукоряда как единственной основы для построения довольно крупных пьес (ор. 15, 27, 35, 47, 54 и др.), а также применять квартовые гармонические сочетания, подчас достигающие степени остинатности (как, например, в «Лирическом моменте» из «Альбома пьес для юношества», созданного в 1906 году). Любопытно отметить, что знаменитая «квартовая» мазурка С. Прокофьева из ор. 12 появилась только в 1913 г.

Наконец, в более поздних опусах Ребиков приходит к атональности и политональности (которым предшествовали — в качестве «подготовительных этапов» — различные случаи ладотональной переменности и неопределенности с отсутствием ключевых знаков, как, например, в публикуемых пьесах из ор. 28). В гармонической сфере для этого периода характерно появление «гроздьевых» (многосекундовых) звукокомплексов на белых или черных клавишах. Особенно показательны в этом смысле «Идиллии», ор. 50 (1913 г.) и «Пять танцев», ор. 51 (1914 г.). Четвертый танец здесь изложен без тактовых черт и с последовательным проведением партии правой руки в C-dur, а левой — в Fis-dur. Применяет Ребиков также и приемы полиметрии, например, в оркестровой сюите «На Востоке».

Параллельно с этим, начиная уже с конца XIX века, Ребиков вводит ряд новых — более отвечающих его исканиям — жанровых терминов и обозначений, таких, как «музыкально-психологическая (позже —

«психографическая) драма», «музыкально-психологическая картина», «меломимика» и «мелопластика» (жанр, объединяющий в себе музыку, мимику и пластические движения), наконец — «мелопоэза» (выражение нового вида «сотрудничества» музыки и поэзии). Интересно отметить и его тяготение к психологически-утонченным, особо выразительным (вплоть до парадоксальности) названиям пьес, например таким, как «Горькие танцы» или «Белые песни» (в последних использована только чистая диатоника белых клавиш).

Однако, наряду с этим стремительно-неудержимым «маршем обновления» музыкальной выразительности, в творчестве Ребикова постоянно присутствуют и совсем иные моменты, на первый взгляд плохо вяжущиеся с новаторством. Так, почти неизменной остается фактурная простота, иной раз кажущаяся даже чрезмерной; столь же постоянны его симпатии к лирическому в своей основе фортепианному миниатюризму. Наконец — и это, пожалуй, существеннее остального — мало эволюционирует по сравнению с начальным периодом творчества мелодико-интонационная сфера его музыки, явно отставая в своем развитии от иных сторон произведения (иногда при этом возникает заметный перевес гармонического начала над мелодическим, что обедняет выразительность целого).

Все это, безусловно, сообщает творчеству Ребикова некоторую неорганичность и свидетельствует о какой-то внутренней его противоречивости. И именно вследствие этого музыка Ребикова порождала самые противоположные мнения и вызывала — да и продолжает вызывать — различного рода критику.

Прежде всего Ребикова обычно упрекают в слишком явном следовании манере Чайковского. По этому поводу надо сказать, что повышенный интерес и тяготение Ребикова к творчеству Чайковского далеко выходят за рамки простого внешнего подражания. «Евгений Онегин» был, по признанию самого Ребикова, первой услышанной им оперой, причем ответный «резонанс» был настолько силен, что явился непосредственным толчком к заметной активизации творческой работы. Таким образом, можно сказать, что произведение Чайковского как бы внезапно проявило неосознанные ранее самим Ребиковым глубинные музыкально-эстетические его потенции, укрепив и утвердив его точку зрения на музыку, как на искусство движения эмоций. Таким образом, Ребиков не являлся эпигоном Чайковского, он был не однозвучен, но скорее созвучен стилю великого русского мастера. И в такой связи дальнейший «ультрапсихологический» поворот в творчестве Ребикова, кажущийся на первый взгляд произвольным и нарочитым, на самом деле достаточно естественен. Остается добавить, что в этом Ребиков был далеко не одинок: повышенная экспрессивность эпохи конца XIX — начала XX веков невольно привлекала внимание музыкантов к творчеству Чайковского, и среди тех, кто испытал его влияние, можно назвать и Малера, и Рахманинова, и Мясковского и даже молодых Скрябина и Стравинского.

Далее, некоторые критики упрекают Ребикова в банальности мелодики, излишней ее сентиментальности, вступающей, подчас, в заметное противоречие с усложненной гармонией.

Следует напомнить, что названное противоречие — далеко не единственное в творчестве Ребикова. Нечто похожее наблюдается у него и в образной, и в жанровой, и даже фактурной областях. Действительно, на протяжении всей своей жизни Ребиков обнаруживает упорное пристрастие к некоторым явлениям, которые, казалось бы, могли его интересовать только в начале творческого пути, а не в период ладогармонического «радикализма». Эти явления — откровенная простота ряда компонентов произведения, какая-то бесхитростная интимность и чувствительность образов, тяготение к танцевальным жанрам, особенно — наиболее популярным (вальсу, мазурке). Создается впечатление, что сочинения Ребикова предназначались им не для профессионалов, а скорее для любительского исполнения. Видимо, не приходится говорить только о некоторых отдельных противоречиях творчества Ребикова, надо признать, что он весь, вся его художественная натура представляет собой большое «генеральное» противоречие, быть может даже противоборство двух различных стремлений — к достижению нового и к сохранению старого. И самое главное заключается в том, что это старое — не столько высокий профессионализм русской классики, сколько никогда не умиравшие в русском народе традиции городской бытовой лирики, традиции любительского домашнего музицирования.

Представляется, что основные корни стиля Ребикова — в творчестве таких композиторов, как А. Гурилев, А. Алябьев, А. Варламов, А. Есаулов, а особенно — в искусстве более поздних мастеров бытовой городской лирики: П. Булахова, К. Вильбоа, А. Дюбюка, Г. Корганова, В. Пасхалова. Действительно, многие черты музыки Ребикова очень близки стилистике указанных композиторов. С этой точки зрения становится понятной и жанровая ограниченность творчества Ребикова: он, как и прочие мастера бытовой городской культуры, тяготел, в основном, либо к наиболее популярным, простым и демократически-бытовым жанрам, либо с наиболее «широкоохватным», массово-действенным. А это как раз и есть сфера фортепианной (в частности — танцевальной) и вокальной миниатюры — с одной стороны, и сфера сценической музыки — с другой. Наконец, в этом же находят свое объяснение и многие интонационные особенности его музыки: ведь именно в мелодике наиболее ярко может и должна проступать указанная связь Ребикова с традициями русского бытового музицирования.

Конечно, эти традиции оказали свое мощное влияние не только на Ребикова и названных его непосредственных «предшественников». Как известно, все крупнейшие русские композиторы так или иначе соприкасались с этими традициями — начиная от Глинки и Даргомыжского и кончая Чайковским, Танеевым, Скрябиным, Рахманиновым и другими. Однако типичная для зрелого Ребикова известная изысканность гармонии особенно резко оттеняет, подчеркивает «домашнюю» непосредственность и бытовую

непритязательность его мелодики, что, видимо, и заставило говорить о банальности и скудости мелоса композитора.

Наконец, самым серьезным обвинением Ребикова является обвинение в декадентстве и формализме.

Безусловно, Ребиков с его склонностью к некоторой, пусть даже и наивно-идеалистической философичности, не мог полностью остаться в стороне от модного в его время искусства символистов — как русских (поэзия Бальмонта, проза Андреева), так и западноевропейских (живопись Беклина). Характерные «болезни века» затронули и его творчество, местами окрасив музыку в повышенно-эротические тона, либо в причудливо-фантастические оттенки, как бы вскрывающие восприятие или — скорее — неприятие композитором невеселой действительности тех лет. Однако все эти модернистские веяния не могли полностью завладеть Ребиковым, так как им противостояла здоровая в своей основе психология музыканта-просветителя, общественного деятеля, поборника вкусов и музыкальных традиций самых широкий городских масс; и в этом заключается еще одно причудливое противоречие художественного облика Ребикова.

Что же касается формализма, сохранилось несколько высказываний самого композитора, в которых он, видимо, стремился осветить причины своих творческих исканий. Все эти высказывания свидетельствуют о том, что композитор был увлечен поисками новых средств выразительности для более полного и тонкого раскрытия эмоциональных возможностей музыкального искусства. Подобное художественное *credo*, конечно, никак нельзя назвать формалистическим.

*

Каково же истинное положение Ребикова в русском искусстве, каково его место в истории музыки?

Несомненно, что он в своем роде явление исключительное: в нем странно и ярко сплелось старое с новым, традиционное с новаторским, не приведя при этом к возникновению чего-то единого, стройного, уравновешенного. Старое и новое нередко образуют в его музыке своеобразные «биения», и именно поэтому от творчества Ребикова веет, подчас, какой-то «диссонантностью», неорганичностью. Ребиков — один из позднейших представителей искусства городской бытовой лирики, соприкоснувшийся с эстетическими нормами новейшей эпохи, в атмосфере которой старые эмоционально-психологические традиции бытовой школы получили свое односторонне-преувеличенное преломление.

Таким образом, те два стилистических пласта, которые так ярко противопоставлены Ребиковым в его последней музыкальной драме «Дворянское гнездо» — пласт «реальности, подлинности переживаний» и пласт «стилизации домашнего музицирования» — на самом деле просто олицетворяют собой две стороны его творческого лица.

Ребиков принадлежал к типу художников, целиком подчиняющих свое творчество воплощению и обоснованию какой-либо определенной художественной идеи (таковы, к примеру, были Глюк, Вагнер, Скрябин).

Путь таких художников обычно достаточно труден, так как чреват большей или меньшей потерей свободной естественности творческого процесса и известным сужением образного диапазона: однако, главная опасность такого пути бывает заключена в самой воплощаемой идее, в том, насколько ценна и справедлива она сама по себе. А как раз в этом отношении положение Ребикова довольно «щекотливо»: его определяющая идея — idee fixe — «музыка — язык чувств» — далеко не бесспорна, особенно в том смысле, как он сам ее понимал. Идея эта, конечно, не нова и является гипертрофированным выражением старых эмоционально-психологических тенденций школы русской бытовой лирики. И, конечно, далеко не случайно то, что на формирование эстетики Ребикова очень сильное влияние оказали взгляды на музыку Льва Толстого, с его известным положением: «музыка — язык души». Более того, практически Ребиков в своем творчестве часто следовал менее известному — и совсем уже «крайнему» — положению Толстого, гласящему, что «музыка — это стенография чувств» (именно на таком понимании музыки основан жанр музыкально-психографической драмы). Тем самым, музыка по существу была им не возвышена, но скорее низведена до роли чистого фиксатора ощущений, простого «репродуктора» эмоций. В своем искреннем заблуждении Ребиков совсем не учел того, что эмоция — это хоть и первое, но далеко не единственное слово музыки; он не учел также и того, что совсем не всякое эмоциональное ощущение может быть реально воплощено в звуках (например, вряд ли в музыке можно убедительно отобразить удивление, пренебрежение или досаду, как неоднократно пытался сделать это композитор в «Дворянском гнезде»!).

За всем этим скрывается главный просчет Ребикова — недооценка им специфики процессуально-динамической стороны музыки как временного искусства (при всем его внимании к внешнему движению и смене душевных состояний). Отсюда проистекает функциональная «нейтральность» ладо-гармонических комплексов, превращающая их последование в игру мерцающих красок. Отсюда же идет и пренебрежение к ясно отточенной четкой структуре (особенно губительное при попытке композитора обратиться к более крупным инструментальным сочинениям). А ведь только такая структурная четкость была бы способна служить жестко-направляющим «гранитным руслом» для подлинно динамического потока эмоционально-психологического развития. Процессуальное начало в музыке Ребикова проявляется слишком примитивно-свободно, чтобы быть достаточно или продолжительно впечатляющим; вот почему его музыка нередко кажется статичной при своей внешней «текучести».

Кроме того, стремясь (подобно Даргомыжскому и Мусоргскому) к максимальной «правде в звуках», ратуя за полное стушевывание границ между искус-

ством и жизнью (см. его предисловие к «Дворянскому гнезду»), Ребиков забыл, однако, что искусство имеет «барьер правдивости», за которым оно исчезает, оставляя лишь бледную копию действительности.

В результате всего этого музыка Ребикова, выиграв в новизне, остроте и характерности, много потеряла в других, более важных, отношениях. Справедливо протестуя против засилия внешней красивости, Ребиков, вместе с тем, ущербил общую высокую красоту искусства. Нарушив многое из прежней музыкальной стройности, он, фактически, не смог взамен дать новую строгую систему; он больше разрушил, чем создал, больше пообещал, чем дал...

Такова обычно судьба всех «переходных» композиторов: они, как правило, действуют прежде всего отрицающе, и, быть может, именно в этом и заключается их историческая миссия. Эти композиторы зачастую отличаются большей внешней смелостью, чем их младшие современники, в творчестве которых новизна отрицания строго сочетается с утверждением новых закономерностей; но однако только эти младшие современники и приобретают у истории право именоваться подлинными новаторами и право на внимание.

Хотя сам Ребиков считал себя представителем импрессионизма в музыке, нельзя отрицать в его творчестве и наличия явных экспрессионистических тенденций (правда очень своеобразных, несколько «наивно-доморощенных», идущих не столько от позднего романтизма, сколько от традиций русской бытовой лирики).

Основной виной Ребикова перед лицом грядущих поколений была его недостаточная эстетическая самокритичность и логичность, что по-человечески можно легко понять, учтя все трудности его эпохи. Главной же бедой композитора была некоторая недостаточность силы таланта. Нести на себе тяжелый груз и все-таки идти во весь рост — для этого мало простой талантливости, для этого необходима мощь гения! Ее у Ребикова не было. И не зря, видимо, композитор так стремился к миниатюризму, так редко обращался к оркестру, так сторонился чужой музыки: он осознавал границы своих возможностей...

*

Что же является в творческом наследии Ребикова наиболее ценным? Очевидно, все то, в чем меньше проявляются губительные последствия трагической противоречивости, стилистической «раздвоенности» композитора; все то, где ему удалось сочетать простоту, цельность и естественность с новизной и тонкостью. И действительно, — сколько своеобразия, свежести и поэзии скрыто, подчас, во многих фортепианных миниатюрах, внешне очень простых и непритязательных; нередко какая-нибудь оригинальная деталь, как внезапно вспыхнувшая зарница, сразу озаряет своим светом всю пьесу.

Уметь быть оригинальным и вместе с тем простым и общедоступным — это ли не высшая цель подлинного музыканта? И именно этому можно, подчас, поучиться у Ребикова!

Думается, что пора отдать должное художнику-просветителю, мыслителю (пусть и не очень глубокому и не всегда правому), музыканту-труженику, никогда не избиравшему линии наименьшего сопротивления; ибо человек, спокойно и успешно идущий по открытой проторенной дороге, не мог бы написать (в стихотворении «Мой путь») следующих, столь горьких строк:

«Угрюмой ночью вышел в путь,
В пути всегда был одинок,
Таков был мой суровый рок».

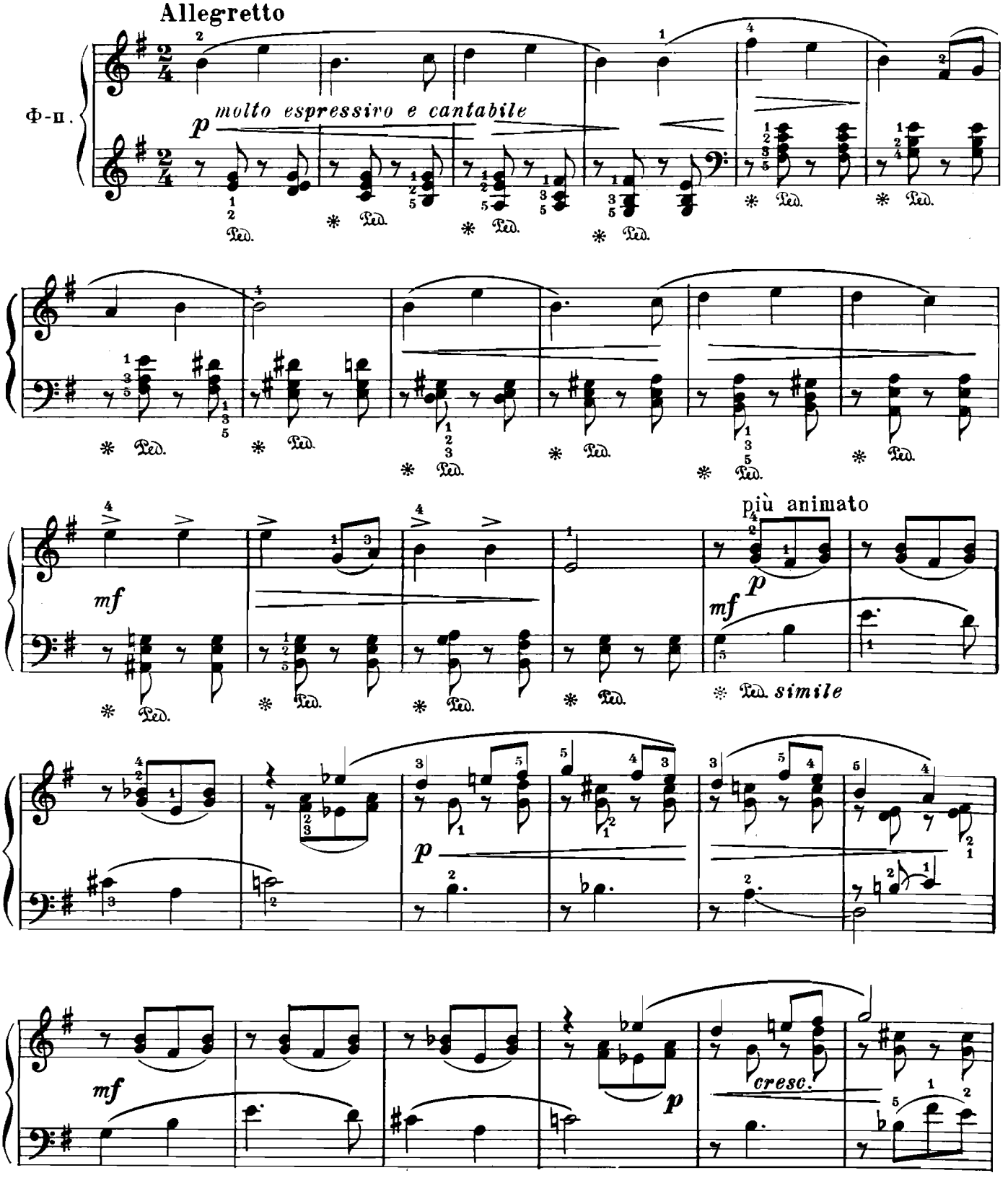
Р. Берберов

ИЗ ЦИКЛА „ОСЕННИЕ ГРЕЗЫ"

ГРУСТНАЯ ПЕСЕНКА

В. РЕБИКОВ

Соч. 8 №1



rall.

f

Tempo I

p

mf cresc.

f

rall.

ff

p

pp

БЕЗЗАБОТНОСТЬ

Соч. 8 №2

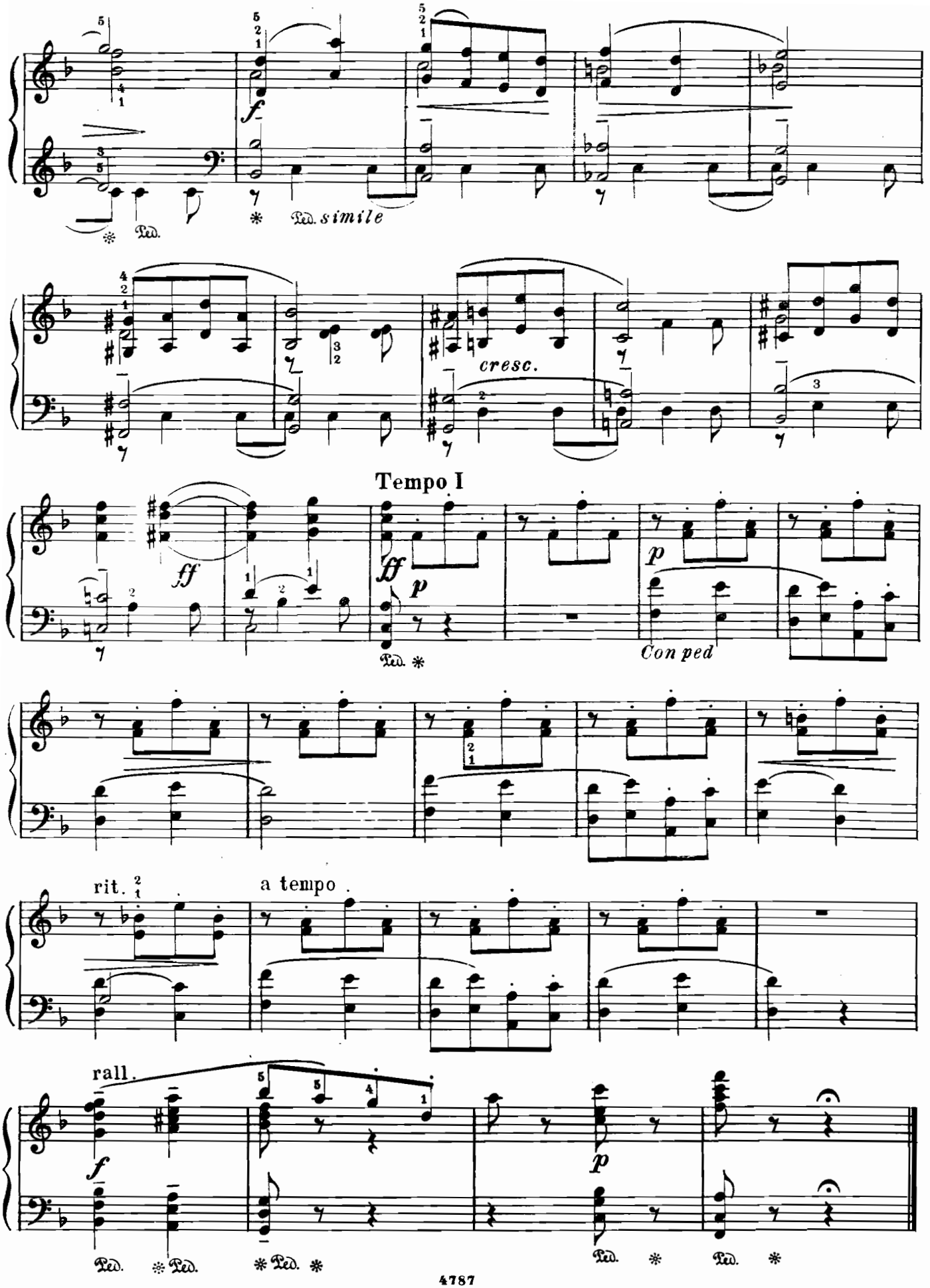
Moderato

p cantabile

rit. a tempo

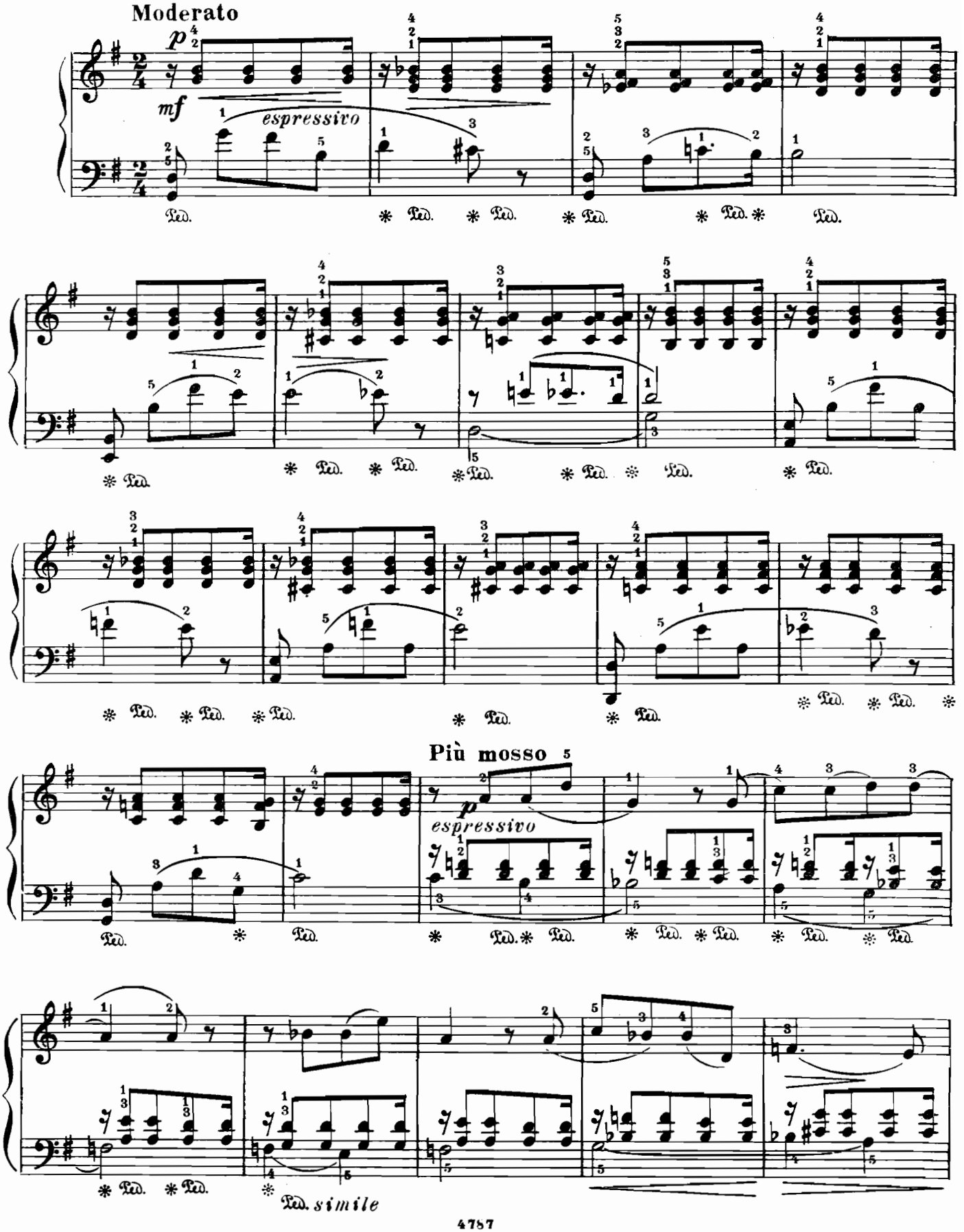
Meno mosso

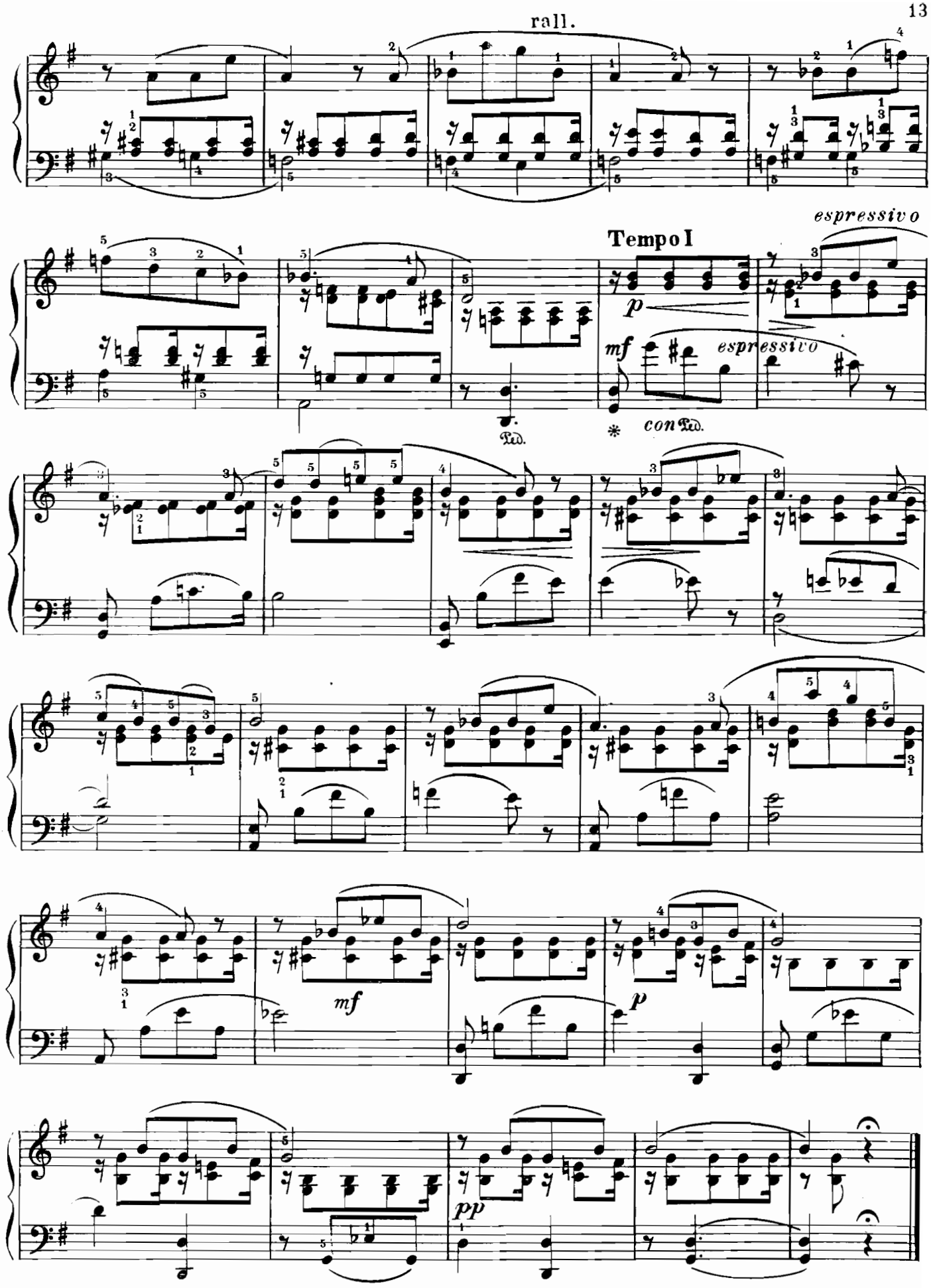
p


f
Ped. simile
cresc.
Tempo I
ff
ff
p
p
Con ped
rit.
a tempo
rall.
f
p
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

