



УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ Российской академии музыки имени Гнесиных

2013 №2(5)

Научное
периодическое
издание

Выходит 4 раза в год

**Учредитель
и издатель**
Российская
академия музыки
имени Гнесиных

**Свидетельство
о регистрации**
ПИ № ФС77-47706
от 08 декабря 2011 г.
выдано Роскомнадзором

Адрес редакции
121069, Москва,
ул. Поварская, д. 30/36
Тел.: (965) 338-22-93
E-mail: stmus@mail.ru

Подписано в печать
18.06.2013 г.

Печать офсетная
Формат 70×108 ¹/₁₆
Усл. печ. л. — 6,0
Уч.-изд. л. — 8,0.
Тираж 1000 экз.
Цена свободная

Отпечатано в ООО
«Печатный салон ШАНС»
127412, Москва,
ул. Ижорская, д. 13, стр. 2

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2013

Главный редактор
доктор искусствоведения
Ю.С. Бочаров

Редакционная коллегия:

Березин В.В.

Доктор искусствоведения, профессор
Власова Е.С.

Доктор искусствоведения, профессор
Енукидзе Н.И.

Кандидат искусствоведения, доцент
Кирнарская Д.К.

Доктор искусствоведения, профессор
Масловская Т.Ю.

Кандидат искусствоведения, профессор
Маяровская Г.В.

Кандидат педагогических наук,
Ректор РАМ им. Гнесиных

Наumenko Т.И.

Доктор искусствоведения, профессор
Сусидко И.П.

Доктор искусствоведения, профессор
Цареградская Т.В.

Доктор искусствоведения, профессор

Подписка на журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» принимается в любом отделении связи. Подписной индекс по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России» — 91258

Воспроизведение публикаций полностью или частично в печатной или электронной форме без письменного согласия редакции не допускается!

СОДЕРЖАНИЕ

События

Елена Дурандина, Маргарита Енговатова. Памяти учителей..... 3

Актуальные вопросы музыкознания

Вера Валькова. Летопись жизни и творчества музыканта: к проблеме научных ресурсов жанра 10

Юрий Бочаров. Музыка барокко по-российски, или В ожидании исторического аутентизма 19

Из истории русской музыки

Юрий Васильев. Феномен «Могучей кучки» в контексте русской музыкальной культуры середины 1850-х — 1860-х годов 32

Людмила Корабельникова. Музыкальная культура российской эмиграции, неслышанная и неизученная 42

Романтические мотивы

Мария Сударева. «Кипарисы» А. Дворжака: жанровые трансформации лирического цикла..... 62

Музыкальный театр XX века

*Юлия Векслер. Другой «Воццек».
О неизвестной опере Манфреда Гурлитта 72*

Слово композитора

Кайя Саариахо: штрихи к портрету [беседа аспирантки РАМ им. Гнесиных Галины Сидоровой с современным финским композитором] 81

Сведения об авторах 90

Аннотации и ключевые слова научных статей 91

Abstracts 93

Информация для авторов научных статей 95

*Елена ДУРАНДИНА,
Маргарита ЕНГОВАТОВА*

ПАМЯТИ УЧИТЕЛЕЙ

24 апреля 2013 года в Российской академии музыки имени Гнесиных состоялась организованная кафедрой истории музыки РАМ Научно-практическая межвузовская конференция, посвященная памяти выдающихся педагогов и научных исследователей профессоров М.С. Пекелиса, Б.В. Левики и Т.В. Поповой, долгое время проработавших в стенах учебных заведений имени Гнесиных¹.

В разнообразных научных выступлениях участников конференции неоднократно проводилась мысль о важном, непреходящем значении классического фундаментального исторического музыкознания, образцом которого являлись труды М.С. Пекелиса, среди которых, безусловно, выделяется подготовленный под его руководством на кафедре истории музыки народов СССР Московской консерватории учебник «История русской музыки»

(М.; Л., 1940). Его авторы (помимо самого М.С. Пекелиса, это Т.Н. Ливанова, Ю.В. Келдыш, Т.В. Попова, А.Д. Житомирский) вошли в историю как видные представители отечественной музыкальной науки, а заявленные учебником педагогические принципы во многом актуальны и в наши дни.

В докладах профессора РАМ им. Гнесиных Е.Е. Дурандиной, а также доцента А.Н. Тихоновой анализировались научные основы фундаментальных трудов Пекелиса и, прежде всего, его работ о А.С. Даргомыжском. Среди выступавших были и ученики Пекелиса. Причем одна из них — кандидат искусствоведения Е.Л. Уколова (Рыбакина) не только выступила с интересным докладом «Приношение учителям», но и предстала как исполнитель (фортепиано) в дуэте с М. Филатовой. Прозвучало три малоизвестных романса, причем

¹ Этой же теме была посвящена открывшаяся в тот же день в Мемориальном музее-квартире Ел.Ф. Гнесиной выставка «Выдающиеся историки музыки: М.С. Пекелис, Б.В. Левик, Т.В. Попова».

авторство музыки одного из них принадлежало самой Е. Уколовой.

О педагогических принципах знаменитых гнесинских профессоров шла речь в выступлении заслуженного работника культуры РФ Э.В. Гуменюк (ныне преподающей в Музыкальном колледже им. Гнесиных) и профессора РАМ им. Гнесиных М.А. Енговатовой, посвятившей свой доклад педагогической деятельности видного исследователя-фольклориста и педагога Т.В. Поповой. В.В. Тропп сделал краткое сообщение о Б.В. Левике — композиторе и педагоге, большом знатоке музыки Вагнера, замечательном наставнике, прекрасном музыканте и человеке.

Во втором разделе конференции («Заветы Пекелиса: развиваемая история») прежде всего стоит отметить научный доклад доцента РАМ им. Гнесиных Ю.В. Васильева «Феномен «Могучей кучки» в условиях русской культуры 1860-х годов», в котором автор предложил собственный взгляд на феномен «Могучей кучки» и роли в ней М.А. Балакирева.

Неразрывная связь истории и современности была ярко продемонстрирована в ходе представления опубликованных научных трудов А. Андреева (псевдоним Пекелиса-младшего [1939–2012]) под общим названием «К истории европейской музыкальной интонационности»,

которые подразумевают изучение европейской музыкальной культуры как единого организма в широком культурологическом контексте. «Издание работ Евгения Пекелиса (А. Андреева) — большое событие для всех, кто интересуется вопросами культуры. Новый взгляд на историю музыки <...> настолько убедителен и настолько доказателен, что хочется поставить этот труд рядом с лучшими культурологическими исследованиями Ю. Лотмана и М. Гаспарова» — считает профессор Московской консерватории Е.Г. Сорокина.

Безусловно, не могло не привлечь внимание участников и гостей конференции сообщение сотрудника ВМОМК им. М.И. Глинки А. Сальм о музейном фонде М.С. Пекелиса, в котором содержится свыше 1000 единиц хранения. Здесь и учебно-методический раздел; и ценнейшее собрание афиш и программ концертов с 20-х по 70-е годы XX века. Большой интерес представляют автографы русских композиторов, их прижизненные фотографии. С осени 2013 года этот фонд должен быть открыт для изучения.

Завершавший конференцию доклад краеведа-исследователя А.Н. Пугачева, представившего недавно изданную книгу «Смоленщина в жизни и творческой биографии А.С. Даргомыжского» (Смоленск,

2013), стал ее достойным финалом, явившись действенным доказательством «развиваемой истории», претворяющей на практике (в популярных изданиях, в разработке и поисках новых фактов жизни «героев прошлого») заветы наших Учителей.

М.С. Пекелис
(1899–1979)

Михаил Самойлович Пекелис известен как выдающийся музыковед, посвятивший свою исследовательскую деятельность истории русской музыки. Он родился в Киеве, там же закончил Коммерческое училище и в 1916 году поступил в Киевскую консерваторию в класс специального фортепиано Т.Н. Беклемишева (ученика В.И. Сафонова). В 1922 году М. Пекелис переехал в Москву, где до 1924 года учился в Высшем литературно-художественном институте, которым руководил В.Я. Брюсов. Затем был принят в штат Московской консерватории, там же впоследствии получил звание профессора (1930), заведовал кафедрой истории музыки народов СССР (1935–1943). С 1955 он работал в ГМПИ имени Гнесиных, возглавляя до 1960 года кафедру истории музыки.

Ранние работы М. Пекелиса, созданные им в 1920-х годах, публиковались в периодических изданиях



Михаил Самойлович Пекелис

того времени, таких как «Музыкальная новь» и «Музыка и революция» (1924–1925).

В 1930-е годы определились наиболее волнующие исследователя темы. Они оказались связаны прежде всего с фигурами великих русских композиторов-классиков — А.С. Даргомыжского и М.П. Мусоргского. Этапными для М.С. Пекелиса стали такие работы, как книги «А. Даргомыжский» (М., 1932) и «Даргомыжский и народная песня» (М., 1951). Под его редакцией и со вступительными статьями и комментариями были изданы многие произведения А.С. Даргомыжского, в т. ч. Полные собрания романсов и песен

(М., 1947), вокальные ансамбли и хоры (М., 1950), сочинения для симфонического оркестра (М., 1967), Собрание сочинений для фортепиано (М., 1954), опубликован клави́р оперы «Эсмеральда» (М., 1961). Дальнейшие скрупулезные архивные поиски, тщательное исследование фактов жизни и творчества композитора привели к созданию трехтомного труда «Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение» (М., 1966; 1973; 1983; 3-й том подготовлен к печати А.С. Розановым), который уже давно и по праву вошел в золотой фонд классического отечественного музыкознания.

К числу находок М.С. Пекелиса для пополнения русской «мусоргианы» относятся обнаружение считавшегося долгое время утраченного первого опубликованного сочинения юного Модеста Мусоргского «Польки-Подпрапорщик»; нахождение источника текста песни Варлаама из «Бориса Годунова» в «Сборнике великорусских народных исторических песен» И.А. Худякова (1860). Наконец, следует отметить предпринятую М.С. Пекелисом публикацию автографа либретто «Хованщины».

Данные сенсационные находки, впервые представленные в статьях исследователя, впоследствии заняли свое место в «Литературном насле-

дии» Мусоргского (М., 1971–1972), подготовленного М.С. Пекелисом совместно с А.А. Орловой.

Долгое время М.С. Пекелис занимался педагогической деятельностью, воспитав за это время плеяду замечательных музыковедов музыковедов — педагогов и исследователей. В их числе — М.С. Брук, М.Э. Риттих, Р.К. Ширинян, О.Б. Степанов, И.А. Гивенталь и др.

Т.В. Попова (1907–1980)

Татьяна Васильевна Попова была одним из крупных исследователей русского фольклора, педагогом и популяризатором классической музыки. Она получила прекрасное образование в Государственном музыкальном техникуме и Московской консерватории, где обучалась у Б.Л. Яворского, Н.А. Гарбузова, Л.А. Мазеля, В.А. Цуккермана, М.Ф. Гнесина, М.С. Пекелиса и др. Глубокие знания в области музыковедения, тонкое восприятие музыки, четкое осознание проблематики общего музыкознания постоянно ощущались в общении с ней и определили широкий диапазон ее работ в русле просветительства. Среди них — книги о музыкальных жанрах и формах (в том числе о сонате, сюите, симфонии), о Гайдне, Моцарте и Бетховене, Мусоргском



Татьяна Васильевна Попова

и Бородине. Ее труды переведены на многие иностранные языки, в т. ч. немецкий, болгарский, румынский, китайский, корейский и др.

Основная деятельность Татьяны Васильевны была связана с изучением и преподаванием русского народного музыкального творчества. Более полувека Т.В. Попова преподавала в средних и высших учебных музыкальных заведениях, где, помимо народного творчества, читала курсы истории русской и советской музыки. Русскому народному творчеству была посвящена ее кандидатская диссертация (1956).

Главным трудом ее жизни стал первый в нашей стране учебник по

русскому народному творчеству для музыкальных вузов. Значение его трудно переоценить: в течение 50 лет он был единственным, выдержал несколько обновленных переизданий. Написание учебника потребовало от автора глубокой исследовательской работы. Татьяне Васильевне пришлось оценить и систематизировать все существовавшие к тому времени знания о русском музыкальном фольклоре, выстроить его жанровую систему, дать музыкальные характеристики напевов в области ритма, лада, мелодики, многоголосия, обозначить стадийные пласты русского фольклора, рассмотреть его исторический и социальный контекст. В этом ей очень помогли, помимо собственной остроты мышления и чуткой музыкальной интуиции, контакты с выдающимися отечественными учеными К.В. Квиткой и Е.В. Гиппиусом.

В течение всей жизни Татьяна Васильевна постоянно общалась со своими современниками-фольклористами, в т. ч. полевиками: В.И. Харьковым, А.В. Рудневой, Н.М. Бачинской, К.В. Свитовой и др., от которых получала самые новые материалы. Тесные профессиональные отношения связывали ее и с молодыми фольклористами того времени: С.Л. Браз, Б.Б. Ефименковой, Т.В. Карнаух, Н.Ф. Фаризовой. Она всегда была в курсе новых экспедиций, активным

участником работы двух Фольклорных комиссий — Союза композиторов СССР и РСФСР, где обсуждались самые насущные проблемы фольклора различных народов России, посещала все этнографические концерты, постоянно бывала в Кабинетах народной музыки консерватории и Гнесинского института. Активная научная и творческая жизнь позволяли Т.В. Поповой постоянно обновлять, перерабатывать и свои лекции, и учебник «Русское народное музыкальное творчество», и «Хрестоматию по русскому народному музыкальному творчеству», созданную совместно с Н.М. Бачинской.

Лекционную работу Т.В. Попова успешно сочетала с индивидуальной со студентами и аспирантами. Среди ее учеников Т.И. Одиноква (Мордовия), Б.М. Цимковский (Чувашия), К.Г. Цхурбаева (Осетия), Т.С. Шенталинская, Г.Т. Якунина и др.

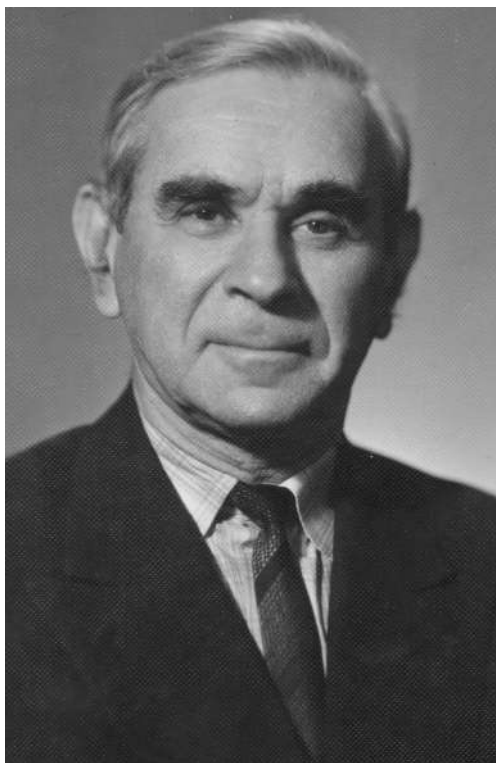
В 1969 году вышла написанная Т.В. Поповой книга «О песнях наших дней», работать над которой она начала в Институте истории искусств. В ней объектом музыкальной фольклористики впервые стали песни бардов.