ПОСЛЕДНЕЕ СВИДАНИЕ

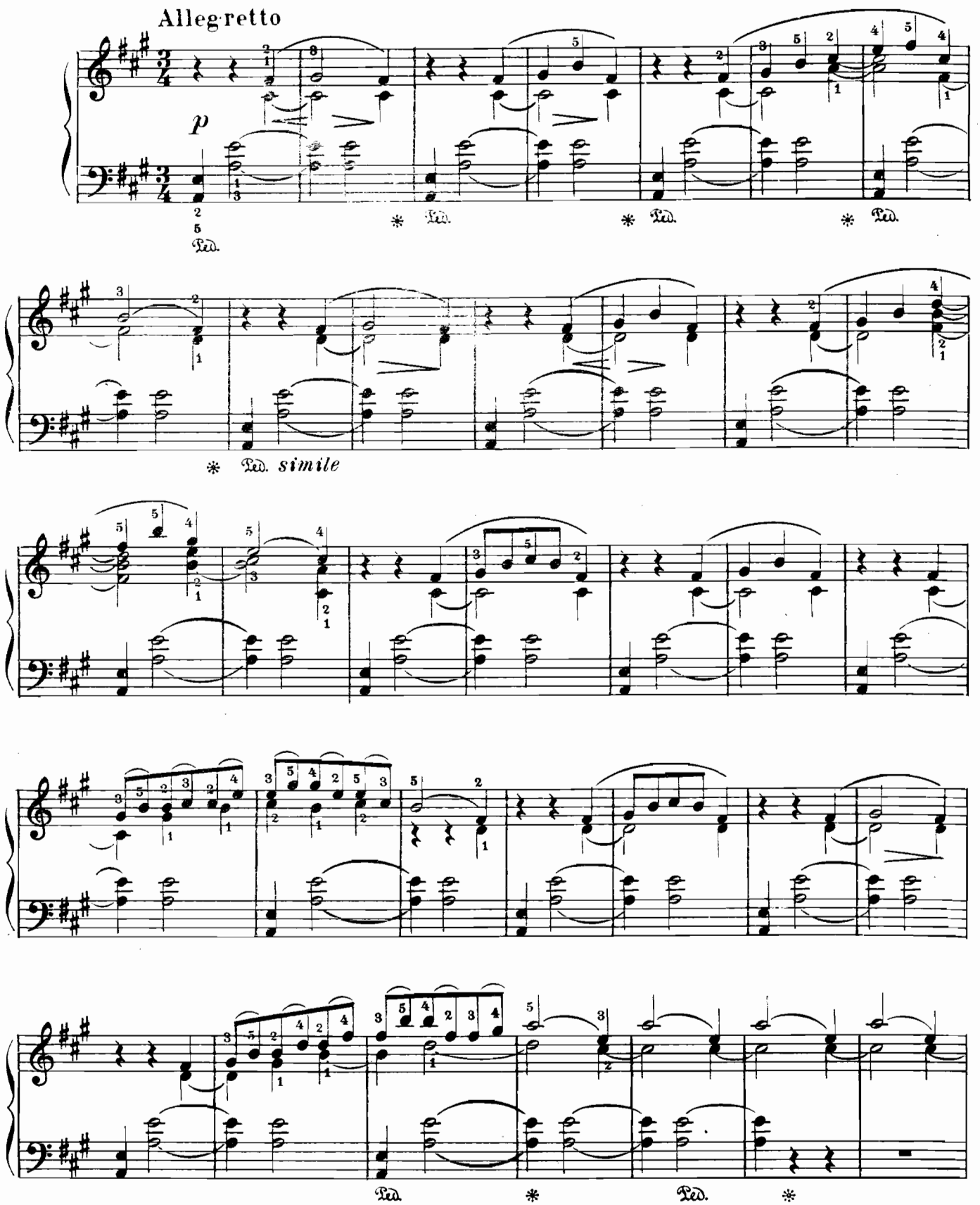
Соч. 8 №4

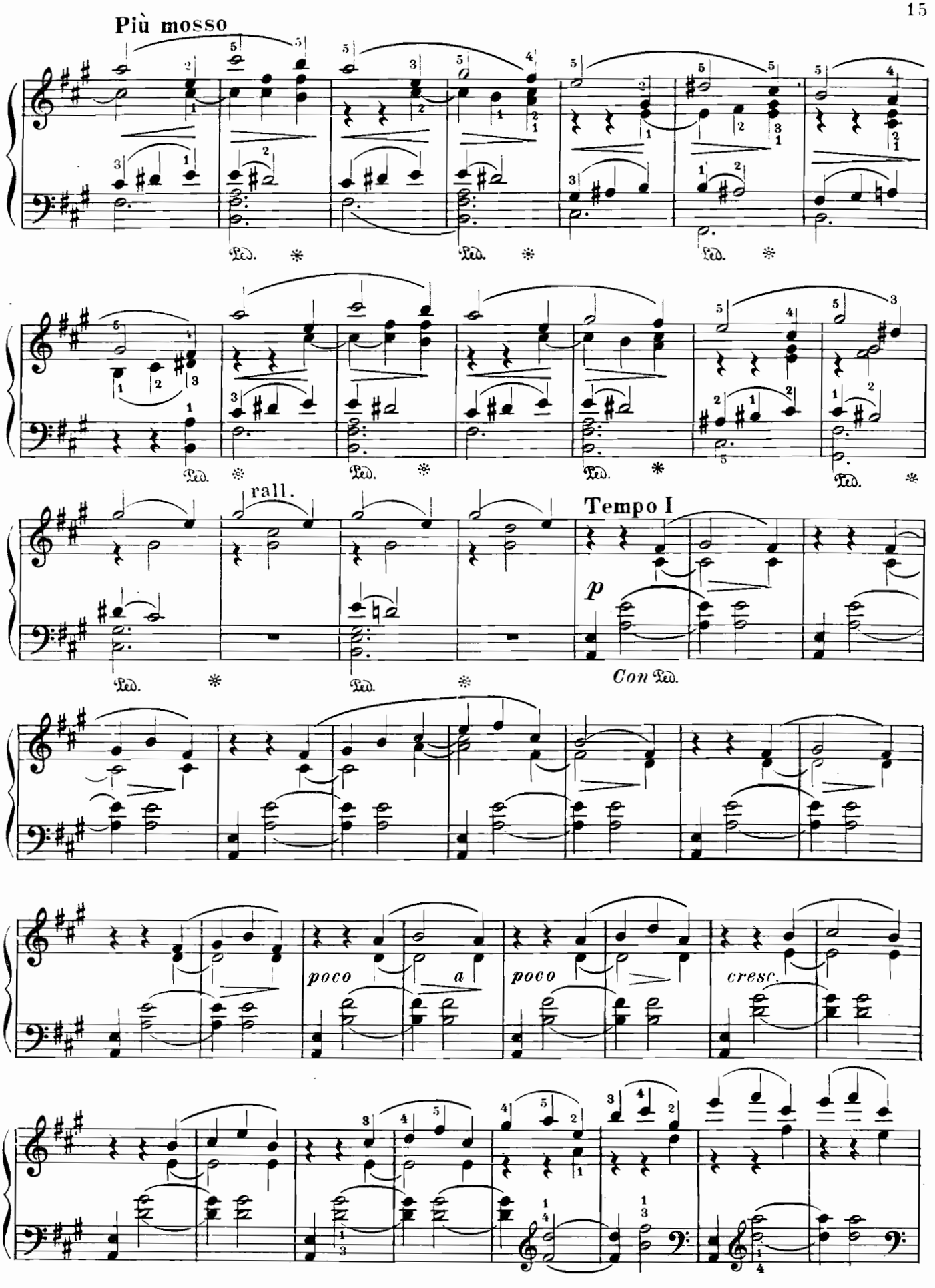


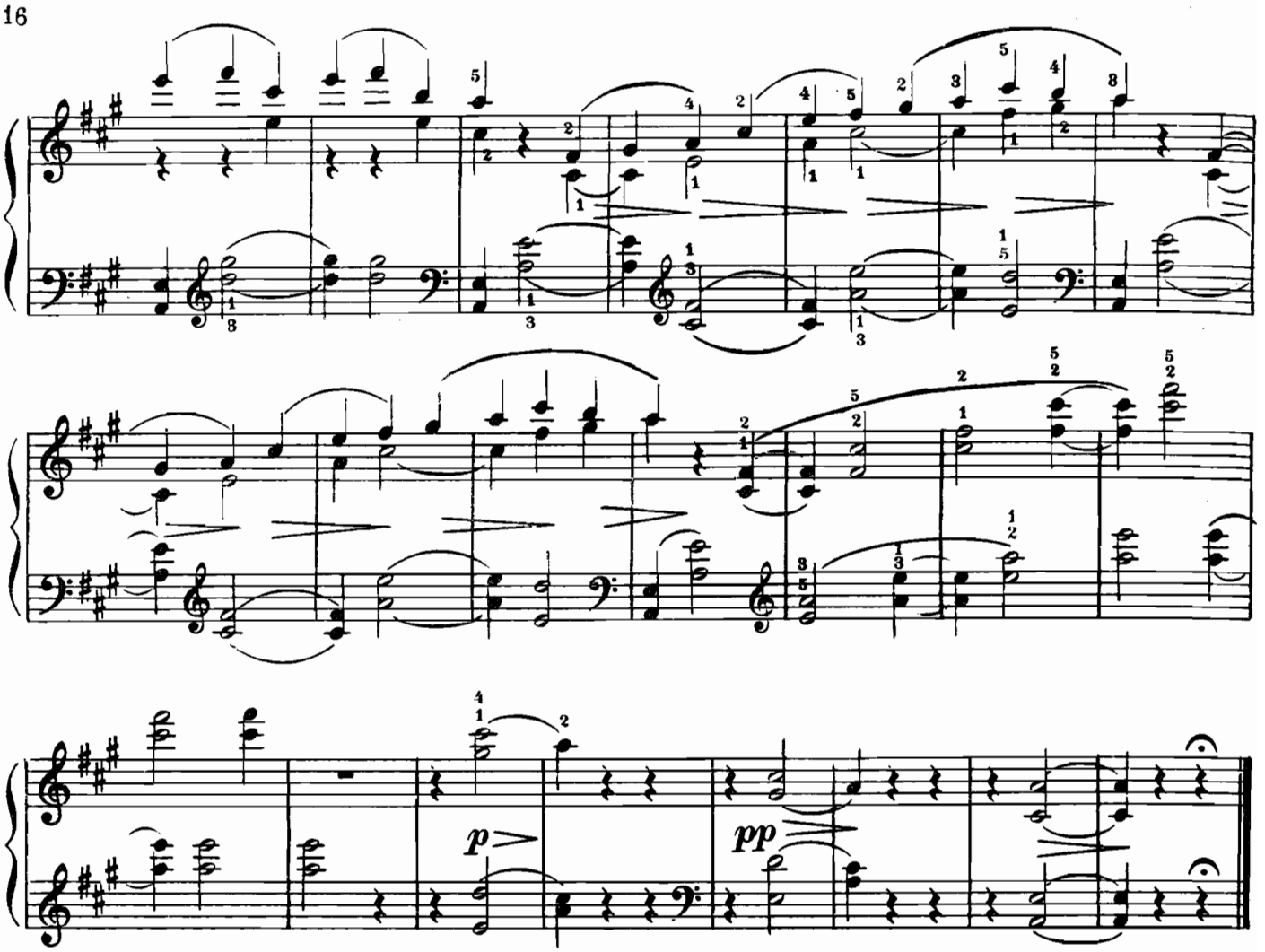

rall.
espressivo
Tempo I
p
mf
espressivo
con Ped.
Ped.
*
mf
p
pp

НАСТОЙЧИВОСТЬ

Соч. 8 № 6

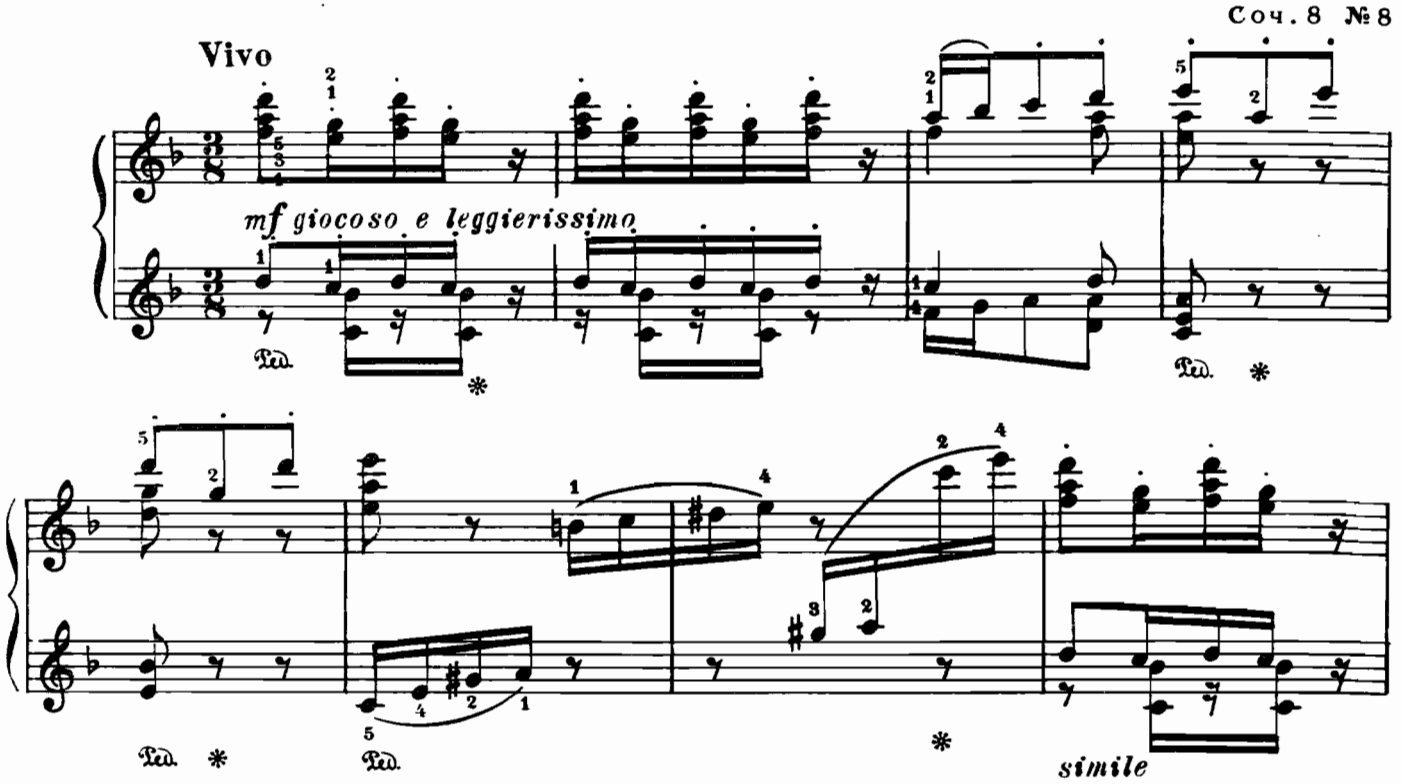


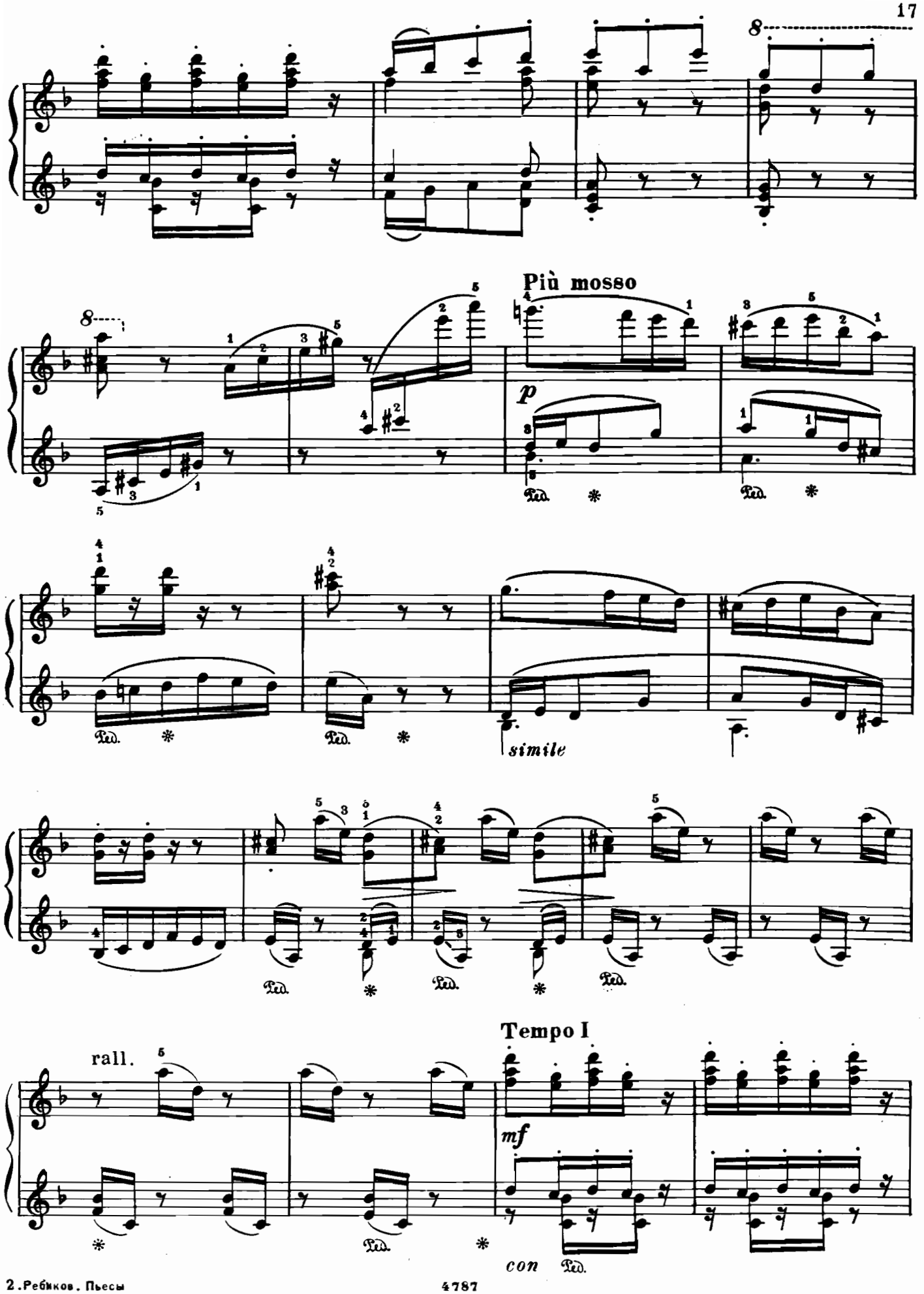

Più mosso
Ped.
rall.
Tempo I
p
Con Ped.
poco a poco
cresc.

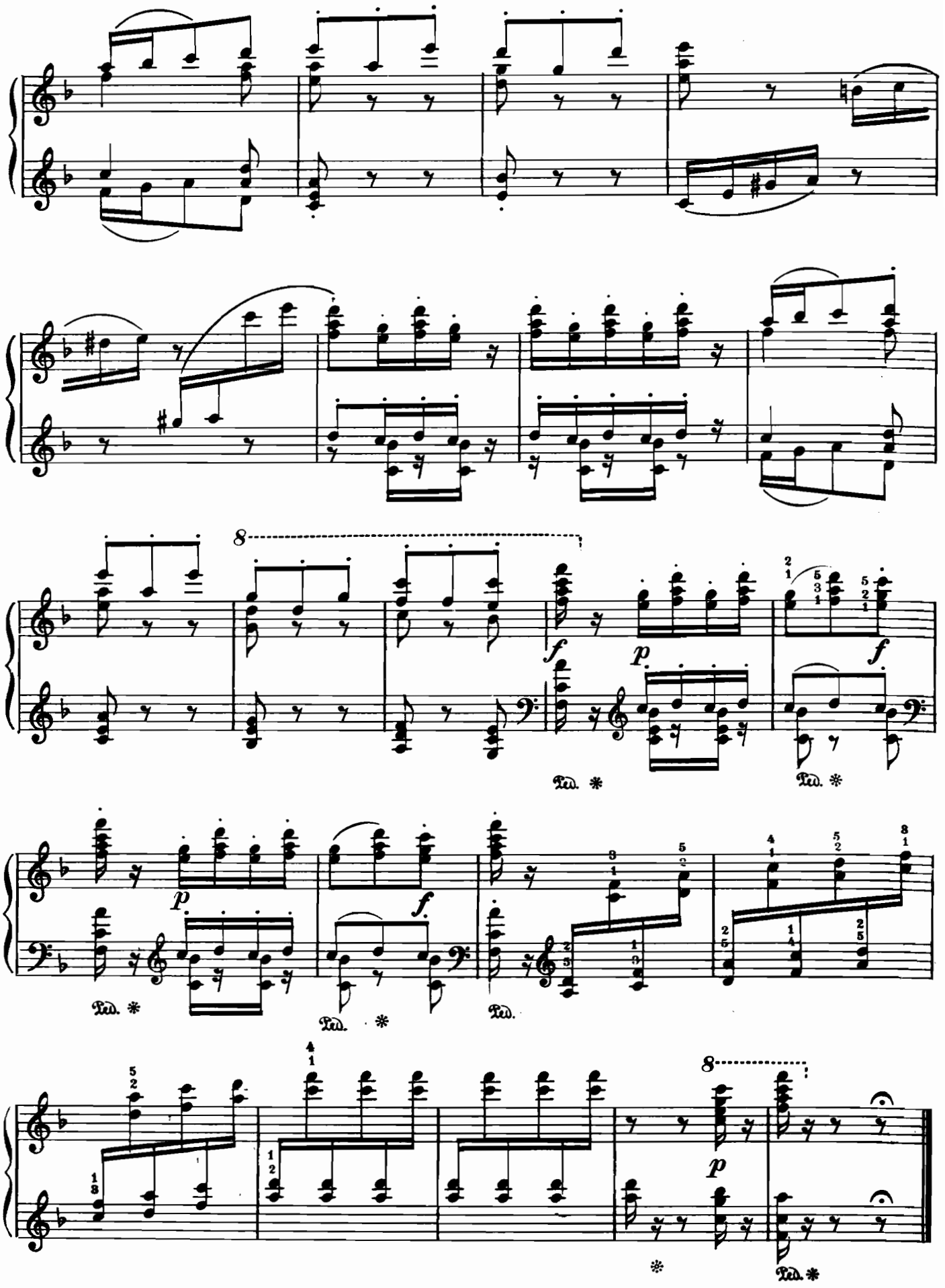


ШУТКА

Соч. 8 №8

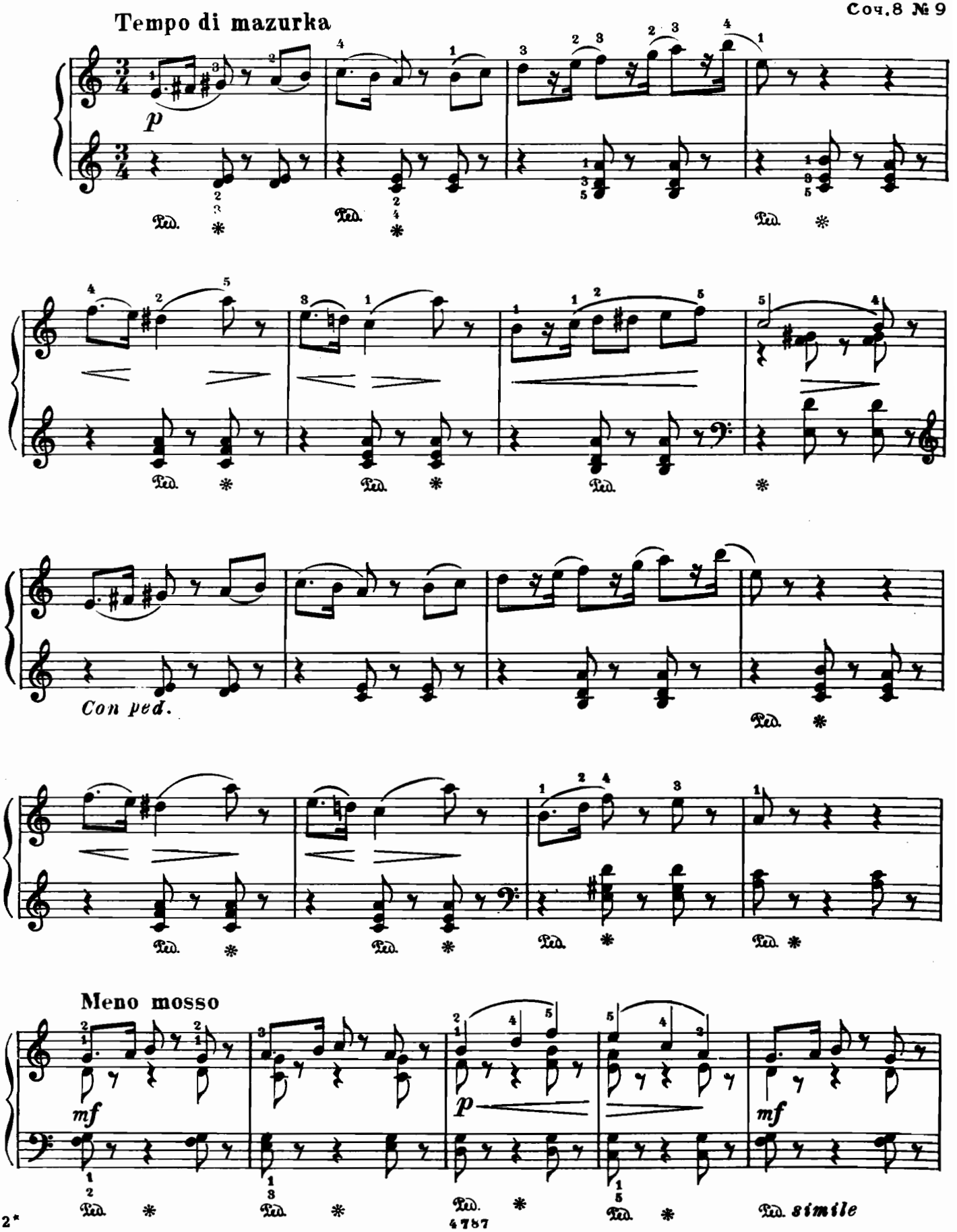


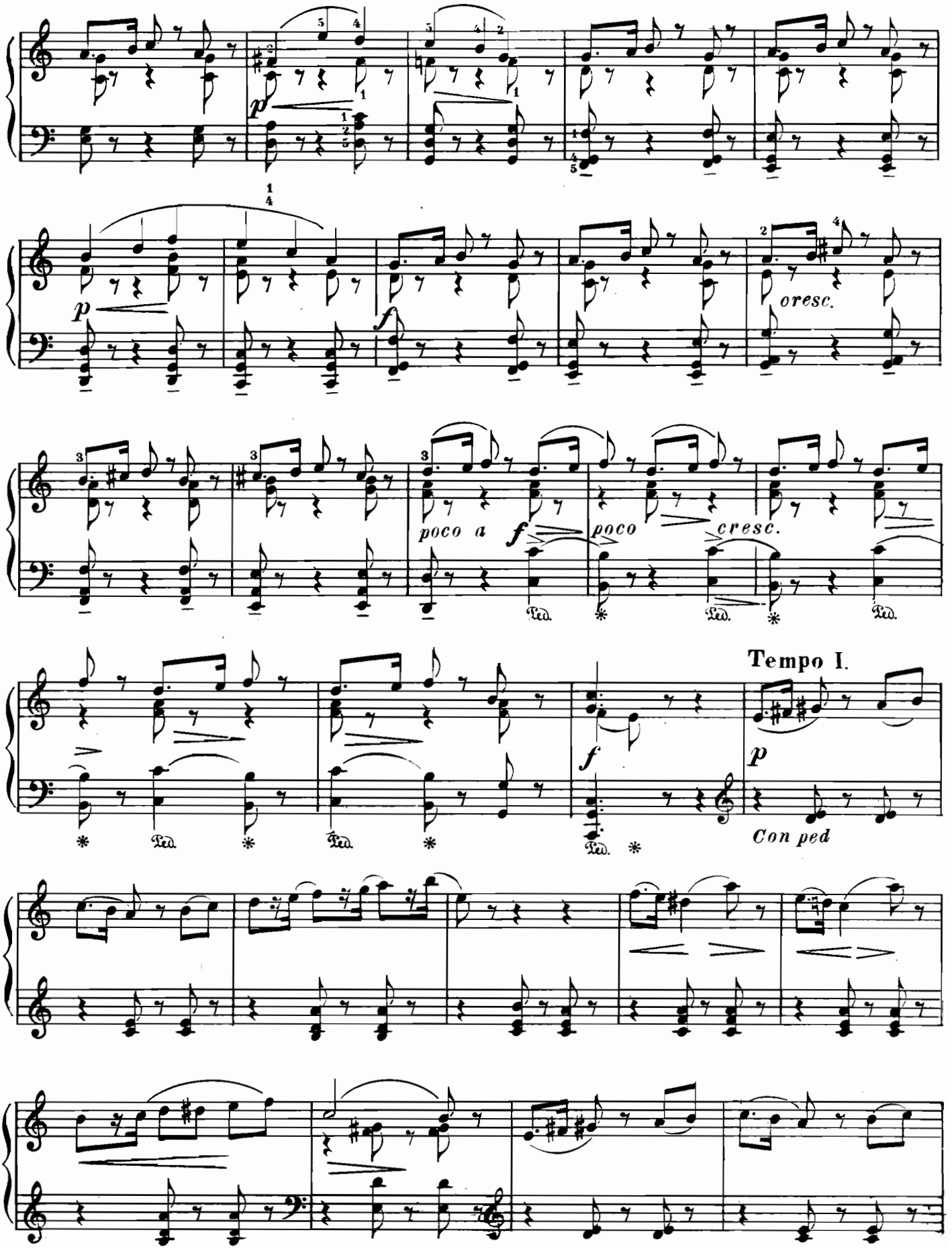

Più mosso
p
simile
Tempo I
rall.
mf
con

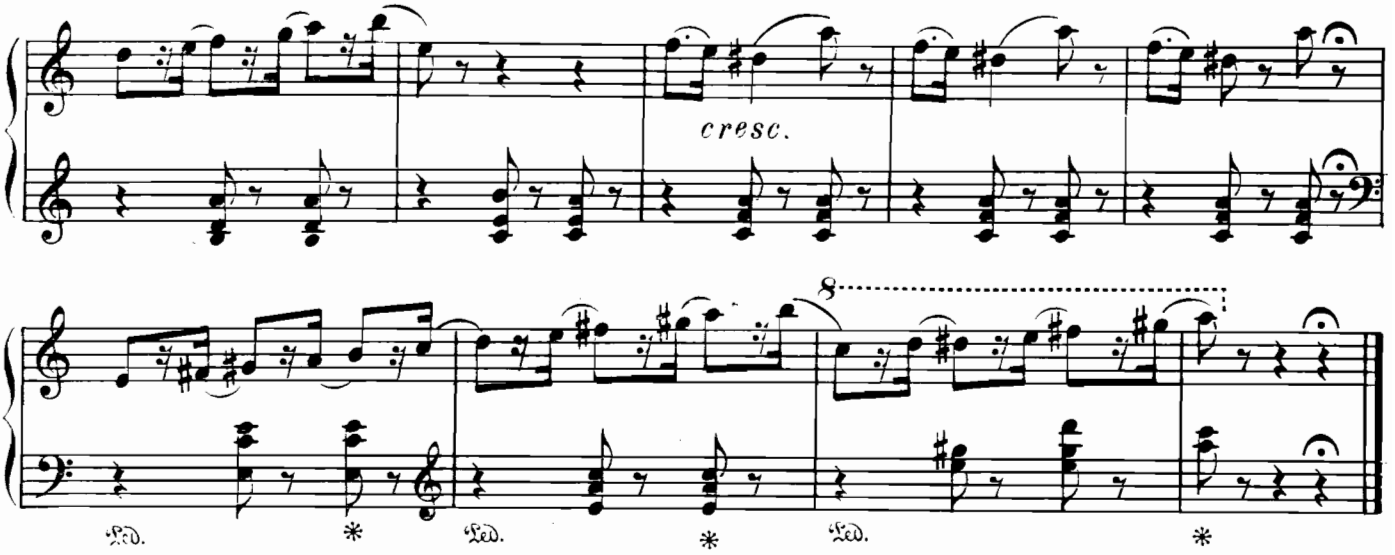

8
f
p
f
Ped. *
Ped. *
p
f
Ped. *
Ped. *
Ped.
8
p
*
Ped. *

МАЗУРКА

Соч. 8 № 9

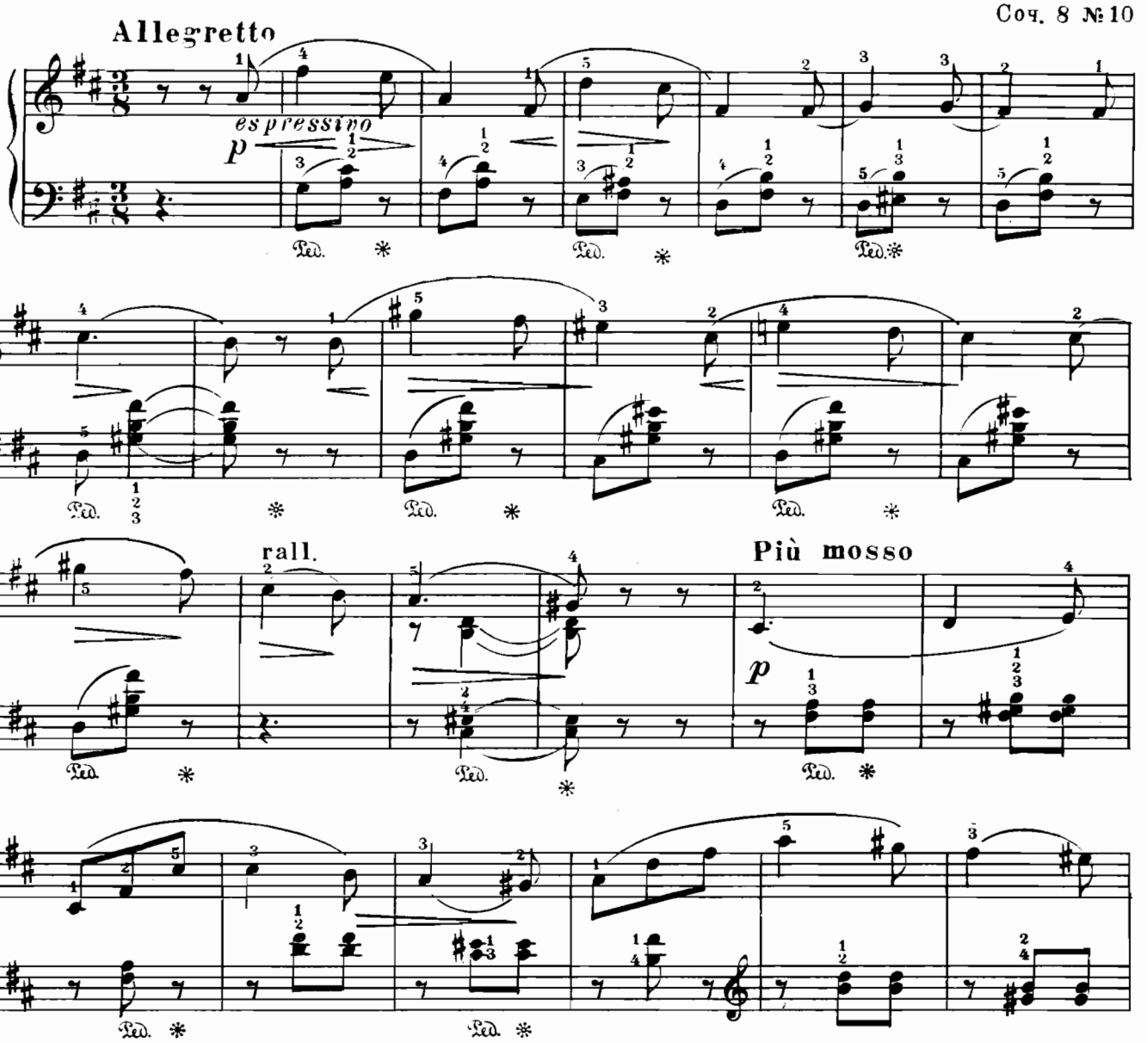


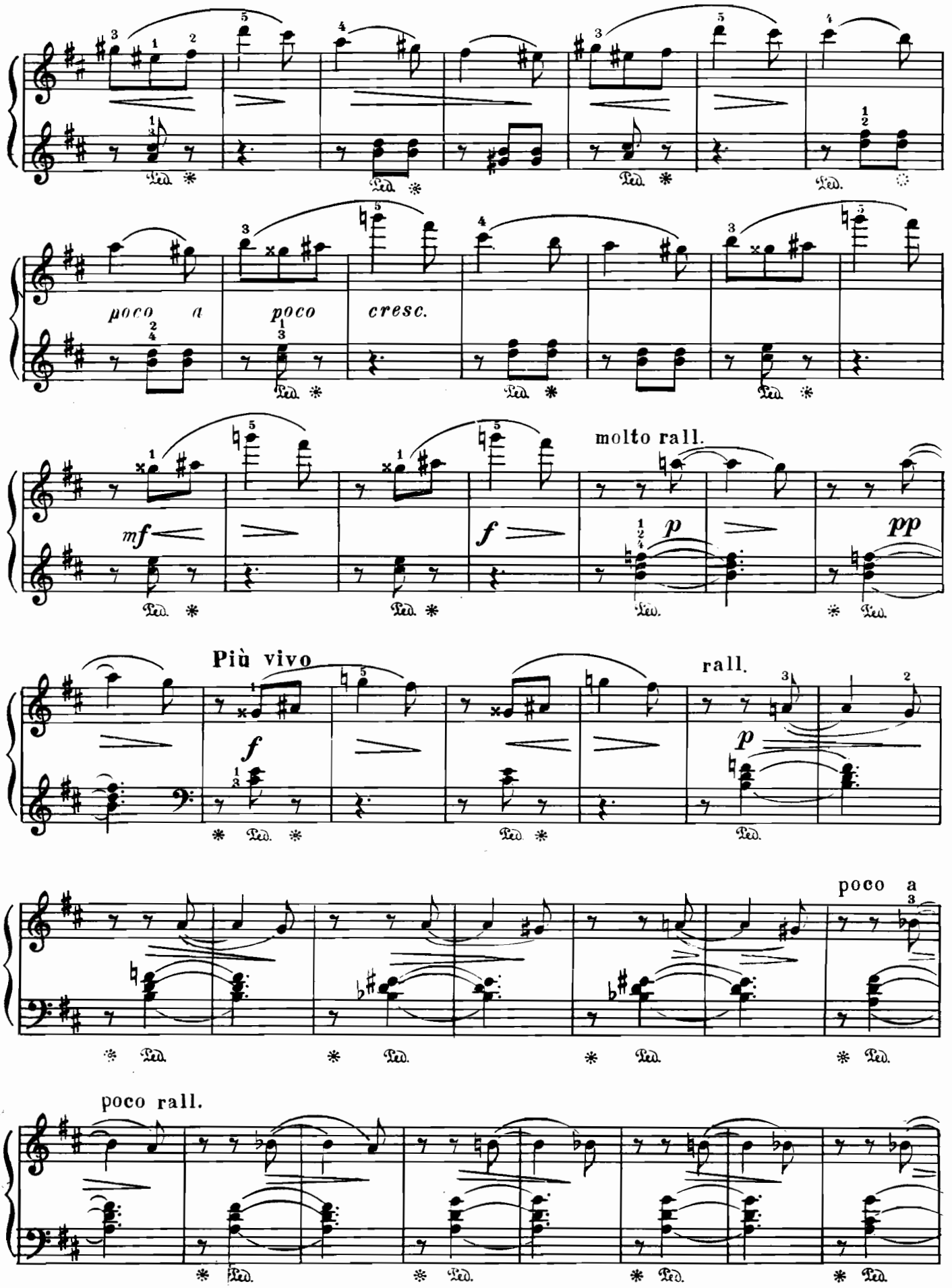

p
f
cresc.
poco a
poco
cresc.
Tempo I.
p
Con ped

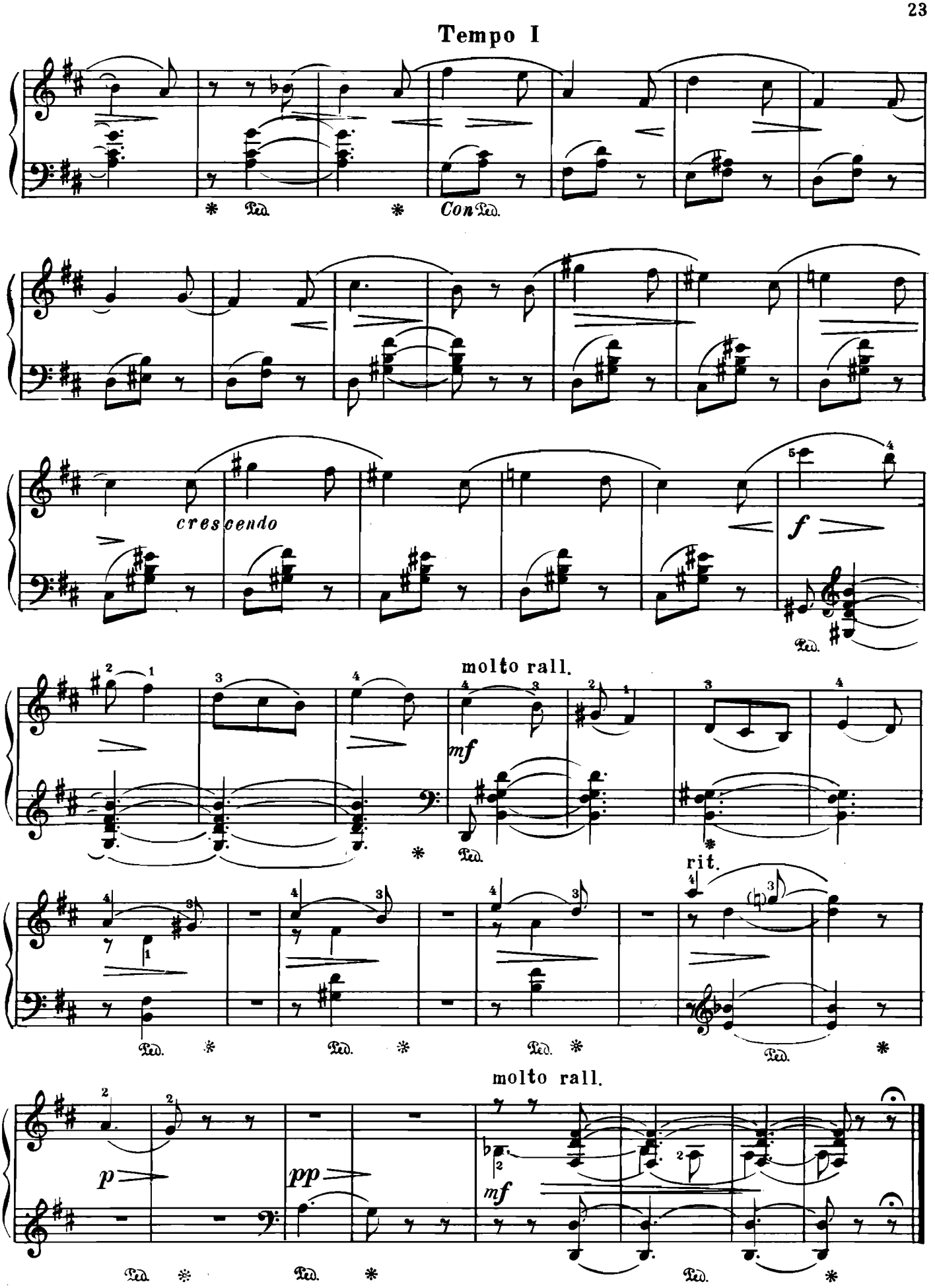


НЕЖНЫЙ УПРЕК

Соч. 8 №10

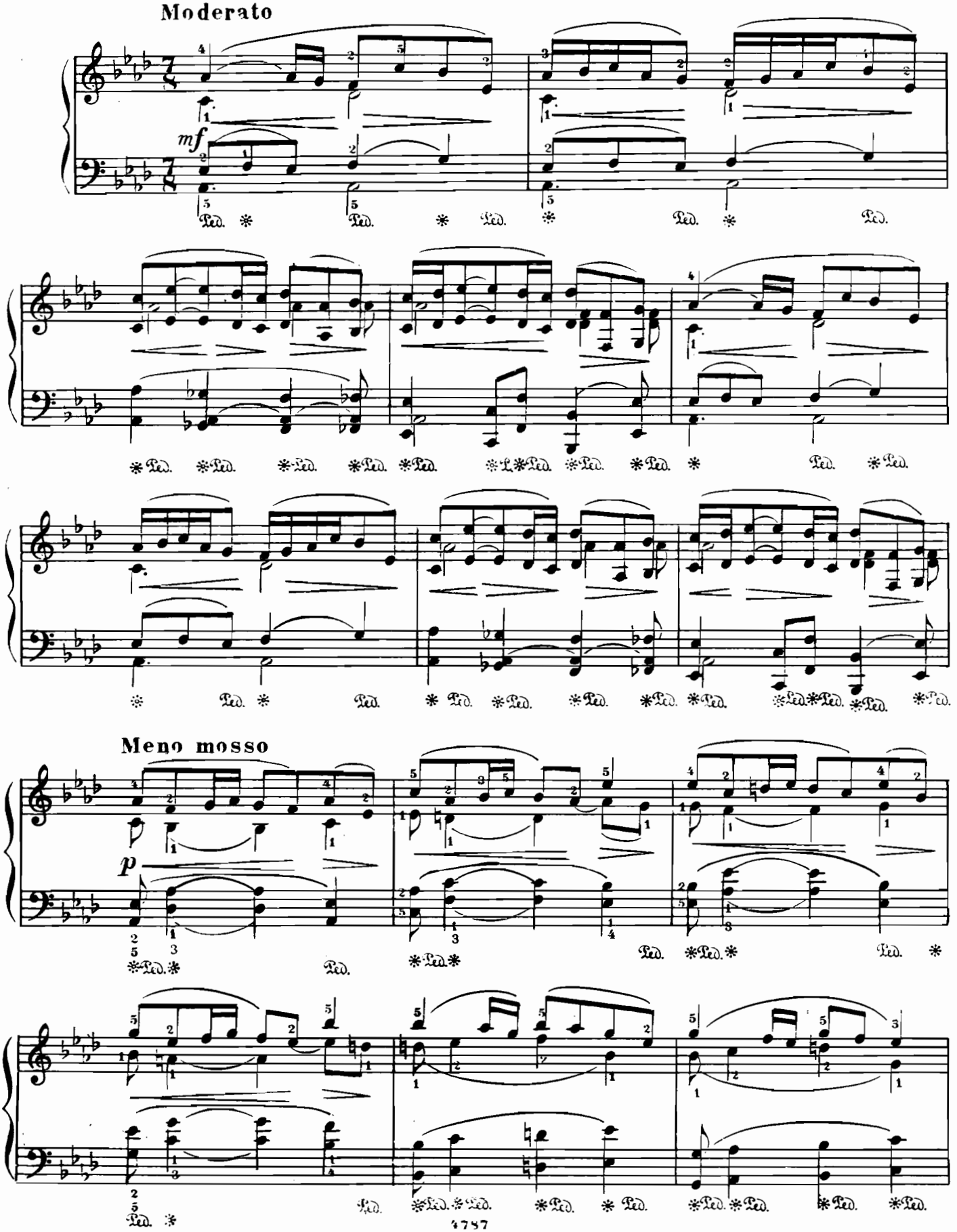


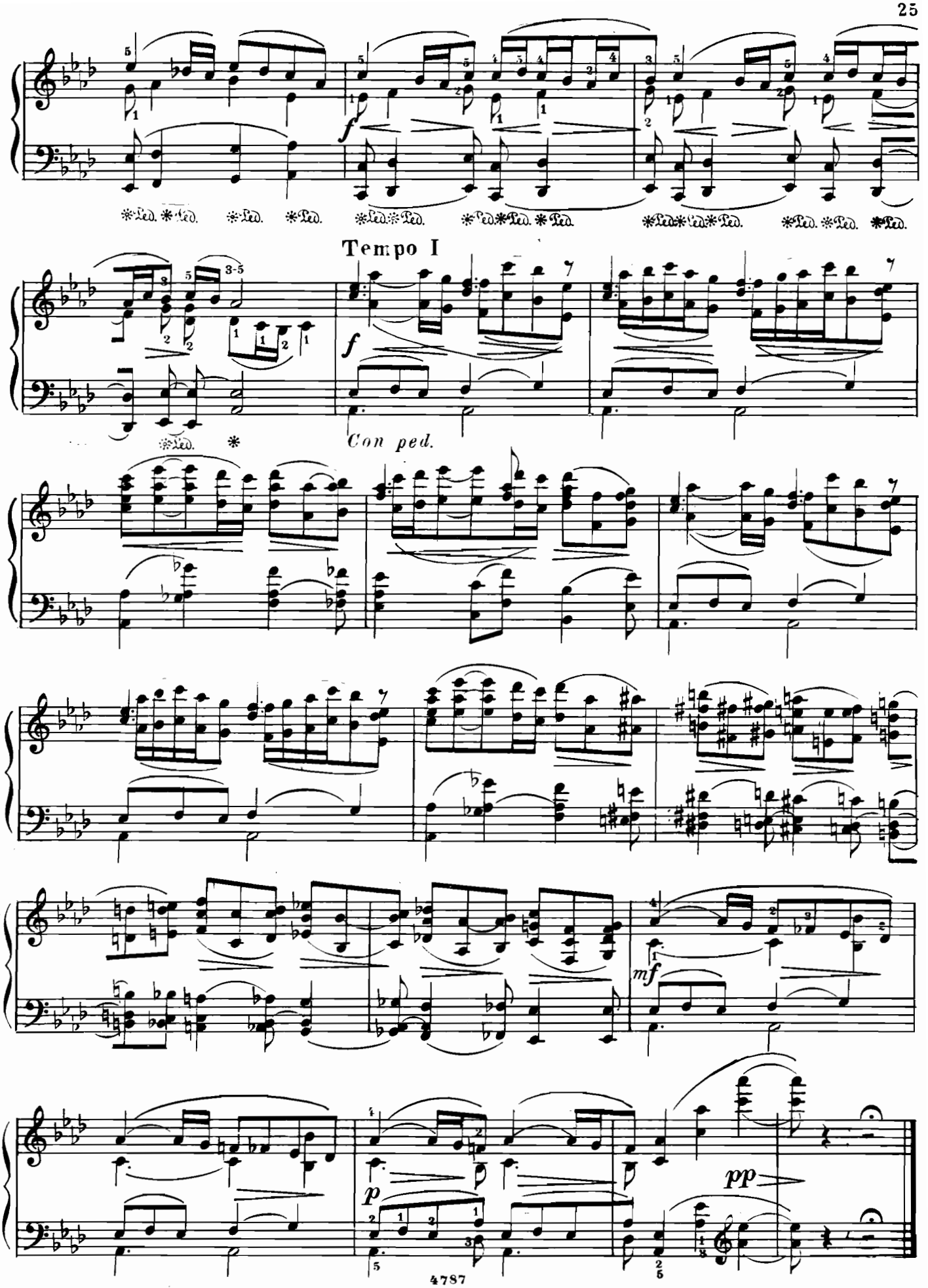

poco a
poco
cresc.
molto rall.
mf
f
p
pp
Più vivo
f
rall.
p
poco a
poco rall.


Tempo I
Con
cresc endo
f
molto rall.
mf
rit.
molto rall.
p
pp
mf

ОТГОЛОСКИ ДЕРЕВНИ

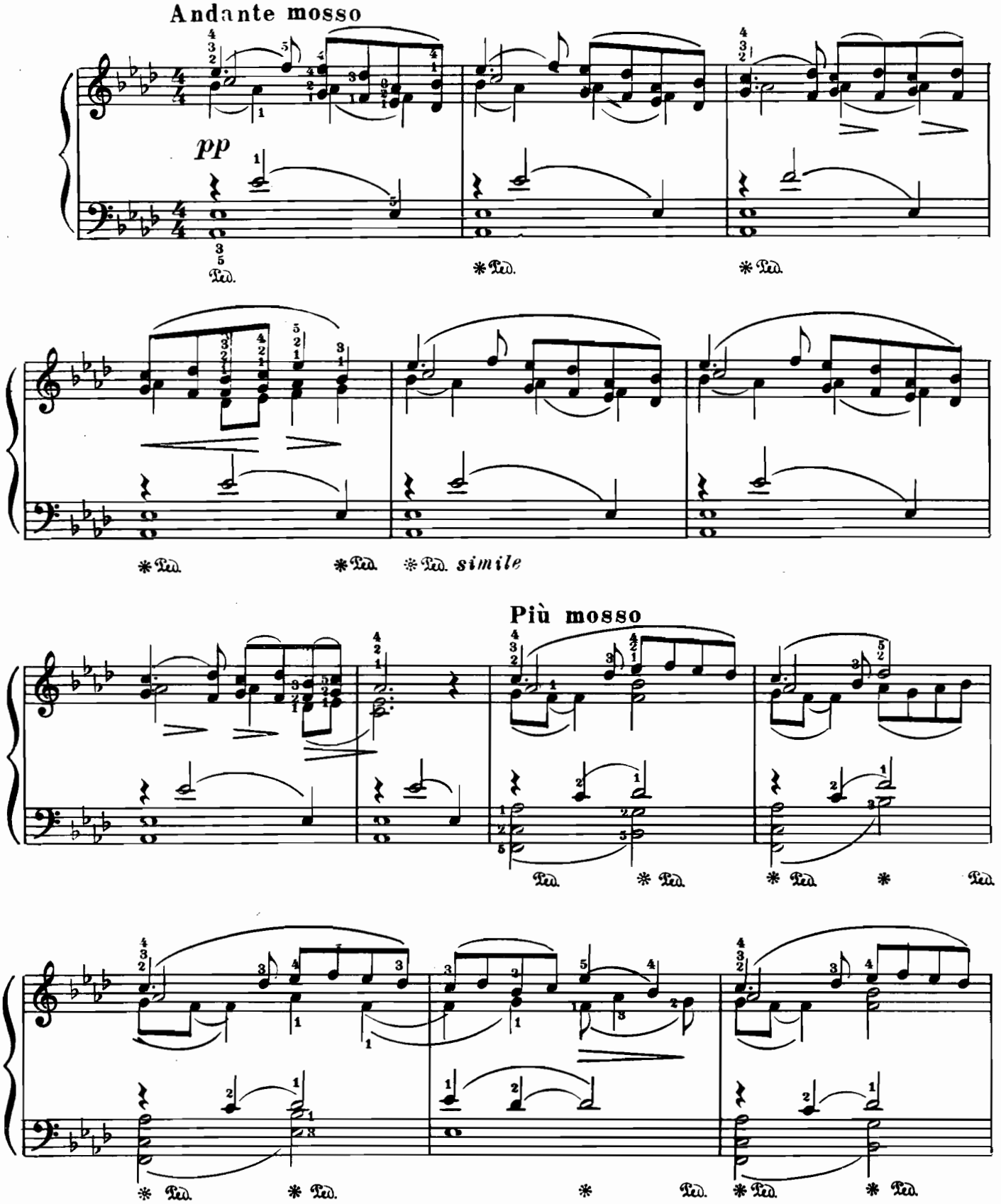
Соч. 8 № 11

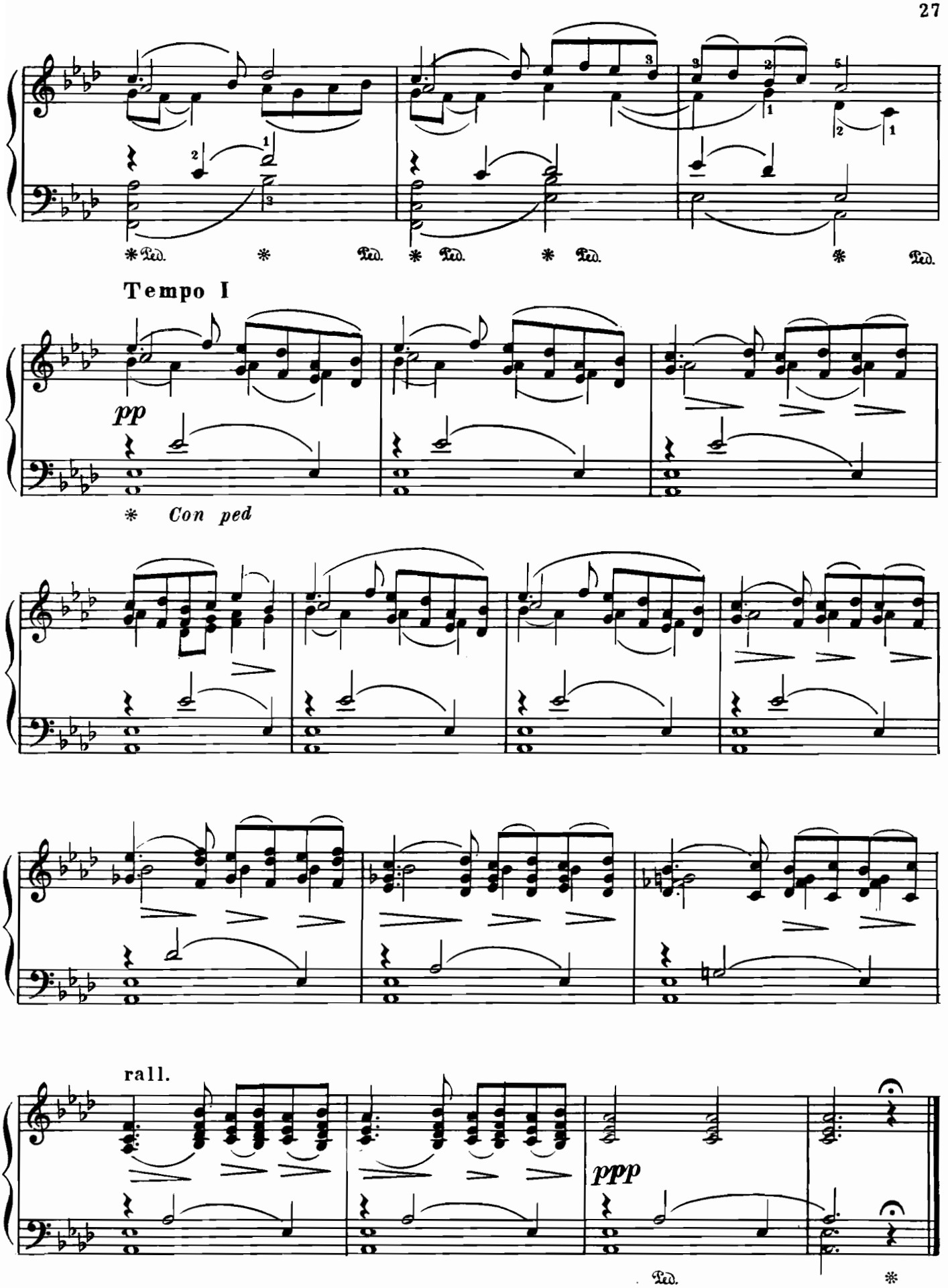



Tempo I
Con ped.

КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ

Соч. 8 № 16

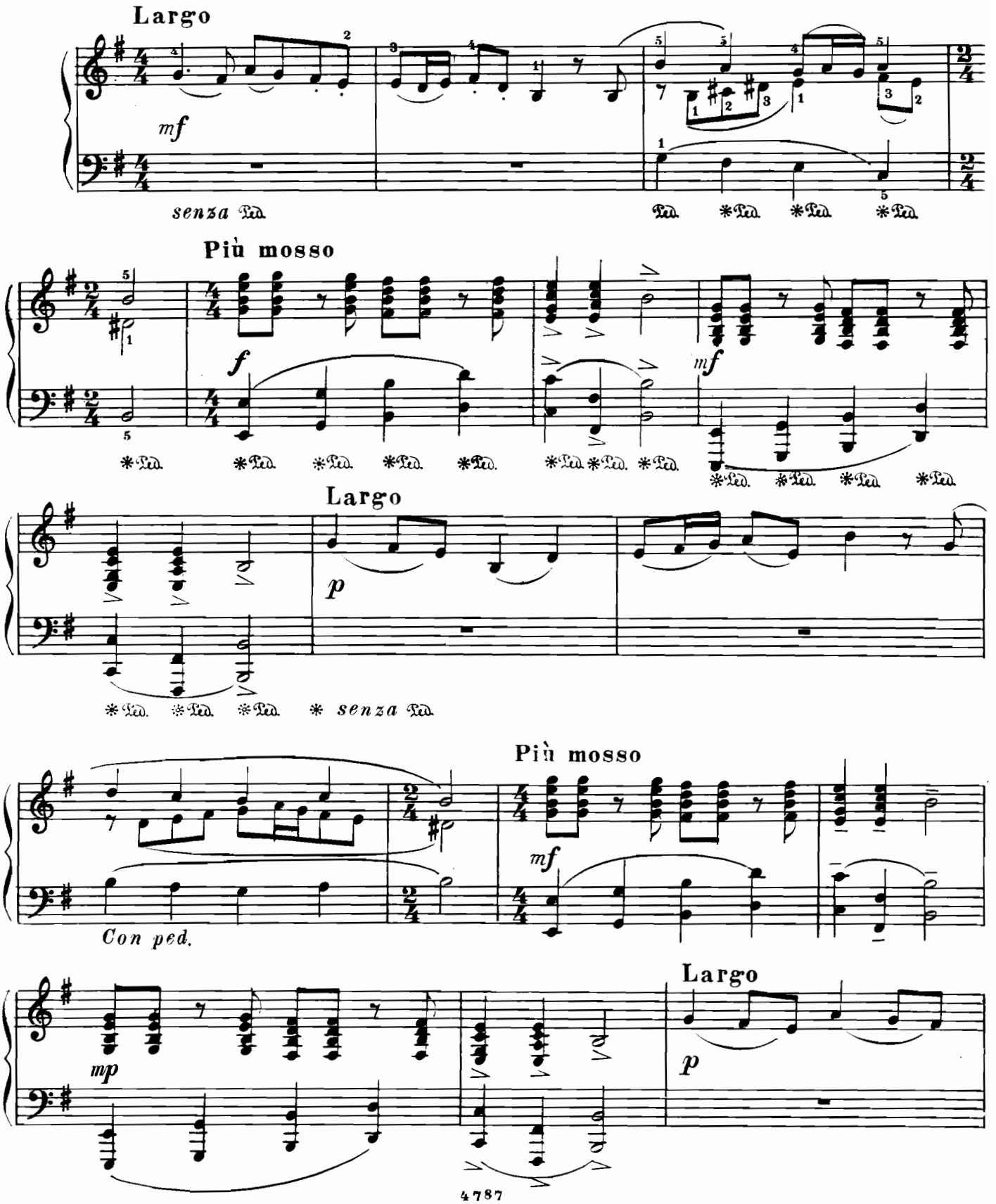


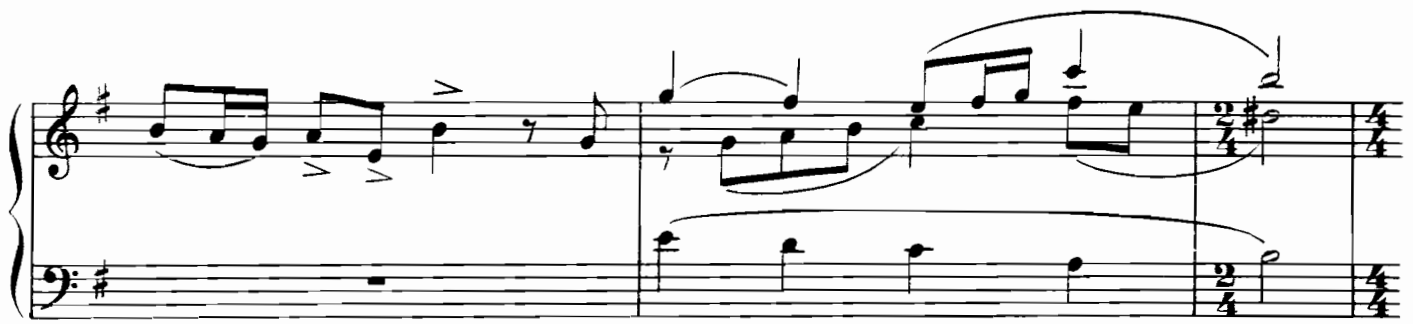

Ped.
Tempo I
pp
Con ped
rall.
ppp
Ped.

Из цикла „ВОКРУГ СВЕТА“

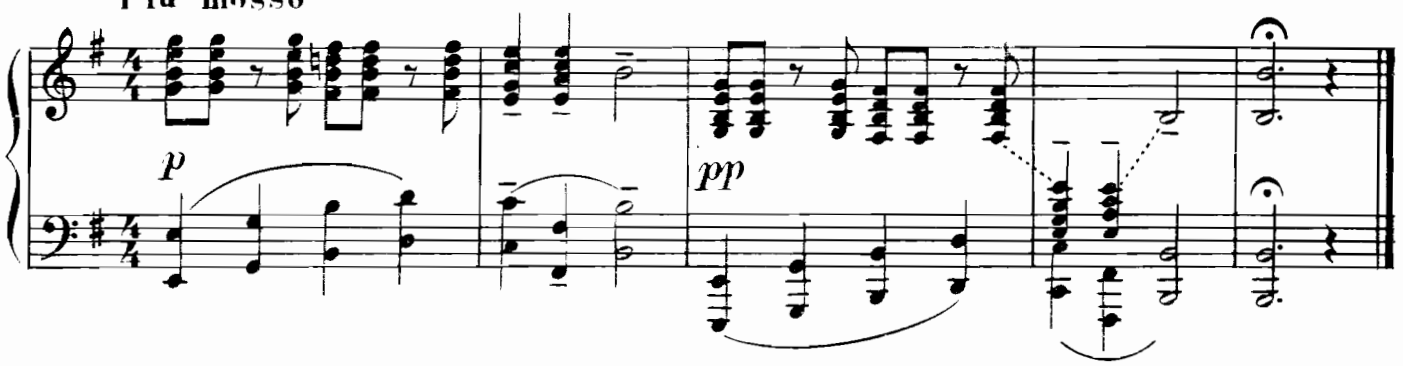
В ДЕРЕВНЕ

Соч. 9 №1





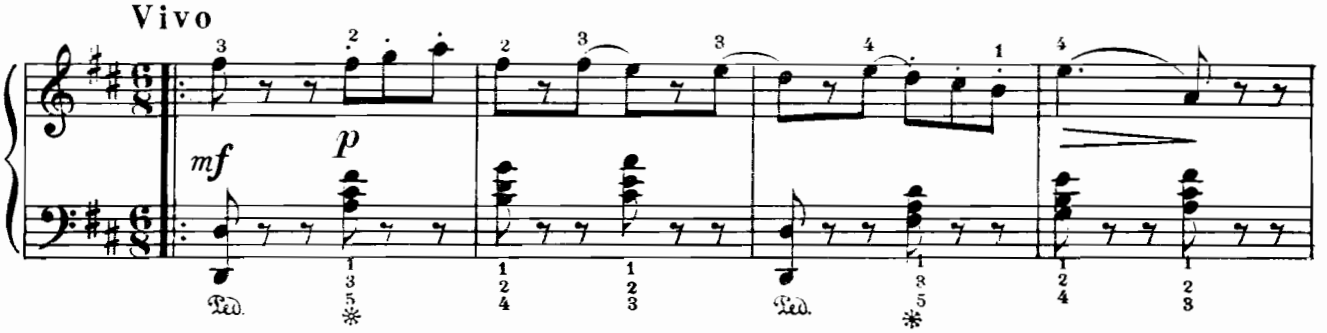
Più mosso

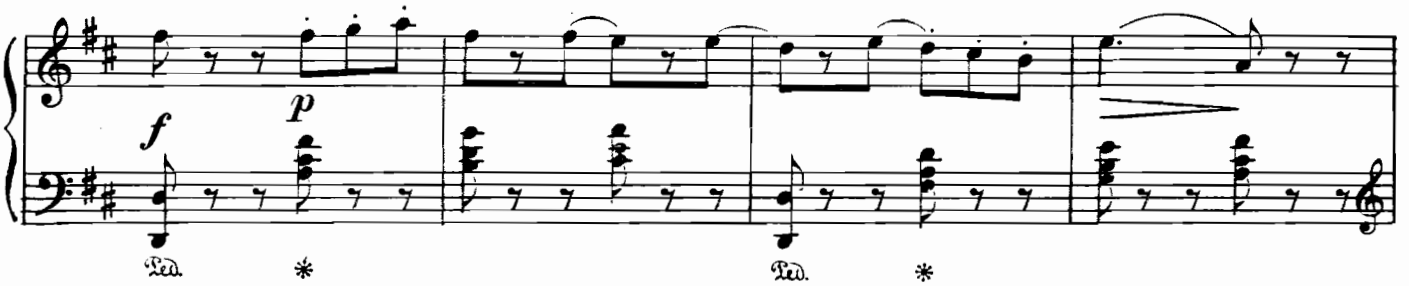


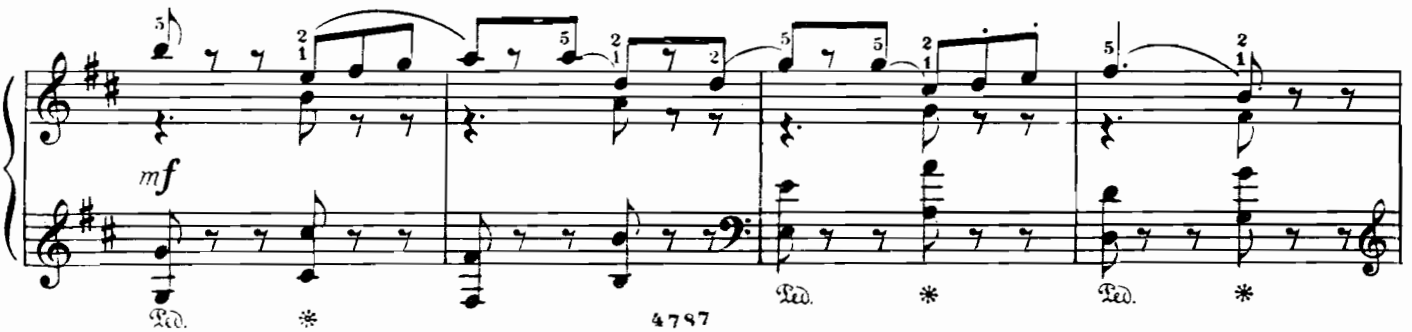
ТАРАНТЕЛЛА

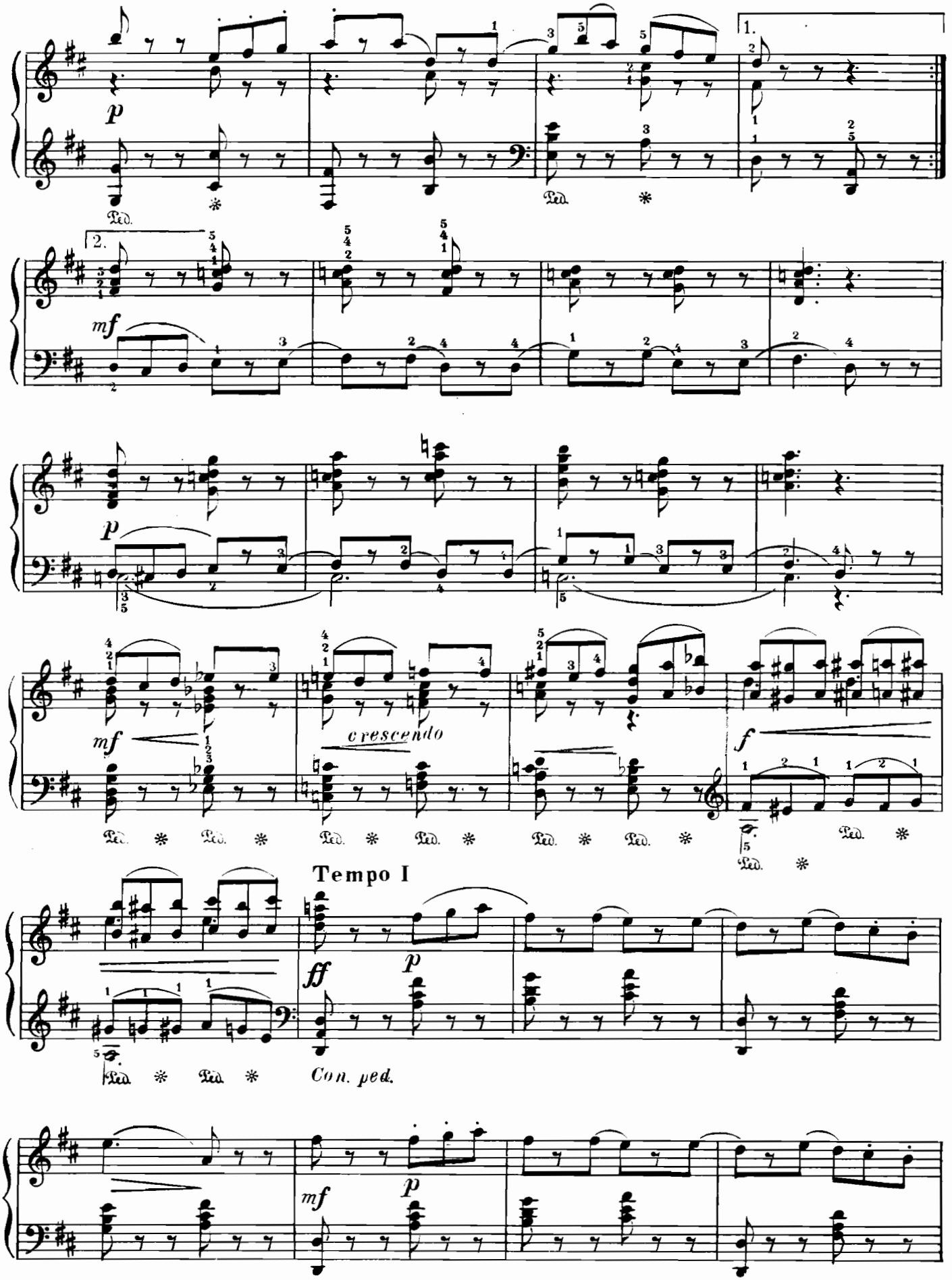
Соч. 9 №7

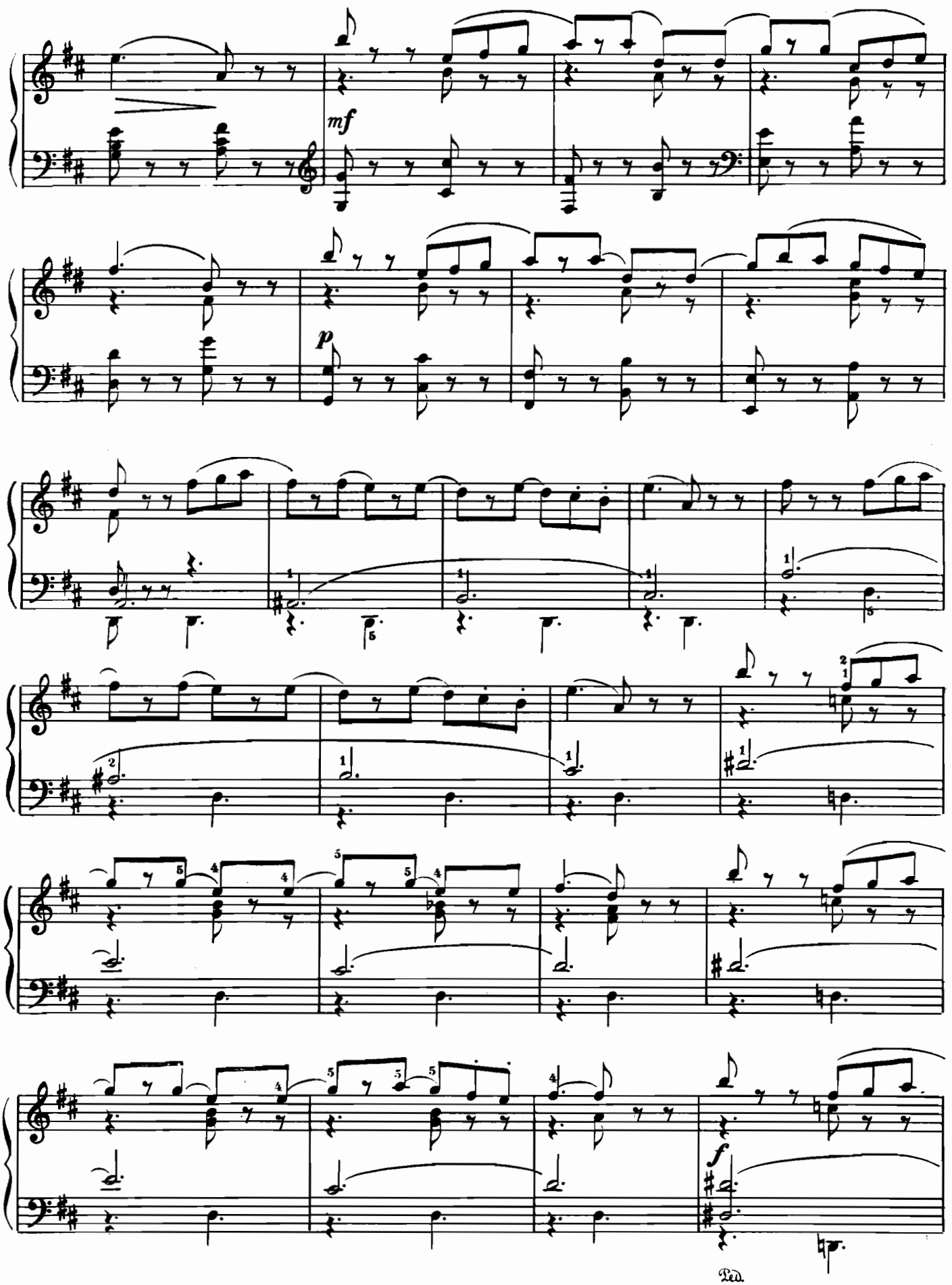
Vivo



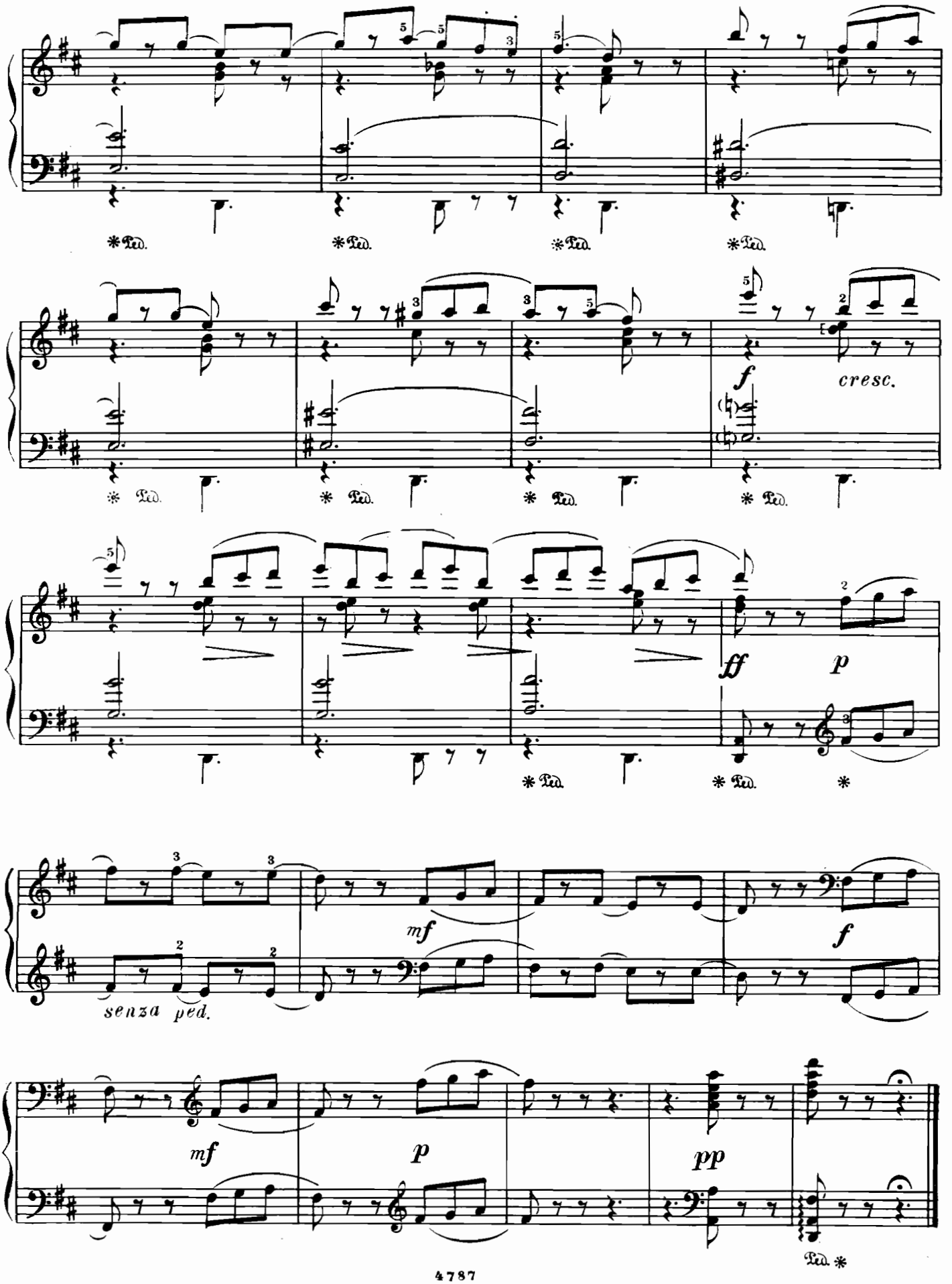





1.
2.
p
mf
crescendo
f
Tempo I
ff
Con. ped.