В течение многих лет она устраивала в своей квартире вечера бардов с приглашением авторов и исполнителей песен, а также искусствоведов разных профессий.

Дом Татьяны Васильевны был очень гостеприимным. К ней постоянно приходили коллеги и ученики, приводившие разных людей, и эти встречи всегда были наполнены творчеством и необыкновенным душевным теплом хозяйки. Для молодого поколения Татьяна Васильевна была образцом настоящего русского интеллигента, честного и бескорыстного, высоко духовного и преданного своему делу, продолжающего высокие традиции русской культуры.

Б.В. Левик (1898—1976)

Борис Вениаминович Левик — один из крупнейших отечественных специалистов в области истории западноевропейской музыки. «Вагнерианец», досконально знавший оперное творчество великого немецкого композитора и передававший свои знания студенчеству — вначале в Московской консерватории (1930—1949), а затем в ГМПИ им. Гнесиных. Левик учился композиции у Р.М. Глиэра и Б.Н. Лятошинского в Киевской консерватории (1913—1922). Занятия по композиции с Глиэром продолжились в Московской консерватории. А в 1928 году Левик окончил историко-теоретический факультет Московской консерватории по классу М.В. Иванова-Борецкого.



Борис Вениаминович Левик

Долгие годы (с 1946 года) Б.В. Левик был доцентом кафедры истории музыки, в разные годы (1946–1948, 1953–1956) руководил этой кафедрой.

«Музыкант до мозга костей», Борис Вениаминович поражал слушателей его лекций феноменальной памятью — и когда он не устал рассказывать о «валгалльских дрязгах» вагнеровских богов («Кольцо нибелунга»), и когда показывал на рояле многочисленные вагнеровские лейтмотивы.

Замечательный педагог, Б.В. Левик всегда, в любую минуту, в любых ситуациях оставался, прежде всего, именно Музыкантом. Он словно дышал музыкой, жил ею. Недаром именно в его доме в Крапивенском переулке уже с 1960-х годов собирались любители малоизвестной в те времена музыки (ведь записей почти не было) Вагнера и Малера, Дебюсси и Равеля. У Бориса Вениаминовича собрана была редкая по масштабам и количеству записей фонотека. А собирались у Левиков — всегда радушных и гостеприимных хозяев — не только студенты, но и профессора.

Педагогика захватывала Бориса Вениаминовича полностью. Об этом свидетельствуют его учебники по истории зарубежной музыки, по музыкальной литературе, которые неоднократно переиздавались на протяжении многих лет. Б.В. Левик известен также как автор предисловий к монографиям Э. Краузе о Рихарде Штраусе, К. Гейрингера о Брамсе, а также к партитурам симфоний Бетховена и Малера, клавирам опер Вагнера.

Итогом музыковедческой научной работы Б.В. Левика стала долго готовившаяся и ожидаемая монография «Рихард Вагнер», вышедшая в серии «Классики мировой музыкальной культуры» в 1978 году — уже после кончины ее автора.

Актуальные вопросы музыкознания

Вера ВАЛЬКОВА

ЛЕТОПИСЬ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА МУЗЫКАНТА: К ПРОБЛЕМЕ НАУЧНЫХ РЕСУРСОВ ЖАНРА*

Летопись жизни и творчества — весьма специфический и, несомненно, востребованный вид музыковедческих публикаций. Летопись входит в группу информационно-вспомогательных жанров (наряду со справочниками, словарями, разного рода хронографами, путеводителями) и вместе с ними по традиции занимает «маргинальную» позицию, оказываясь в тени концепционных монографий, сборников научных статей, диссертаций и других солидных трудов. Однако в наше время заглядывать в маргиналии и находить там неожиданные стимулы для размышлений, наблюдений и переоценки привычного становится все более плодотворным занятием. Попробуем реализовать эту тенденцию на материале избранного жанра.

Музыковедческие «летописи», как правило, в той или иной степени используют опыт литературоведения, где работы этого типа составляют

огромный, с трудом поддающийся учету массив, в котором представлены «летописи жизни и творчества» многих крупных русских писателей и поэтов: от Ломоносова, Пушкина и Баратынского до Горького, Есенина и Ахматовой. Причем эти издания отличаются от музыковедческих своим размахом — почти все они многотомные и составлены большими коллективами авторов.

В музыкознании летописи представлены вполне обозримым, но тоже весьма солидным рядом изданий. В них содержатся факты жизни и творчества П.И. Чайковского [5], М.П. Мусоргского [15], Ф.И. Шалляпина [13], А.Н.Скрябина [12]. В качестве самой первой попытки такого рода в музыковедении иногда называют изданную в 1929 году небольшую работу Б.В. Асафьева «Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников» [1]. Все перечислен-

* Статья написана на основе доклада автора на Международной научной конференции «Музыковедческий форум — 2012» (Москва, ноябрь 2012 г.).



Титульный лист книги «Дни и годы П.И. Чайковского» (1940) — первой опубликованной в нашей стране фундаментальной работы в жанре летописи жизни и творчества музыканта

ные книги изданы в советский период. В постсоветские годы вышла только одна подобная работа — «Летопись жизни и творчества В.И. Сафонова» [11].

Исключительное место в приведенном ряду занимает опубликованная в 1909 году «Летопись моей музыкальной жизни» Н.А. Римского-Корсакова [18]. Обозначение жанра («летопись») в данном случае опережает общую русскую традицию: подобные названия

тогда еще не укоренились. По существу, книга Римского-Корсакова представляет собой род подробного дневника или, скорее, мемуаров, фиксирующих события, связанные с его музыкальной деятельностью. С зарождающимся жанром «летописи жизни и творчества» труд Римского Корсакова имеет отдаленную связь — прежде всего потому, что у автора не было необходимости соблюдать главное требование позднейших «летописей» — обращение к историческим документам.

Разговор о конкретном жанре прежде всего требует определить его специфику и границы. Приведу одно из многочисленных определений. Оно предложено в статье «От редакции», предваряющей «Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского». Там четко указано, что научная «летопись» «...представляет собой строго выверенный хронологический свод дошедших до нашего времени и выявленных к моменту ее выхода в свет печатных и архивных данных о писателях» [9, с. 7–8]. То есть «летопись» предполагает расположенный в хронологическом порядке перечень событий жизни и творчества героя, с обязательными отсылками к документам, из которых почерпнуты сведения об этих событиях. Часто запись о событии подтверждается цитатами из соответствующих документальных источников.

Есть у этого жанра и свои ограничения. Как правило, данный вид ис-

следований не предполагает каких-либо обобщений и анализа произведений. Отличается «летопись» и от весьма распространенных во всем мире хронографов, предполагающих только называние дат и событий, без подтверждения их точными ссылками на источники, которые обычно лишь перечисляются в предваряющих статьях.

Стоит обратить внимание на то, что «летописи» — явление сугубо российское. В зарубежной музыковедческой литературе предпочтение отдается крупным документально-биографическим исследованиям, которые выдержаны в более свободной форме и включают обширные данные не только о самом герое, но и о его окружении. Аналогичную «летописям» функцию выполняют активно публикуемые биографические и библиографические справочники, каталоги сочинений, концертных выступлений и дискографии.

Популярность жанра «летописи» именно в нашей стране — интересная тема для специальных культурно-социологических изысканий. Но и не прибегая к ним, можно выдвинуть некоторые гипотезы. Например, попытаться объяснить эту ситуацию тем, что в период зарождения жанра (конец XIX века) потребность в биографических публикациях обгоняла готовность отечественных авторов к созданию монументальных документированных биографий. Русская гуманитаристика не обладала еще в то время достаточной

зрелостью и сложившимися традициями для того, чтобы по-настоящему ценить, собирать и изучать исторические свидетельства (на что неоднократно сетовал в своих статьях В.В. Стасов). «Летопись жизни и творчества...» (или, как это называлось тогда, «Канва для биографии...»), по-видимому, казалась облегчением и ускорением такой работы, избавляя автора от обобщений и собственных суждений. Это могло быть связано и с известной осторожностью русских авторов при выдвижении каких-либо оценок в отношении деятелей недавнего прошлого — слишком много споров шло тогда вокруг них, слишком яростным порой бывало противостояние «литературных партий».

Возможно и иное объяснение — жанр «Канвы для биографии...» давал возможность обойти цензурные препоны, довольно жесткие в России (это можно отнести как к дореволюционной России, так — в еще большей мере — и к советской эпохе). Сухое изложение дат и событий избавляло от идеологических придилок и запретов.

Опираясь на устоявшиеся принципы, жанр «летописи» заметно менялся, развиваясь и трансформируясь. Его история начинается в 1880-е годы. По свидетельству специалистов [см.: 20, с. 3], первой работой такого рода была «Хронологическая канва для биографии А.С. Пушкина», составленная академиком Я.К. Гротом и вошедшая в 1887 году как одна из

глав (на страницах 233–249) в его книгу «А.С. Пушкин. Его лицейские товарищи и наставники». После этой работы появляется целый ряд аналогичных книг, с устойчиво повторяющимся жанровым определением «Канва для биографии...».

Слово «летопись» в заглавии подобных изданий появилось в 1924 году с выходом из печати «Летописи жизни Белинского» [8], а уже с 1933 года издательство *Academia* приступило к изданию серии книг под названием «Летопись жизни и творчества», опубликовав капитальные труды о Ф.И. Тютчеве, Н.Г. Чернышевском, И.С. Тургеневе, Ф.М. Достоевском, Н.А. Некрасове и др. [об этих изданиях см.: 6].

Как видно уже из первоначального обозначения жанра («Канва для...»), он мыслился как труд вспомогательного характера и расценивался как определенный этап в подготовке полноценной научной биографии. Такое его назначение оговаривается во вступительных статьях многих позднейших изданий, в том числе и музыковедческих. Например, в предисловии к летописи «Труды и дни М.П. Мусоргского» А.А. Орлова замечает: «При <...> отсутствии исчерпывающих монографий о жизни и деятельности ряда крупнейших композиторов, “летописи” являются той первоосновой, на которой возникают дальнейшие монографии...» [15, с. 4].

В то же время составители «летописей» все чаще выказывают стремление придать своему труду самостоятельное значение, выходящее за пределы «канвы для биографии», «подготовительного этапа для дальнейшего изучения» или «простого справочника». К этому, как правило, присоединяется и желание сделать «летопись» предметом заинтересованного чтения — сама возможность живого читательского интереса воспринимается как признак значимости и полноценности жанра. Важность этого параметра особенно часто отмечается в музыковедческих «летописях».

Стремление приблизить «летопись» к традиционной монографии сказывается иногда в предварении ее большой авторской обобщающей статьей. Так, «Летопись жизни и творчества С.А. Есенина» открывается статьей Ю.Л. Прокушева «Прозрения гения» [17]; другое подобное издание, посвященное Е.А. Баратынскому, включает вступительный раздел «Взгляд на жизнь и сочинения Баратынского» [16].

Совершенно особую роль в судьбе жанра сыграли публикации, близкие летописи, но по ряду особенностей выходявшие за рамки ее канонов, носившие как бы «около-летописный» (или «пара-летописный») характер.

Самым ярким образцом «пара-летописного» жанра явилась знаменитая книга Викентия Вересаева «Пушкин в

жизни» [3]. Она впервые вышла в 1926 году и выдержала не менее шести изданий. С «летописью» эту работу сближают хронологический порядок расположения материалов и ярко отраженная в этих материалах событийная сторона жизни героя (это дало основание некоторым другим авторам причислить эту работу именно к жанру «летописи»). Вместе с тем главной целью составителя было собрать суждения современников о личности Пушкина и обрисовать таким способом его «характер, настроения, привычки...» — словом, все замеченные окружающими приметы его повседневного бытия. При отборе соответствующего этой задаче материала автор, по его словам, «...старался быть возможно менее строгим и стремился дать в предлагаемой сводке возможно всё, дошедшее до нас о Пушкине, кроме лишь явно выдуманного» [3, с. 7]. При этом в книге не ставилась цель открытия новых архивных источников и тщательной проверки приводимых данных. В предисловии ко второму изданию автор писал: «Полная критическая проверка всех сообщаемых фактов была бы огромной работой, далеко выходящей за пределы задачи, преследуемой этой книгой» [цит. по: 4, с. 13].

Новизна книги Вересаева состояла в отказе от какого-либо вмешательства составителя в документальную канву повествования. «Голосам» документов было предоставлено звучать открыто и мощно, без посредничества истолко-

ваний и оценок. Такая установка сама по себе дала неожиданный и яркий эффект — оказалось, что давно опубликованные и большинству читателей известные свидетельства, собранные вместе и поданные без тенденциозных купюр и комментариев, способны нарисовать во многом неожиданный образ великого художника. Этот новый образ вызвал довольно активную полемику и вынудил Вересаева в предисловии к третьему изданию разъяснять свою позицию. «Многих моих оппонентов, — писал он, — коробило то якобы умаление личности Пушкина, которое должно получиться у читателей вследствие чтения моей книги. И все они дружно цитировали известное письмо Пушкина к Вяземскому по поводу уничтожения Т. Муром интимных записок Байрона» [там же, с. 14]. Вересаев напоминает текст этого письма, в котором Пушкин призывает «оставить любопытство толпе» и бросает гневные слова об отношении толпы к слабостям гения: «Врете, подлецы: он и мал, и мерзок — не так, как вы — иначе!» Вересаев по-своему трактует эти слова, делая свой вывод: «...совсем нет необходимости скрадывать темные и отталкивающие стороны в характере и поступках Пушкина из боязни, что “толпа” с удовольствием начнет говорить: “он мал, он мерзок, как мы!” Художник, рисуя прекраснейшее лицо, не боится самых глубоких теней, — от них только выпуклее и жизненнее станет портрет...» [там же,

с. 17]. Приверженность исторической правде Вересаев считает безусловной и главной задачей любого труда о великом человеке.

Опыт Вересаева нашел неявный отзвук в уже упоминавшейся работе Асафьева о Рубинштейне, что сказалось в обилии цитат из исторических документов, в расчете на живую реакцию читателя. Более явно и осознанно было влияние труда Вересаева на гораздо более поздний образец — книгу О.П. Ламм о Н.Я. Мясковском. В этом признается и сама составительница: «автор... стремился, следуя примеру В.В. Вересаева в его замечательной биографии “Пушкин в жизни”, основанной на опубликованных источниках, показать жизнь Н.Я. Мясковского в музыке» [7, с. 23]. И так же, как труд Вересаева, эта работа несет в себе явные черты «пара-летописного» жанра.