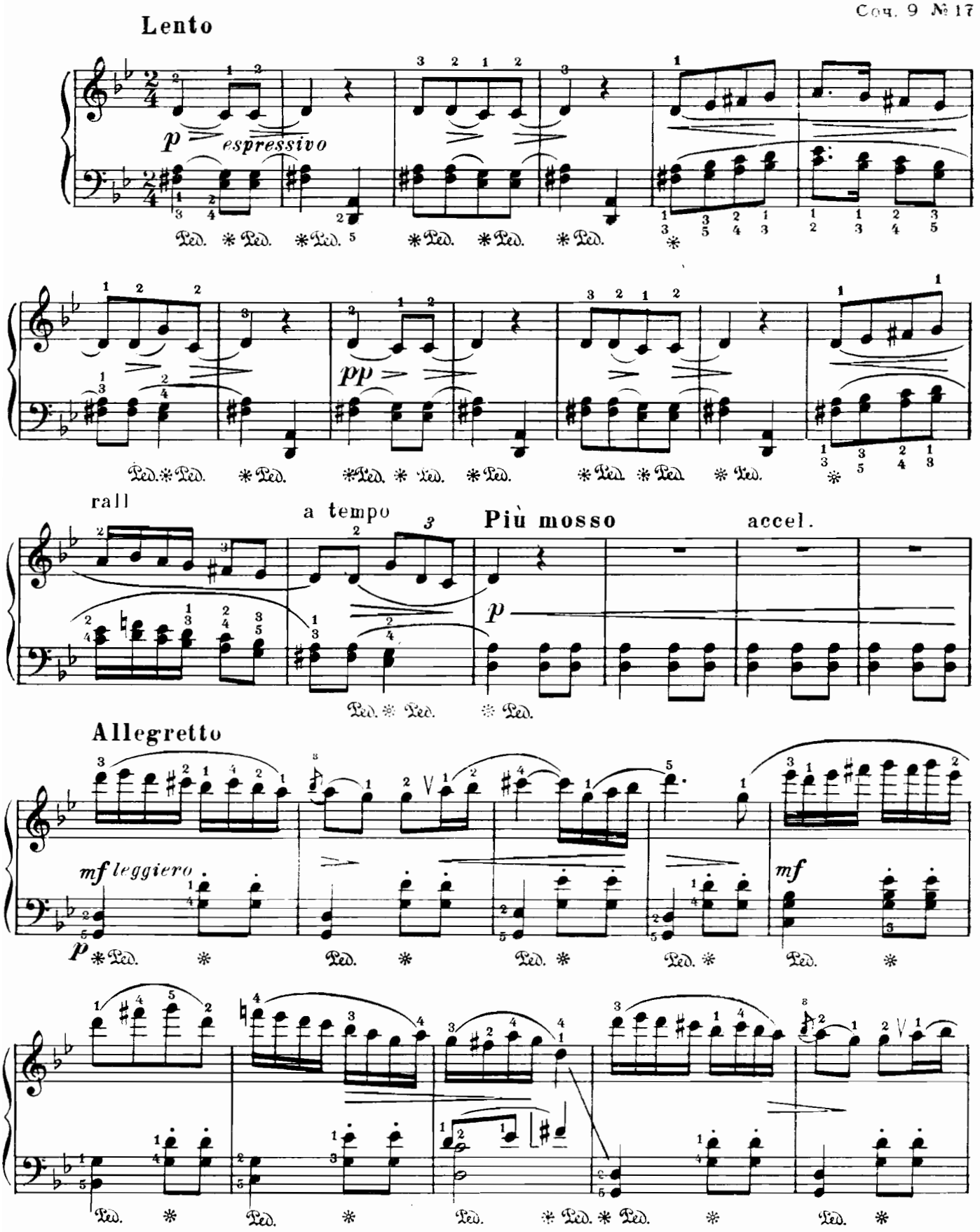


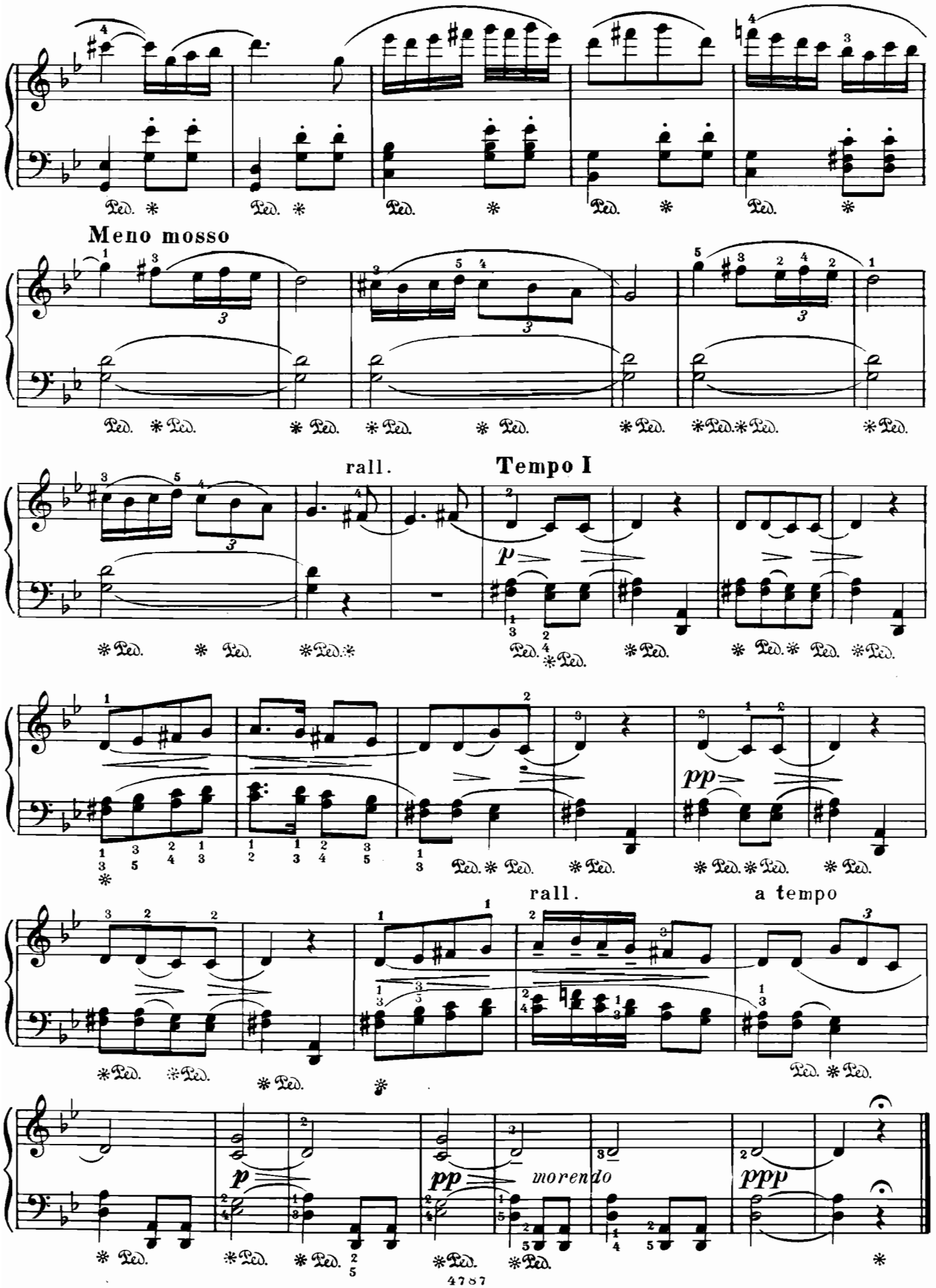
1123353


Ped.
f
cresc.
ff
p
mf
senza ped.
f
mf
p
pp
Ped.

ДЕРВИШ

Соч. 9 № 17

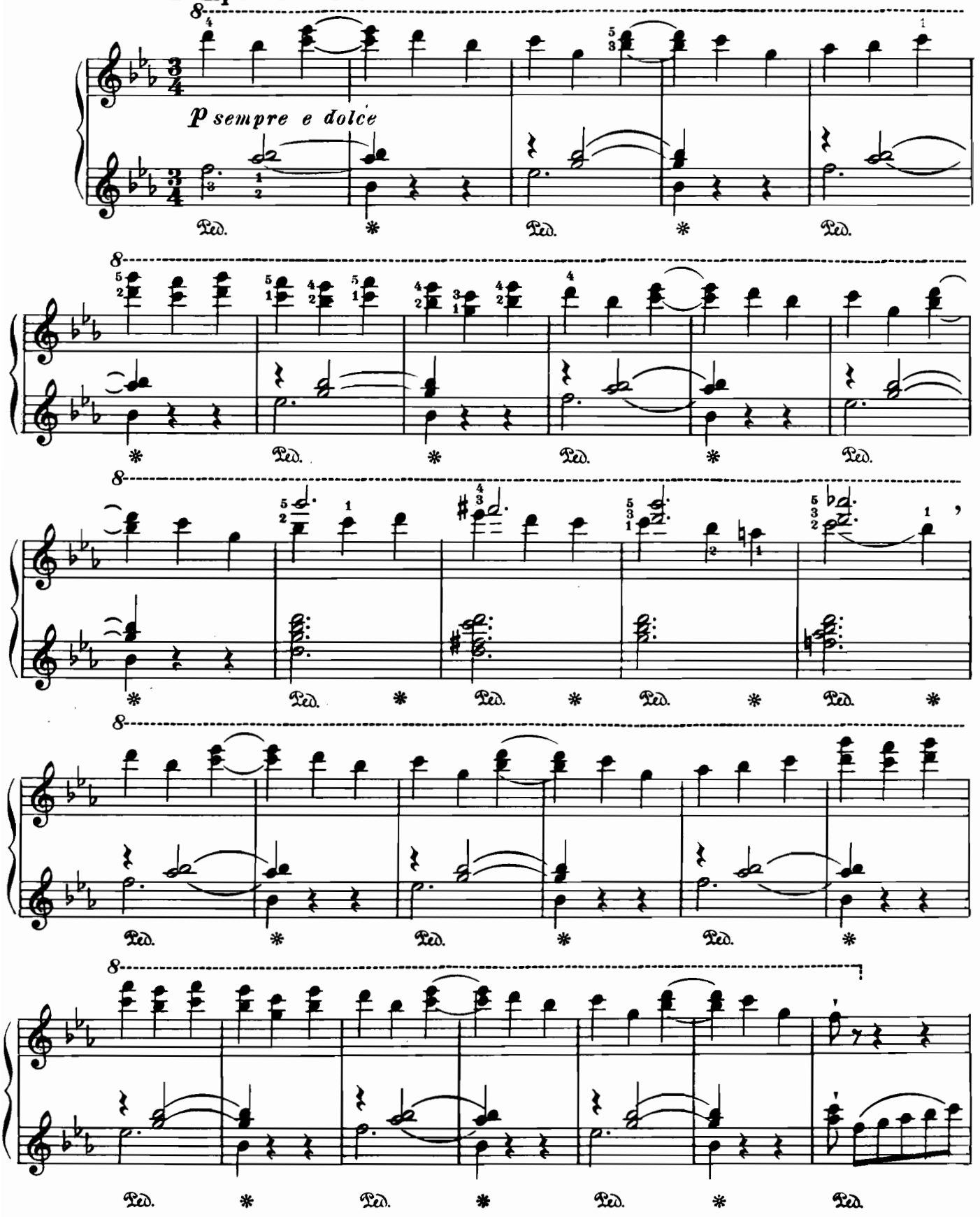


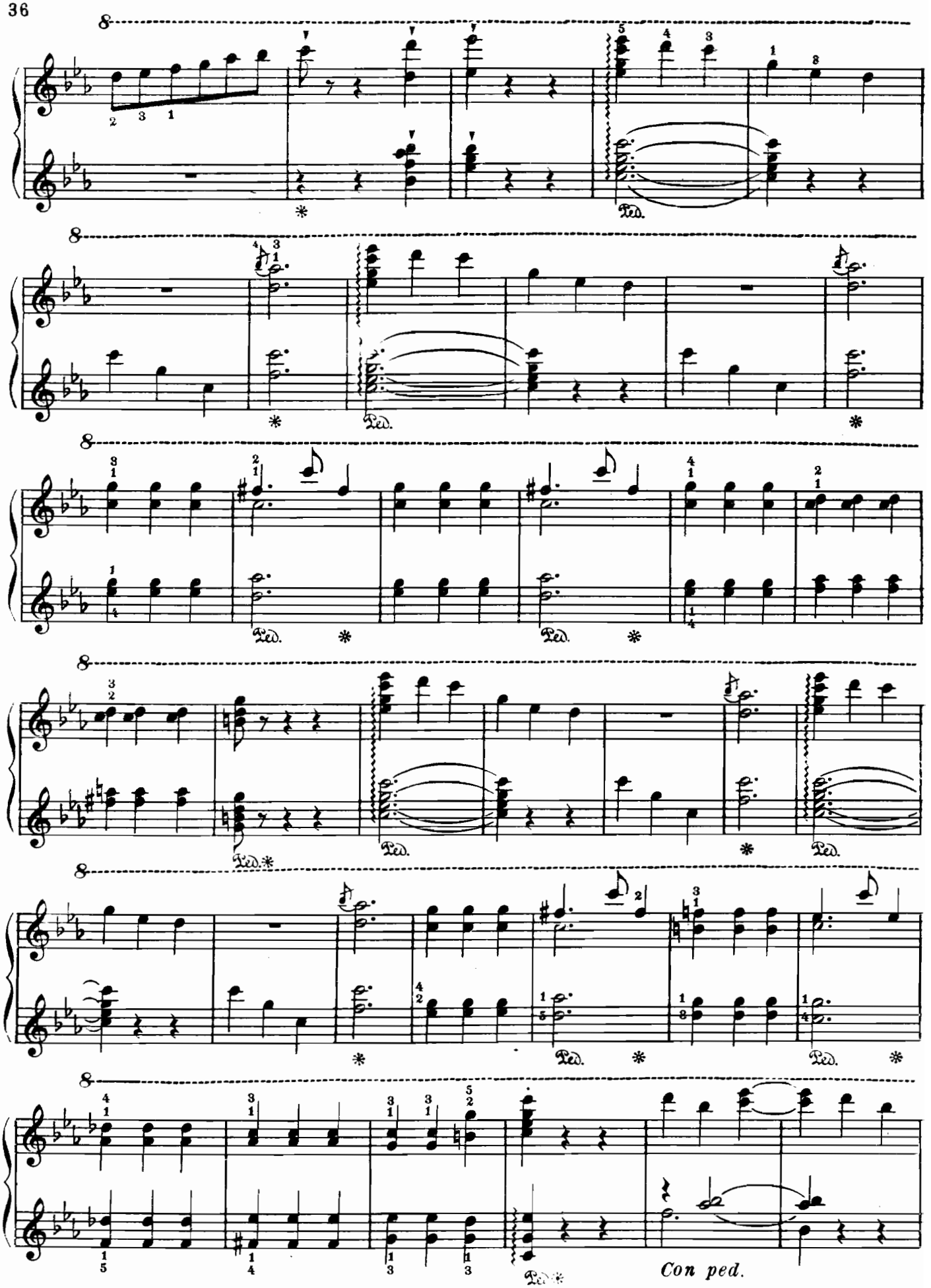

Meno mosso
rall.
Tempo I
rall.
a tempo
morendo

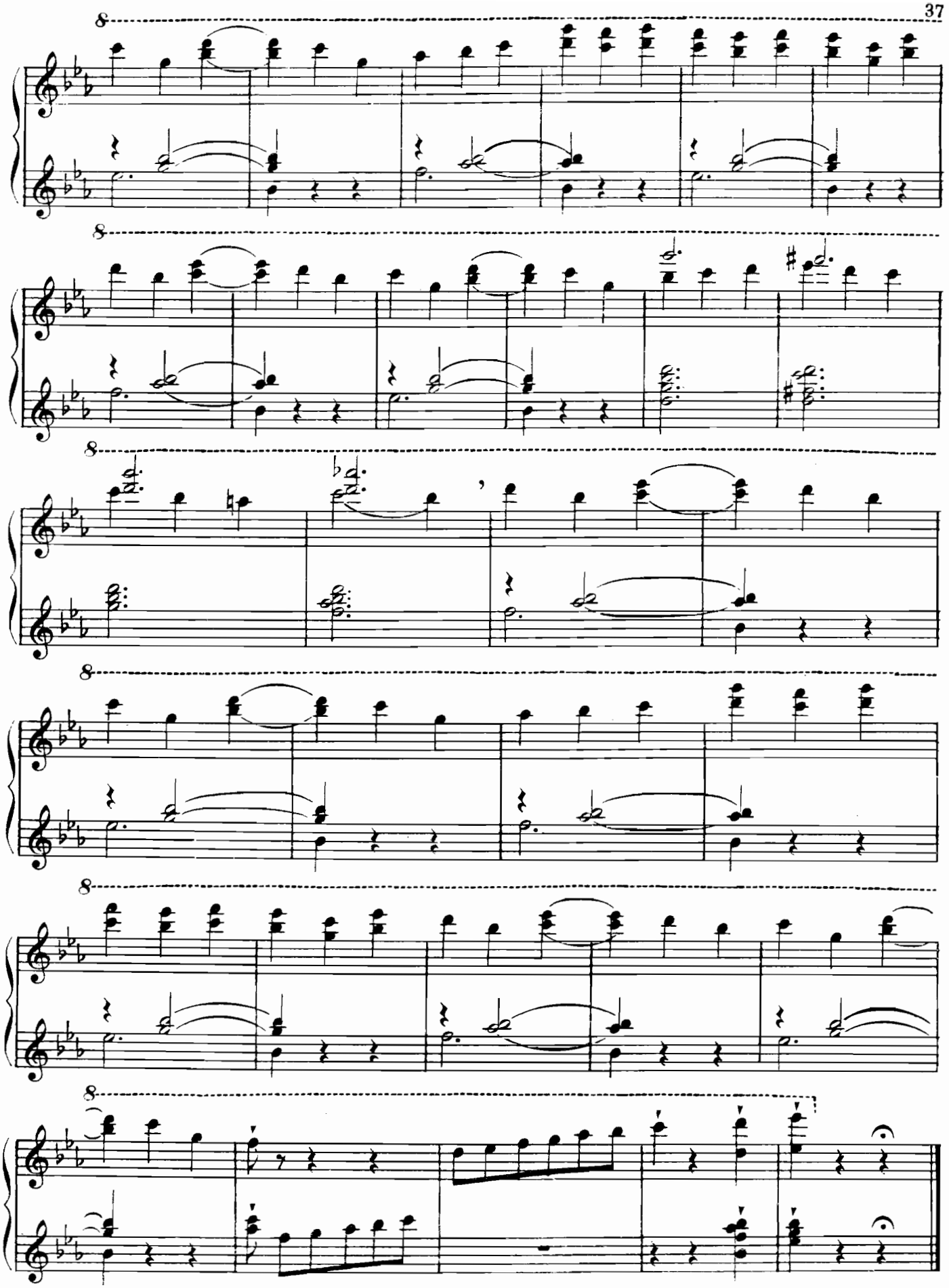
МУЗЫКАЛЬНАЯ ТАБАКЕРКА

ВАЛЬС

Tempo di valse



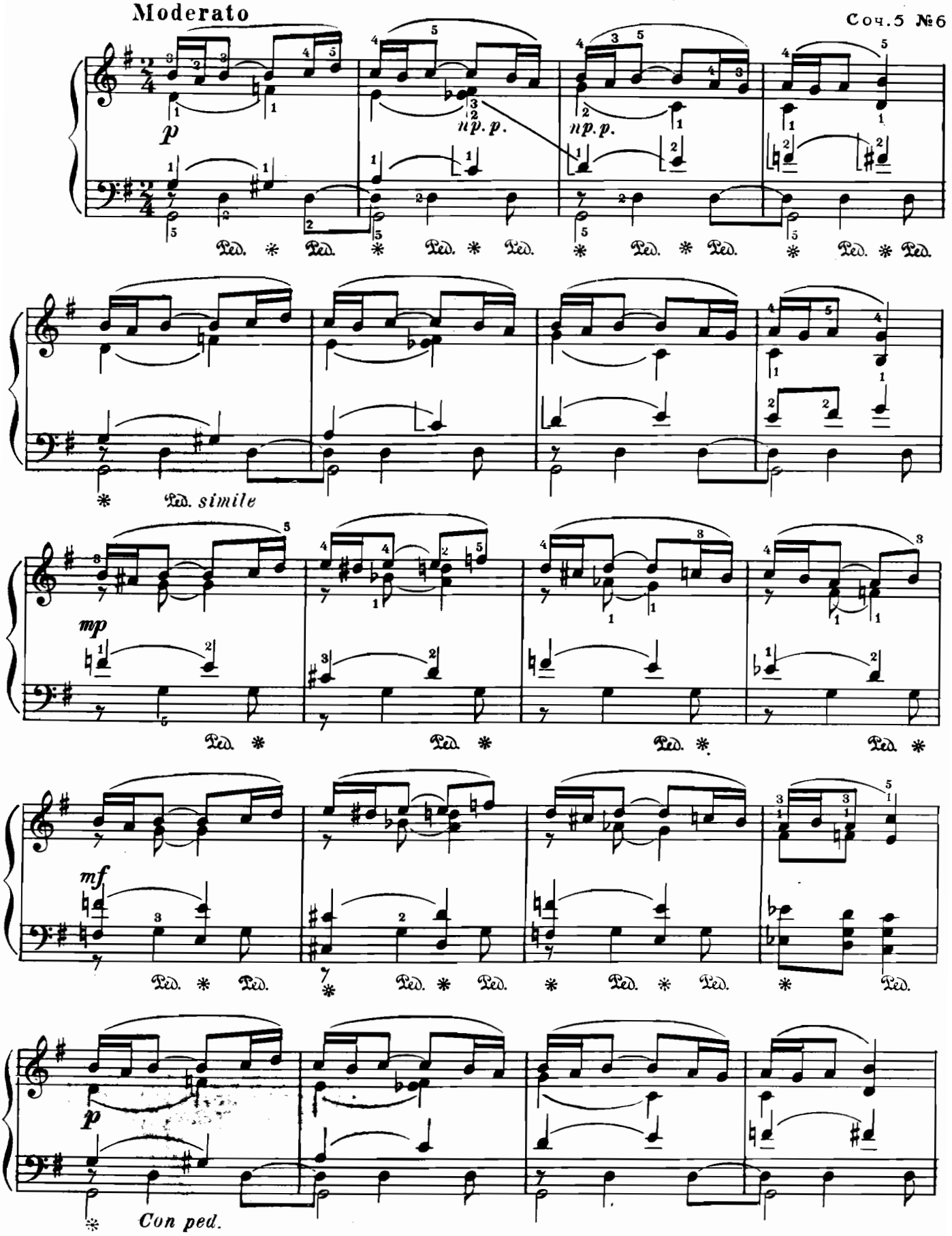

Ped.
Con ped.

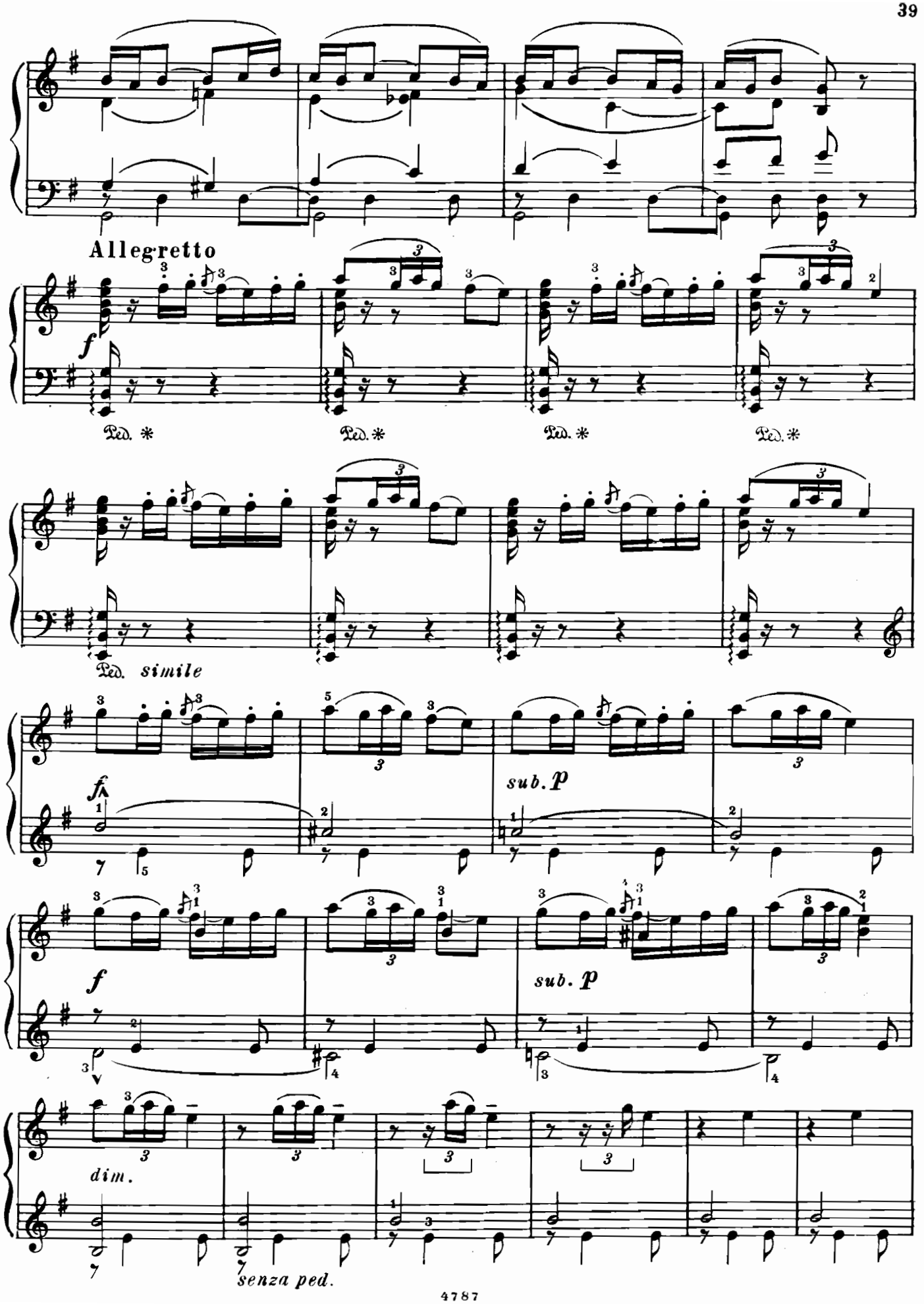


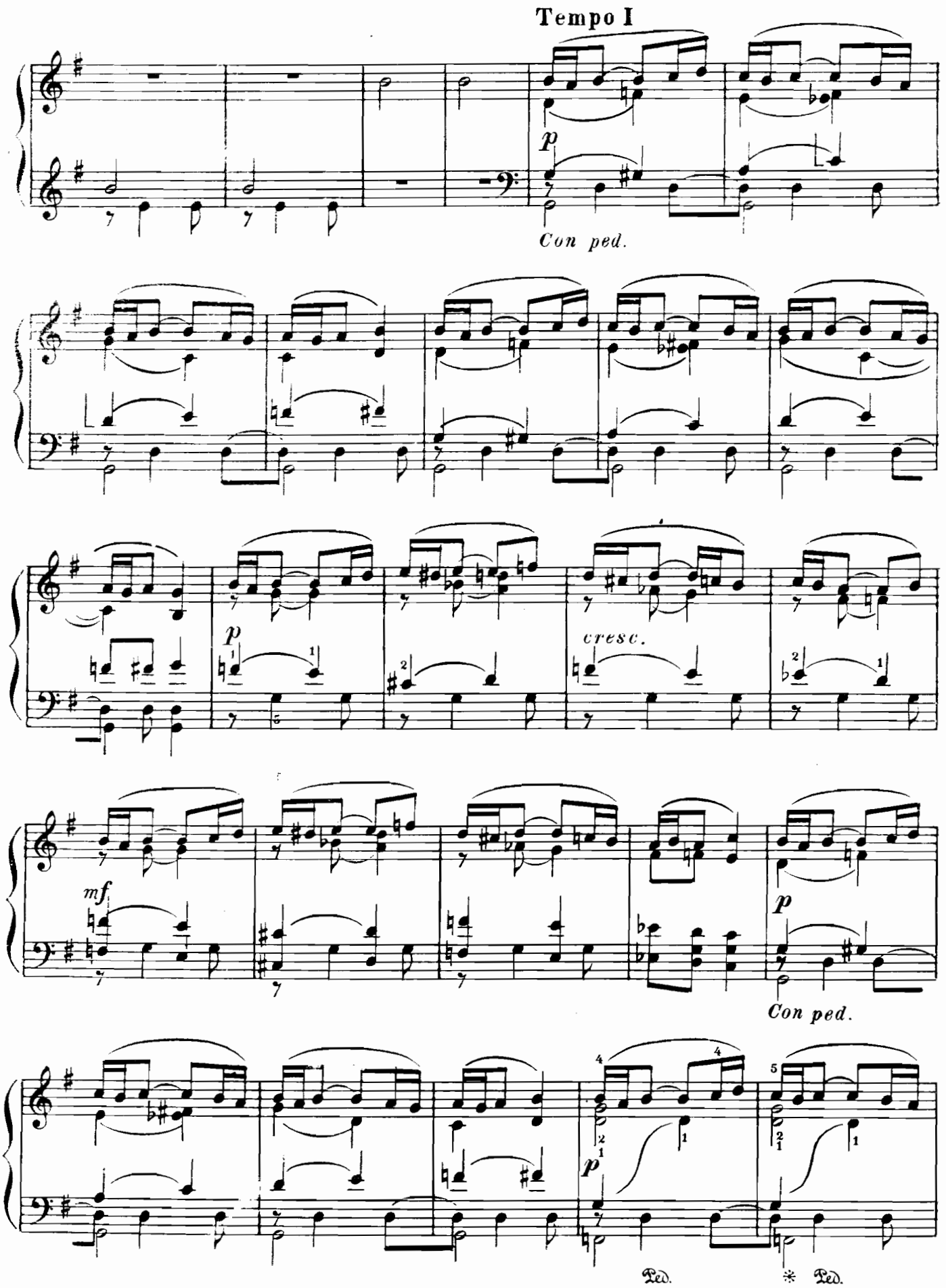
Из цикла „СЕМЬ ПЬЕС“
ВОСТОЧНЫЙ ТАНЕЦ

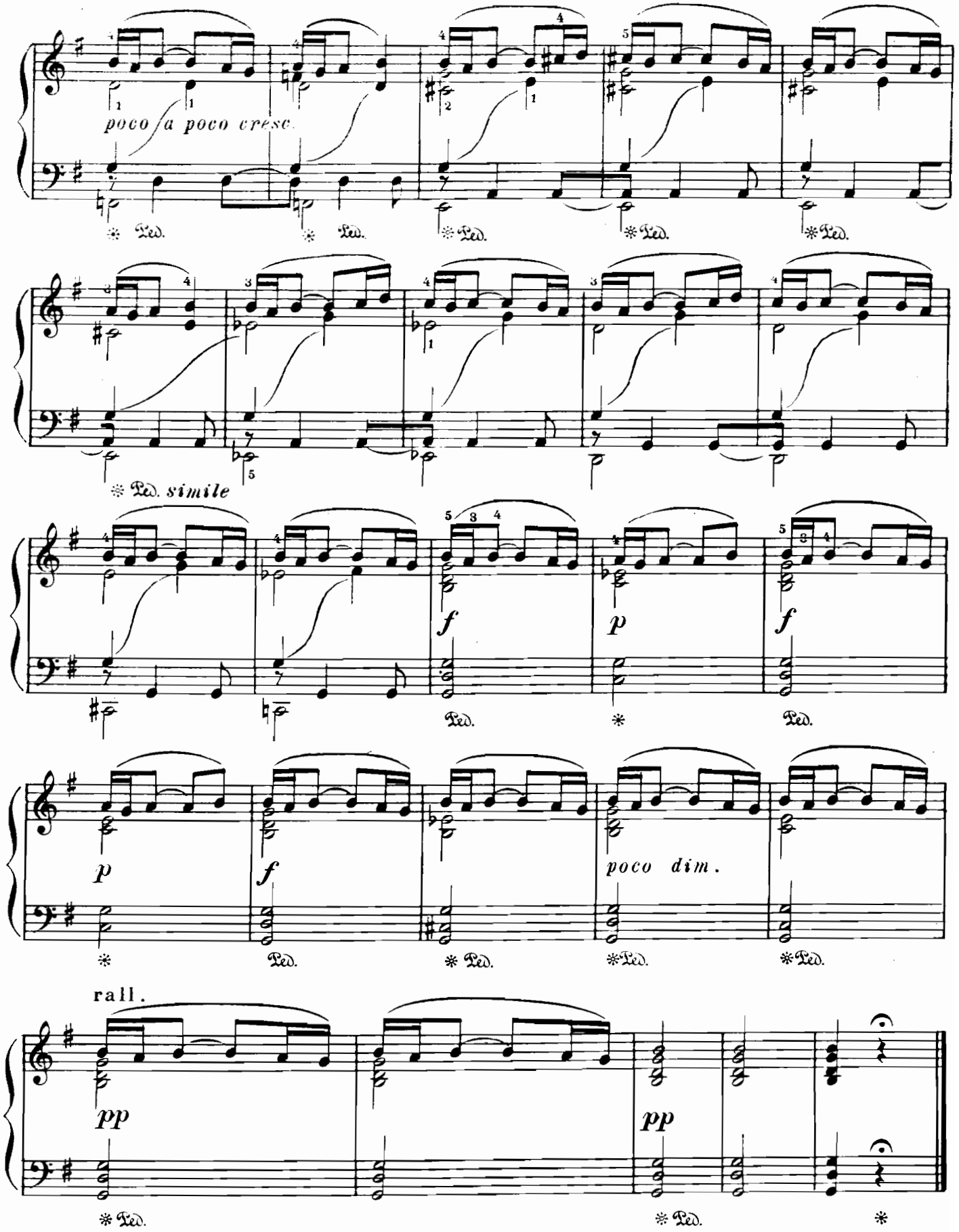
Moderato

Соч.5 №6



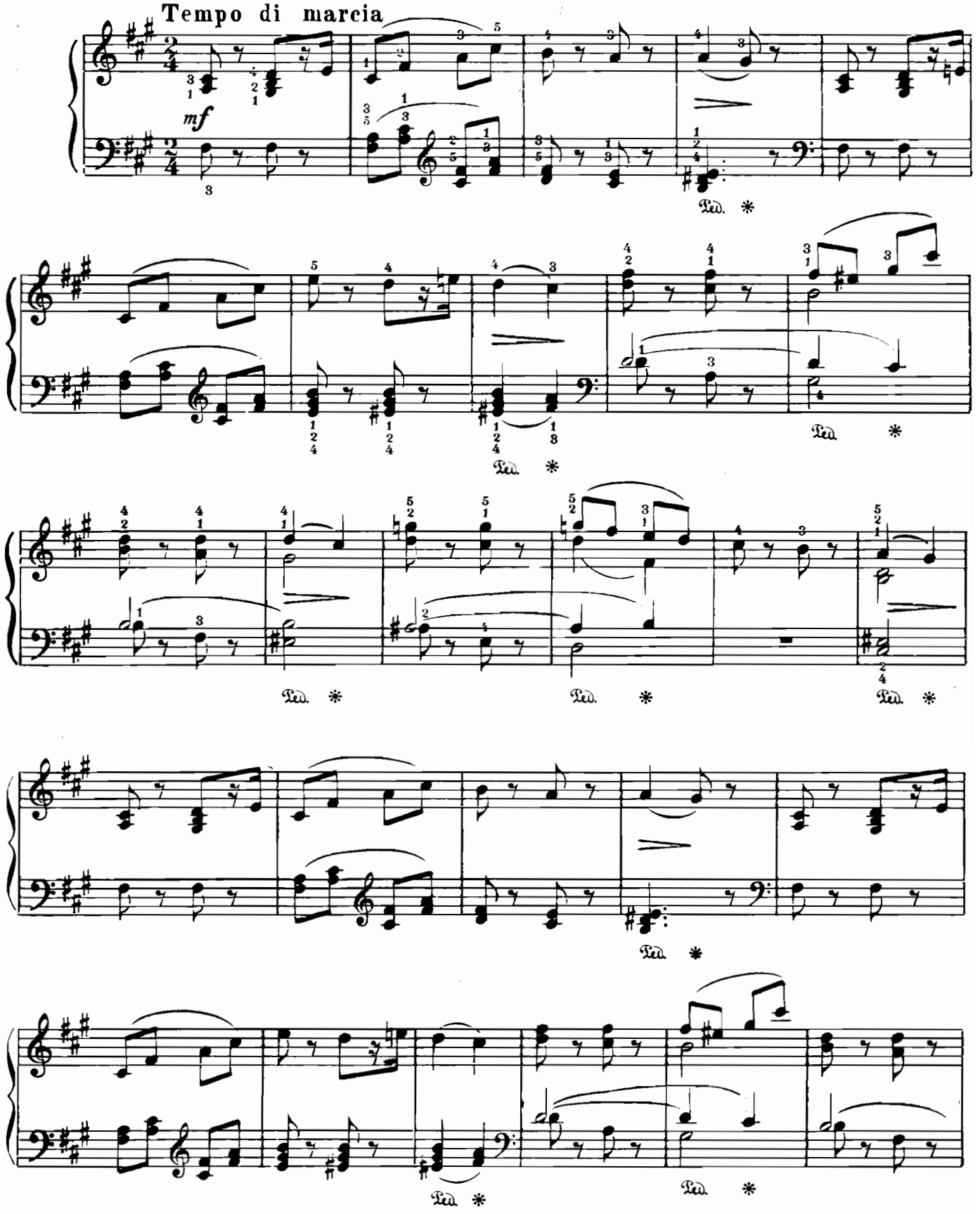

Allegretto
f
Ped. *
Ped. *
Ped. *
Ped. *
Ped. simile
f
sub. p
f
sub. p
dim.
senza ped.