Следование образцу Вересаева проявилось в данном случае, прежде всего, в усилении «голоса» приводимых документов — О.П. Ламм сводит к минимуму собственные констатации и комментарии, предвзято цитирование только кратким указанием на его источник и дату упоминаемых событий.

Формирующееся отношение к «летописи» как самостоятельному научному жанру заметно и еще в одной тенденции — акцентировании не только подготовительного, но и итогового его характера. Так, составители «Летописи

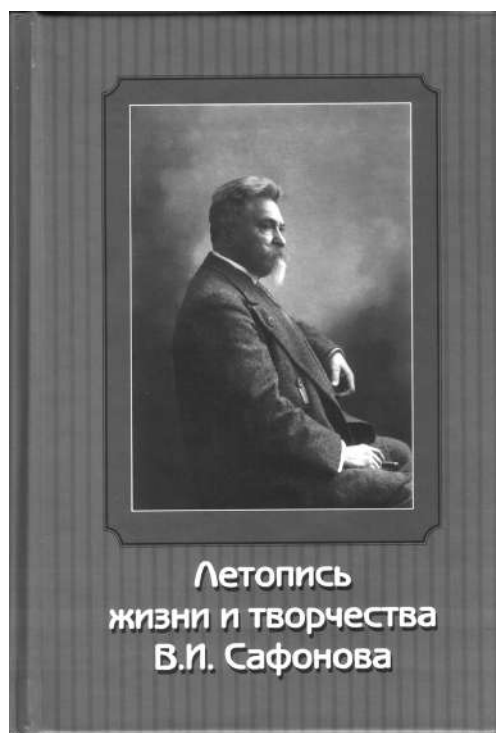
жизни и творчества С.А. Есенина» подчеркивают: «Создание такой летописи оказалось возможным благодаря многолетней научно-исследовательской и публикаторской работе отечественных и зарубежных ученых» [10, с. 61]. В изучении творчества писателя летопись, как считают некоторые ученые, знаменует собой весьма ответственный этап, которому предшествует большая подготовительная работа, предполагающая в первую очередь «...издание полного собрания его [писателя] сочинений с критически установленным текстом, со сводом вариантов и с возможно точной датировкой каждого произведения...» [20, с. 3].

Капитальность летописного жанра, количество вложенного в его образцы труда в последние 10–15 лет выдвинули его на одну из ведущих ролей в современной отечественной науке. В представлении ряда авторов он существует уже на равных с другими типами исследований и даже, как утверждается в одной из работ, «...по обилию зафиксированных фактов и свидетельств летопись намного превосходит любую биографию, автор которой, естественно, отбирает лишь те факты, которые представляются ему значительными» [21, с. 4].

Обозначившийся (может быть, пока еще не очень явно) новый статус летописного жанра определила — едва ли не в первую очередь — новая роль факта и документа в современной

культуре. Проверенный на подлинность исторический документ обрел в сознании современного читателя особый вес, порой он способен сказать больше, чем занимательно выстроенный рассказ о знаменитом художнике. Более того, всякая попытка вторжения в документ может восприниматься как искусственно возводимая преграда между пытливым читателем и исторической правдой. В нашей стране эта тенденция обусловлена и «обратной реакцией» на широко практиковавшееся в советский период идеологически тенденциозное «препарирование» документов (утаивание и избирательное цитирование первоисточников, обильное и навязчивое их комментирование). В этих условиях именно «летопись», содержащая только даты и факты, подтвержденные проверенными источниками, может удовлетворить почти всеобщую потребность в не приукрашенной правде.

Между тем, как известно, «правда» и «исторический факт» не тождественны документу как источнику. Они должны быть реконструированы из дошедших до нас текстов, что само по себе предполагает тонкую и творческую аналитическую работу. Об этом с исчерпывающей точностью и полнотой писал Ю.М. Лотман: «...самим словом “факт” историк обозначает нечто весьма своеобразное. В отличие от дедуктивных наук, которые логически конструируют свои исходные положения, или от опытных, которые способны их наблюдать,



Обложка книги «Летопись жизни и творчества В.И. Сафонова» (2009) — единственной работы в данном жанре, опубликованной в нашей стране в постсоветский период

историк обречен иметь дело с текстами. <...> Между событием, “как оно произошло” и историком стоит текст, и это коренным образом меняет ситуацию. Текст всегда кем-то и с какой-то целью создан, событие предстает в нем в зашифрованном виде. Исторiku предстоит, прежде всего, выступить в роли дешифровщика. Факт для него не исходная точка, а результат трудных усилий. Он сам создает факты, стремясь извлечь из текста внетекстовую реаль-

ность, из рассказа о событии — событие» [14, с. 335–336]. С точки зрения современной исторической науки, составитель «летописи», по традиции начиная с указания даты, места действия и описания события или факта, сразу оказывается в положении интерпретатора, посредника между документом и историческим фактом. И это следует учитывать и автору, и читателю.

Стремление к строгой документальной точности приводит порой к тому, что отдельные признаки «летописи» начинают приникать и в исследовательские работы других жанров. Сказалась эта особенность и в музыковедении. Симптоматично в этом плане включение в монографию С.И. Савенко «Мир Стравинского» [19] «летописной» по существу первой главы (названной автором «Curriculum vitae»). Как и положено в «летописи», события личной и творческой жизни героя сгруппированы по годам и расположены в строгой хронологической последовательности. Приоритет, который здесь отдан самому «языку документов», отсылает к уже обсужденным образцам В.В. Вересаева и О.П. Ламм. Необычным и новым для «летописного» изложения в этой главе книги Савенко являются краткие характеристики основных сочинений композитора.

Влияние документалистики (и, как следствие, — жанра «летописи») можно увидеть и в книге Ю.С. Векслер «Альбан Берг и его время». Тип

исследования указан в авторском подзаголовке — «Опыт документальной биографии», а во Введении в качестве стимула для выбора жанра называется «желание дать голос материалу» [2, с. 4]. В соответствии с этим заданием в монографии преобладают откомментированные цитаты из документов, что вместе с хронологическим принципом изложения сближает исследование Векслер с традиционными «летописями».

Интересной особенностью данной книги является включение в нее «вставных глав», прерывающих хронологическую канву повествования, чтобы предложить читателю специальное обсуждение отдельных проблем (эти главы названы автором «экскурсами»). Например, «Вена на рубеже веков: венский модерн», «"Утраченные иллюзии": о духовных исканиях на переломе эпох», «Музыка в годы национал-социализма» и т. п. В результате книга несет в себе редуцированные черты расширенной летописи и проблемной монографии.

Наметившиеся тенденции в изменении статуса и облика жанра летописи жизни и творчества музыканта могут дать новые, весьма перспективные результаты. Все приведенные здесь наблюдения позволяют полагать, что научные ресурсы этого жанра и всей, близкой ему информационной сферы, не только не исчерпаны, но еще только начинают по-настоящему реализовываться.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников. М.: Муз. сектор Гос. изд-ва, 1929.
2. Векслер Ю.С. Альбан Берг и его время. Опыт документальной биографии. СПб.: Композитор, 2009.
3. Вересаев В.В. Пушкин в жизни. Характер. Настроения. Привычки. Наружность. Одежда. Обстановка. (Систематический свод подлинных свидетельств современников). Вып. I—II. М.: Новая Москва, 1926.
4. Вересаев В.В. Пушкин в жизни. 6-е изд., доп. Т. 1. М.: Советский писатель, 1936.
5. Дни и годы П.И. Чайковского / Под ред. В.В. Яковлева. М.; Л.: Музгиз, 1940.
6. Крылов В.В., Кичатова В.В. Издательство «Academia»: люди и книги. 1922—1938—1991 / Под общ. ред. В.А. Попова. М.: Academia, 2004.
7. Ламм О.П. Страницы творческой биографии Н.Я. Мясковского. М.: Советский композитор, 1989.
8. Летопись жизни Белинского / Сост. Н.Ф. Бельчиков, П.Е. Будков и Ю.Г. Оксман; под ред. [и с предисл.] Н. Пиксанова. М.: РАХН, 1924.
9. Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского: В 3-х томах. / Сост. Т.И. Орнатская, И.Д. Якубович. Т. 1. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1993.
10. Летопись жизни и творчества С.А. Есенина: В 5-ти томах. Т. 1 / Под общ. ред. Ю.Л. Прокушева. М.: ИМЛИ РАН, 2003.
11. Летопись жизни и творчества В.И. Сафонова / Сост. Л.А. Тумаринсон, Б.М. Розенфельд. М.: Белый берег, 2009.
12. Летопись жизни и творчества А.Н. Скрябина / Сост. М.П. Пряшникова, О.М. Томпакова. М.: Музыка, 1985.
13. Летопись жизни и творчества Ф.И. Шалапина / Сост. В.И. Гармаш, Ю.Ф. Котляров: В 2-х книгах. Л.: Музыка, 1984—1985 (2-е изд., доп. Л.: Музыка, 1988—1989).
14. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство—СПБ, 2004.
15. Орлова А.А. Труды и дни М.П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963.
16. Песков А.М. Взгляд на жизнь и сочинения Баратынского // Летопись жизни и творчества Е.А. Баратынского / Сост. А.М. Песков. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 9—47.
17. Прокушев Ю.Л. Прозрения гения // Летопись жизни и творчества С.А. Есенина: В 5-ти томах. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 5—60.
18. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. 1844—1906 / Под ред. Н.Н. Римской-Корсаковой. СПб.: Типография Глазунова, 1909.
19. Савенко С.И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001.
20. Цявловская Т.Г. Предисловие к первому изданию // Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина: В 4-х томах / Сост. М.А. Цявловский. 2-е изд. Т. 1. Л.: Наука, 1991. С. 3—11.
21. Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 2-е изд. М.: Индрик, 2008.

МУЗЫКА БАРОККО ПО-РОССИЙСКИ, ИЛИ В ОЖИДАНИИ ИСТОРИЧЕСКОГО АУТЕНТИЗМА

Как известно, в музыкальной культуре современного мира значительно возросла роль музыки эпохи барокко, которая ныне формирует весьма существенную часть репертуара исполнительских коллективов, музыкальных издательств, звукозаписывающих фирм и все чаще становится объектом музыковедческих исследований. В результате таких исследований, активно проводившихся за последние десятилетия как за рубежом, так и в нашей стране, накопилась огромная масса прежде неизвестной информации о музыке XVII—XVIII веков. Но для того чтобы новые факты и связанные с ними концептуальные новации вошли в музыковедческий обиход не только *де факто*, но и *де юре*, и, таким образом, картина исторического развития музыкального искусства в эпоху барокко стала более полной и очищенной от различного рода ошибок, явно недостаточно публикации отдельных монографий, статей и диссертаций. Необходимо, прежде всего, закрепление новых данных в авторитетных справочно-энциклопедических изданиях. На Западе это в той или иной мере удалось сделать благодаря публикации на рубеже XX—XXI столетий новых

многотомных изданий «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» [21] и «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» [22]. В России же подобного издания пока, к сожалению, нет. А публикация единственной за всю нашу историю специализированной «Музыкальной энциклопедии» была, как известно, завершена более 30 лет тому назад [10]. Правда, в 1990 году издательство «Большая Советская Энциклопедия» выпустило в свет еще одно сугубо профессиональное справочное издание — «Музыкальный энциклопедический словарь» (МЭС) [12]. Однако, имея в виду то обстоятельство, что издательство работало над этим словарем не один год, можно безошибочно утверждать, что немалая часть содержащейся в нем информации о музыке барокко попросту не могла не устареть. Разумеется, в консервации в 1990 году устаревших концепций советского музыкознания 1960—1970-х годов и временном пользовании не совсем точными фактологическими данными не было бы ничего страшного, если бы в постсоветский период они подверглись официальному пересмотру. Но такового не произошло. Была, раз-



Обложка словаря-справочника «Старинная музыка» Ю. Булучевского и В. Фомина (М.: Музыка, 1996), в котором содержится значительное количество ошибочных и устаревших сведений

умеется, некоторая надежда на то, что издательство «Музыка», взявшееся сделать новую версию научно-популярного словаря-справочника Ю. Булучевского и В. Фомина «Старинная музыка» [5], выдаст хотя бы отчасти осовремененный продукт. Но, увы, по сравнению с «Музыкальным энциклопедическим словарем», справочник этот не содержит ничего принципиально нового (и, кстати,

не только применительно к музыке эпохе барокко). К тому же в нем дополнительно оказалось немало грубейших ошибок и откровеннейшей дезинформации, вроде того, что итальянский композитор Бальдассаре Галуппи якобы учился в венецианской консерватории «Инкурабили», хотя, как известно, это было учебное заведение для девушек¹. Как будущему композитору удалось хотя бы день в нем проучиться — совершенно непонятно! Как непонятно и то, зачем на исходе XX столетия, в 1998 году, надо было абсолютно точно перепечатывать советский «Музыкальный энциклопедический словарь» — со всеми его устаревшими концепциями, разного рода фактологическими ошибками и даже сугубо полиграфическими погрешностями. Кстати, этот, казалось бы, безобидный шаг (подумаешь, перепечатали книгу восьмилетней давности!) в действительности явился знаковым событием — демонстрацией (причем на официальном уровне) откровенного пренебрежения к результатам опубликованных после 1990 года музыковедческих исследований. К тому же перепечатка МЭСа фактически послужила оправданием продолжающегося распространения во многочисленных публикациях давно устаревших сведений.

В подтверждение этого тезиса приведу пару примеров из сравнительно недавней практики. Так, в 2006 году журнал «Музыкальная академия» в рубрике «Опера: теория, практика, эстетика» публикует статью Е. Рубахи «Опера в XVII веке» [15], которая по

¹ О наиболее грубых ошибках, содержащихся в данном словаре-справочнике, подробнее см.: 3.

большей части очень похожа на сокращенный пересказ почти одноименной брошюры, опубликованной в СССР в далеком 1931 году и составленной из четырех переведенных на русский язык энциклопедических статей Р. Роллана [14]. Любому специалисту по истории западноевропейского музыкального театра понятно, что концепция Роллана, выстроенная на основании его знакомства с весьма ограниченным количеством источников, к настоящему времени во многом устарела и может представлять разве что исторический интерес. Тем не менее в статье Е. Рубахи по сути та же концепция, «модернизированная» к тому же более чем странным утверждением о том, что основоположником оперы-серии следует считать Чести, излагается как безапелляционная истина. При этом в данной статье полностью отсутствуют ссылки хотя бы на какую-нибудь из многочисленных статей или книг о западноевропейской опере XVII века, изданных не только за рубежом, но и в нашей стране. Словно их и не существовало вовсе. Не исключая, что опубликованный в «Музыкальной академии» текст был написан лет 30 назад для какой-нибудь обзорной лекции на курсах повышения квалификации. Но как такое можно печатать в XXI веке в научном музыковедческом журнале — не понятно. Что это — досадная случайность? Пожалуй, все-таки нет. И в самом деле: если при принятии решения о репринте энциклопедического словаря можно закрыть глаза на музыковедческие исследования лишь одного десятилетия, то почему бы при публикации журнальной

статьи не проигнорировать современное музыкознание вообще.