Tempo I
p
Con ped.
p
cresc.
mf
p
Con ped.
p
Ped.
* Ped.

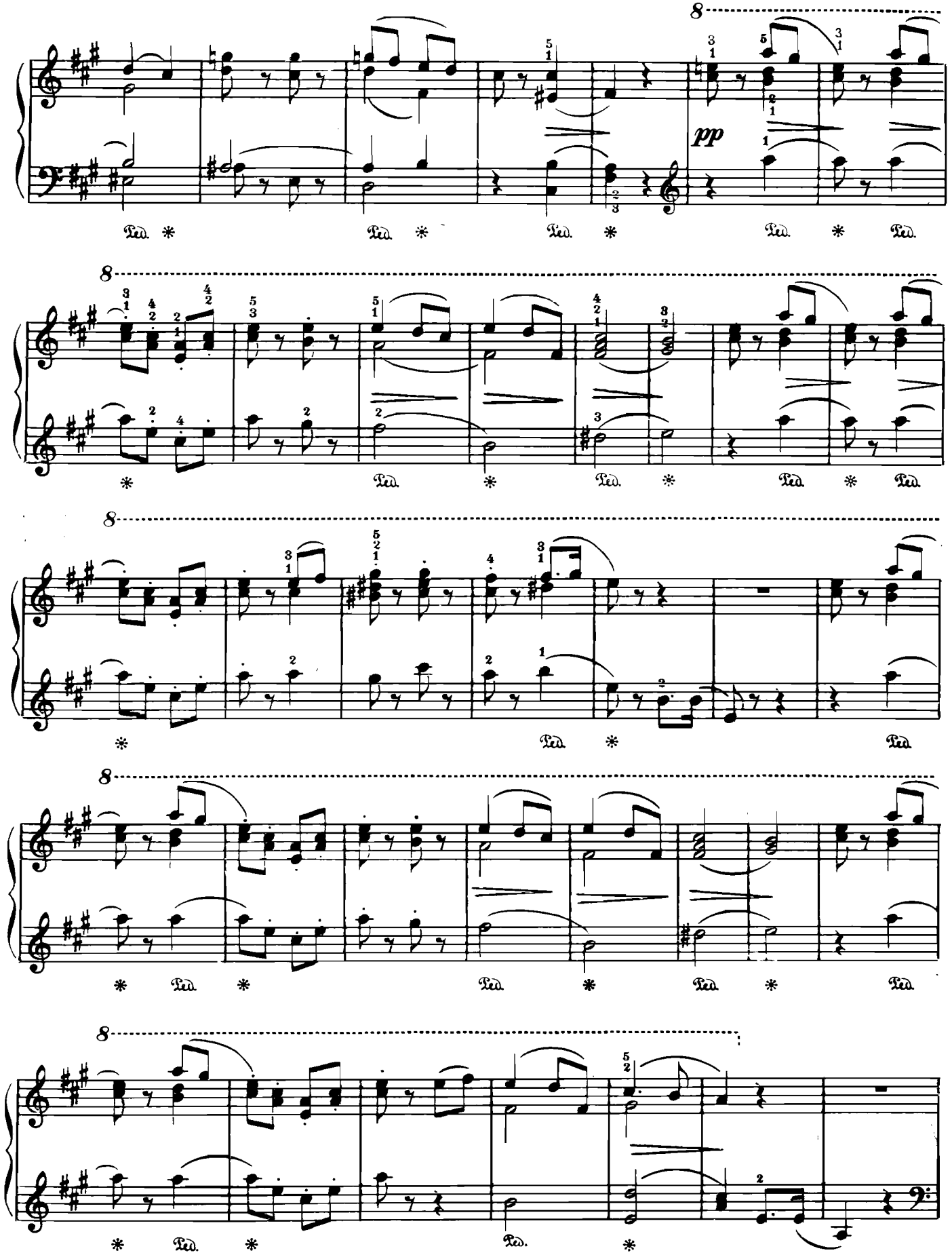

poco a poco cresc.
Ped.
simile
f
p
f
p
f
poco dim.
rall.
pp
pp

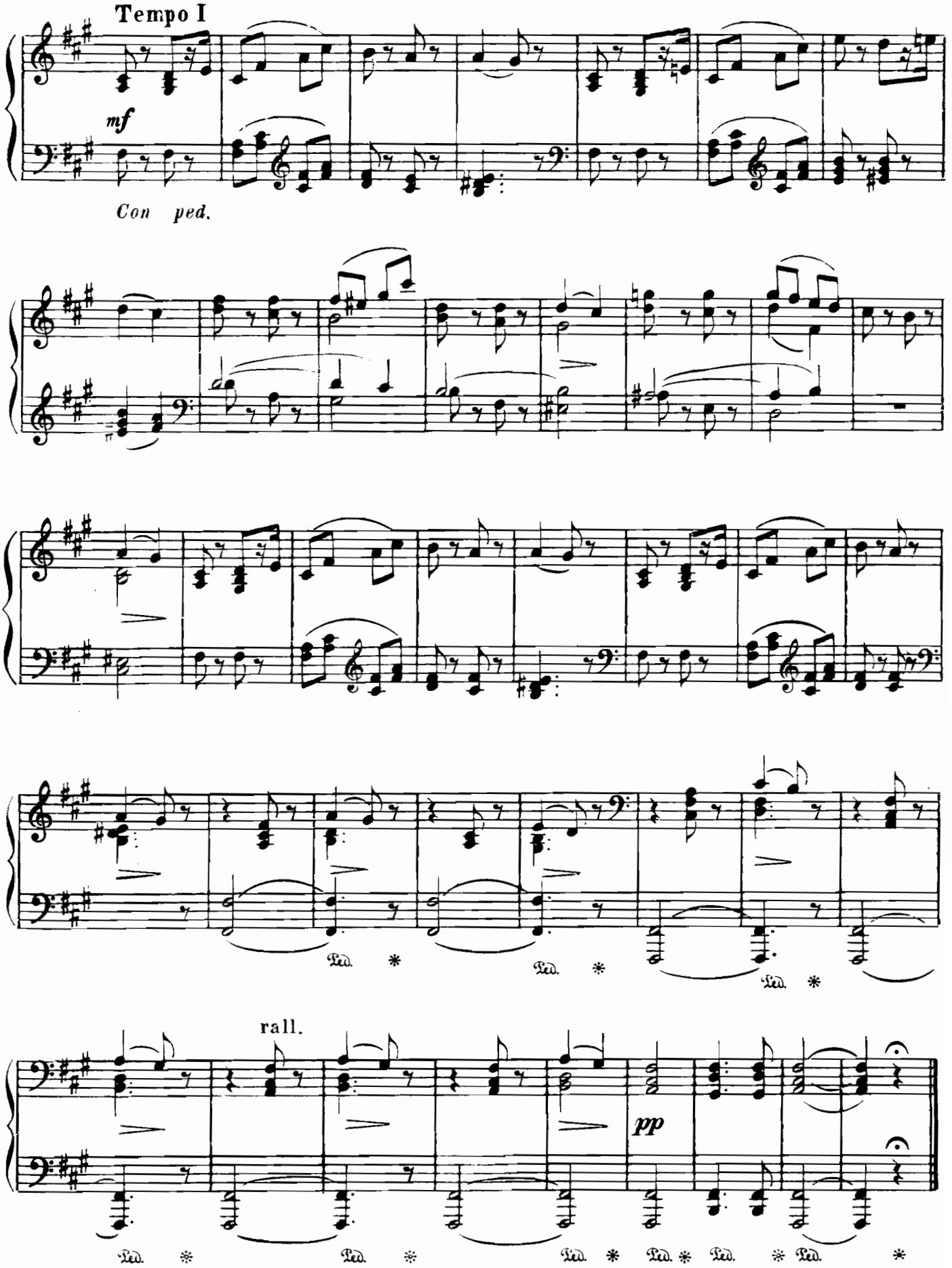
МАРШ

Соч. 5 № 7

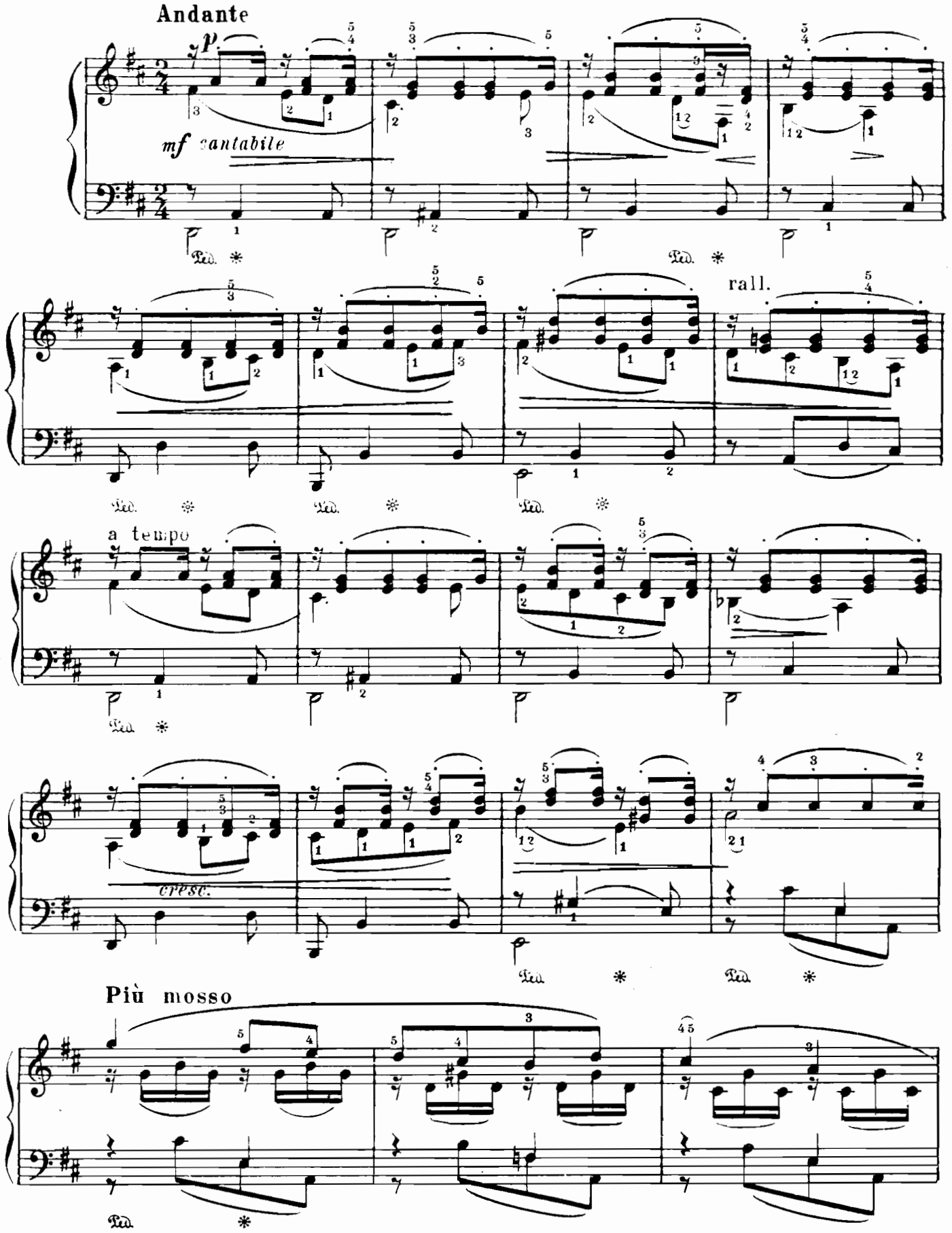


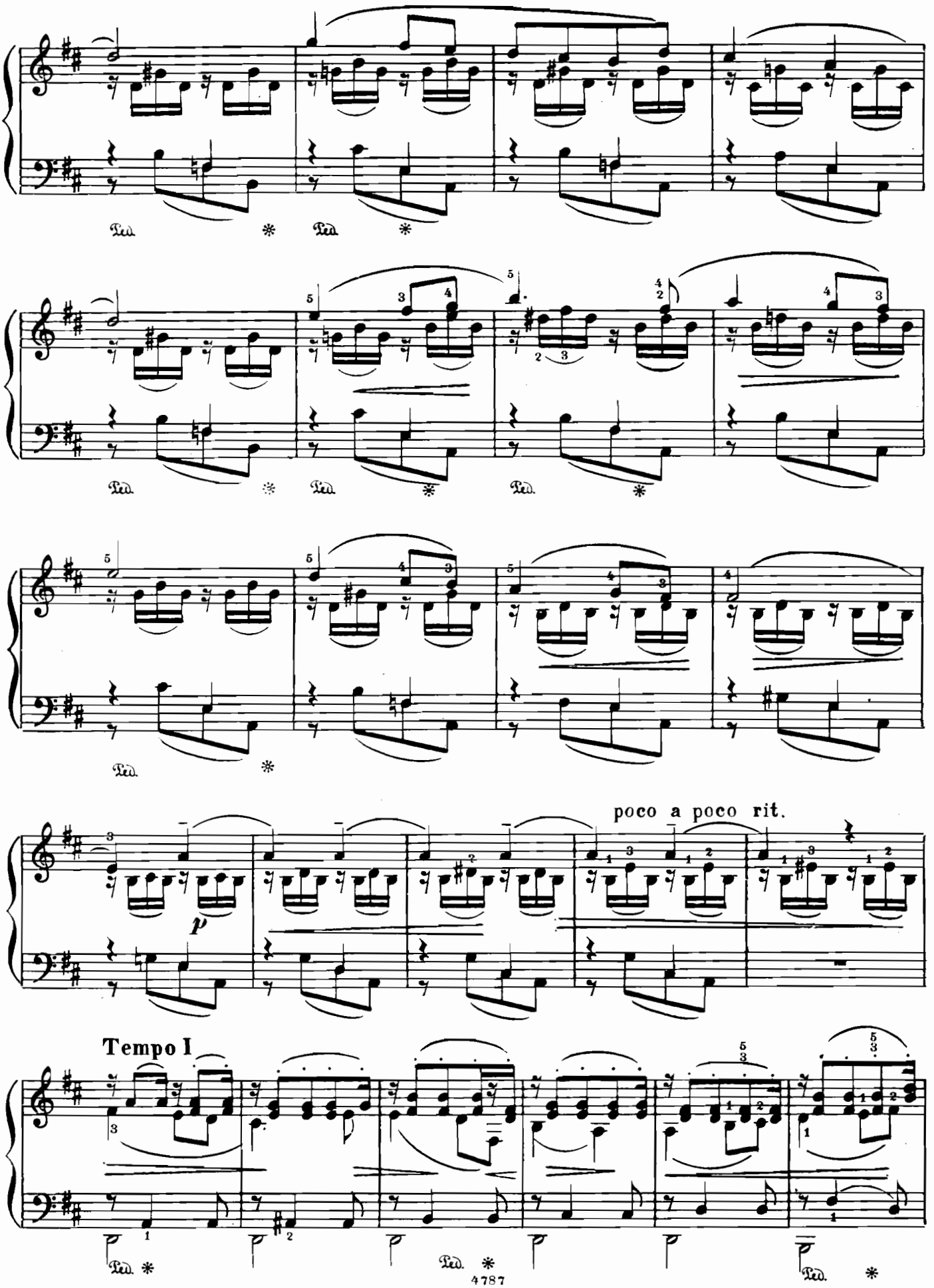
Più animato

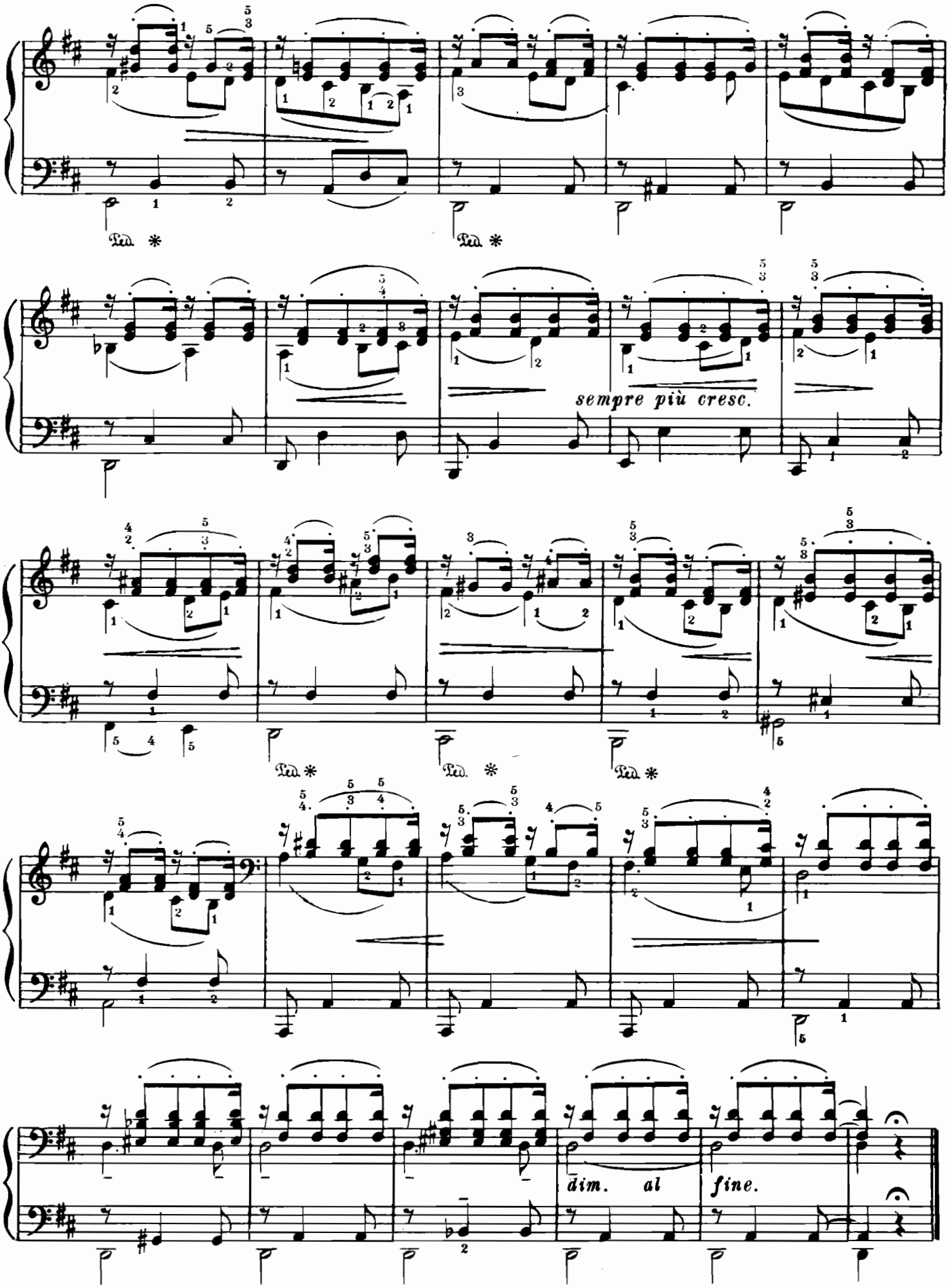



Tempo I
mf
Con ped.
Ped. * Ped. * Ped. *
rall.
pp
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

ПЕСНЯ БЕЗ СЛОВ

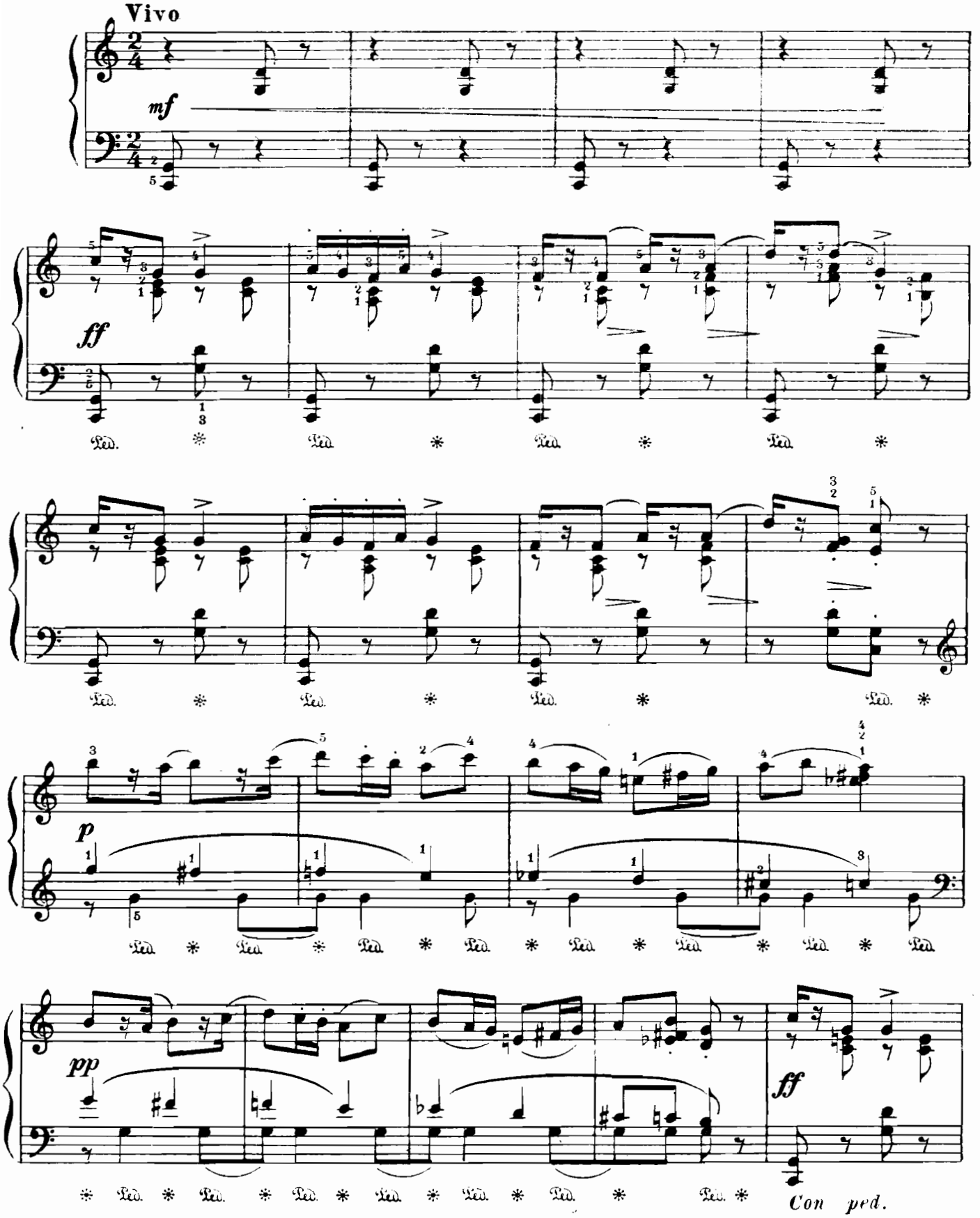


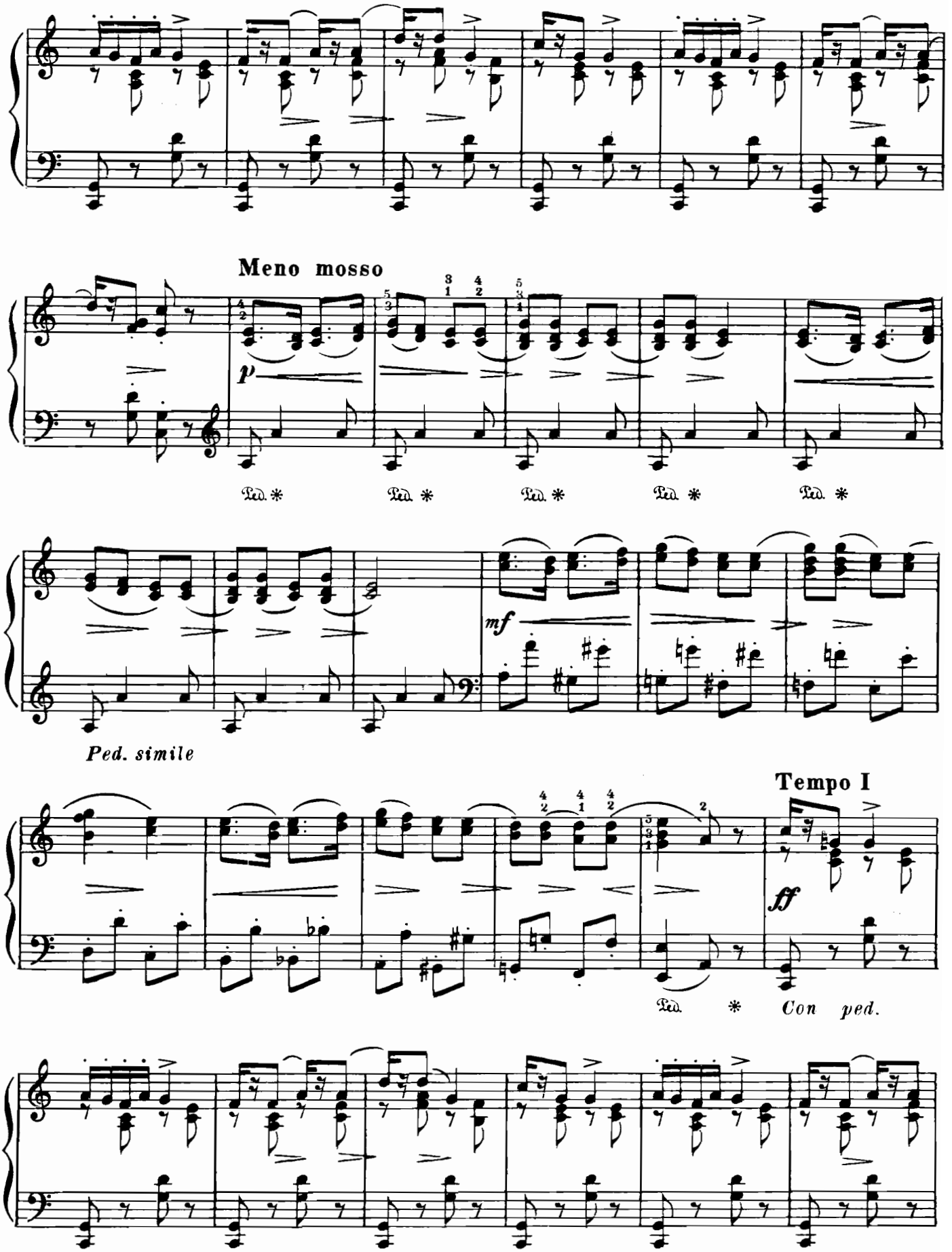

Ped. * Ped. *
Ped. * Ped. * Ped. *
Ped. *
poco a poco rit.
p
Tempo I
Ped. * Ped. * Ped. *

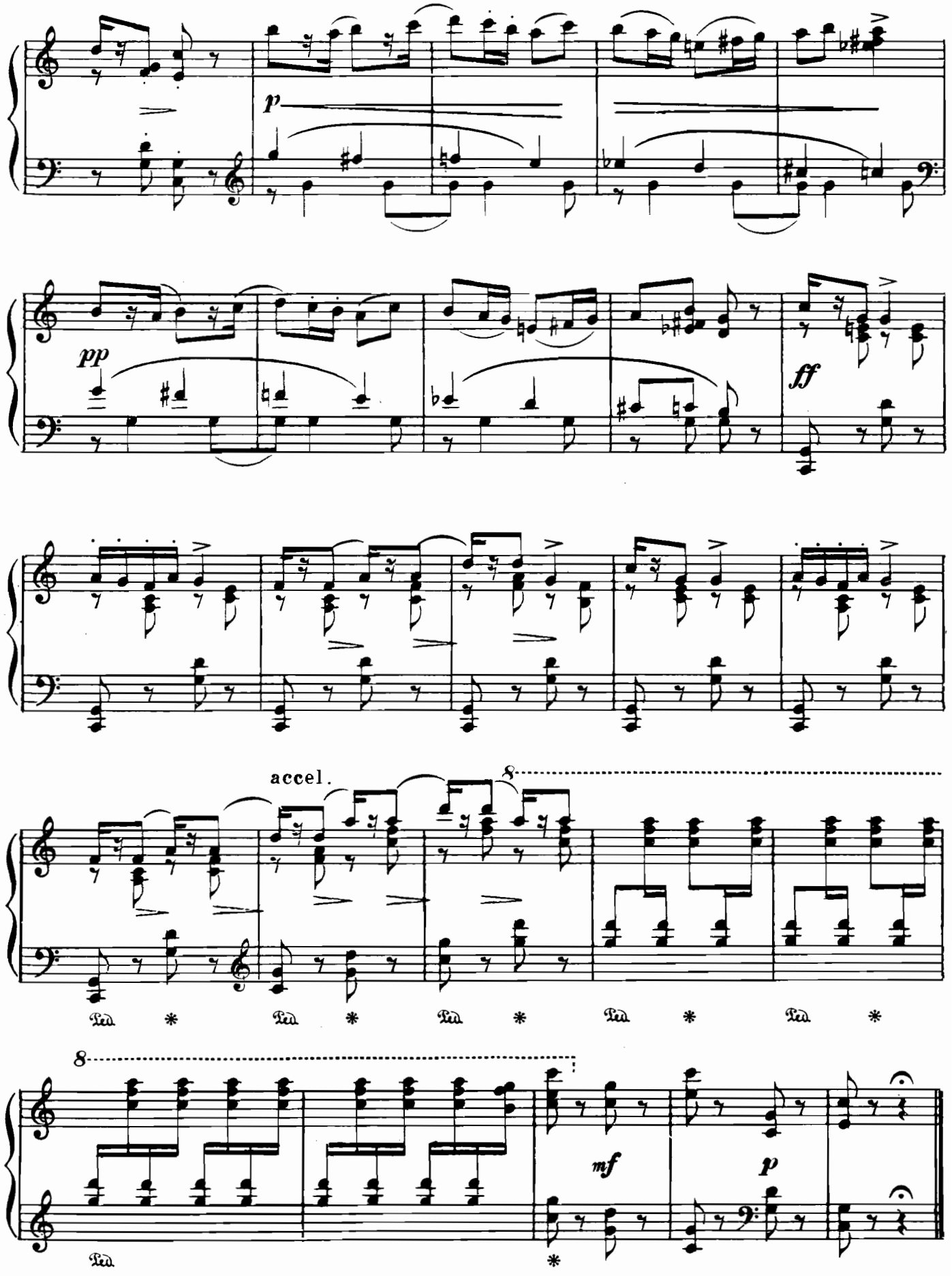

Ped. *
Ped. *
sempre più cresc.
Ped. *
Ped. *
Ped. *
dim. al fine.

Из цикла „ШЕСТЬ ПЬЕС"
ХАРАКТЕРНЫЙ ТАНЕЦ

Соч. 2 №6



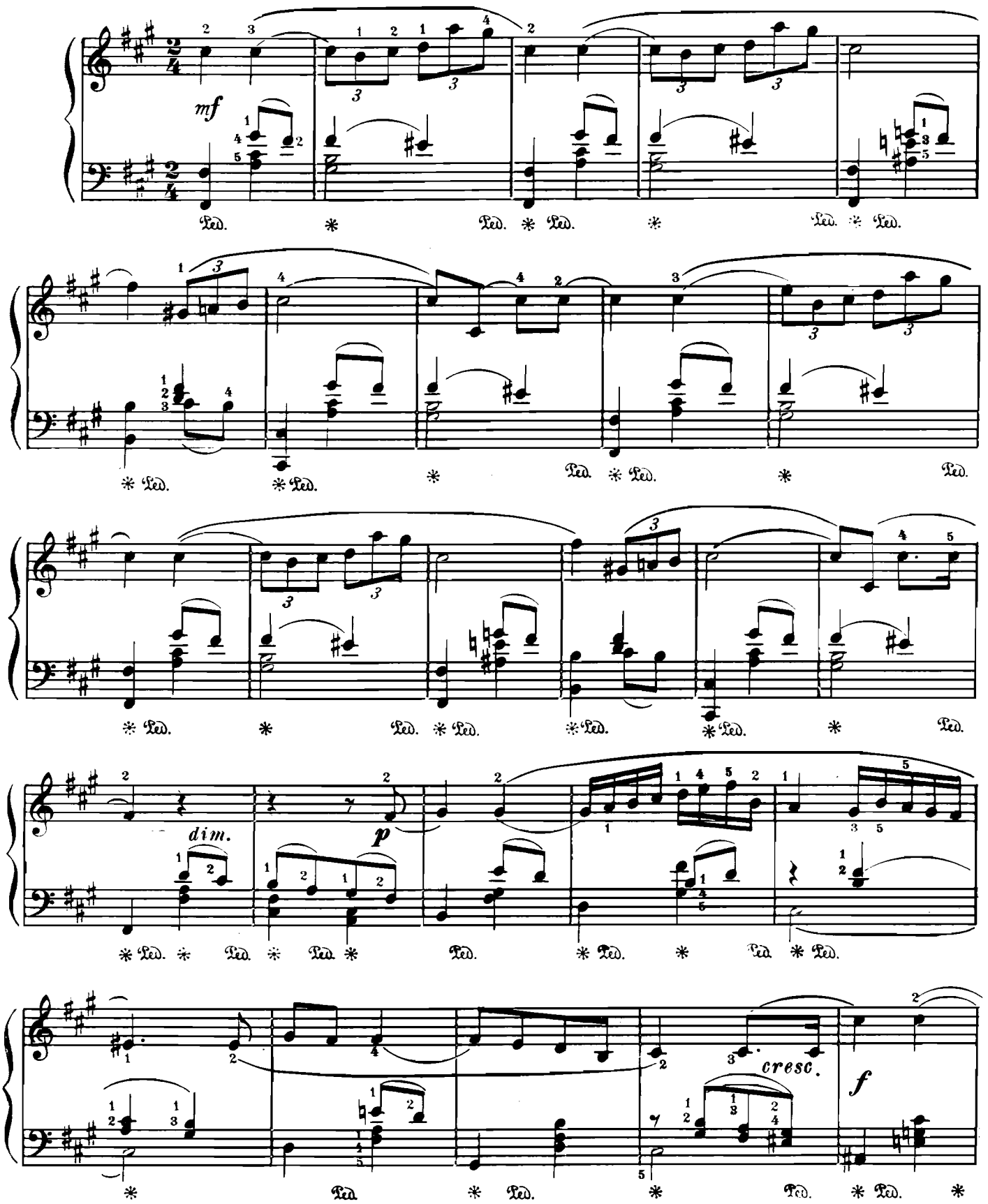

Meno mosso
p
Ped. *
Ped. *
Ped. *
Ped. *
Ped. *
mf
Ped. simile
Tempo I
ff
Ped. *
Con ped.


p
pp
ff
accel.
8
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
8
mf
p
Ped.
*

Из цикла „ОСЕННИЕ ЛИСТЬЯ“

Con afflizione

Соч. 29 №3



4787

rall.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

a tempo

p

Con

Ped. * Ped. *

Ped. * Ped.

rall.

cresc.

dim.