Другой, не менее показательный пример пренебрежения данными современного музыкознания (связанный, правда, уже с музыкой не барокко, а более раннего времени) — публикация в 2007 году в 7 томе «Большой Российской энциклопедии» статьи, именуемой «Гимель» [16], текст которой по большей части заимствован из одноименной статьи МЭСа. Казалось бы, обычное дело, тем более что и авторское право на перепечатку у издательства было. Вот только статья из МЭСа по большей части содержит данные, не только не подкрепленные конкретными историческими источниками, но и откровенно противоречащие им. В качестве основного значения слова «гимель» здесь указано следующее: «форма многоголосного пения (органума или дисканта), получившая распространение в ср.-век. Англии» [там же]. И все бы ничего, если бы была сделана приписка о том, что таковое значение «соответствует представлениям советского музыкознания», которые в данном случае имели мало общего с историей музыки. Ведь сам термин «гимель» впервые встречается в трактатах не ранее середины XV века, а первые дошедшие до нас примеры использования фактурного приема, обозначаемого этим термином, в художественной практике содержатся в т. н. «Итонской хоровой книге», которая датируется рубежом XV—XVI веков, т. е. периодом, когда и органум, и дискант в Англии уже давным-давно забылись.

И еще одно общее соображение. Наличие сильно устаревшего специ-

ализированного энциклопедического издания опасно еще и тем, что вызывает соблазн восполнить эту нишу у людей, не обладающих для этого должной квалификацией. В результате появляются разного рода «авторские» музыкальные справочники, дискредитирующие музыковедение как таковое. К примеру, «Музыкальный энциклопедический словарь» О.А. Шаповаловой, вышедший в 2003 году в издательстве «Рипол-классик» [18]. Там, в частности, можно прочитать массу интересного. Например, то, что виолончель — это, оказывается, «простой деревянный ящик со струнами, по которому ударяют смычком» [там же, с. 118], в числе опер Моцарта имеется сочинение под названием «Мнимая толстушка» [там же, с. 341], а в статье «Фуга» вообще ничего не сказано о И.С. Бахе, зато утверждается, что классическая форма фуги «сложилась в творчестве венских композиторов: Бетховена, Шумана, Берлиоза и т. д.» [там же, с. 623]. С одной стороны, все это, конечно же, смешно. Но с другой — печально. Ведь читатели, не являющиеся профессиональными музыкантами, вполне могут принять за правду всю содержащуюся в таких изданиях «информацию», тем более что достойной альтернативы этому у них практически нет.

Возвращаясь к проблемам сугубо профессиональным, следует заметить, что отсутствие в нашей стране современного специализированного энциклопедического издания — это, разумеется, плохо. Но не катастрофично. В конце

концов, можно воспользоваться современными музыкальными энциклопедиями, опубликованными за рубежом. Но при обязательном условии обращения к оригиналам, поскольку, к примеру, переводная версия однотомного «Музыкального словаря Гроува», появившаяся в самом начале XXI века [11], в нашем случае ничем особенно не поможет: во многих статьях именно о музыке эпохи барокко и ее представителях, содержится информация, которая в смысловом диапазоне оказывается где-то в интервале между «не совсем так» и «совсем не так»¹. Однако для изучения барочного этапа истории европейской музыки энциклопедий, разумеется, недостаточно. Необходимы, конечно же, комплексные историко-музыкальные труды. Но вот беда: в нашей стране последним таким трудом, который включал бы в свой состав музыку эпохи барокко, был известный двухтомник Т.Н. Ливановой, вышедший в свет еще в начале 1980-х [8]. До сих пор он исполняет обязанности вузовского учебника для музыковедов, хотя давно уже морально устарел. Многие студенты, читая его, думают, что постигают старинную музыку, хотя в действительности получают некий эрзац истории музыки. Да и музыковеды-профессионалы порой грешат тем, что, касаясь в своих работах барочной тематики, фактически выступают с позиций когда-то усвоенного учебника Ливановой.

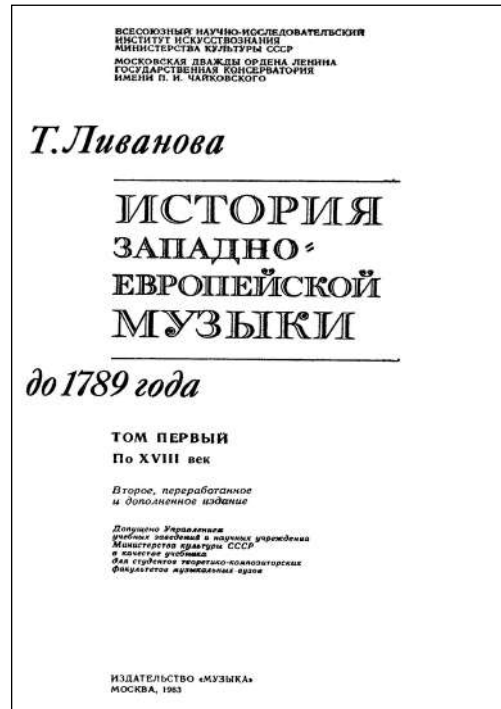
Но если бы только это. Старинной музыке вообще (и музыке барокко в частности) сильно не повезло из-за

¹ Подробнее об этом см.: 3.

того, что теоретическое музыкознание (и отечественное — в первую очередь) изначально основывалось и во многом до сих пор основывается на классикоромантическом репертуаре. А потому вольно или невольно, включая барочную музыку в свои общие теоретические концепции, многие музыковеды подходят к сочинениям той эпохи примерно так же, как к произведениям XIX—XX веков, и, в частности, зачастую пользуются тем же понятийным и аналитическим аппаратом, что не всегда уместно. Что же касается тех представлений о музыке, которые бытовали в прежние века, то они учитываются достаточно редко. К этому следует добавить, что крайне односторонним представляется собственно барочный репертуар: за редким исключением все ограничивается музыкой И.С. Баха. И это при том, что мировое музыкознание уже давно отказалось от свойственного ему еще в первой половине XX столетия «бахоцентризма» при характеристике музыки барокко.

Чтобы не быть голословным, обращусь к появившимся уже в постсоветский период книгам «Формы музыкальных произведений» В.Н. Холоповой [17] и «Форма в музыке XVII—XX веков» Т.С. Кюрегян [7], написанным в жанре учебника. В целом это, бесспорно, достойные работы, которые развивают лучшие традиции отечественного музыкознания в области учения о музыкальной форме. И все же к их разделам, посвященным музыке барокко, возникает немало вопросов.

Авторы упомянутых книг, разумеется, прекрасно осознают своеобразие



Титульный лист I тома «Истории западноевропейской музыки до 1789 года» Т.Н. Ливановой (М.: Музыка, 1983). Данная книга, сведения из которой в значительной мере устарели, до сих пор остается единственным учебником по истории музыки для музыковедов, обучающихся на первом курсе российских музыкальных вузов

этой музыки, отмечая, в частности, противоречивые тенденции, характерные для музыкального мышления эпохи барокко, как, впрочем, и то обстоятельство, что феномен произведения как *opus perfectum et absolutum* в то время еще только формировался и что «наряду с тенденцией к завершенности и фиксированности полного текста музыкального сочинения <...> еще велика роль импровизационности»

[7, с. 121]. Совершенно справедливо также указывается на то, что в упомянутую эпоху формообразованию была свойственна нестабильность и «каждый тип формы гораздо менее унифицирован, чем в последующем, и выдвигает скорее общий принцип построения с возможностью многих вариантов реализации, чем готовую “модель” формы» [там же, с. 123]. Однако предложенные варианты типологии форм барокко почти никак не отражают своеобразие музыкального мышления эпохи. В принципе мы вновь сталкиваемся со все той же, не зависящей напрямую от характера музыкального материала общелогической системой классификации, традиционно применяемой в отечественном музыкознании в отношении классических музыкальных форм. Таким образом, для музыки барокко мы также получаем формы простые и сложные, одночастные, двухчастные, трехчастные и многочастные, вариационную и рондо, сонатную и циклическую. Не удивительно при этом, что композиционные структуры музыки XVII — первой половины XVIII века невольно оцениваются с позиций формообразования, характерного для последующего времени, что, разумеется, исторически некорректно, однако в данном случае оказывается неминуемым следствием известного анахронизма, присущего традиционной системе изучения музыкальных форм.

При этом в тех разделах упомянутых книг, что посвящены формам барокко, не может не обратить на себя внимание сознательное ограничение аналитического репертуара. «Теория музыкальных форм барокко, — пишет В.Н. Холопова, — из-

лагается с акцентом на творчестве самого выдающегося композитора эпохи — И.С. Баха» [17, с. 255]. Во многом то же самое касается и работы Т.С. Кюрегян. Несомненно, творчество И.С. Баха — грандиозное явление в истории мировой музыкальной культуры. Однако столь ярко выраженный «бахоцентризм» ведет в данном случае к воссозданию весьма односторонней картины музыкального формообразования в названную эпоху. Во-первых, эта картина уже изначально становится неполной, поскольку «за скобками» невольно оказывается практически вся музыка XVII века. А во-вторых, творчество Баха в действительности является далеко не во всем показательным для эпохи барокко, поскольку тенденция к типизации в музыкальном мышлении этого композитора выражена в гораздо большей степени, чем тенденция к вариантности, характерная для многих других авторов. Не удивительно, что формы их сочинений далеко не всегда будут соответствовать тем разновидностям, которые характерны для музыки Баха, и их, таким образом, их придется искусственно подгонять под баховские стандарты. Правда, В.Н. Холопова, судя по всему, не видит здесь особой проблемы: «Поскольку барочные формы существовали до появления в Европе учения о музыкальной форме и его типологии, — пишет она, — в музыке барокко наряду с выделенными типами форм закономерны любые промежуточные между ними» [там же]. Иначе говоря, если кто-то сочинил не так, как у Баха, форму отнесем в разряд промежуточных — и дело с концом.

Впрочем, собственно баховская музыка, надо признать, авторами исследована весьма тщательно. Об этом, в частности, говорят многочисленные примеры и приведенные результаты анализа конкретных сочинений — подчас довольно подробные, учитывающие факторы тонального и тематического развития, количество тактов, приходящееся на тот или иной раздел формы и т. д.

Однако когда речь заходит о формах, предполагаемые образцы которых не анализировались с такой же скрупулезностью, то здесь, как выясняется, отнюдь не все благополучно. И во многом, думается, потому, что немало положений было попросту заимствовано «на веру» из устаревших учебников и справочников. Иначе не понятно, почему, к примеру, в книге Т.С. Кюрегян в разряд контрастно-составных форм попали основные разновидности форм барочных увертюр [см.: 7, с. 134–135]. Что касается формы французской увертюры, то вообще по меньшей мере странно одну из сравнительно немногих *типологических* композиционных структур музыки эпохи барокко отправлять в довольно пеструю группу контрастно-составных форм, куда «свалены» самые разные композиции, составленные из нескольких контрастных друг другу разделов, не дотягивающих до статуса самостоятельной композиции¹. Да и трехчастная итальянская увертюра (если, конечно, не ограничиваться образцами А. Скарлатти, принадлежащими к начальному этапу ее истории) тоже вряд ли

является однозначно контрастно-составным образованием. Во всяком случае, форма оперных увертюр А. Вивальди, Т. Альбиниони, Дж. Перголези, Л. Лео и других итальянских мастеров первой половины XVIII века «ничуть не менее “циклическая” чем, у сонат и концертов того времени» [2, с. 22].

Кстати, о циклических сочинениях. Если В.Н. Холопова эту проблему принципиально не затрагивает, ограничиваясь лишь сугубо одночастными композициями, то в книге Т.С. Кюрегян «Форма в музыке XVII–XX веков» барочным циклам посвящен специальный раздел. Но представление о барочных циклах, которое можно вынести из этого раздела, к сожалению, далеко не в полной мере соответствует историческим источникам.

Так, указывая в определении барочной сонаты, что «это циклическая форма из трех-четырех (иногда более частей), контрастирующих по темпу подобно сюите, но в противоположность последней — более обобщенного, без жанровой конкретизации, содержания» [7, с. 163], автор почему-то забывает о двухчастных сонатах, весьма характерных для итальянской клавирной музыки XVIII века. И с трио-сонатами как-то странно получилось: оказывается, это сонаты не для трех различных партий, а «для трех инструментов» [там же, с. 164]. И это при том, что еще с конца XVII столетия, как известно, прочно установилась практика исполнения трио-сонат четырьмя музыкантами [см.: 6; 19; 23].

¹ Подробнее о форме французской увертюры см.: 4.

Что же касается барочных сюит, то здесь читателю по традиции навязывается совершенно нехарактерная для них структурная унификация. С точки зрения Т.С. Кюрегян, «костяк» барочной сюиты «составляют две пары танцев: аллеманда и куранта, сарабанда и жига. Их парное объединение зиждется на разнохарактерности, в основе которой различие метра и темпа, причем во второй паре различие достигает степени контраста, усиленного (особенно у немецких авторов) контрастом склада — гармонического в сарабанде, полифонического в жиге» [7, с. 163].

Действительно, подобный тип танцевальной сюиты был широко распространен в эпоху барокко. Однако утверждать, что в те времена сюита была только такой или преимущественно такой, по меньшей мере, опрометчиво.

Кстати, сам И.С. Бах оставил ряд сюит, заметно отличающихся от вышеупомянутой модели, которую многие теоретики успели окрестить «классической». К примеру, 4 оркестровые увертюры, где последование «аллеманда — куранта — сарабанда — жига» отсутствует вовсе, или же 3 партиты для скрипки соло: в первой из них вместо жиги присутствует буррэ, во второй четыре «обязательных» танца вроде бы наличествуют, но смысловым центром целого оказывается финальная чакона, в третьей же партите

из «обязательных» танцев есть только заключительная жига¹.

Да и многие современники И.С. Баха вовсе не следовали композиционному варианту сюиты, зафиксированному в музыкально-исторических и теоретических трудах последующих эпох. Достаточно вспомнить хотя бы о клавирных сюитах Г.Ф. Генделя и Ж.Ф. Рамо или же об *ordres* Ф. Куперена, состав и порядок пьес в которых далеко не всегда оказывается «правильным». Не говоря уже о многочисленных увертюрах-сюитах Г.Ф. Телемана, Кр. Граупнера, И.Ф. Фаша, в которых вслед за начальной пьесой в жанре французской увертюры следовал собственно сюитный ряд, где упомянутый «костяк» в виде аллеманды, куранты, сарабанды и жиги если и встречался, то весьма редко.

Ну а если расширить сюитный «репертуар» на образцы XVII столетия, то количество «неправильных» сюит еще более возрастет. Достаточно пролистать ноты сочинений того времени, чтобы удостовериться, что упомянутые четыре структурообразующих танца вовсе не обязательны для сюит даже австро-немецких мастеров (Г. фон Бибера, И.Г. Шмельцера, И. Розенмюллера, Г. Муффата и др.), не говоря уж о французских, английских или итальянских композиторах. Более того, немного

¹ В последнем случае весьма показательным представляется следующее замечание В.О. Рабца из его книги «Сонаты и партиты И.С. Баха для скрипки соло»: «Подчеркнутая “сюитность” E-dur’ного цикла [т.е. Третьей партиты. — Ю.Б.] объясняется тем, что в нем наиболее ярко воплощена стихия танца ...» [13, с. 55–56]. Иначе говоря, автор, излагающий в той же книге (на с. 40) весьма традиционные воззрения на строение «классического» типа старинной сюиты, тем не менее невольно признает, что четырехчастный каркас из аллеманды, куранты, сарабанды и жиги отнюдь не является показателем «сюитности» того или иного цикла.

углубившись в историю, мы без особого труда выясним, что жига вообще проникла в сюиту не ранее середины XVII века, и, таким образом, все прежде созданные барочные сюиты (в основном лютневые и ансамблевые), в принципе не могут соответствовать той модели, о которых обычно говорится в справочниках и учебниках.

Но, даже появившись в сюите, жига далеко не сразу утвердилась в ней в качестве обязательного танца. К тому же далеко не всегда она оказывалась финальной частью (причем не только у Я. Фробергера, но и гораздо позднее)¹.

Так что, если мы не будем принимать на веру традиционные представления о барочных сюитах, коренящиеся в немецкой музыковедческой литературе конца XIX — начала XX веков, а попробуем обратиться к литературе собственно музыкальной, окажется, что версия сюитного цикла, сформированного четырьмя «обязательными» танцами (аллемандой, курантой, сарабандой и жигой), к которым могли добавляться другие танцы (между сарабандой и жигой), а также вступительные прелюдии, в эпоху барокко вовсе и не была доминирующей.

В те времена вообще многое было не таким, как представляется на страницах учебников. Взять, например, аутентичные жанровые наименования. В той же книге «Форма в музыке XVII—XX веков» приведено несколько терминов, которые в эпоху барокко якобы обозначали сюиту, и среди них, в частности, оказались *лессонс* (англ. *lessons*) и *сона-*

та да камера (итал. *sonata da camera*) [7, с. 163].

Однако слово «*lessons*», будучи существительным во множественном числе, в принципе не могло соответствовать термину «сюита», тем более в качестве жанрового обозначения конкретного сочинения. Обычно оно встречалось на титульных листах различных сборников инструментальных сочинений, но, как правило, выступало синонимом французского слова «пьесы» («*pièces*»), вне какой-либо жанровой конкретизации. Что же касается формы единственного числа — «*lesson*», то такое наименование в английских источниках времен барокко применялось к самым разным по своему строению сочинениям, в том числе и одночастным.

Весьма распространенным заблуждением оказывается и отождествление сонаты *da camera* и сюиты.

Во-первых, само уточняющее определение *da camera* («камерная»), как правило, не относилось к конкретному сочинению и тем более не указывало на специфику его строения. Обычно оно встречалось на титульных листах собраний инструментальной музыки, предназначенной главным образом для светского, «комнатного» музицирования (в отличие от определения *da chiesa*, указывавшего на то, что сочинения, включенные в упомянутое собрание, могут быть исполнены в церкви).

Во-вторых, среди образцов, которые анонсированы на титульных листах как сонаты *da camera*, подчас оказываются

¹ Например, в четырех из шести клавирных партит И. Кригера, опубликованных в 1697 году.

и вовсе одночастные (т.е. явно не циклические) сочинения¹. В-третьих, сами композиторы почему-то называли такие сочинения сонатами (предположение о том, что они «не ведали что творят», всерьез не рассматривается). Но даже в тех случаях, когда мы имеем дело с именуемыми сонатами многочастными сочинениями, составленными в основном из танцев, они, в отличие от обычных сюит, как правило, открываются частями нетанцевального характера (у сюит такая часть факультативна). Да и общее количество частей в сонатах *da camera* конца XVII — начала XVIII века крайне редко оказывается более четырех, тогда как в танцевальных сюитах того времени часто насчитывается по 6—8 и более частей. К тому же в ряде случаев «камерные» сонатные циклы практически ничем не отличаются от тех, которые в музыкознании принято причислять к сонатам *da chiesa*. В этом не сложно убедиться, обратившись, например, к скрипичным сонатам из цикла Т. Альбини *Trattenimenti armonici per camera* op. 6 (ок. 1712), которые вполне соответствуют типу цикла *da chiesa* (четыре части, контрастирующие по типу «медленно — быстро — медленно — быстро», при третьей части, написанной в параллельной тональности)².

Так что ставить знак равенства между сонатой *da camera* и сюитой, думается, все же не следует.

Более того, рассматривать сюиту как циклическую форму музыкального сочинения применительно к музыке барокко вообще можно лишь с оговорками, учитывая, что многие сюиты, которые в современной музыковедческой литературе «по умолчанию» рассматриваются как целостные музыкальные произведения, в представлениях музыкантов и издателей XVII—XVIII столетий таковыми совершенно не являлись³. Не характерной для того времени была и современная практика исполнения сюиты «в один присест», тем более если в ней оказывалось много частей.

Так что многие барочные «сюиты» («партиты» и т. п.) по сути представляли собой не что иное, как определенным образом расположенные подборки разножанровых однотональных пьес. В этой связи весьма показательны названия сборников, состоящих из таких подборок. В них могли просто перечисляться отдельные танцы⁴, это могли быть «Пьесы для виолы» либо какая-нибудь «Первая книга пьес для клавесина» (что характерно для французской традиции). Вспомним, что знаменитые «Большие» клавесинные сюиты Генделя, изданные в

¹ См., например, трио-сонаты op. 4 Дж. Легренци (1656) или же сонаты op. 3 Дж. М. Бонончини (1669).

² Более подробно о соотношении барочных камерных и церковных сонат см.: 1.

³ В этой связи хотелось бы обратить внимание на такой примечательный факт, как отсутствие жанрового наименования «сюита» в «Музыкальном словаре» С. де Броссара [20].

⁴ См., например, сборники камерных сочинений «*Paduanen, Alemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden*» И. Розенмюллера (Лейпциг, 1645) или же «*Balletti e correnti, gighe, e sarabande da camera*» op. 3 Дж. Б. Дельи Антонии (1688).

1720 году, именовались не сюитами как таковыми, а «сюитами [т.е. наборами] пьес» (*Suites de Pièces*), фактически являясь репертуарными сборниками, из которых можно было выбирать пьесы для любительского музицирования, для инструктивных целей либо частных концертов¹.

Возвратившись же к книге «Форма в музыке XVII–XX веков», мы должны заметить, что некоторая путаница возникает и с наименованиями музыкально-театральных жанров эпохи барокко [7, с. 168–169]. В частности, когда противопоставляются друг другу ранняя итальянская «драма на музыке» и опера-серия XVIII столетия. По смыслу такое противопоставление, бесспорно, справедливо. Только вот при этом нельзя забывать, что «серьезные» итальянские оперы XVIII века также, как правило, носили наименование *dramma per musica*. Правда, об этом не сообщалось в старых отечественных учебниках, откуда автором, скорее всего, и была почерпнута информация об операх-серии. Как, впрочем, и упоминание о том, что оперу-серии обычно предворяет «оркестровая “симфония”, или, иначе говоря, “итальянская увертюра” — из трех частей, с темповым соотношением *быстро* — *медленно* — *быстро*» [7, с. 169]. С этим можно было бы согласиться, если бы потом не



Титульный лист I тома клавесинных
«*Suites de Pièces*» Г.Ф. Генделя
(Лондон, 1720)

указывалось, что крупнейшие мастера оперы-серии — это Скарлатти и Гендель (а, как назло, у последнего все оперные увертюры французские!)².

Кстати, складывается такое впечатление, что и о французских театральных жанрах эпохи барокко информация в вышеупомянутой книге также заимствована из устаревших музыковедческих источников. Во-первых, из всего многообразия жанров выбраны лишь два — это «музыкальная трагедия» (именуемая по старинке «лирической трагедией»), а также опера-балет³. А во-вторых, характеристика оперы-балета как спектакля «смешанного типа, где вокальный и хореографический компоненты постоянны и равноправны в создании театрального

¹ Подобными же репертуарными сборниками (но уже для органистов, сопровождавших церковные службы) являются Вторая книга органных сочинений Н. Лебега (1676) или же Первая книга Ж. Буавена (ок. 1690), состоящие из подборок разножанровых пьес в каждом из восьми церковных ладов.

² К этому можно добавить, что в современной музыкально-исторической науке оперы А. Скарлатти и Г.Ф. Генделя относят к операм-серии уже не принято [см. подробнее в кн.: 9].

³ Упомянутая в том же ряду «опера-комик» к музыке эпохи барокко имеет уже весьма опосредованное отношение.

целого» [7, с. 169], к сожалению, не содержит перечень вполне определенных композиционно-драматургических признаков данного жанра, отличающих его, к примеру, от «музыкальной трагедии» или «героического балета». Но, видимо, и здесь было недосуг обратиться к конкретным партитурам. Иначе, кстати, не возникла бы ошибка и в переводе названия самой известной оперы-балета Рамо «Les Indes galantes»: следуя «ливановской» традиции, приведен вариант «Галантная Индия», тогда как точный перевод (причем не только грамматический, но и по сути) — «Галантные Индии».

А вот была бы обобщающая современная отечественная книга о музыке барокко — не было бы таких ошибок. Разумеется, речь идет о действительно современной книге, учитывающей достижения мирового музыкознания последних десятилетий. Потребность в ней велика, и потому ее создание представляется действительно актуальным. Но свою роль такая книга сможет выполнить лишь в том случае, если при ее написании отказаться от многих привычных стереотипов и не побояться осуществить «капитальный ремонт» традиционных представлений о музыке эпохи барокко. Конечно же, это должно быть историческое исследование, опирающееся на огромное количество самых разных источников и потому способное дать достаточно широкое представление о музыкальной культуре данного исторического периода. А это значит, что, во-первых, нельзя ограничиваться из-

учением лишь творчества сравнительно небольшого количества композиторов, условно говоря, «первого ряда», а во-вторых, не следует делать серьезные выводы и предлагать глобальные концепции, основываясь на исследовании одних только музыкальных текстов. Необходимо понимание того, с какой целью создавались сочинения тех или иных жанров, где и как они исполнялись. Иначе говоря — надо четко представлять реалии музыкальной практики того времени. И еще крайне важно не допускать однозначной оценки барочной музыки исключительно с позиций сегодняшнего дня. И тем более — безоговорочного применения тех методов и той терминологии, которые сложились на основе изучения музыки более позднего времени. К тому же, руководствуясь подлинно аутентичным подходом к истории музыки, будет явно недостаточно всего лишь встроить музыку барокко в единую линию музыкально-исторического развития — такую, какой она представляется нам сегодня, в начале XXI века. Объективная оценка в данном случае невозможна без учета существовавших в ту эпоху взглядов на самые разные области музыкального искусства (включая подлинный смысл многообразных терминов и понятий, которые зачастую дошли до нас в измененном значении). И только разумный баланс воззрений XVII—XVIII веков и современных исторических концепций способен придать нашему представлению о музыке той эпохи подлинную широту и многогранность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров Ю. Da camera e da chiesa // Старинная музыка. 2011. № 3–4. С. 16–23.
2. Бочаров Ю. Итальянская увертюра: век восемнадцатый // Старинная музыка. 2012. № 1–2. С. 17–22.
3. Бочаров Ю. Музыка барокко в отечественной справочной и учебной литературе рубежа XX–XXI веков // Старинная музыка. 2006. № 3–4. С. 7–12.
4. Бочаров Ю.С. О форме французской увертюры // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили. Вып. 2. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2010. С. 13–29.
5. Булчевский Ю., Фомин В. Старинная музыка: Словарь-справочник. М.: Музыка, 1996.
6. Епишин А.В. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. СПб.: Композитор, 2006.
7. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX веков. 2-е изд. М.: Композитор, 2003.
8. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 1–2. М.: Музыка, 1982–1983.
9. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. II: Эпоха Метастазия. М.: Классика–XXI, 2004.
10. Музыкальная энциклопедия. Т. 1–6. М.: Сов. энциклопедия, 1976–1982.
11. Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и дополнения Л.О. Аюбяна. М.: Практика, 2001 (2-е изд. М., 2006).
12. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1990.
13. Рабей В.О. Сонаты и партиты И.С. Баха для скрипки соло. М.: Классика–XXI, 2003.
14. Роллан Р. Опера в XVII веке. В Италии, Франции, Германии и Англии / Пер. с франц. М., 1931.
15. Рубаха Е. Опера в XVII веке // Музыкальная академия. 2006. № 1. С. 109–116.
16. Фролкин В. Гимель // Большая Российская энциклопедия. Т. 7. М., 2007. С. 136.
17. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие. 2-е изд. СПб.: Лань, 2001.
18. Шаповалова О.А. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Рипол-классик, 2003.
19. Allsop P. The Italian “Trio” Sonata from its Origins until Corelli. Oxford: Clarendon Press, 1992.
20. Brossard S. de. Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et François. Paris, 1703.
21. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 1–29. London: Macmillan, 2001.
22. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Der Sachteil in 10 Bänden; Der Personenteil in 17 Bänden. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1994–1999.
23. Newman W.S. The Sonata in the Baroque Era. Chapel Hill: North Carolina Univ. Press, 1959 (4/New York: Norton, 1983).

Из истории русской музыки

Юрий ВАСИЛЬЕВ

ФЕНОМЕН «МОГУЧЕЙ КУЧКИ» В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СЕРЕДИНЫ 1850-х—1860-х ГОДОВ*

Как известно, термин «Могучая кучка» в качестве почти официального обозначения кружка петербургских музыкантов во главе с М.А. Балакиревым, появился только в 1867 году на страницах статьи В.В. Стасова «Славянский концерт г. Балакирева». При этом Стасов очень удачно перевел в позитивный план более раннее по времени, иронически-уничижительное восклициание А.Н. Серова: «Могучая кучка!», провозгласив в заключение своей статьи: «...сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов» [5, с. 173].

Сам же кружок, который дал миру пятерых выдающихся композиторов (из них трое — музыкальные гении), естественно, начал свою деятельность намного раньше. О его истории сейчас известно всё или почти всё. Но даже хрестоматийно известные факты, особым образом сгруппированные и поставленные в определенный контекст, способны прояснить важные дополнительные детали общей исторической картины. Об этом и пойдет речь далее.

Феномен «Могучей кучки» заключался в превращении очень популярной в культурной жизни России XIX столетия формы объединения людей «по интересам» — кружка (в данном случае — кружка учеников Балакирева) в мощную организацию, представители которой в огромной степени определили ход развития отечественной композиторской школы, начиная со второй половины XIX века и практически до сегодняшнего дня.