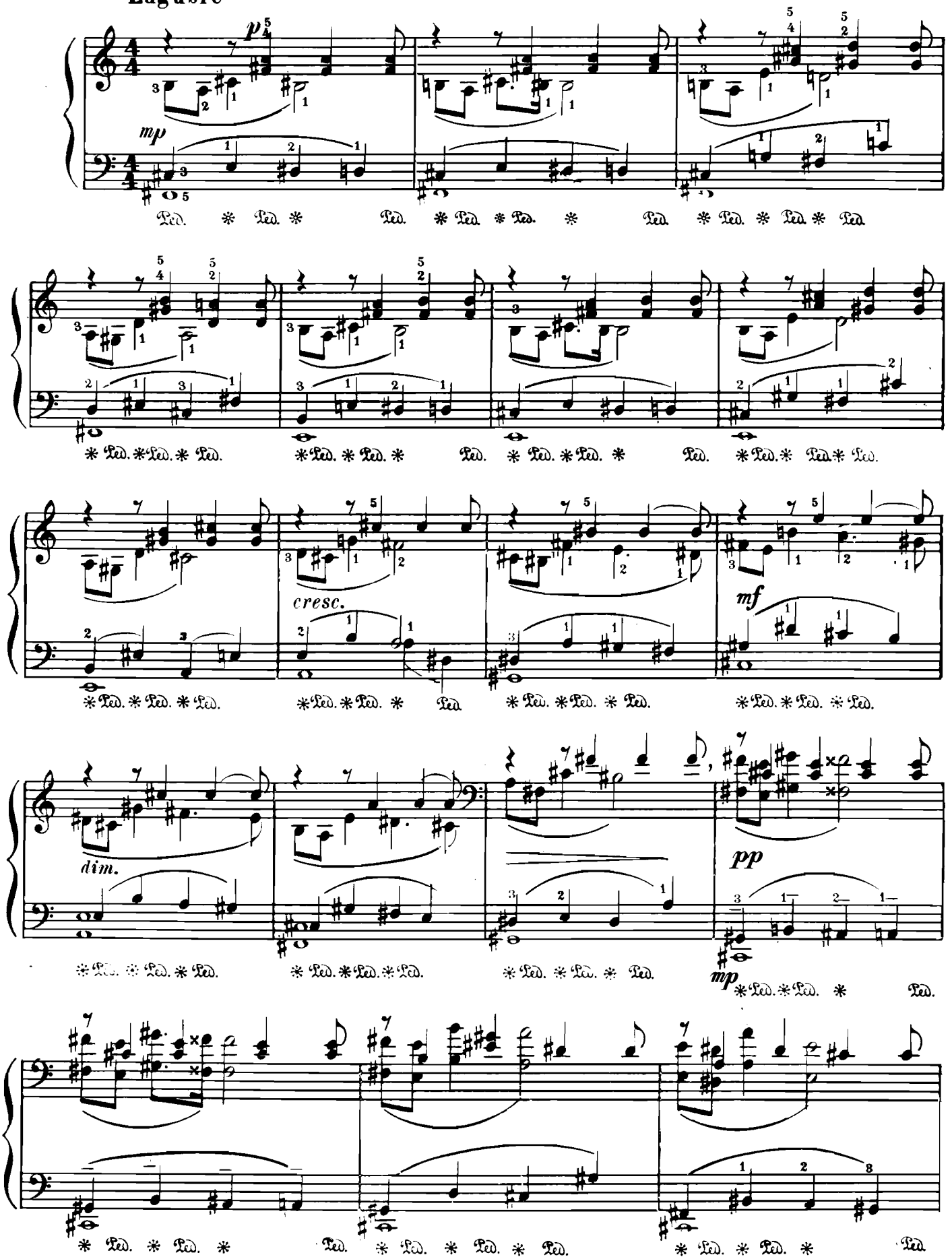
* Ped. * Ped. * Ped. (Ped.) (Ped.) (Ped.)

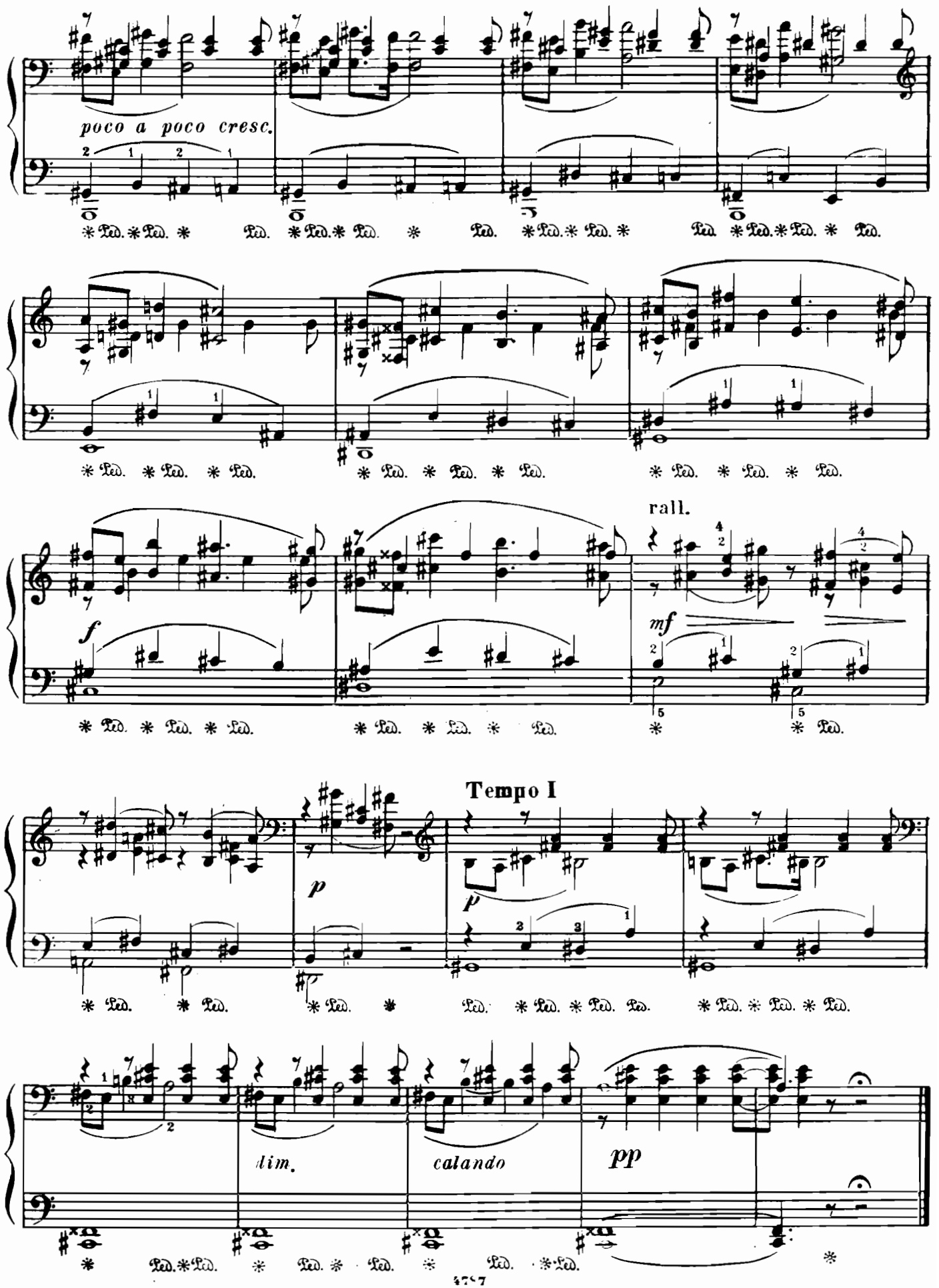
p

pp

* Ped. * Ped. (* Ped.) * Ped. *

Lugubre

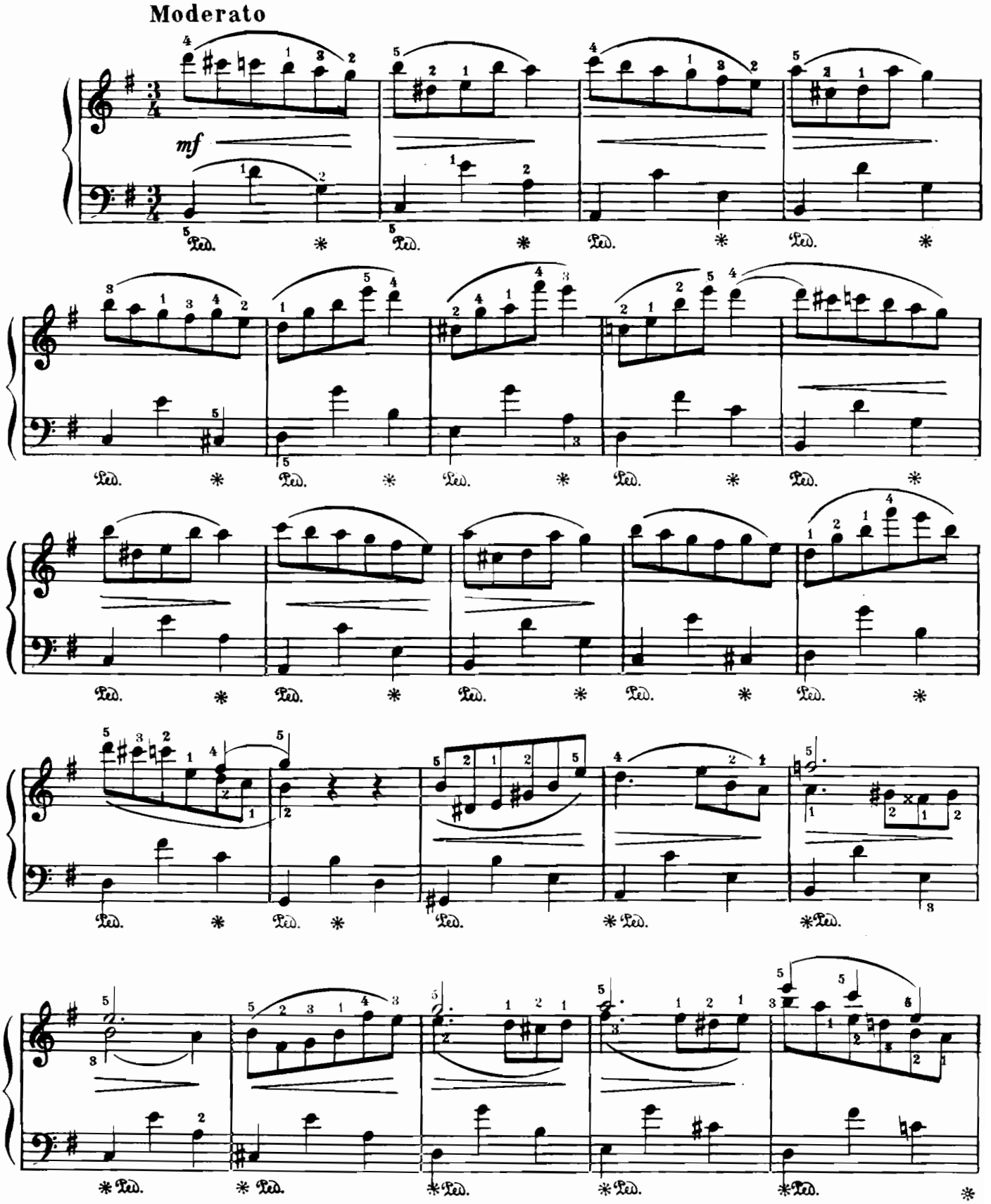


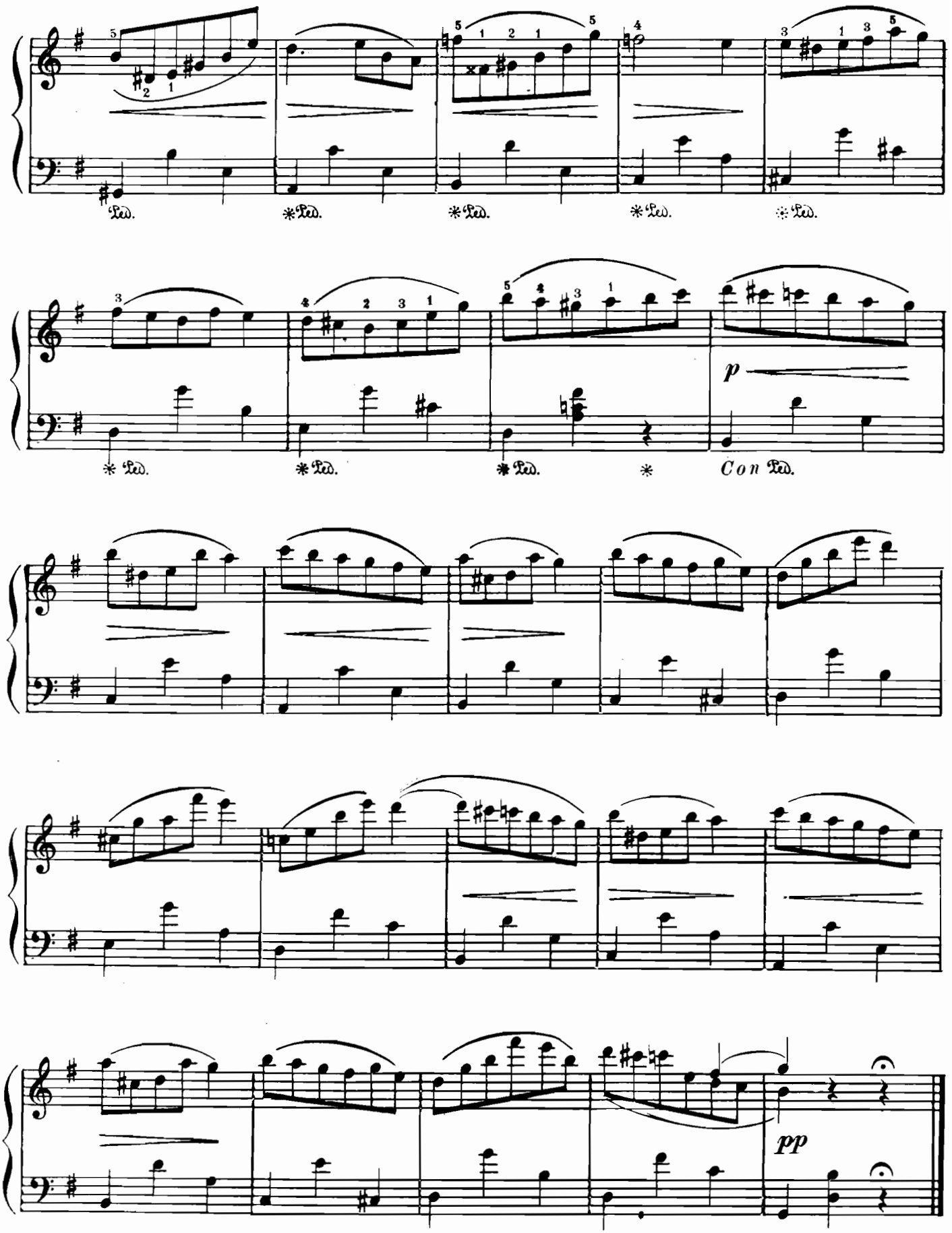

poco a poco cresc.
rall.
mf
Tempo I
p
p
dim.
calando
pp

ИЗ АЛЬБОМА ЛЕГКИХ ПЬЕС ДЛЯ ЮНОШЕСТВА

ВАЛЬС

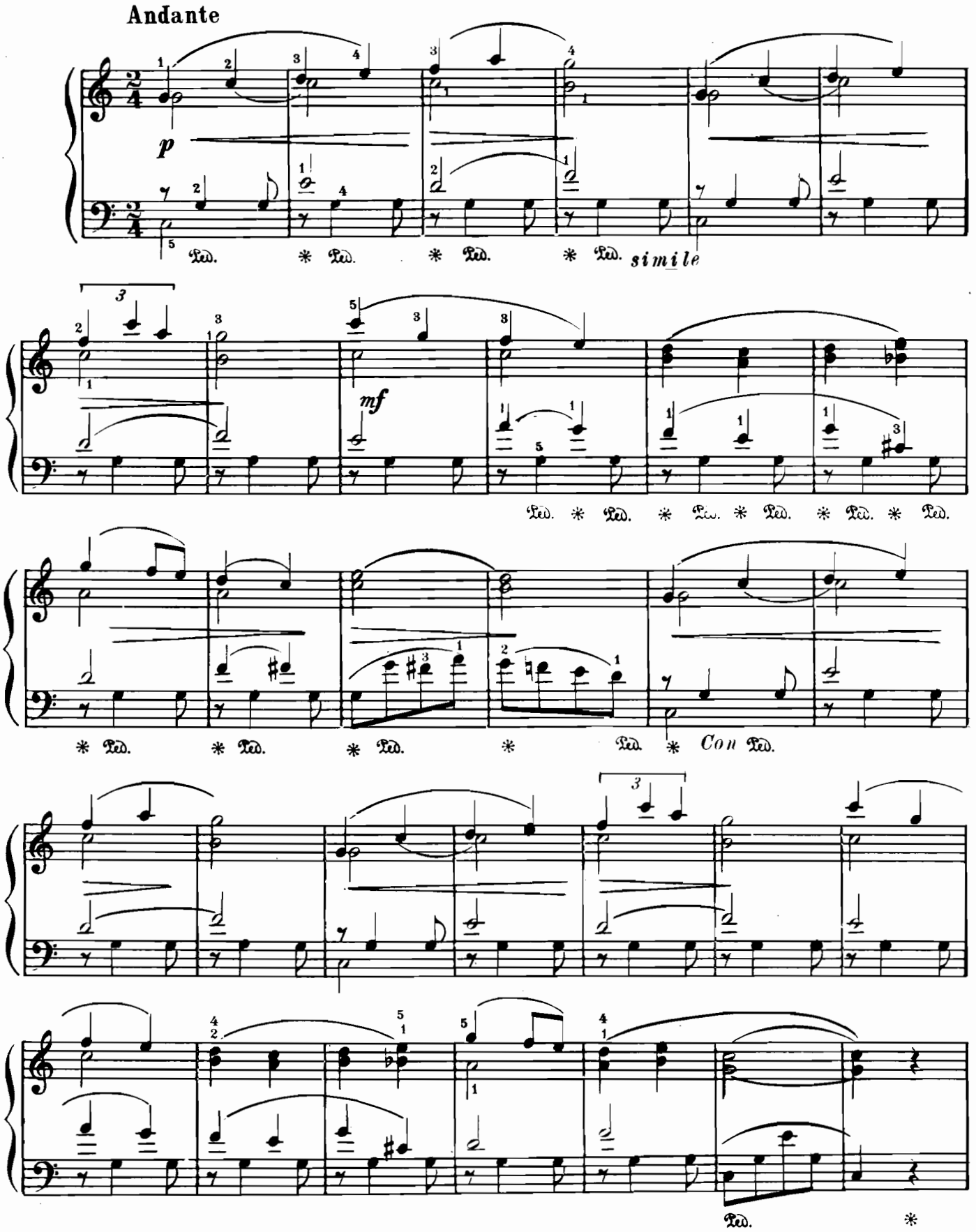
№1

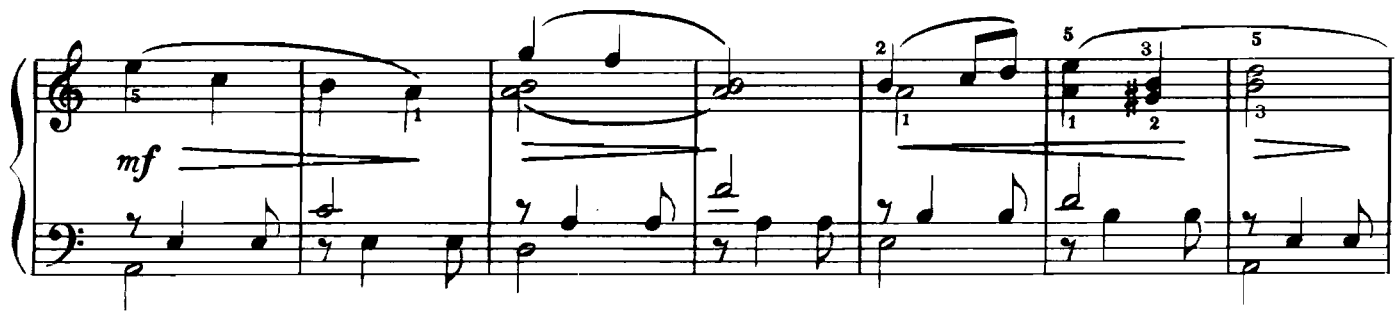


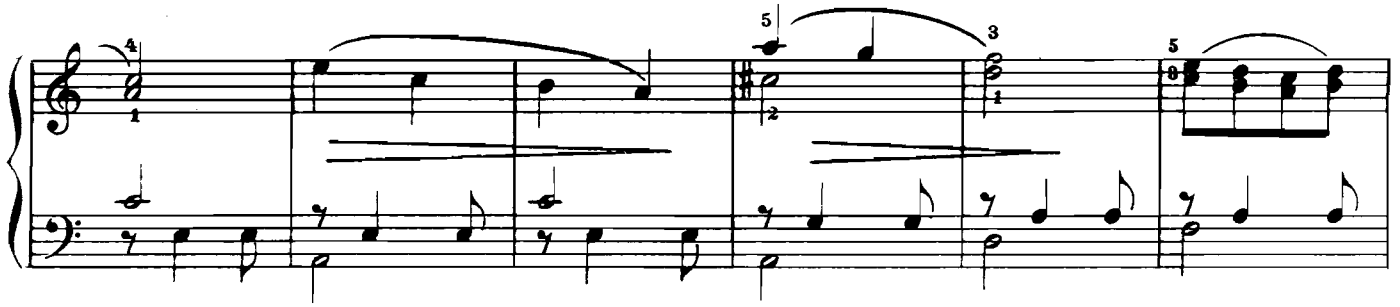

Ped.
*Ped.
p
Con Ped.
pp

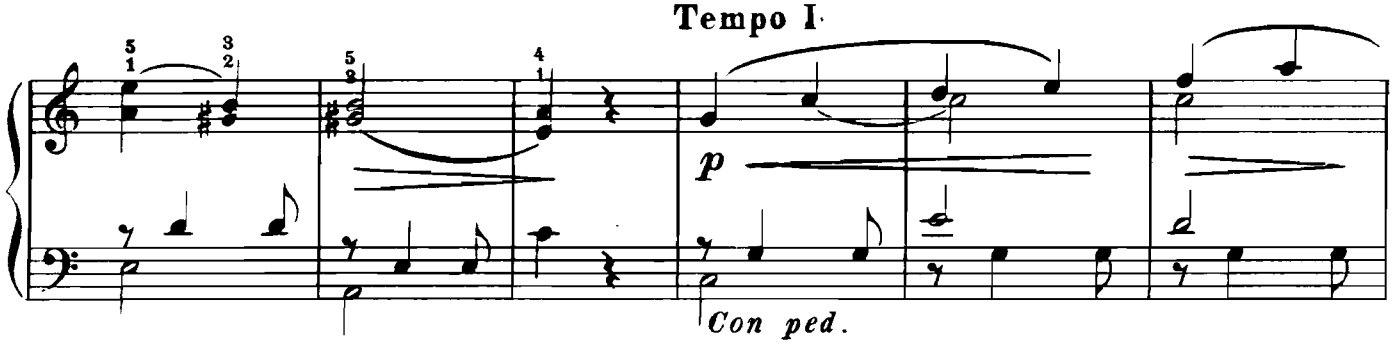
КОЛЫБЕЛЬНАЯ

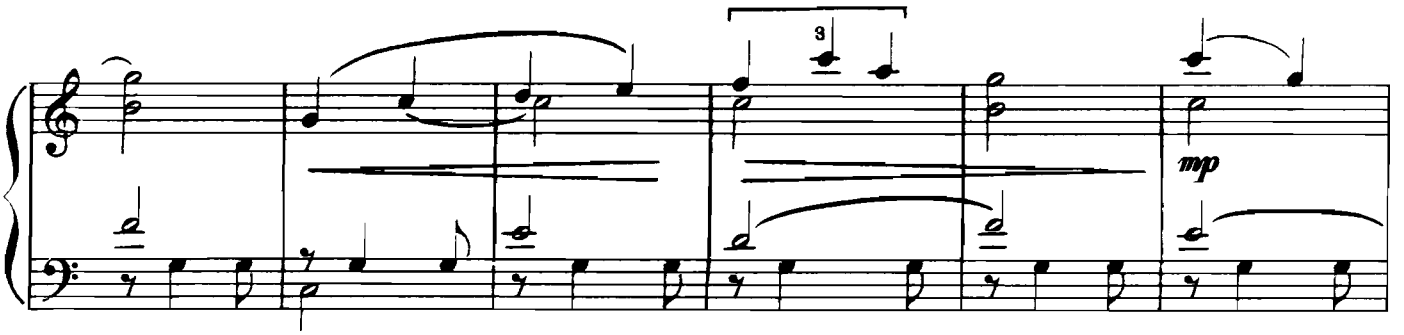
№ 3

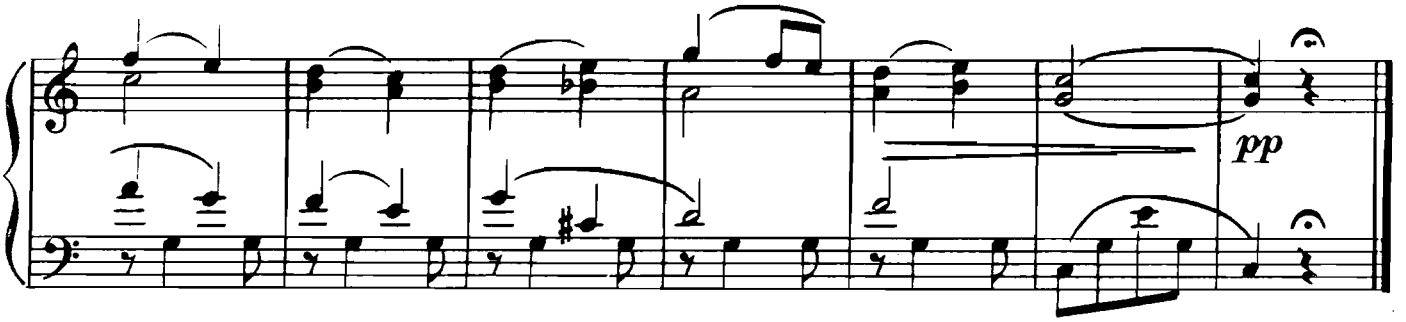



mf



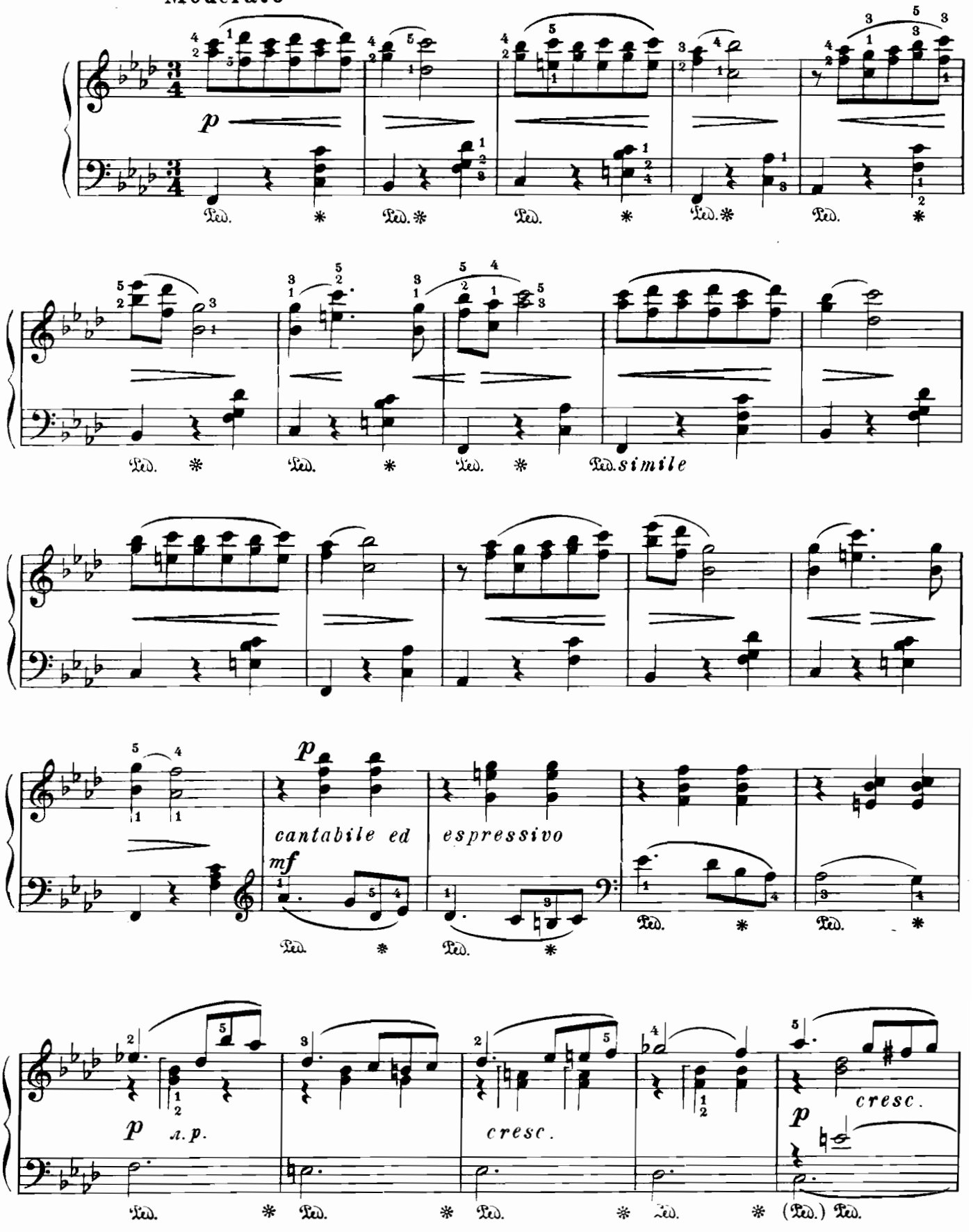

Tempo I
p
Con ped.

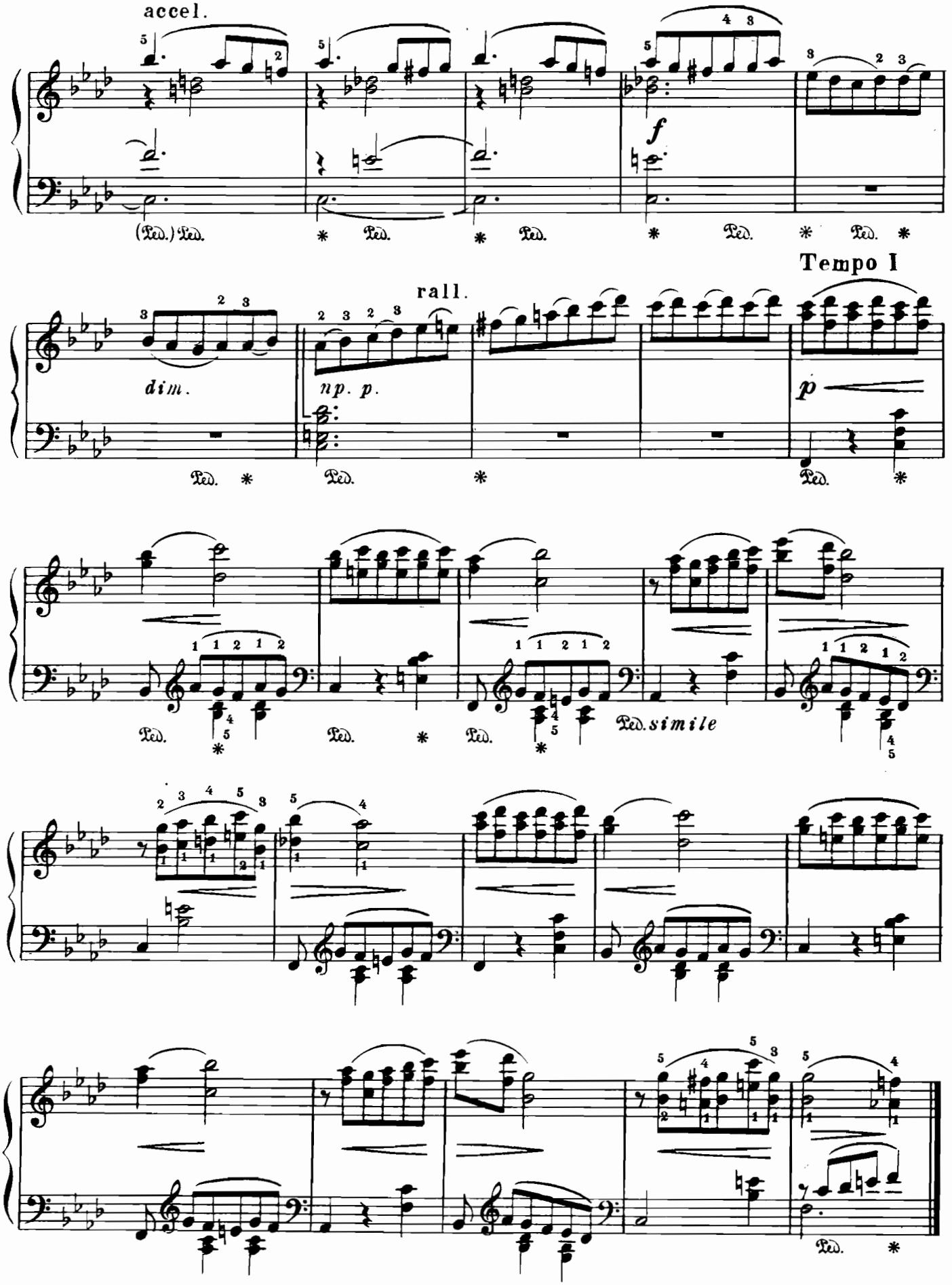

mp


pp

ВАЛЬС

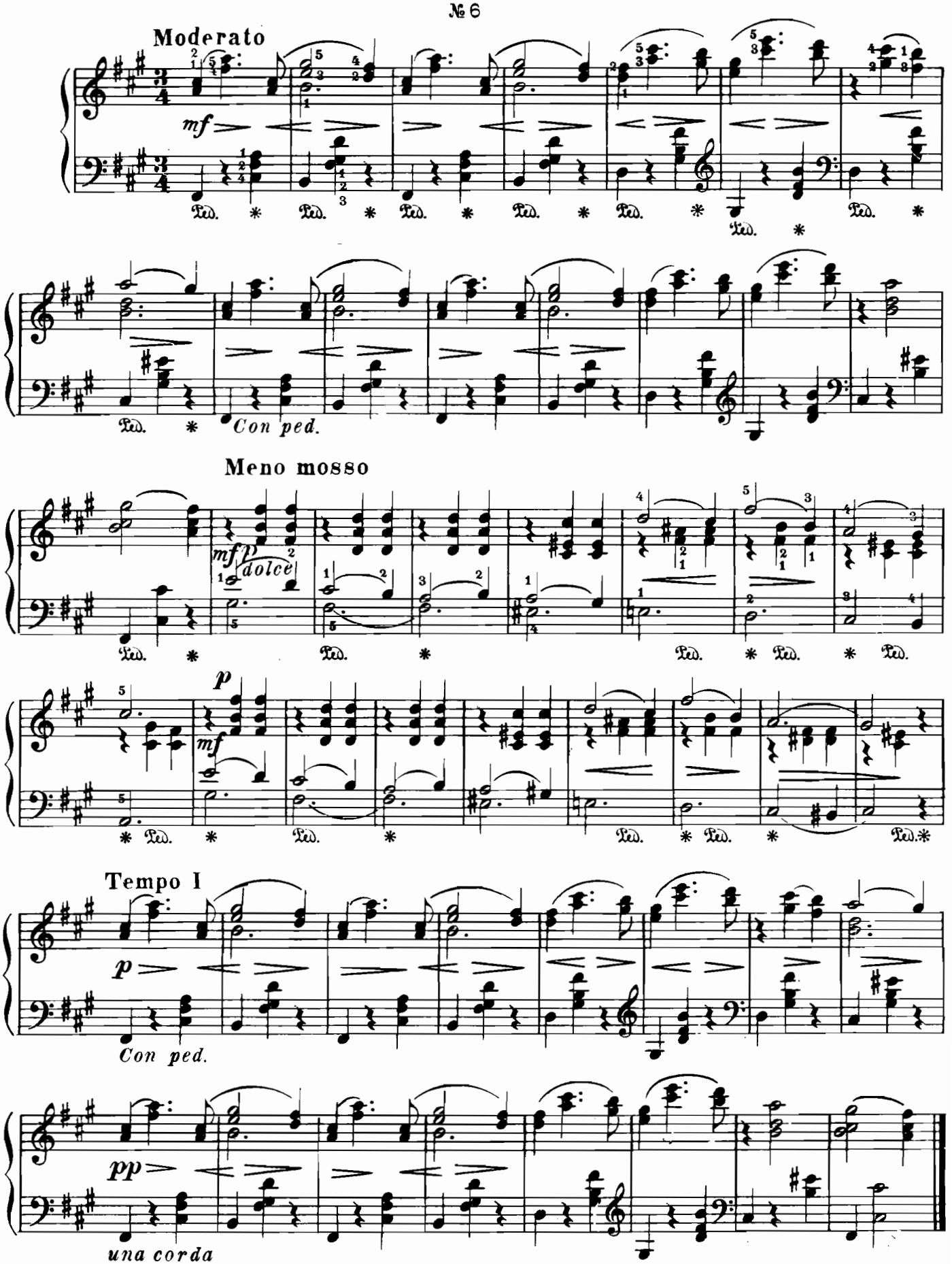
№ 4


Moderato
p
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. simile
p
cantabile ed
espressivo
mf
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
p л.р.
cresc.
p
cresc.
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * (Ped.) Ped.


accel.
f
(Ped.) Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
rall.
Tempo I
dim.
np. p.
p
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped. simile
Ped.