Однако сам процесс такого превращения — в рамках периода от второй половины 1850-х до конца 1860-х годов — пока должного освещения в музыковедческой литературе не получил. Конечно, известны некоторые хронологические вехи: декабрь 1855 года — приезд в Петербург молодого М. Балакирева; начало 1856 года — его знакомство и начало занятий с Ц. Кюи; декабрь 1857 года — начало занятий с М. Мусоргским; ноябрь 1861 года — знакомство М. Балакирева с Н. Римским-Корсаковым; ноябрь—декабрь 1862 года — знакомство с А. Бородиным¹;

* Статья написана на основе доклада автора на Международной научной конференции «Музыковедческий форум — 2012» (Москва, ноябрь 2012 г.).

¹ Даты перекрестных знакомств кучкистов между собой, без выхода на персону Балакирева, мы в данном случае не приводим.

1865–1867 годы — время появления у балакиревцев первых законченных ярких образов творческой продукции (создание Римским-Корсаковым и Бородиным первых русских непрограммных циклических симфоний); наконец, май 1867 года — публикация уже упоминавшейся статьи Стасова «Славянский концерт г. Балакирева», с введением термина «Могучая кучка».

Но эти даты отмечают только «видимую поверхность айсберга», не затрагивая некоторых важных глубинных процессов. Попытки их исследования связаны с ответами на важные вопросы:

1) Почему именно Балакирев, а не другие — более известные в то время крупные музыканты (М.И. Глинка, А.С. Даргомыжский, А.Г. Рубинштейн, А.Н. Серов), сумел, создав кружок «Могучая кучка», возглавить новое направление в отечественной музыке?¹

2) Как Балакирев, в возрасте девятнадцати лет прибывший в Петербург из далекой приволжской провинции и никому в столице не известный, уже к двадцать четвертому — двадцать пятому году своей жизни смог на вполне объективных основаниях воспринимать себя лидером, вождем всего русского композиторского цеха при наличии столь заметных музыкальных авторитетов?

3) Когда и по каким причинам произошло сплочение учителя и его частных учеников в монолитное музыкальное сообщество, названное позднее «Могучей кучкой»?

Ответы на эти вопросы следует искать, исходя из контекста той эпохи и находясь попеременно на двух исследовательских позициях — позиции современников-очевидцев и сегодняшней, с которой прошлое видится на большом историческом расстоянии.

В этом плане, прежде всего, имеет смысл проверить, адекватно ли наше понимание самого определения *могучая кучка*, данного Стасовым, тому содержанию, которое в нем ощущали современники. Оказывается, что оно, в контексте эпохи, ситуации со «Славянским концертом» и его программой, выглядело достаточно многозначно².

С одной стороны, коль скоро в списке авторов произведений, исполненных в концерте под управлением Балакирева, находились также и М.И. Глинка, и А.С. Даргомыжский, и А.Ф. Львов, под словосочетанием «Могучая кучка» мог пониматься не только собственно балакиревский кружок, но и всё «маленькое, но уже могучее» сообщество русских композиторов, начиная от Глинки (с сознательным исключением тех отечественных авторов, которым куч-

¹ Сами кучкисты к названию их организации относились неоднозначно. В частности, у Н. Римского-Корсакова в «Летописи» есть фраза о сочинениях «...кружка, или "могучей кучки", как бестактно обозвал наш кружок В.В. Стасов» [4, с. 85]. Сам композитор предпочитал определение «Новая русская школа».

² В программе этого концерта, состоявшегося 12 мая 1867 года (по старому стилю), из сочинений непосредственно композиторов кружка были только «Увертюра на чешские темы» и «Песня золотой рыбки» М. Балакирева, а также «Сербская фантазия» и романс «Южная ночь» Н. Римского-Корсакова. Кроме них, прозвучали произведения М. Глинки («Камаринская» и романс «Ночной смотр»), А. Даргомыжского («Малороссийский казачок» и романс «Моя милая»), А. Львова (увертюра к опере «Ундины»), С. Монюшко (сцена из оперы «Галька»), Ф. Листа (Фантазия на венгерские темы для фортепиано с оркестром (сведения по: 2, с. 150–151).

кисты на тот момент не симпатизировали: А.С. Серова, работавших в Петербургской консерватории А.Г. Рубинштейна, А.С. Фаминцына и других композиторов; наконец, П.И. Чайковского как недавнего консерваторского выпускника, и т. д.).

С другой стороны, фактом включения в программу концерта отрывка из «Гальки» С. Монюшко стасовское определение *могучая кучка* для современников стало косвенно подразумевать равноправное включение «могучей» русской композиторской ветви в создаваемое древо общеславянской культуры XIX века. Через несколько лет отголоском идей подобного музыкального панславизма (опять же с подачи В.В. Стасова) станет большая панорамная картина И.Е. Репина «Славянские композиторы» (1871–1872), в которой запечатлена воображаемая беседа собравшихся вместе выдающихся русских, польских и чешских музыкантов, причем как здравствовавших на тот момент времени, так и уже ушедших из жизни¹.

Таким образом, термин *могучая кучка* в момент своего появления на свет в строках Стасова даже им самим мог не восприниматься еще как эмблема исключительно балакиревского кружка — при том, что последний существовал уже около десяти лет.

Собственно «Могучей кучкой» он стал постепенно, когда это обозначение подхватила и распространила музыкальная критика, сузив его до знаменитой «пятерки» отечественных композиторов-шестидесятников XIX века.

Поставленные же выше три вопроса, наоборот, возвращают нас к ранним этапам существования «Могучей кучки» (до середины 1860-х годов) и процессу постепенного превращения ее из кружка в организацию, а Балакирева как ее руководителя — в одного из лидеров отечественной композиторской школы. Ответ на каждый из них — как с позиций современников-единомышленников музыканта и его самого, так и с исторической дистанции — мог бы выглядеть следующим образом.

Первый вопрос («Почему именно Балакирев...?») в контексте музыкально-культурной ситуации конца 1850-х годов у современников с близкими к нему взглядами вызвал бы практически однозначный ответ: в русской музыке на тот момент авторитетного лидера не было. М.И. Глинка в апреле 1856 года (то есть буквально через четыре месяца после появления Балакирева в Петербурге) уехал за границу и в начале следующего года умер. А.С. Даргомыжский после неуспеха «Русалки» (в том же

¹ Программа «Славянского концерта» указывает еще на один важный в культурологическом плане нюанс, хотя и не связанный напрямую с термином «Могучая кучка». Включение в программу этого концерта листовской «Фантазии на венгерские темы» (которые В. Стасов смело «ославянил», назвав в своей статье «словацкими» [см.: 5, с.172]), явно подчеркивало то, что под определением «славянский концерт» в данном случае могло пониматься нечто более широкое. А именно — сплочение всего «могучего сообщества» молодых национально-своеобразных европейских композиторских школ XIX века (в том числе и венгерской) перед угрозой музыкального «онемечивания» (точнее — поглощения их национальной самобытности общеевропейской музыкальной стилистикой, связанной, в первую очередь, с многовековыми традициями австро-немецкой, итальянской и французской культур). В пределах России носителями такой угрозы, по мнению кучкистов начала и середины 1860-х годов, как раз и были обе консерватории, а также Императорское Русское Музыкальное Общество.



И.Е. Репин «Славянские композиторы» (1871–1872)

Картина написана по заказу известного московского купца А. Пороховщикова. Список изображенных на ней лиц оказался результатом сложного компромисса между музыкальными пристрастиями заказчика, В.В. Стасова и Н.Г. Рубинштейна, который составлял первоначальный вариант списка композиторов, многие из которых к тому времени уже умерли. В результате, из русских музыкантов на живописном полотне не оказалось А.П. Бородина, М.П. Мусоргского и П.И. Чайковского.

«В центре картины изображены русские композиторы: на первом плане М.И. Глинка (ум. 1857) беседует с М.А. Балакиревым, В.Ф. Одоевским (ум. 1869) и Н.А. Римским-Корсаковым (в военной форме). Позади этой группы сидит на стуле А.С. Даргомыжский (ум. 1869), за

которым виден И.Ф. Ласковский, справа А.Ф. Львов (ум. 1870) (в придворном мундире), слушающий А.Н. Верстовского (ум. 1862). У рояля — братья Антон и Николай Рубинштейны, между Антоном Рубинштейном и Львовым стоит А.Н. Серов.

В глубине за ними группу образуют А. П. Гурилев (ум. 1858), Д.С. Бортиянский (ум. 1825) и П.И. Турчанинов (ум. 1856).

На заднем плане картины изображены польские музыканты — С. Монюшко (крайний справа), Ф. Шопен (ум. 1849), М. Огинский (ум. 1833) и К. Липиньский (на фоне двери).

Левый край — чешские композиторы Э. Направник (крайний), Б. Сметана, К. Бендель и В. Горак» (цит. по: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1629456>).

1856 году) резко снизил свою творческую активность, окружил себя (с позиций Балакирева и его окружения) дилетантами и сам попал под их влияние. А.Г. Рубинштейн как композитор и общественный деятель принципиально не мог в глазах Балакирева и балакиревцев быть лидером национальной музыки, поскольку являлся в своих сочинениях «западником», а не «почвенником»¹. Наконец, А.Н. Серов как композитор к тому времени был практически неизвестен (знаменит он стал только в 1863 году после постановки оперы «Юдифь»).

Ответ по тому же вопросу с позиций нашего времени содержит ряд уточнений и дополнений. Сейчас хорошо заметно, что обвинения, адресованные Даргомыжскому относительно его погружения в дилетантизм, и упреки Антона Рубинштейна в «западничестве» с позиций XXI столетия не считаются исторически-корректными. Для первого из музыкантов период между премьерой «Русалки» (1856) и его композиторской деятельностью в 1860-е годы, приведшей к «Каменному гостю», был временем поисков (замыслы опер «Рогдана», «Мазепа») и попыток освоения таких жанров, к которым Даргомыжский ранее практически не обращался (в частности, жанра симфонической миниатюры)². «Западничество» А. Рубинштейна — в свете родственных музыкальному языку композитора стилистических особенностей сочинений его консерваторского ученика

П. Чайковского, воспринимаемых сейчас как вполне «национально-русские» (естественно, только неизмеримо более высокие по качеству музыки, по сравнению с рубинштейновскими) — тоже не выглядит столь одиозно, как это представлялось современникам тех событий из балакиревского лагеря.

Что касается дополнений, то с исторической дистанции длиной более чем полтора века хорошо видно: лидером в области русской музыки в 1850-е — 1860-е годы мог стать только музыкант с *композиторским авторитетом*. Никакие — даже самые высокие — достижения в области исполнительства и музыкально-организационной деятельности (как, например, у Антона Рубинштейна) или в сфере музыкальной науки и критики (как у А. Серова до «Юдифи») без подтверждения признания их композиторских заслуг не могли в ту эпоху создать их обладателю авторитет главы всей национальной школы.

Ответ по второму вопросу (о причинах лидерских устремлений самого Балакирева) в известной мере вытекает из первого. Для его современников, наряду со славой пианиста-виртуоза, именно *композиторская* позиция Балакирева к тому времени представлялась очень прочной. Количество произведений, созданных им на очень коротком историческом отрезке (с середины 1850-х до начала 1860-х годов) действительно впечатляет — на фоне привычной

¹ Одним из «грехов» А. Рубинштейна для его современников, как известно, считалось то, что он в одной из своих статей провозгласил тезис о необязательности присутствия национального колорита в произведениях крупных жанров — поскольку там должна была бы преобладать общечеловеческая тематика, перерастающая национальные границы.

² Напомним, единственный образец симфонической музыки композитора до «Бабы-Яги» (1863), Малороссийского казачка» (1865) и поздней «Чухонской фантазии» (1868) — это не особенно яркое по музыке «Болеро» (1848).

«неспешности» и «немногословности» его великих предшественников. Это три увертюры (на темы трех русских песен, на тему испанского марша и к трагедии «Король Лир»); первая часть фортепианного концерта *fis-moll*; Октет; пьесы для фортепиано; романсы и песни и т. д. На тот же период пришлось начало работы над фортепианной сонатой и симфонией № 1.

Перечисленные произведения 20–25-летнего молодого музыканта (пусть даже не всегда доведенные в тот период до завершения) давали неоспоримые свидетельства наличия у него огромного творческого потенциала и демонстрировали многообещающие перспективы относительно его дальнейшего композиторского будущего¹.

С другой стороны, для самоутверждения Балакирева и его самоощущения в качестве лидера нового направления в отечественной музыке не менее важным было отношение к нему со стороны «знаковых» деятелей искусства старшего поколения². Это, прежде всего, М.И. Глинка — с его знаменитым отзывом: «В первом Балакиреве я нашел взгляды, так близко подходящие к моим во всем, что касается музыки» [6, стлб. 863], а также с проявлениями творческого доверия к молодому музыканту — разрешением сделать клавирное переложение «Арагонской хоты», при-

влечением Балакирева к совместной корректурной работе по предполагавшемуся изданию «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы», наконец — фактом личной передачи Балакиреву записанных Глинкой в Испании двух фольклорных тем для обработки и последующего включения их в собственные сочинения (как известно, таковыми оказались уже упоминавшаяся Увертюра на тему испанского марша, созданная в 1857 году, и чуть более ранний фортепианный «Фанданго-этюд»)³.

Столь же показательно высказывание Стасова, относящееся к 1859 году, после создания Увертюры к «Королю Лиру»: «Балакирев вырос в музыканта европейской величины..., ему больше не у кого и нечему учиться» [цит. по: 2, с. 73].

Именно поэтому Балакирев, несмотря на свою молодость и малый срок вращения в столичной музыкально-культурной среде, мог воспринимать себя *прямым*, ни от какой «очередности» не зависящим, наследником художественных исканий Глинки, руководствуясь заветами которого он получал неоспоримое право вести русскую музыку дальше, к новым берегам.

Дополнением к сказанному — с позиций XXI столетия — будет следующее: физическая и творческая молодость Балакирева пришлись на такое время, когда во

¹ Забегая вперед, отметим: с точки зрения нашего времени, особую ценность композиторским опытам Балакирева рубежа 1850–1860-х годов придавало и то, что они в основном затрагивали такие музыкальные жанры, где практически еще не существовало отечественного репертуара.

² А. Улыбышев, привезя Балакирева в Петербург в декабре 1855 года, ввел его в круг видных столичных музыкантов и познакомил с А. Львовым, В. Одоевским, А. Серовым и др. (в общих концертах Балакирев выступал вместе с Даргомыжским). Наконец, благодаря Улыбышеву, состоялась встреча Балакирева с Глинкой.

³ В этом контексте не стоит исключать из поля внимания и информацию о планируемом самим Глинкой приглашении Балакирева в качестве будущего учителя музыки для своей маленькой племянницы Оли Шестаковой [см.: 3, с. 298].