ВАЛЬС

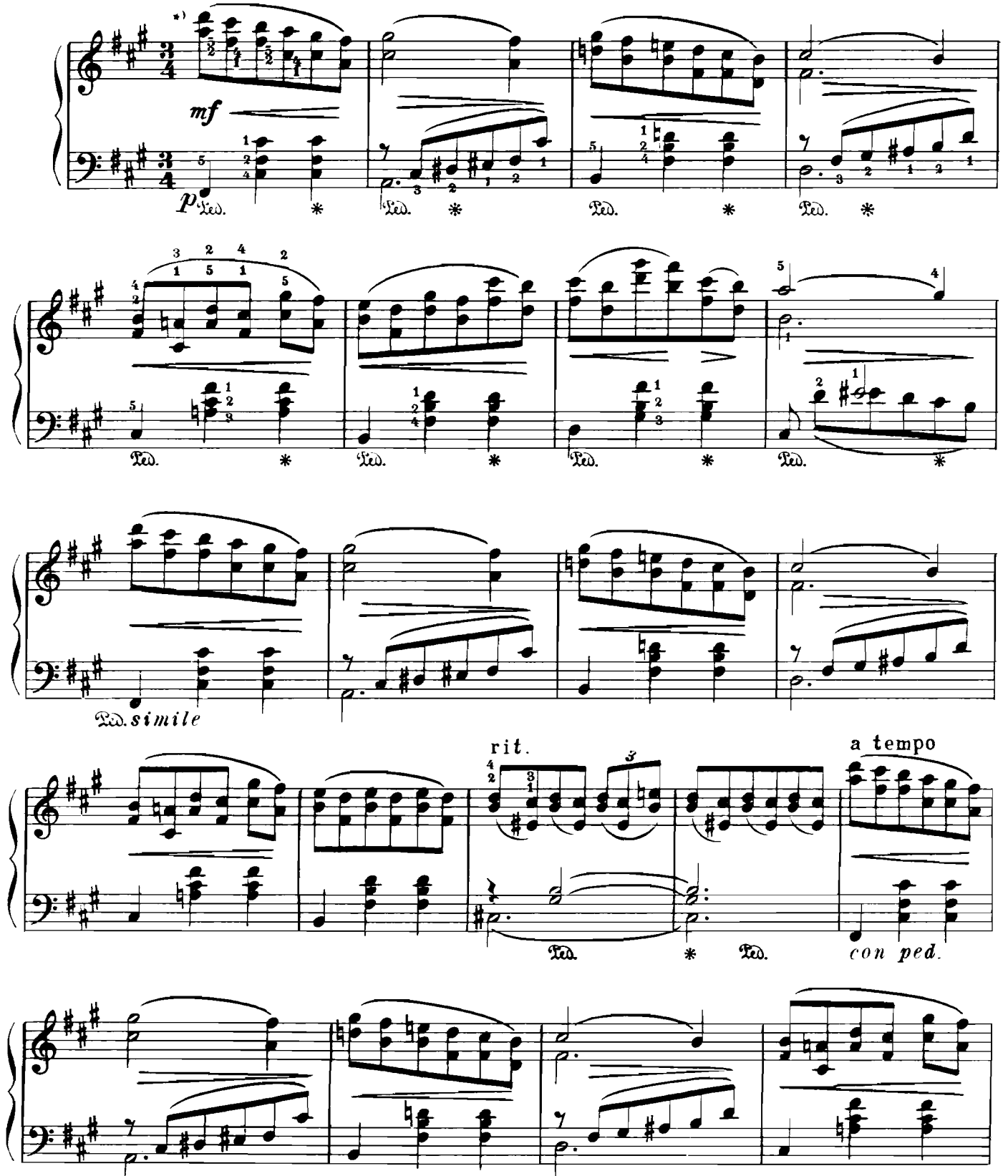
№ 6


Moderato
mf
Con ped.
Meno mosso
mfp
dolce
p
mf
Tempo I
p
Con ped.
pp
una corda

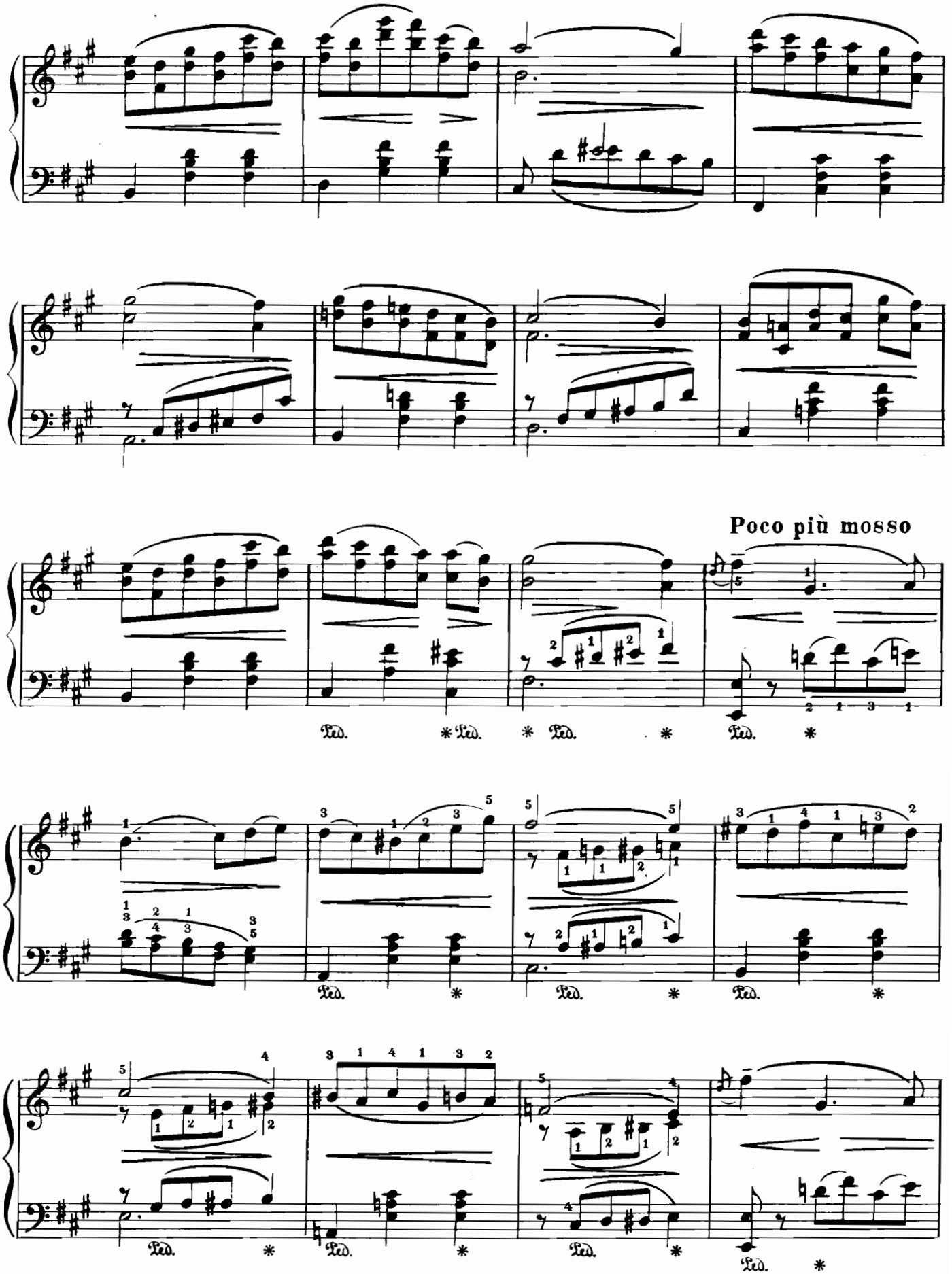
из оперы-сказки „ЕЛКА"
ВАЛЬС

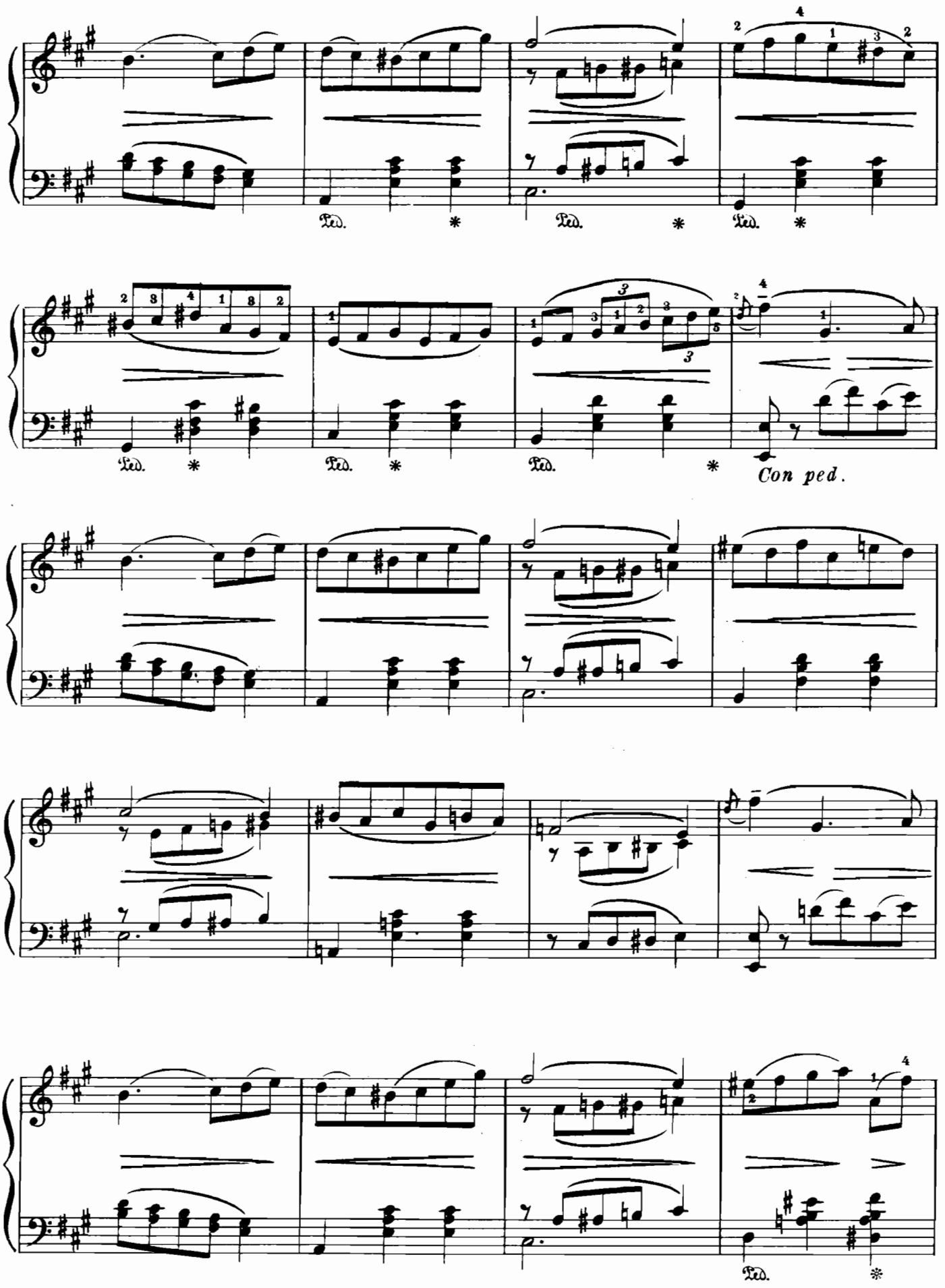
Соч. 21

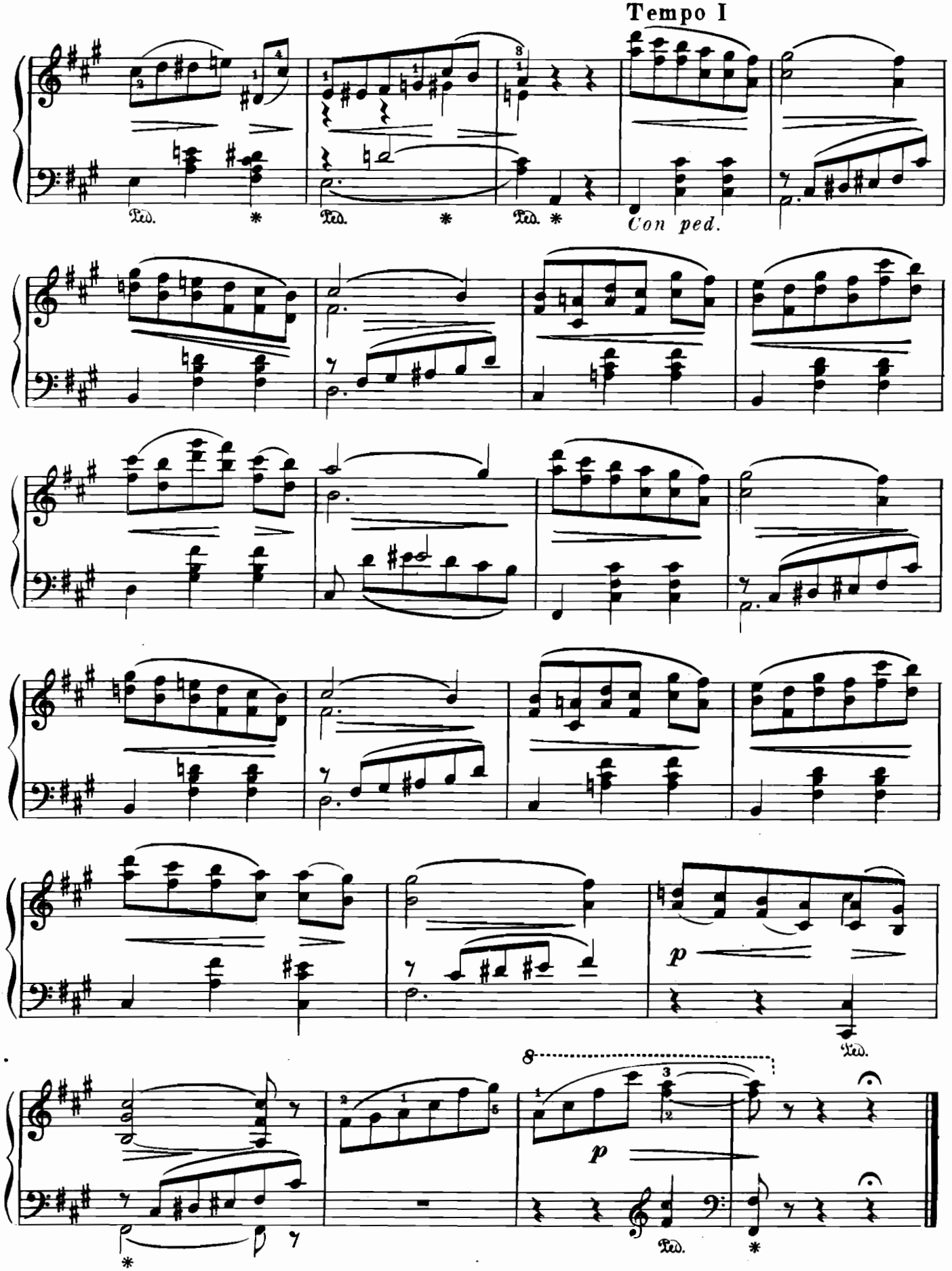
Valse lente



*) В двойных нотах правой руки-верхние ноты играть немного сильнее нижних.


Poco più mosso
Ped.
*

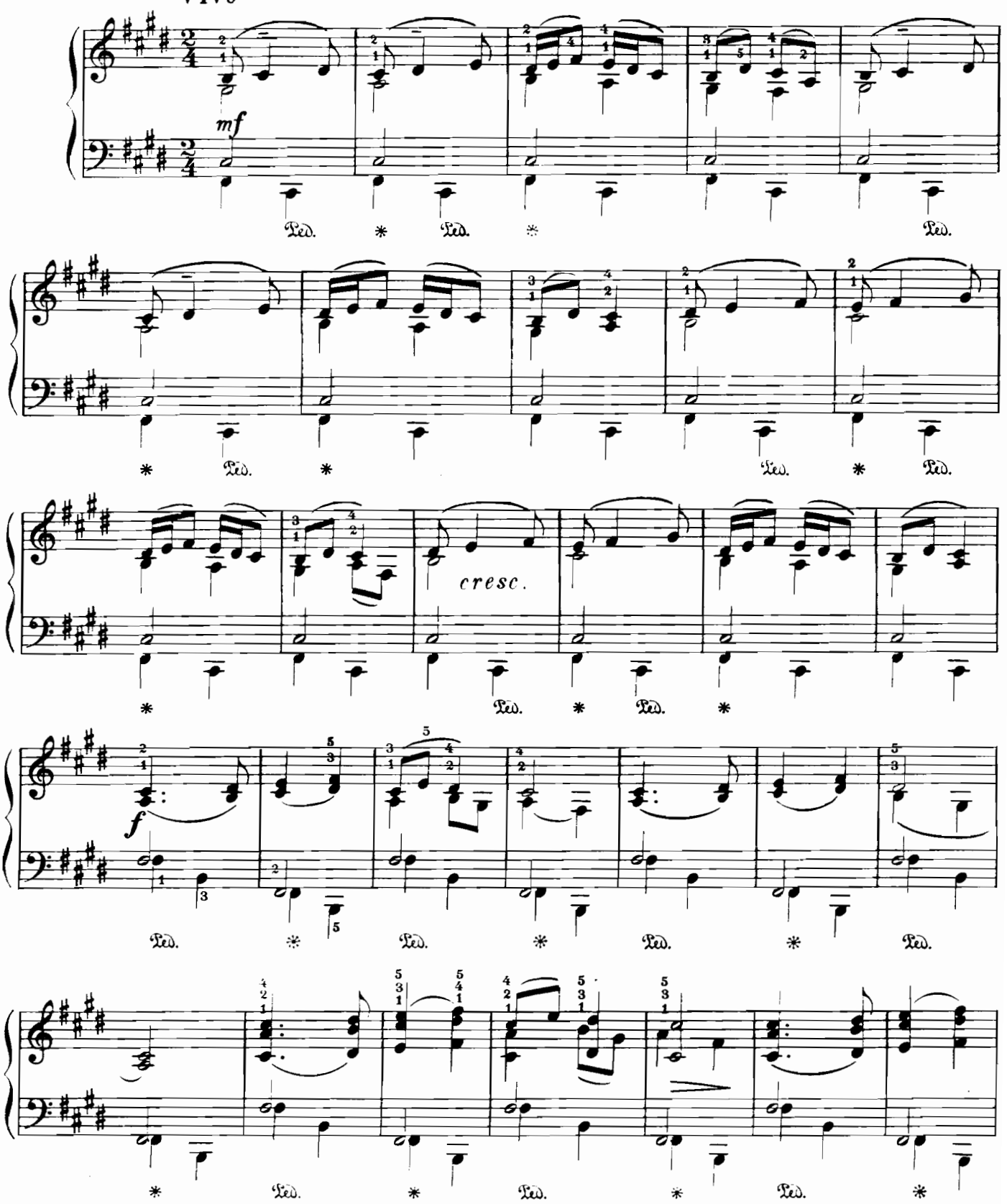

Ped. * Ped. * Ped. *
Ped. * Ped. * Ped. *
Con ped.
Ped. *

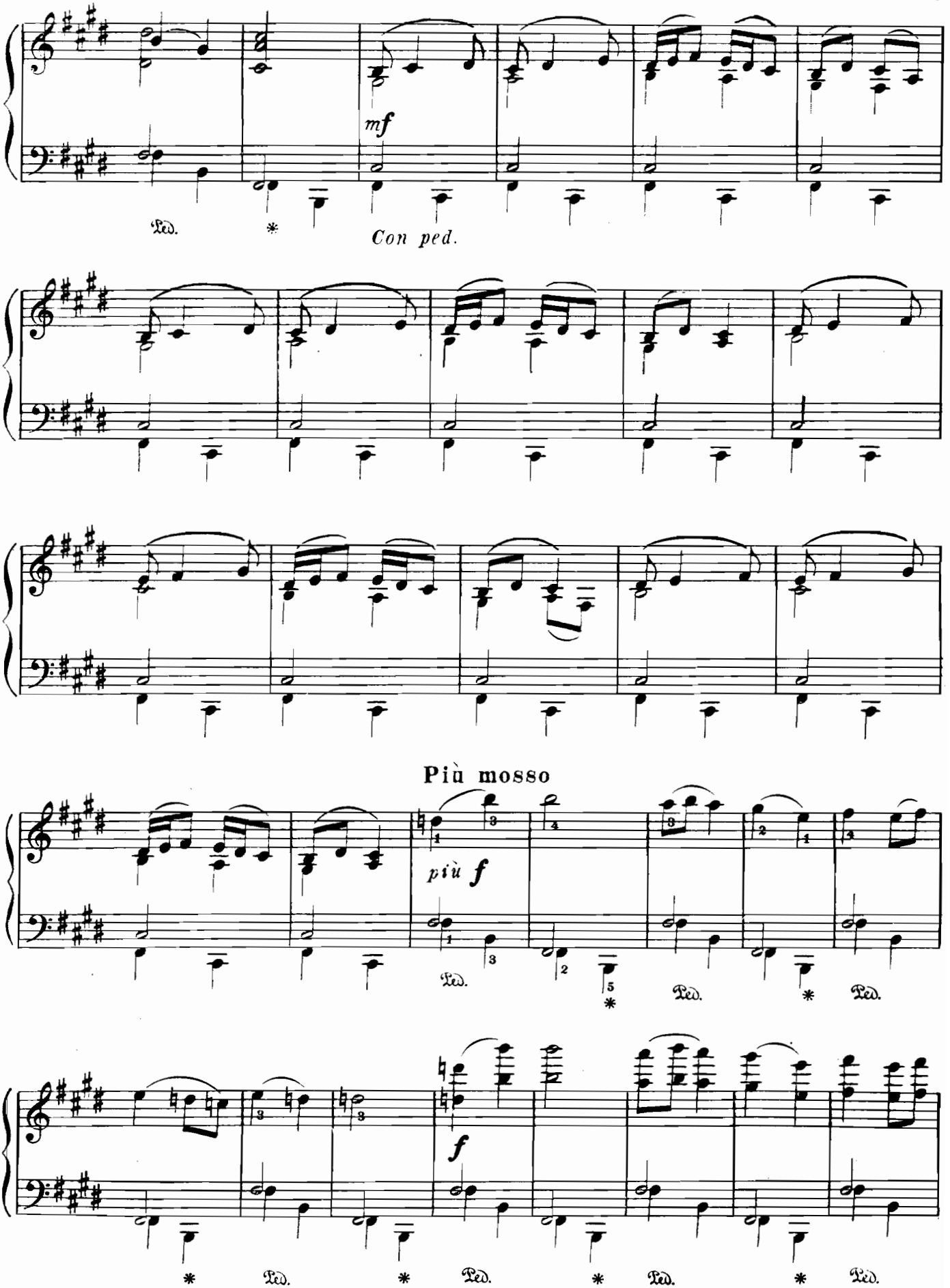

Tempo I
Con ped.
p
p

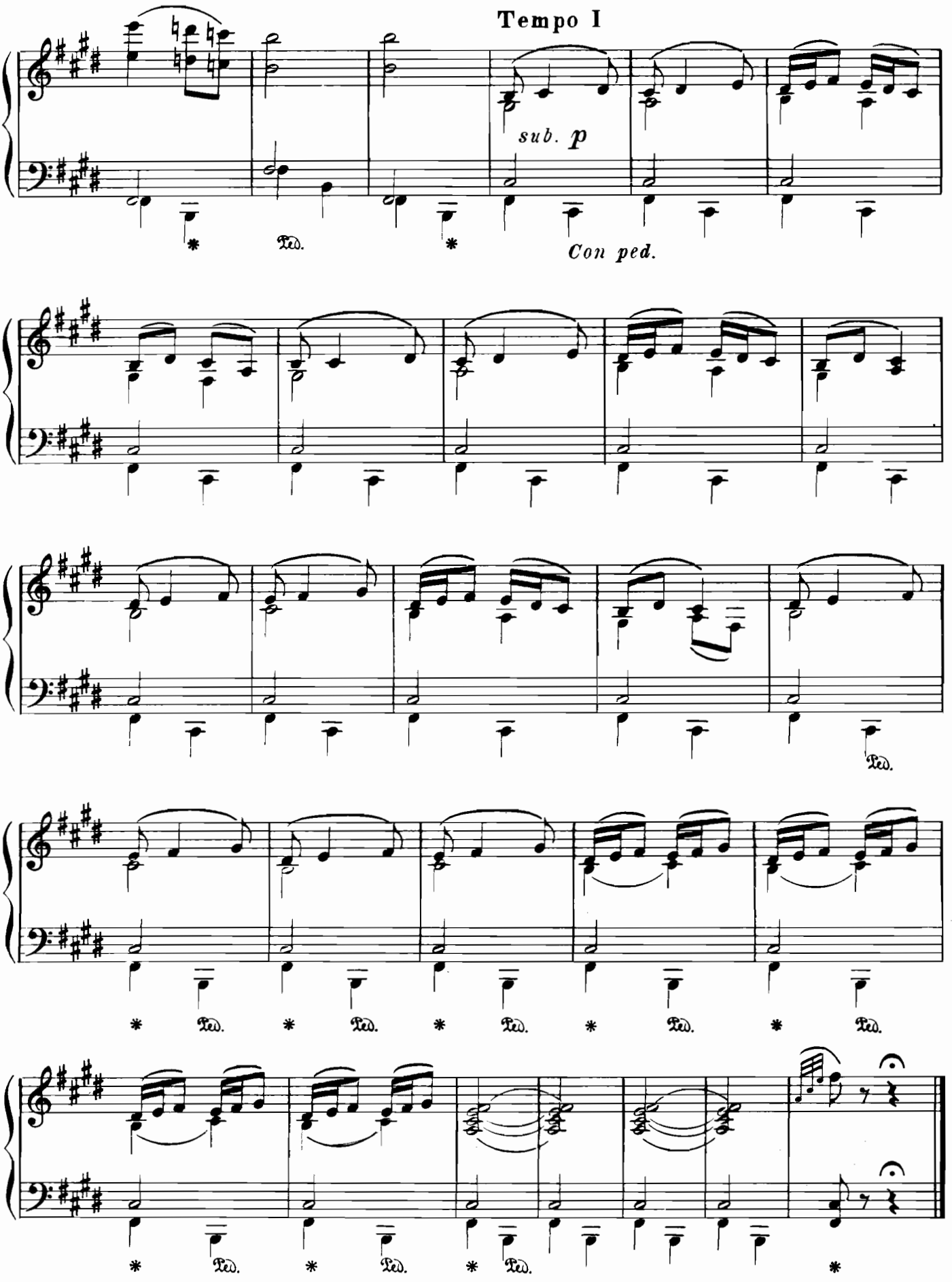
Цикл „ПАСТУШЕСКИЕ СЦЕНЫ“
В ВИНОГРАДНИКАХ

Соч. 28 № 1

Vivo

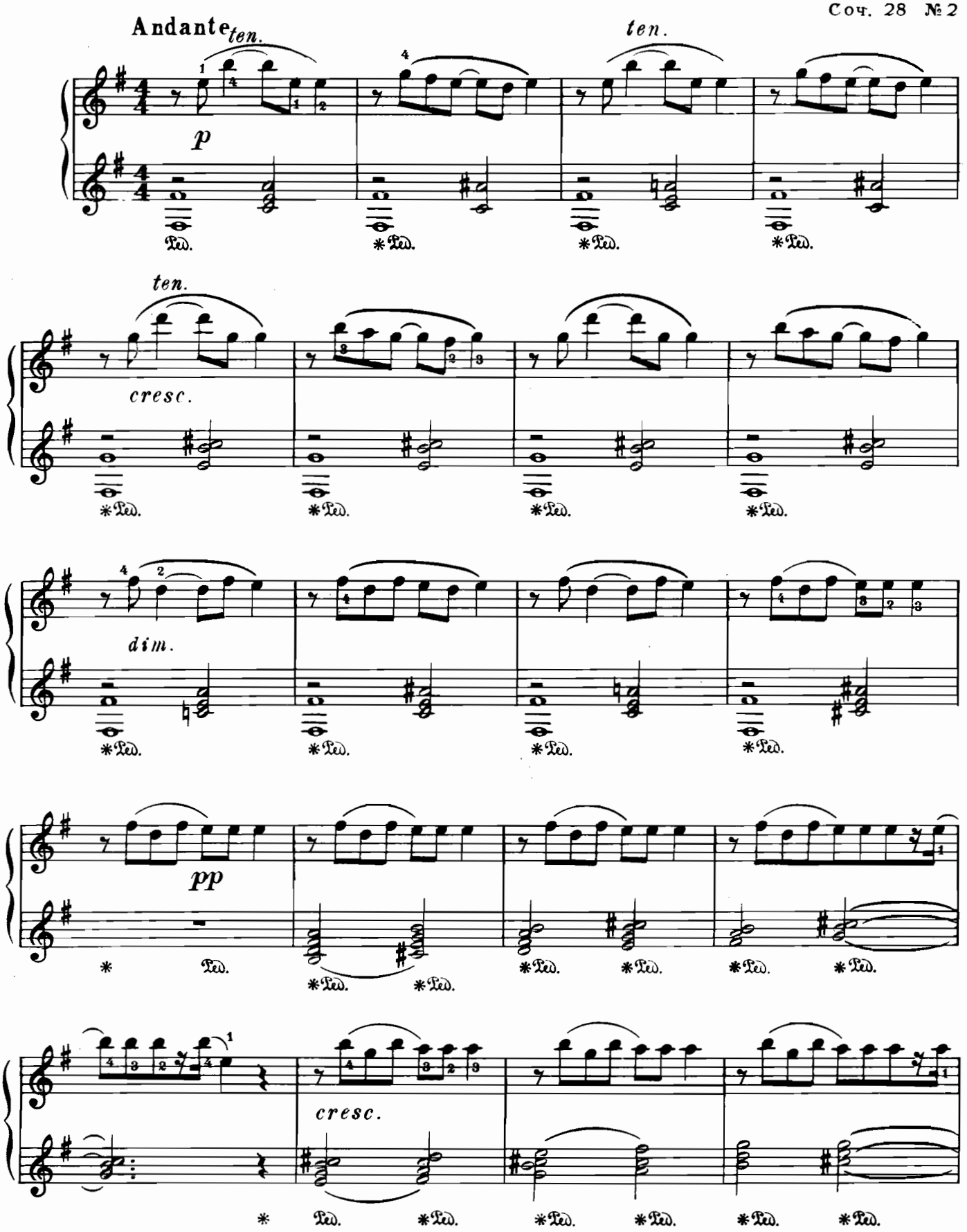



mf
Ped.
*
Con ped.
Più mosso
più f
Ped.
Ped.
*
Ped.
f
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.


Tempo I
sub. p
Con ped.
Ped.