всех областях деятельности громко заявили о себе представители нового, выходящего на авансцену русской истории, класса разнотчинной интеллигенции. Они были, как правило, людьми молодыми, при этом не боялись брать ответственность на себя. Так, в 1863 году, почти одновременно с формированием «Могучей кучки», 14 выпускников Академии художеств (во главе с 26-летним Иваном Крамским), отказавшихся создавать выпускную работу по живописи на малоактуальный для той эпохи сюжет («Пир в Вальгалле»), тоже объединились в свой «кружок» — Артель художников, впоследствии преобразованную в знаменитое Товарищество передвижных художественных выставок.

Такого рода факты могли придать Балакиреву дополнительную уверенность в своих силах и вдохновить на музыкально-организаторскую деятельность в качестве лидера нового направления в музыке.

Наконец, сформулируем ответ на третий вопрос — относительно времени превращения музыкально-педагогического кружка, собранного Балакиревым, в подлинную «Могучую кучку».

С позиции современников, организационное единство внутри кружка и общие для всех его участников музыкально-эстетические постулаты присутствовали практически всегда — с конца 1850-х и до начала 1870-х годов, когда, в силу известных причин, «Могучая кучка» как единая организация распадается, а Балакирев на несколько лет вообще уходит из области музыки. Но и дальнейшая деятельность

бывших кучкистов современниками воспринималась как единая, равно как едиными («общекучкистскими») воспринимались и характерные особенности стилистики их произведений.

При взгляде с исторической дистанции можно проследить более отчетливо именно путь превращения кружка в организацию, а также вехи этого пути. Напомним, что «Могучая кучка» по своей эстетической и идеологической направленности представляла собой открытую оппозицию относительно существующих официально направлений музыкальной деятельности — концертной, педагогической и т. д. Поэтому, в соответствии с законами массовой психологии, кружок музыкантов должен был начинать процесс еще более тесного сплочения только тогда, когда появлялся «общий неприятель».

Таковым для кучкистов, как известно, оказались Русское Музыкальное Общество, фактически заново созданное А. Рубинштейном в 1859 году¹, и в особенности — открытая им же в 1862 году в Петербурге (после предшествующих годичных Музыкальных классов) первая русская консерватория. Соответственно, имеются веские основания считать, что «Могучая кучка» (еще без этого названия) как организация единомышленников, одушевленных общей идеей, начала формироваться из музыкально-педагогического кружка Балакирева не ранее 1859 года.

Полноценным же оппонентом официальной музыкальной деятельности и официальному направлению музыкального образования, заданными деятельностью

¹ А. Рубинштейн сделал «дублирующий вариант» существовавшего еще с 1805 года Филармонического общества, но при этом кардинально преобразовав его и приспособив к просветительским музыкально-культурным задачам новой эпохи.

РМО и Консерватории, как представляется, «Могучая кучка» станет еще позже — в период между 1861 и 1865 годами, на который как раз и приходятся важнейшие вехи, отражающие процесс преобразования кружка в мощную и разветвленную по направлениям работы музыкальную организацию.

Первая из вех: по аналогии с Музыкальными классами (1861), ставшими через год Петербургской консерваторией, и в противовес им в марте 1862 года была организована Бесплатная музыкальная школа во главе с Г. Ломакиным и М. Балакиревым. Благодаря ее созданию, балакиревцы получали выход и на исполнительство (в том числе на апробацию в реальном звучании многих собственных произведений), и на процесс массового музыкального образования.

Вторая веха — в конце того же 1862 года произошло формальное образование «канонического» состава кружка¹.

Третья веха — дополнительным фактором, обеспечивающим самостоятельность, независимость и широкоохватность функционирования «Могучей кучки», стало получение ее представителями в 1864 году постоянной публицистической трибуны в «Санкт-Петербургских ведомостях» (колонку музыкального обозрения в этой газете стал вести Ц. Кюи). Благодаря этому «Могучая кучка» обрела возможность доносить собственные эстетические взгляды до максимально широкой аудитории, которая интересовалась музыкальными вопросами.

Четвертая веха — в середине 1865 года, с возвращением в Россию Н.А. Римского-Корсакова балакиревцы впервые действительно оказались все вместе — впятером. И именно в этом году в состоявшемся 19 декабря (по старому стилю) концерте Бесплатной музыкальной школы под управлением Балакирева была исполнена первая редакция самого на тот момент крупного сочинения, вышедшего из-под пера кучкистов, — Первой симфонии Римского-Корсакова, оказавшейся, в свою очередь, одним из первых образцов отечественного циклического непрограммного симфонизма.

Это был творческий ответ, направленный и в сторону рубинштейновской консерватории (там первые выпускники-композиторы, в том числе и Чайковский, только писали к декабрьскому экзамену свои аттестационные кантаты), и в сторону приобретшего громкую композиторскую популярность и враждебно настроенного по отношению к балакиревцам А. Серова, с его «Юдифью» (1863) и «Рогнедой» (1865)².

Таким образом, судя по указанным «вехам», Балакиревский кружок, хотя и не получивший пока наименования «Могучая кучка», постепенно наращивая влияние и завоевывая себе выходы и на исполнительскую практику и широкий круг читателей, а также предъявивший миру конкретный художественный результат своей деятельности, мог стать по-настоящему «Могучей кучкой» только с середины 1865 года.

Все это, как известно, завоевывалось в те годы в исключительно жестком противо-

¹ Формальное — по той причине, что почти одновременно с приходом в кружок последнего из кучкистов — А. Бородина (рубеж ноября—декабря 1862 года), отсюда на несколько лет «выпал» Н. Римский-Корсаков (вследствие его ухода в конце октября 1862 года в кругосветное плавание).

² Третья опера А. Серова — «Вражья сила» — на тот момент была еще только в замыслах.



К. Маковский
(по другим сведениям —
Е. Маковская).
Карикатура на
«Могучую кучку»
(1871).

«Слева направо изображены: Ц.А. Кюи в виде лисы, виляющей хвостом, М.А. Балакирев в виде медведя, В.В. Стасов (на его правом плече в виде Мефистофеля — скульптор М.М. Антокольский, на трубе в виде обезьяны — В.А. Гартман), Н.А. Римский-Корсаков (в виде

краба) с сестрами Пургольд (в виде домашних собачек), М.П. Мусоргский (в образе петуха); за спиной Римского-Корсакова изображен А.П. Бородин, справа сверху из облаков мечет гневные перуны А.Н. Серов» (цит. по: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/4996>).

борстве с оппонентами, в котором отстаивание идейно-эстетических принципов накладывалось на творческое соперничество, на «схватку самолюбий» и порождало в рамках «партийной» (по выражению Римского-Корсакова) борьбы не только резкие

устные или печатные высказывания в ту или противоположную сторону, но и создание в различных жанрах (музыкальном, живописном, литературном) художественных памфлетов — часто высокоталантливых¹.

Подобная жесткая оппозиционность

¹ Хорошо известны «Раёк» и «Классик» Мусоргского. В качестве одного из примеров художественных «ответов» на них со стороны представителей противоположного балакиревцам лагеря можно назвать как рисунок К. Маковского (по другим сведениям — Е. Маковской) «Карикатура на “Могучую кучку”» (1871), так и литературную пародию — сатирическую Драматическую сцену В. Буренина «“Кюи и Мусоргский” (подражание “Моцарту и Сальери” Пушкина)», напечатанную в 1881 году в сборнике «Стрелы: Стихотворения В. Буренина» [1]. При том, что все названные авторы создавали свои сатирические произведения в более поздние по отношению к рассматриваемому историческому периоду годы, в них еще явственно слышны отголоски тех «битв», которые происходили на почве искусства в бурное предшествующее десятилетие.

и нетерпимость в эстетических оценках со стороны представителей «Могучей кучки», наблюдаемая в начале 1860-х годов, все-таки не была постоянной. Так, с середины того же десятилетия у балакиревцев завязываются тесные контакты с Даргомыжским; в конце 1860-х годов, как известно, сам Балакирев — пусть и ненадолго — становится постоянным дирижером симфонических концертов РМО.

Тогда же налаживается общение представителей кружка и с московскими музыкантами — в том числе Чайковским (результатом сотрудничества с которым, в частности, стало сочинение последним в 1869—1873 годах двух программных сочинений по Шекспиру — симфонических фантазий «Ромео и Джульетта» и «Буря», а несколько позднее — симфонии-поэмы по Байрону «Манфред»). Наконец, в 1871 году на педагогическую работу в консерваторию уходит Римский-Корсаков.

Но все это произойдет в будущем. Пока же, в рассматриваемый нами период

рубежа 1850—1860-х годов, когда накал борьбы еще очень велик, феномен превращения кружка учеников Балакирева в мощную «Могучую кучку» как раз и явился одним из знамений этой борьбы за выбор путей русского музыкального искусства — для его дальнейшего движения вперед.

Пусть время расставило все по своим местам, и в пантеоне отечественной и мировой музыкальной культуры рядом находятся и представители «Могучей кучки», и композиторы-консерваторы. Но для тех, кто изучает историю русской музыки, даже мельчайшие детали острых и конфликтных этапов ее становления в 1850—1860-е годы — в сложном взаимодействии различных творческих сил и личностей, в их «единстве и борьбе противоположностей» — это благодарный материал, за которым вырастает, складываясь из подробностей и «оживая», настоящая, нехрестоматийная история отечественной музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буренин В.П. Кюи и Мусоргский // Стрелы: Стихотворения В. Буренина. СПб.: Типография А.С.Суворина, 1881.
2. Крюков А.Н. «Могучая кучка»: страницы истории петербургского кружка музыкантов. Л.: Лениздат, 1977.
3. Левашева О. Михаил Иванович Глинка. Кн. 2. М.: Музыка, 1988.
4. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М.: Музыка, 1980.
5. Стасов В.В. Славянский концерт г. Балакирева // Стасов В.В. Избранные сочинения в трех томах. Т. 1. М.: Искусство, 1952.
6. Шестакова Л. Мои вечера. Из неизданных воспоминаний // Русская музыкальная газета. 1910. № 41.

Людмила КОРАБЕЛЬНИКОВА

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РОССИЙСКОЙ ЭМИГРАЦИИ, НЕУСЛЫШАННАЯ И НЕИЗУЧЕННАЯ*

Когда мы слышим словосочетание «неуслышанная музыка», обычно речь идет о неизвестных до сего времени отдельных произведениях, иногда о композиторах «второго ряда». Однако бывает «неуслышанность» и совсем другого масштаба.

Так, «неуслышанными» на своей родине оказались сотни произведений десятков русских композиторов XX века, в том числе созданных авторами отнюдь не второстепенными. Причем долгое время в нашей стране не звучала музыка даже таких гигантов, как Стравинский, как Рахманинов позднего периода, как Метнер, не упоминаемый в течение десятилетий. Понятно, что в данном случае имеется в виду музыкальная культура эмиграции «первой волны».

Уже в течение четверти века сокровища литературы, философии, историографии, изобразительного искусства русского зарубежья 1920—

1930-х годов постепенно открываются России и миру, включаются в их образовательную, культурную, научную, духовную жизнь. Не перегружая текст отсылками к трудам специалистов соответствующих специальностей, можно утверждать, что музыкознание отстает на этом пути постижения решительным образом. Такое отставание должно быть преодолено, и начало этому уже положено в рамках музыкально-образовательного и научного процесса.

В 1997 году Государственный институт искусствознания выпустил обширный коллективный труд «Русская музыка и XX век» [10], где есть главы о музыкальной культуре Русского зарубежья (Л.З. Корабельникова) и о духовной музыке за рубежом (М.П. Рахманова); обобщая эту проблематику, М.Г. Арановский назвал свою заключительную главу «Расколота общность». От-

* Статья написана на основе доклада автора на Международной научной конференции «Музыковедческий форум — 2012» (Москва, ноябрь 2012 г.).

дельные статьи на тему Русского музыкального зарубежья появлялись в отдельных сборниках статей ГИИ конца XX — начала XXI века. В 1999 году была издана монография о А. Черепнине — одном из крупных композиторов эмиграции «первой волны» [6]. Проблематике православной культуры в Русском зарубежье посвящены работы С.Г. Зверевой и составленный ею сборник статей (в печати). Готовится к публикации на основе архивных и печатных источников, в том числе писем и дневников, литературное наследие Артура Лурье (О.А. Бобрик), составляется аннотированный Указатель статей о музыке в периодике Русского зарубежья.

В Российской академии музыки имени Гнесиных подготовлены и защищены кандидатские диссертации «Деятельность русской музыкальной эмиграции в Праге (20-е—50-е годы XX века)» Н.В. Мелешковой и «А.К. Глазунов в музыкальной культуре русского зарубежья (опыт исторической и стилиевой реконструкции)» И.Ю. Проскуриной (обе — 2010 г.). Научный руководитель последней профессор Т.Ю. Масловская занимается изучением хранящегося за рубежом архива Л.Л. Сабанеева. Важными задачами представляется введение музыки Русского зарубежья в лекционные курсы (как специальный, так и общие), в тематику курсовых и дипломных работ, в студенческую практику по музыкально-

му источниковедению (нотография, библиография).

* * *

Переворот 1917 года решительным образом разрушил естественный ход истории Российской империи. Он расколол на две части русскую цивилизацию, включая такие важнейшие ее сферы, как культура, религия, язык, как политическое, гражданское, личностное, национальное сознание/самосознание, и противопоставил эти части друг другу. Как никогда прежде (а также и позднее), он вытеснил, разными способами вынудил покинуть Россию сотни тысяч людей.

Можно говорить о возникновении и существовании русской диаспоры. Это понятие/явление, также как термин «Русское зарубежье», предложенный Г.П. Струве, достоверно относятся именно и только к российской эмиграции 1920—1930-х годов (так называемой «первой волны»).

В результате история русской музыки начала развиваться в двух руслах: в СССР и в странах рассеяния. На оставленной родине творчество изгнанников было под запретом. Сами же эмигранты своих корней не забывали. Во-первых, генетически обусловленный код присутствовал в их музыке (говорим о композиторах) постоянно, и проявления/воплощения его несомненны в условиях инонациональной культуры (и в произведениях композиторов «второго ряда» они

даже более заметны). Во-вторых, продолжение и развитие традиций русской классики и, что важно заметить, «Серебряного века» было формой их идентификации и самоидентификации.

В среде русских писателей и художников возникла следующая мысль: «Зарубежная русская литература есть временно отведенный в сторону поток общерусской литературы, который — придет время, — вольется в общее русло этой литературы» [11, с. 13]. Усилия современных литературоведов направлены к выполнению этой цели, этой задачи. Для нас же рассмотрение русской музыки XX века, сочиняемой, исполняемой, воспринимаемой как в СССР — Российской Федерации, так и в диаспоре, в странах пребывания, в качестве единого феномена является предстоящим этапом. Постоянно будет отмечаться как бы взаимодополнение этих двух ветвей некогда единого древа.