ПАСТОРАЛЬ

Соч. 28 № 2



rall.

dim.

rall.

pp

ТАНЕЦ ПАСТУШЕК

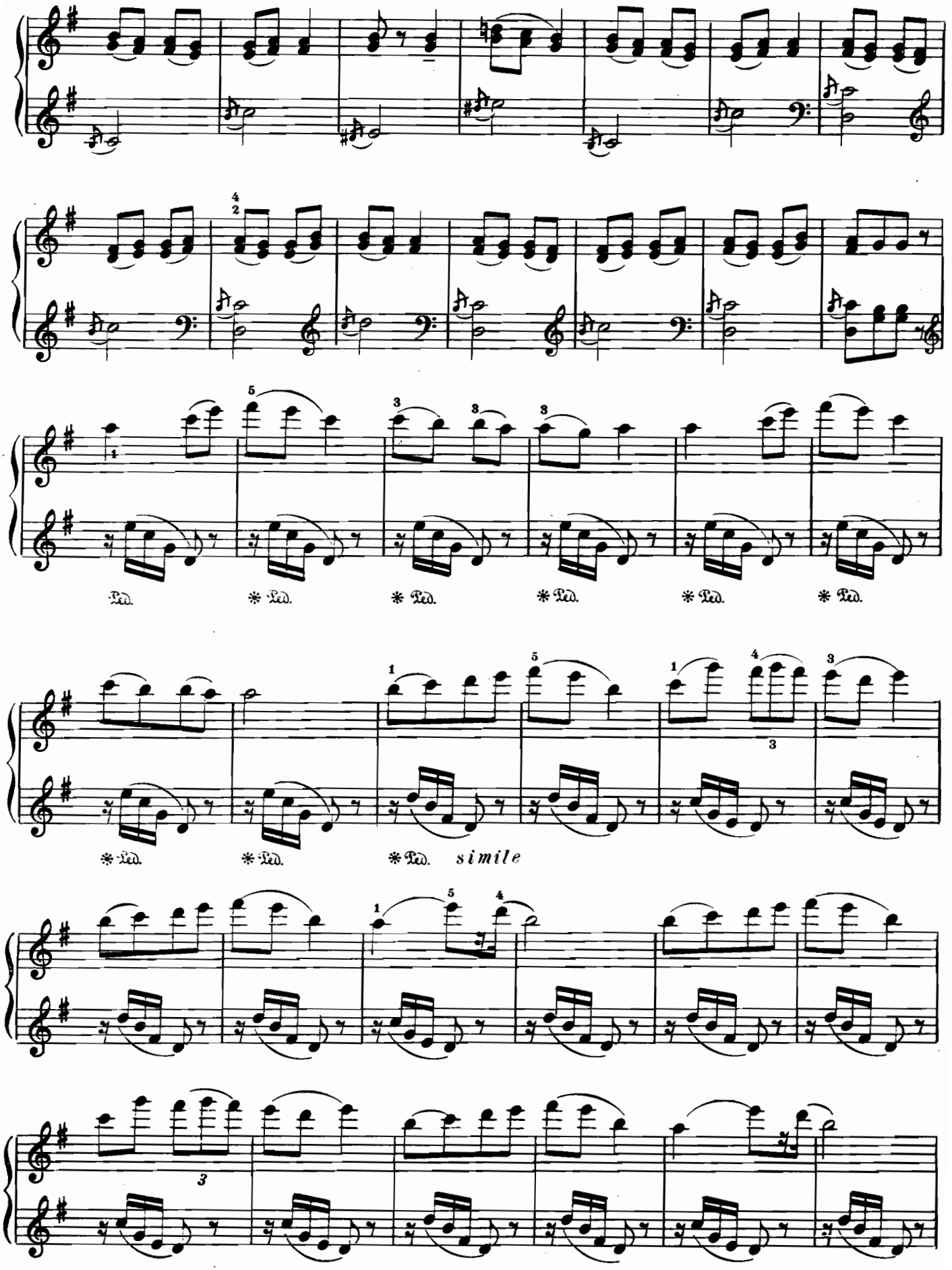
Соч. 28 №3

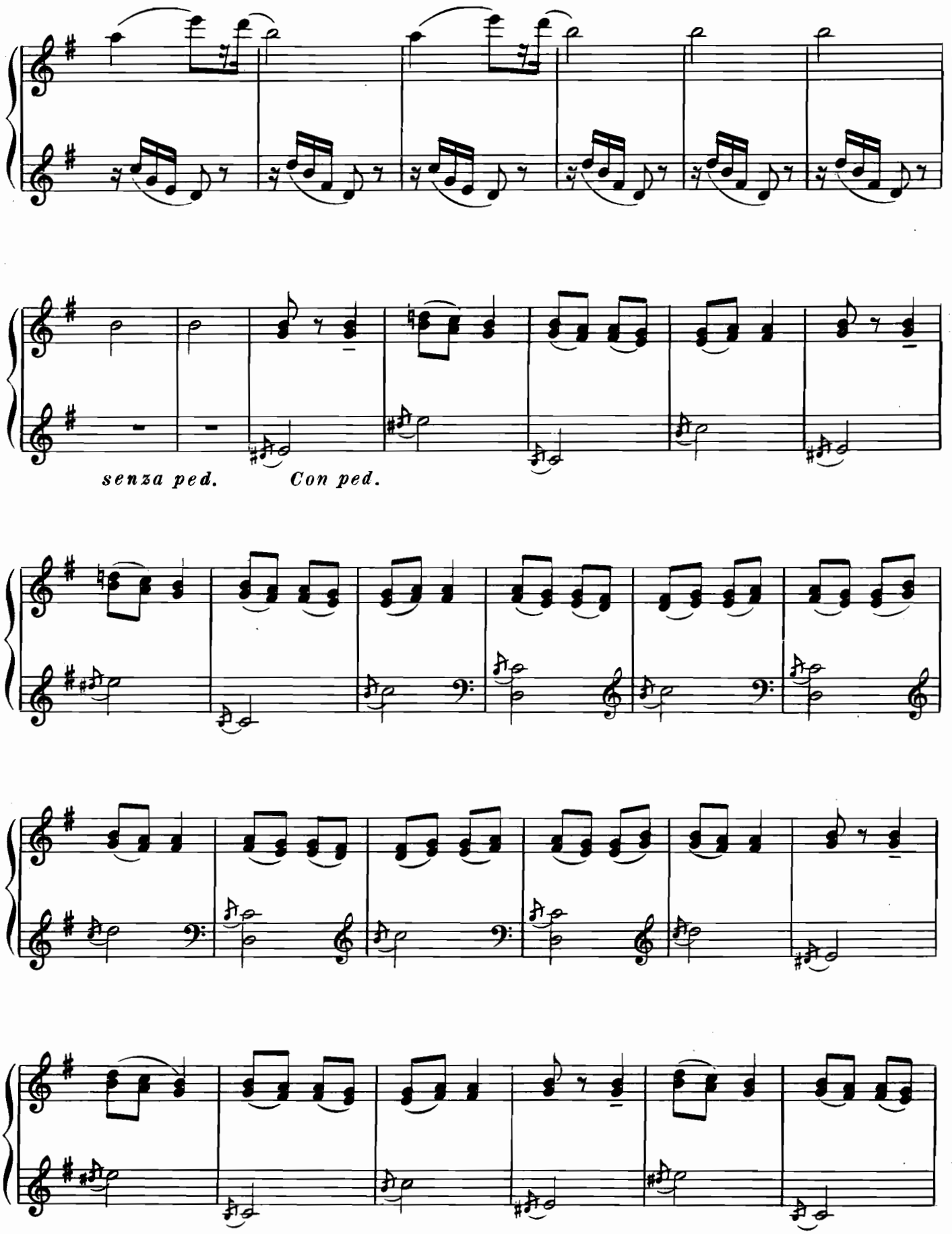
Moderato

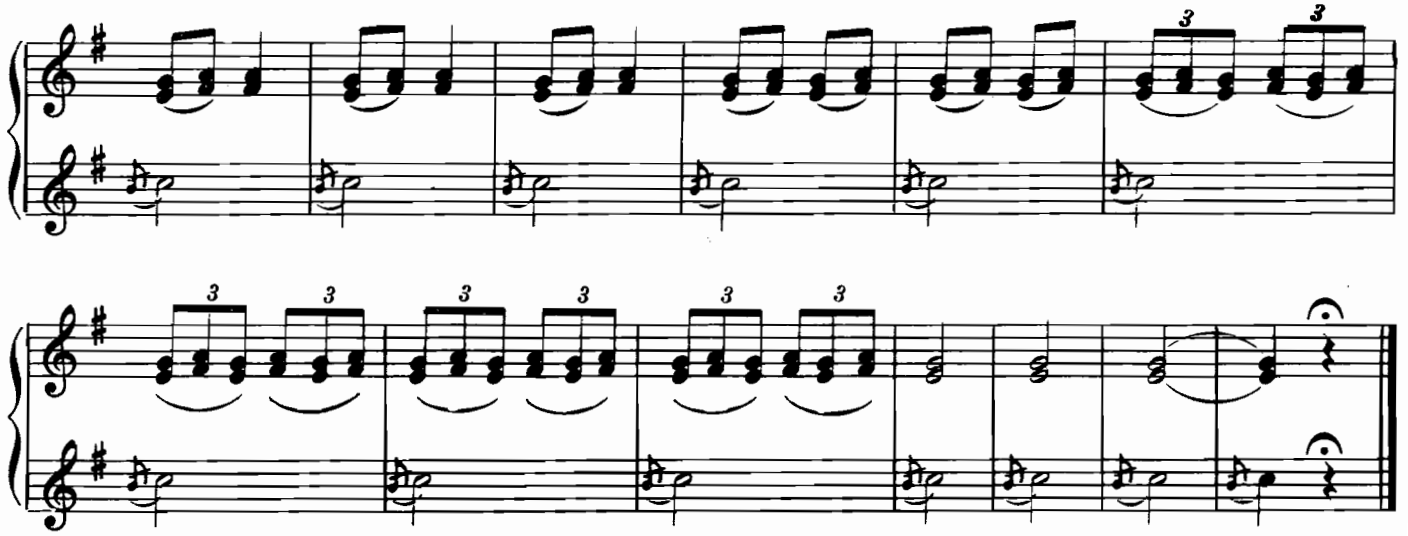
p

dolce e cantabile

simile


Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.
* Ped. * Ped. * Ped. simile

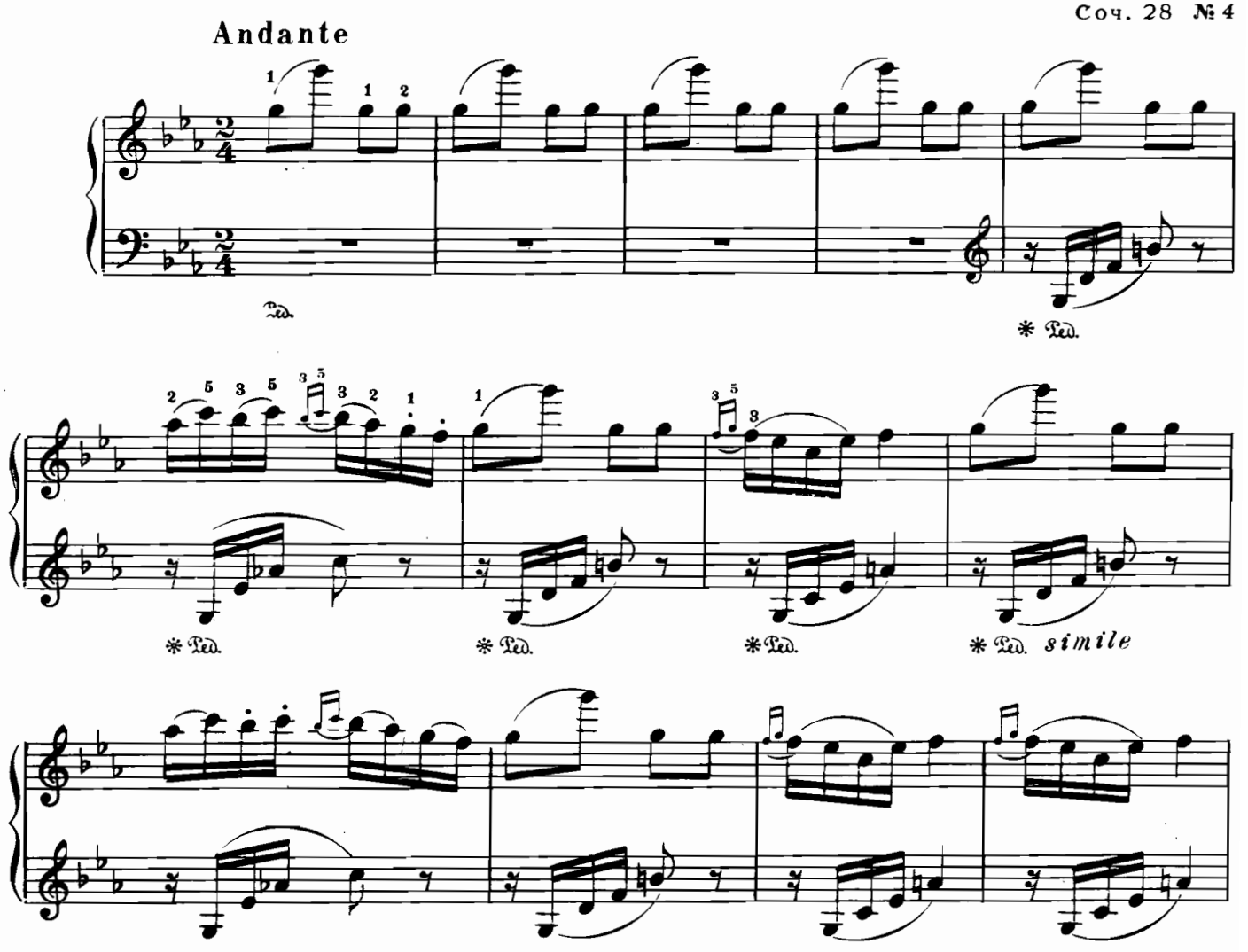

senza ped.
Con ped.

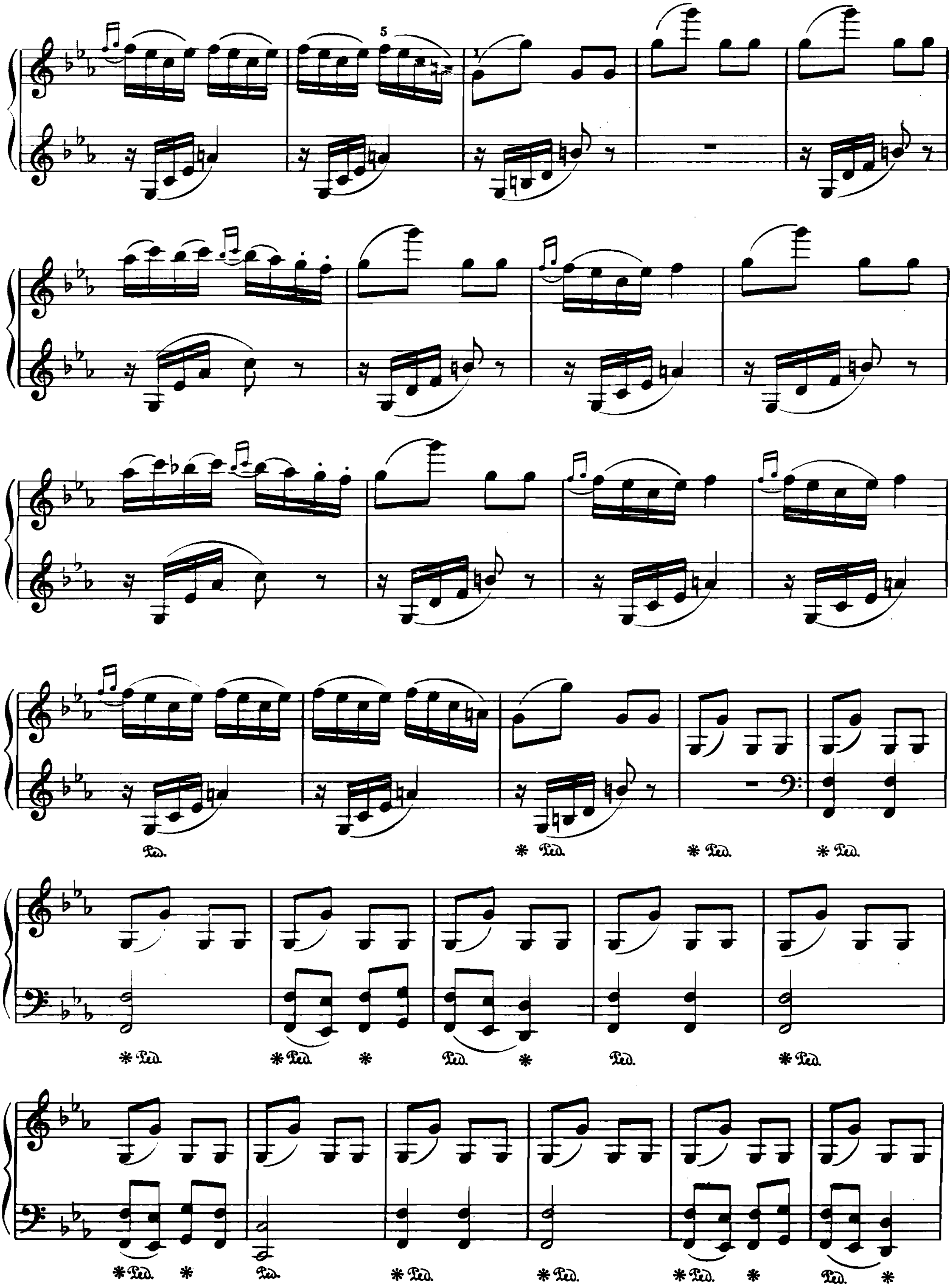


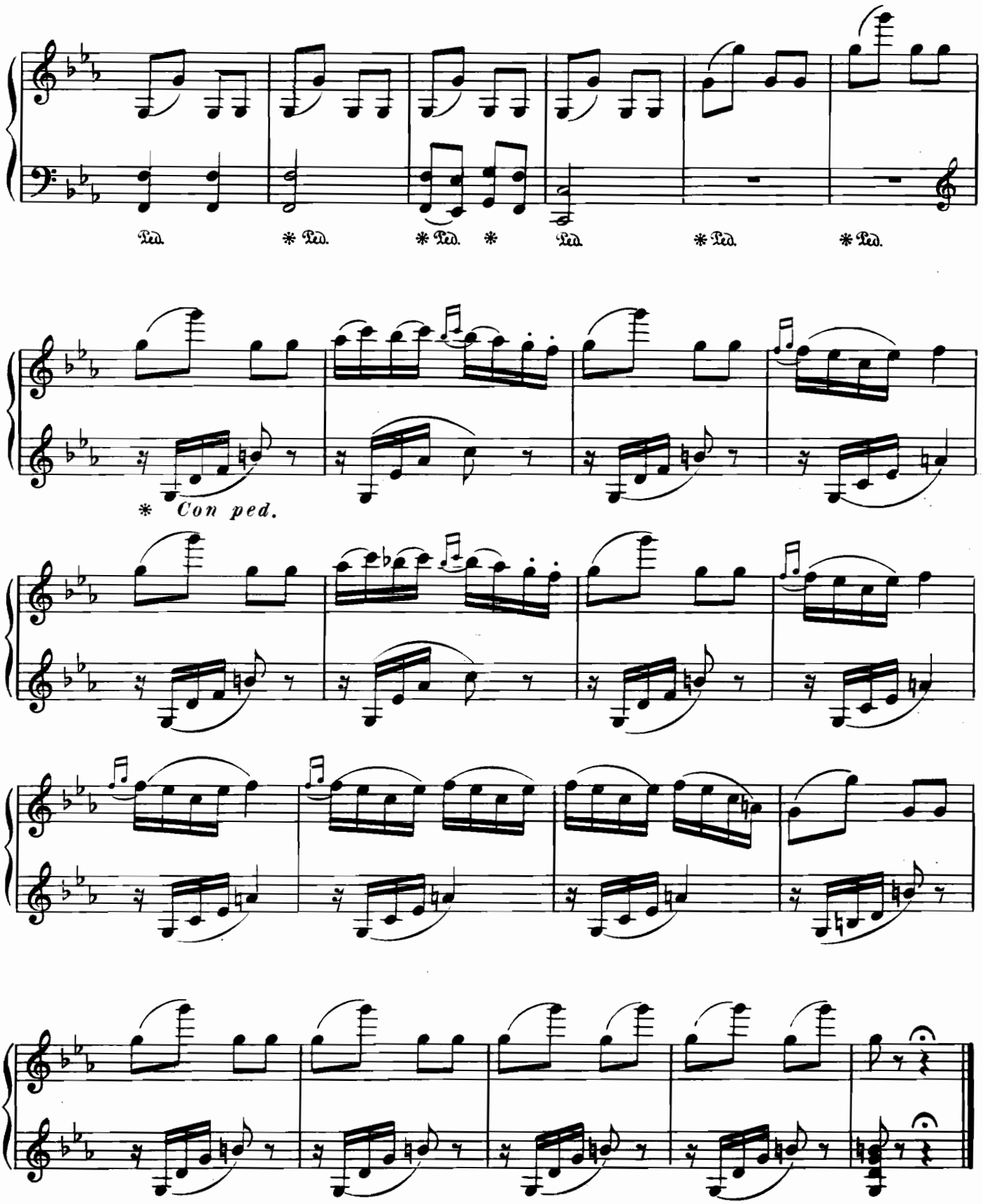
ТАНЕЦ ПАСТУХОВ

Соч. 28 № 4

Andante



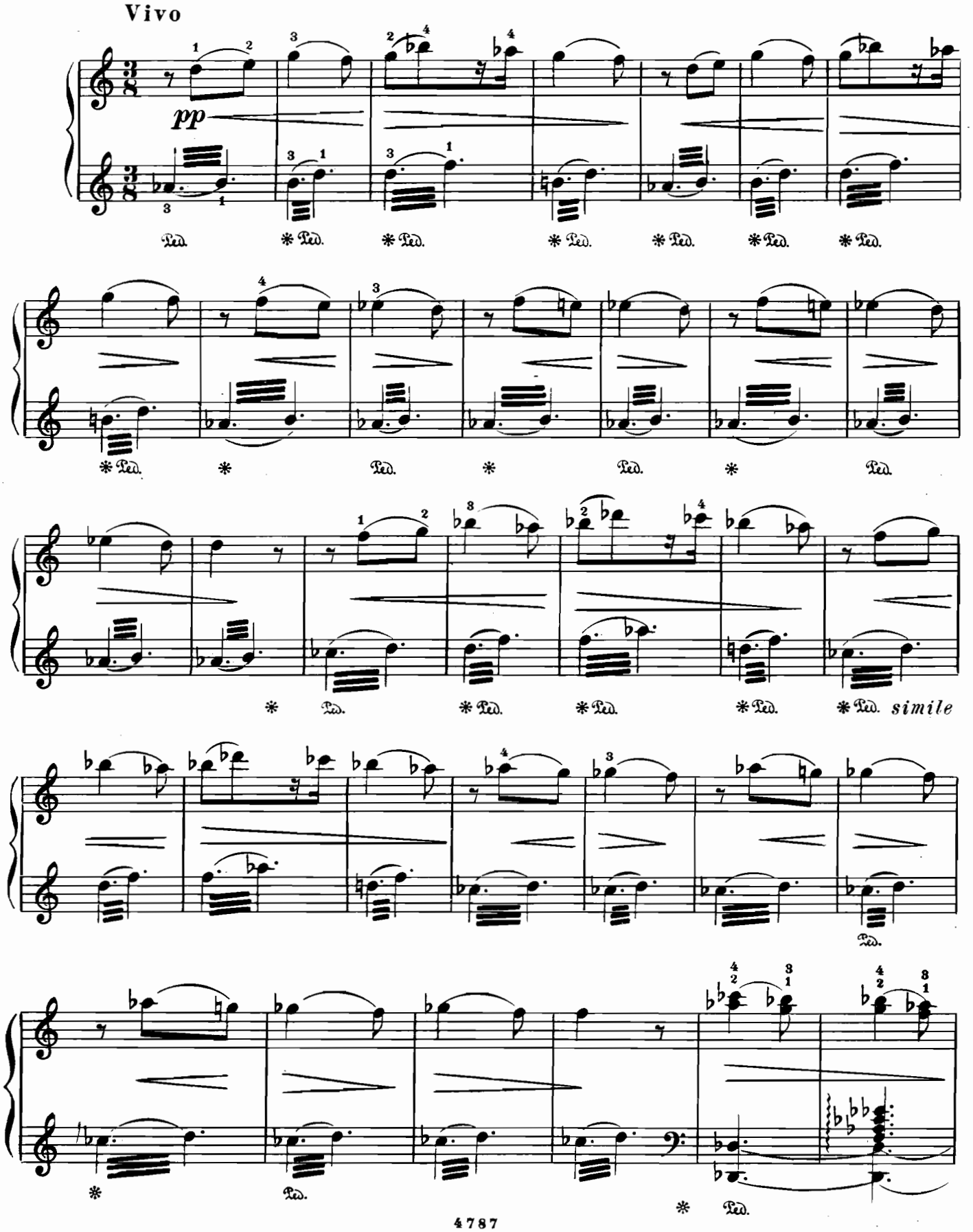

5
Ped.
* Ped. * Ped. * Ped.
* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.
* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

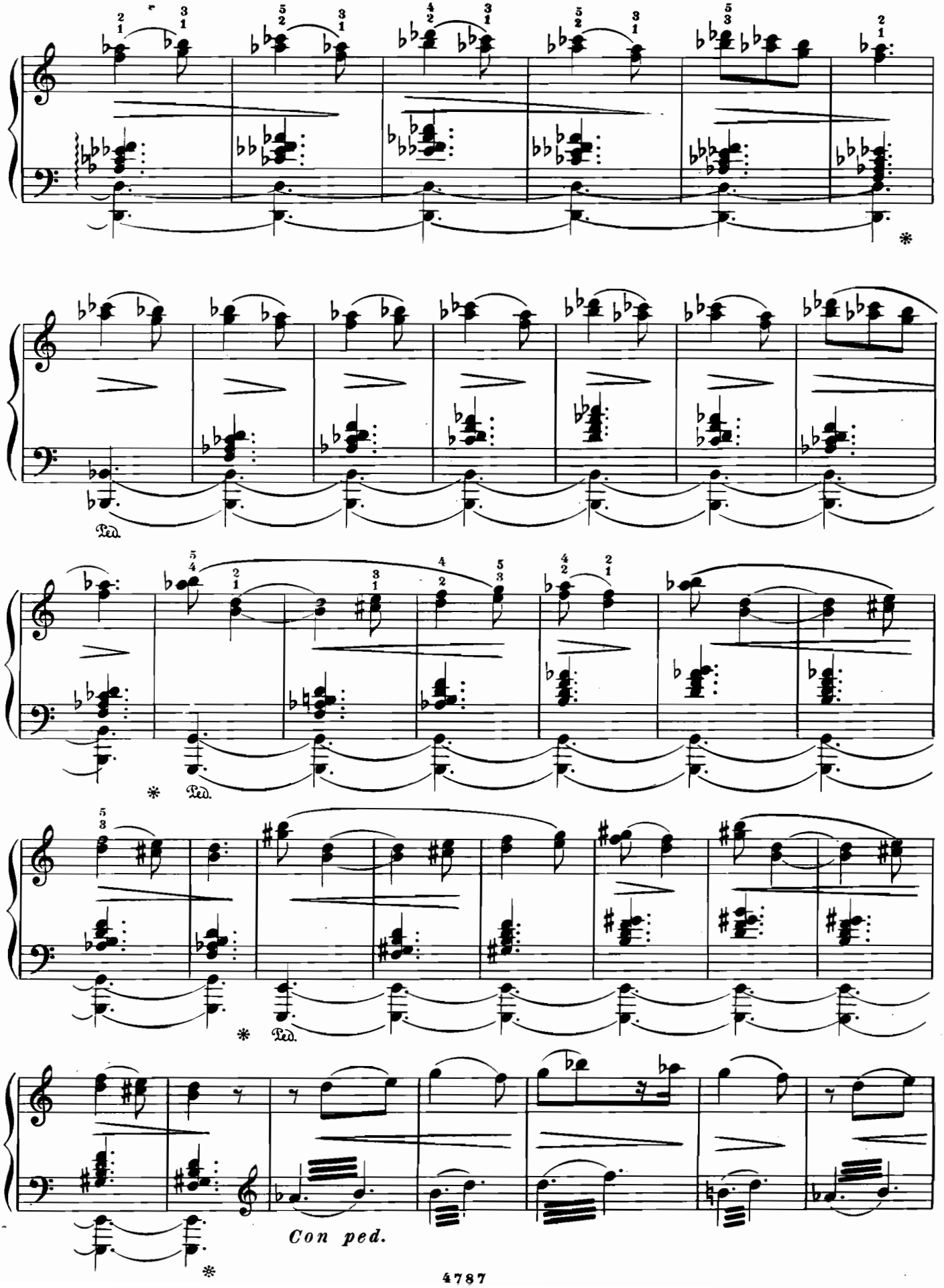

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.
* Con ped.

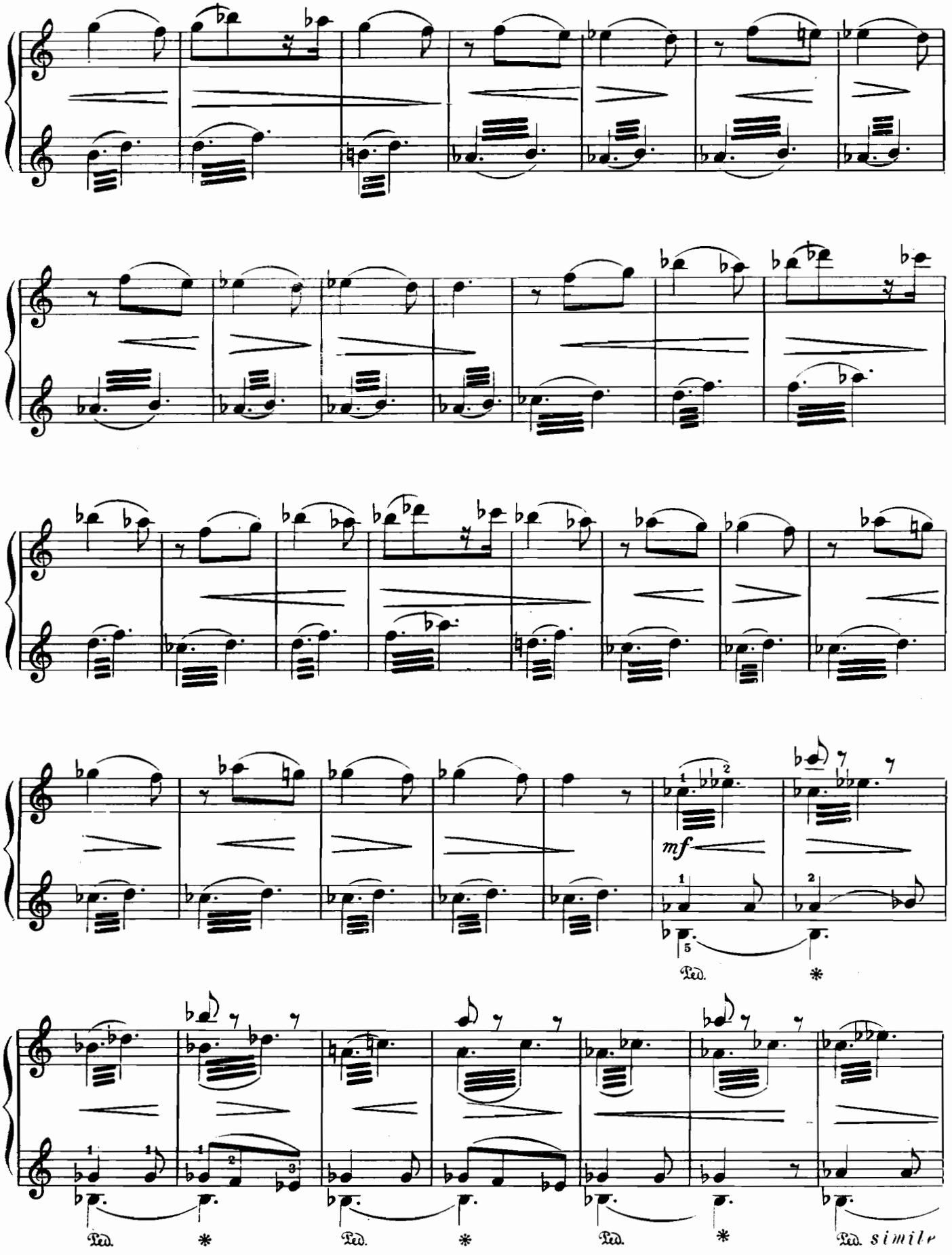
ХОРОВОД ЭЛЬФОВ

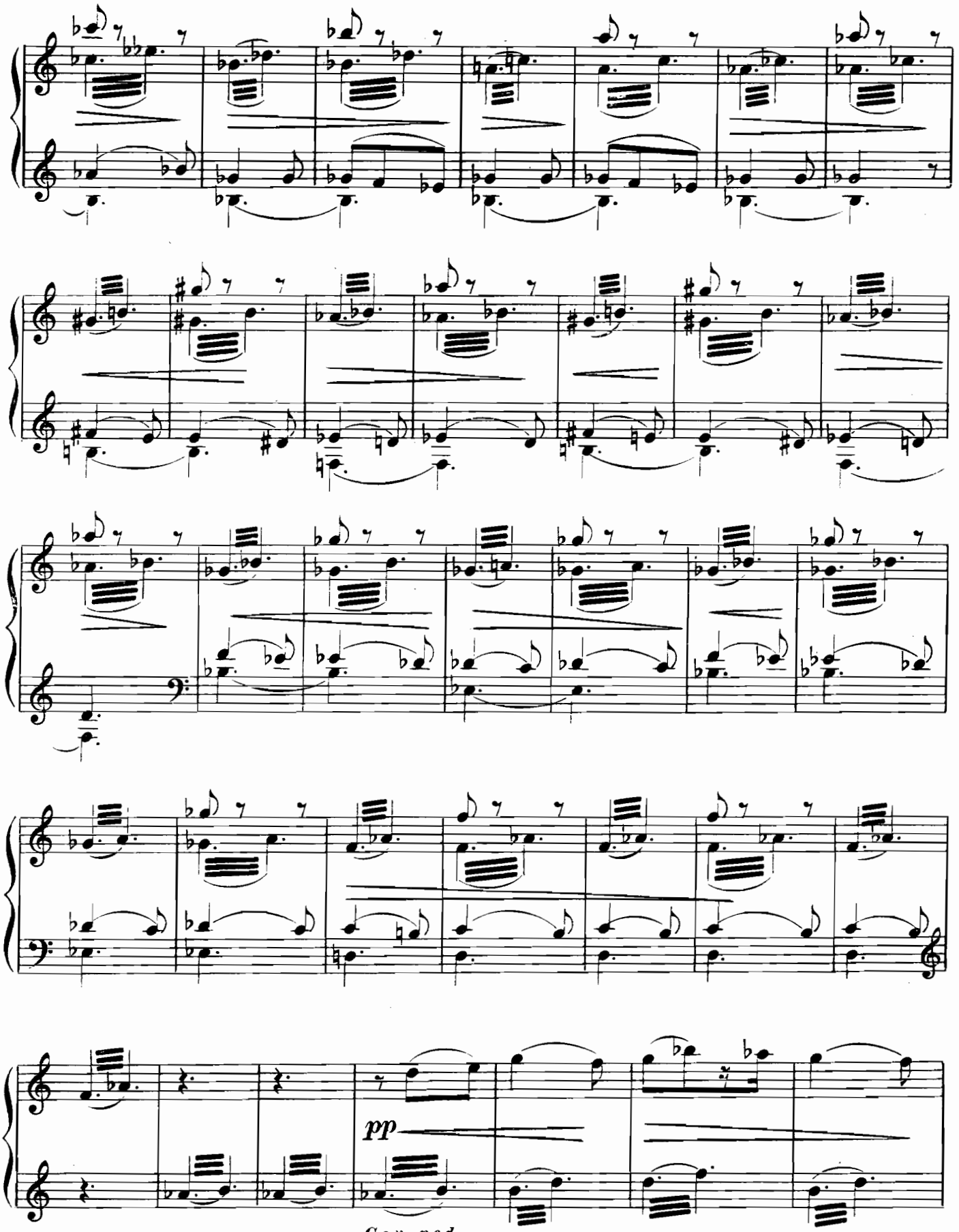
Соч. 28 №5

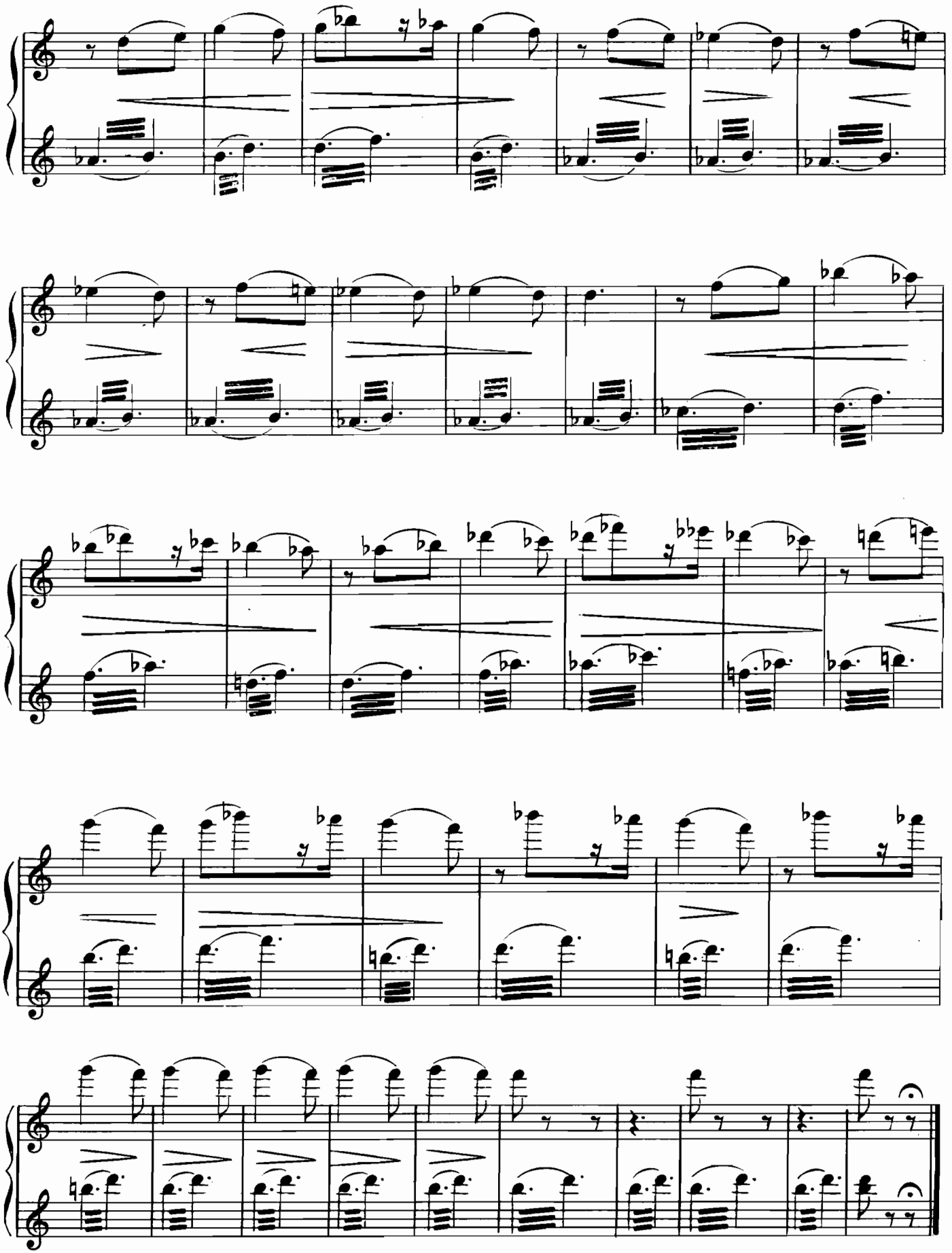
Vivo




Ped.
Ped.
Ped.
Con ped.


mf
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped. simile


pp
Con ped.



98 к.

СОДЕРЖАНИЕ

Соч. 8. ОСЕННИЕ ГРЁЗЫ.
№ 1. Грустная песенка 8
№ 2. Беззаботность 10
№ 4. Последнее свидание 12
№ 6. Настойчивость 14
№ 8. Шутка 16
№ 9. Мазурка 19
№ 10. Нежный упрек 21
№ 11. Отголоски деревни 24
№ 16. Колыбельная песня 26

Соч. 9. ВОКРУГ СВЕТА
№ 1. В деревне 28
№ 7. Тарантелла 29
№ 17. Дервиш 33

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТАБАКЕРКА. Вальс . . 35

Соч. 5. СЕМЬ ПЬЕС.
№ 6. Восточный танец 38
№ 7. Марш 42

ПЕСНЯ БЕЗ СЛОВ 45

Соч. 2. ШЕСТЬ ПЬЕС.
№ 6. Характерный танец 48

Соч. 29. ОСЕННИЕ ЛИСТЬЯ.
№ 3. 51
№ 6. 53

АЛЬБОМ ЛЕГКИХ ПЬЕС ДЛЯ ЮНОШЕСТВА.
№ 1. Вальс 55
№ 3. Колыбельная 57
№ 4. Вальс 59
№ 6. Вальс 61

Соч. 21. ВАЛЬС из оперы-сказки «Ёлка» . 62

Соч. 28. ПАСТУШЕСКИЕ СЦЕНЫ
№ 1. В виноградниках 66
№ 2. Пастораль 69
№ 3. Танец пастушек 70
№ 4. Танец пастухов 73
№ 5. Хоровод эльфов 76

Индекс 9—4—1

Владимир Иванович Ребиков
ПЬЕСЫ

Редактор *Э. Бабасян*
Техн. редактор *В. Соловьева*
Лит. редактор *Л. Онегина*
Корректор *Э. Полинская*

Подписано к печати 23/X-1968 г. Формат бумаги 60×90 1/8. Печ. л. 10,0. Уч.-изд. л. 10,0. Тираж 15 000 экз. Изд. № 4787. Т. п. 69 г. № 1079. Зак. 2384. Цена 98 к. Бумага № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная ул., 14

Московская типография № 17 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, ул. Щипок, 18