Отставание музыковедения обусловлено, в числе других обстоятельств, спецификой нашего рода искусства. Музыка должна быть изучена на основании не только изданий нот, которых в специальных библиотеках страны почти нет, но и звуковых воплощений. Причем проблема получения звукозаписей, по сравнению с печатной продукцией, даже более сложна.

Однако композиторским творчеством задачи изучения музыкальной

культуры Русского зарубежья не исчерпываются. Важным подспорьем в этой многоаспектной работе может стать упомянутый выше осуществляемый в ГИИ проект «Слово о музыке в Русском зарубежье: Аннотированный каталог русскоязычной периодики. Франция, Германия, Королевство СХС [Югославия], Чехия, Китай (Маньчжурия) и др.». Работа задумана как Интернет-ресурс; сроки выполнения зависят от многих организационных и финансовых обстоятельств (всего же Каталог периодики Русского зарубежья включает 1117 позиций).

* * *

В составе (и по численности) музыканты занимали в эмиграции большое место — композиторы, исполнители всех специальностей (от дирижеров, пианистов, вокалистов до всех оркестровых), музыкальные писатели и критики, представители так называемых «легких жанров» (оставляем в стороне персоналии и проблемы балета, — это отдельная область, к тому же сравнительно лучше освещенная). Их имена значатся на обложках нот, на театральных афишах и в программах, в газетах и журналах. Увы, ныне в России мало кто сможет сказать хоть несколько слов о большинстве, за исключением всемирно прославленных.

Музыкальная культура Русского зарубежья была развитой и многосторонней. Музыкальное образование, концертная жизнь, театр, различные

общества и кружки, периодическая печать — каждая из этих сфер заслуживает (и ждет) специального рассмотрения. Здесь же вынуждена сказать о них совсем кратко, уделив большее внимание композиторскому творчеству.

* * *

После 1918 года пропаганда русской музыки в странах Европы, в Северной и Южной Америке была продолжена, развита, многократно умножена, прежде всего, силами музыкантов эмиграции. Это важнейший аспект их миссии. Разумеется, не только произведения прошедшего века, но и новые сочинения исполнялись (особенно если речь шла о Стравинском или Прокофьеве), притом в лучших залах и лучшими же артистами; особенно же велика в этом отношении роль дирижера С. Кусевицкого. Наряду с также уехавшими А. Зилоти, Н. Малько, Э. Купером это был один из лучших дирижеров дореволюционной России, организатор собственного оркестра и постоянных «Концертов С. Кусевицкого», первый исполнитель «Прометея» Скрябина, «Аластора» Мясковского, «Весны священной» Стравинского, Первого фортепианного концерта Прокофьева (солист — автор). С. Кусевицкий и за рубежом создал оркестр, Общество «Симфонические концерты Кусевицкого», с которым постоянно исполнял, наряду с мировой классикой



Сергей Кусевицкий — один из важнейших пропагандистов русской музыки на Западе в 1-й половине XX века

и современной западной музыкой, вновь написанные сочинения русских авторов: практически всю симфоническую музыку Прокофьева, Первую и Вторую симфонии А. Лурье, сочинения А. Черепнина и многое другое, в то время не звучавшее в СССР.

Но основу репертуара все-таки составляла отечественная классика. С потоком эмиграции она «выплеснулась» на оперные сцены и в концертные залы. Это была осознанная художественная задача. Постоянная забота об этом отражена, к примеру, в рукописных мемуарах Эмиля Купера. Дирижер Императорских театров,

затем Русских сезонов С. Дягилева («Борис Годунов» с Шаляпиным в 1908/09, спустя несколько лет — первые исполнения в Западной Европе «Князя Игоря» Бородина, «Хованщины» Мусоргского), Э. Купер после своего окончательного отъезда из России где только ни ставил русские оперы: от Буэнос-Айреса (1924, «Борис Годунов») до Риги (1926—1928). «Понятно, что тяготение мое было в направлении русского искусства, — писал он, — и поэтому и в Риге, и в Ковно, я довольно усердно настаивал на исполнении русского репертуара»¹. В Риге Э. Купер дирижировал и «Князем Игорем», и «Демоном» А. Рубинштейна, «Евгением Онегиным» и «Пиковой дамой» Чайковского, операми Мусоргского и Римского-Корсакова, в том числе «Сказанием о невидимом граде Китеже».

Судьба последней оперы — особая. На советских сценах она долго не шла, звучала только за пределами России. И после того, как в 1926 году состоялось концертное исполнение «Китежа» в Гранд-Опера под управлением Э. Купера, история этого произведения оказалась связанной с замечательным художественным коллективом — Русской частной оперой.

«Китеж», как и другие русские классические оперы, шел в огромном



*Эмиль Купер. Портрет работы
А. Головина (1919)*

(свыше 2000 мест) и всегда переполненном Театре на Елисейских полях. К каждому спектаклю выходила книжка-программа большого формата с цветными вклейками декораций и костюмов К. Коровина, И. Билибина и других знаменитых художников, фотографиями солистов и постановщиков и обзором французской прессы, откликнувшейся на премьеру. Многие критики прямо связывали качество спектаклей и их успех с двумя обстоятельствами: традициями русских Императорских

¹ Купер Э. Незаконченная биография музыкальной карьеры. Рукопись (Отдел рукописей ГЦММК им. М.И. Глинки, Москва). К сожалению, при публикации в СССР в 1988 году [7] существенная часть мемуаров Э. Купера, касающаяся периода эмиграции, оказалась сокращена.

театров, где прежде работали едва ли не все солисты и дирижер Э. Купер, а также — памятными парижанам, тогда еще сравнительно недавними Русскими сезонами Дягилева. Труппа была организована по инициативе М.Н. Кузнецовой-Массне. В Мариинском театре она, тогда еще Кузнецова-Бенуа, была первой Февронией, а в Париже, наряду с этой партией, спела также партии Ярославны и Снегурочки. Одновременно с М.Н. Кузнецовой на оперных сценах разных стран выступали прославившиеся еще в России Д. Смирнов, И. Тартаков, Н. Ермоленко-Южина, Н. Кошиц, М. Давыдова, К. Кайданов, Е. Здановский, Е. Садовень, Г. Поземковский, К. Запорожец, А. Мозжухин, Антонович, М. Куренко, М. Славина, Ф. Литвин и многие другие. Вершиной не только русско-зарубежного, но и мирового оперного искусства был Ф. Шаляпин; он выступал и у Кузнецовой-Массне, и во многих других театрах.

В годы, когда советские музыканты (за исключением немногочисленных выездов на международные конкурсы в конце 1930-х годов) не гастролировали на Западе или выступали там очень мало и редко, традиции русской музыкально-исполнительской школы поддерживали и укрепляли артисты-эмигранты.

Перечислить выдающихся инструменталистов, выступавших с циклами концертов и отдельными вечерами, невозможно. Имена пианистов А. Боровского, В. Горовица, А. Брайловского, А. Дорфман, скрипачей Я. Хейфеца, М. Эльмана, Р. Гарбузовой, И. Галамяна, Л. Любошиц, виолончелистов Г. Пятигорского, И. Пресса ни в какой мере не исчерпывают корпус артистов, постоянно игравших русскую музыку (это был их естественный «знак») и обогащавших мировую концертную практику. Вокалисты постоянно давали сольные концерты в крупных престижных залах, в залах поменьше, в помещениях разных обществ: как оперные певцы, так и камерные — например, М. Оленина д'Альгейм или А. Ян-Рубан. Просветительские традиции концертной жизни России были продолжены в части чтения лекций перед концертами или — как у оркестров и инструменталистов — проведением «исторических концертов», циклов. Один пример: в 1923 году известный певец А. Александрович провел в Театре на Елисейских полях девять концертов русской музыки (первый посвятив народной песне, второй — музыке доглинкинского периода и т. д.), закончив Стравинским, Прокофьевым, Гнесиным и Н. Черепниным¹.

¹Первым, как известно, осуществил цикл исторических концертов (фортепианной музыки) Антон Рубинштейн (сначала в России, затем в США).

Но сферой публичных исполнений отнюдь не исчерпывалось звучание русской музыки. Были и другие — массовые — явления. На протяжении одного только 1920 года «четверги» «Русского артистического общества», «Музыкальные утра для русской молодежи» и бесконечное множество других, где звучала популярная русская классика от Глинки до Чайковского. То же показывают хроники Белграда, Праги и других городов.

А 4 мая 1930 года в Париже состоялся благотворительный вечер в пользу русских беженцев, с участием М. Кузнецовой, Д. Смирнова, знаменитой танцовщицы Иды Рубинштейн, а также Сары Бернар, что в общем-то не удивительно, учитывая, что в «русских» вечерах и кружках постоянно принимали участие лучшие художественные силы стран пребывания. Разрозненные и пока известные нам далеко не полностью факты бытия русской классики в разных странах, городах, дополнительно свидетельствуют о массовости явления. Следует отметить в этой связи постановку «Золотого петушка» силами «Студии русского театра» (возможно, любительской) при огромном наплыве публики (Гельсингфорс, 1933), концерт Общества «Баян» памяти Римского-Корсакова (Рига, 1933), необычайно широко отмечавшиеся юбилеи Глинки (и отдельно — «Жизни за царя»), Мусоргского, Чайковского...

Было бы неправильно не упомянуть о русской песне на эстраде, о цыганах, балалаечных ансамблях и т. п. Здесь были свои «звезды»: знаменитая Н. Плевицкая, чья блестящая и трагическая судьба достаточно известна; А. Вертинский, имевший огромный успех на пространствах эмиграции (от Шанхая и Харбина до Бухареста и Варшавы) и нередко выступавший в русских ресторанах Парижа; Ю. Морфесси, чья популярность была почти так же велика; цыгане Настя Полякова, Михаил Вавич, Анна Шишкина и многие другие. Нередко они вынуждены были снижать уровень до «ширпотреба». Но и они также обозначали «русское присутствие» в музыкальном зарубежье, удовлетворяли запросы определенной части русской и (может быть, еще более) зарубежной публики.

Особо должно быть выделено хоровое искусство, столь органичное для русской ментальности и столь богато развитое. Кстати, это единственный род исполнительства в русском зарубежье, где репертуар был исключительно русским. Многие хоры исполняли и светскую музыку, и духовную, пели и в храмах, и на концертной эстраде. Не пытаясь назвать и перечислить многочисленные хоровые коллективы, скажем лишь о самых выдающихся явлениях в этой области. Хоровая культура, что естественно, оказалась более укоренена в славянских странах пребывания. Пре-

жде всего, в Чехословакии. В Праге издавался «Русский хоровой вестник: ежемесячное издание, посвященное русской хоровой жизни за границей» (за 1938 год вышло 9 номеров), печатались «Русские хоровые сборники» и др. Все это выпускало издательство при Общественном русском хоре имени А.А. Архангельского. Имя последнего было широко известно в России (которую он покинул незадолго до своей кончины в 1924 году) как петербургского регента, организатора замечательного хора, автора оригинальных сочинений и обработок народных песен, издателя хоровой литературы и педагога. За считанные месяцы своего пребывания в Праге Архангельский сделал очень много для русско-зарубежной культуры.

Прославлено было в эмиграции имя Н.П. Афонского, в прошлом воспитанника Киевской духовной академии. Наряду с работой церковного регента сначала в Германии, затем в парижском Александро-Невском соборе, он создал Митрополичий хор, который давал и концерты духовной и народной музыки, в том числе выезжал в разные европейские страны, США и Канаду. Последние два десятилетия жизни, с 1950 года Афонский был регентом кафедрального собора в Нью-Йорке. Высоким уровнем отличалось исполнение Русского хора под управлением В.Ф. Кибальчича. Менее известны часто выступавшие Русский хор В.А. Мальцевского, хор



*Донской казачий хор под управлением
Сергея Жарова*

«Садко» И.А. Титова, Кубанский войсковой хор...

Но, безусловно, самой большой, всемирной славой пользовался Донской казачий хор под управлением Сергея Жарова. Воспитанник Московского синодального училища церковного пения, бежавший из России в 1921 году после разгрома армии Врангеля, он, сначала на острове Лемнос, а затем в Болгарии, создал свой хор. За годы гастрольной деятельности он дал свыше 8 тысяч концертов, вызывая восторг и у С. Рахманинова, и у Великой княгини Марии Павловны (адресовавшей хору по случаю трехтысячного концерта в 1935 году письмо на 8 страницах), и у многих простых русских людей. Отклики прессы разных стран, собранные в архиве, составляют буквально целую библиотеку. Хор состоял из 35–36 человек, обладателей прекрасных голосов, составлявших исключительно стройный, интонационно слитный

ансамбль (западного слушателя часто поражала «глубина необыкновенно богатых басов» — традиция чисто русская). Концертные программы хора С. Жарова обычно состояли из трех отделений. В первом исполнялась церковная музыка Бортнянского, Веделя, Чайковского, Львовского, Архангельского, Кастальского, Гречанинова, Рахманинова; во втором — хоры из русских опер и другие светские хоровые произведения; в третьем — обработки народных песен. «Шлягерами» хора были «Стенька Разин» в обработке И. Добровейна, «Двенадцать разбойников», «Вдоль по Питерской», Песня волжских бурлаков и «Однозвучно звенит колокольчик» (в обработке С. Жарова), «Очи черные» (в обработке К. Шведова). «Воистину что-то молитвенное есть в пении хора донских казаков... Даже в захватских казацких песнях, даже в присвисте и гиканье есть нечто молитвенное. А умение придавать народным песням молитвенный оттенок — это уже всецело от таланта Жарова... Он как бы вобрал в себя всю тоску по родине, всю горечь изгнания и сумел излить ее в чарующих народных песнях... Вот почему вся Европа, весь мир слушают его с затаенным вниманием. Вот почему «Отче наш», исполняемое его хором на паперти Европы, так трогает и чарует», — отмечал корреспондент бухарестской газеты «Наша речь» в номере от 11 ноября 1928 года.

Выдающимся явлением стали Дни русской культуры, отмечавшиеся в день рождения Пушкина. Почин положили русские в Эстонии в 1924 году. Осенью того же года в Праге (в рамках «Совещания по борьбе с русской денационализацией») было решено распространить эту инициативу, и уже в 1925 году такие «Дни» состоялись в США, Болгарии, Германии, Латвии, Польше, Турции, Финляндии, Франции, Чехословакии, Швейцарии, Эстонии, Югославии. В сборнике, посвященном «Дням русской культуры», профессор В.Ф. Шмурло писал, указывая на опасность «утраты чуткости к своему родному»: «День русской культуры ставит себе целью — в одних освежить, в других заново посеять сознание нашей «русскости», указать на те вечные ценности, какими владеем мы...» И далее, обобщая эти ценности: «Русская музыка от Глинки до Скрябина включительно есть русская музыка, и как таковую ее особенно ценят за границей» [13, с. 19].

На путях сохранения традиций, национального музыкального самосознания важную роль играли институции Русского зарубежья. Например, Союз русских музыкальных деятелей, организованный в 1921 году в Париже. В прессе находим сообщения о многочисленных вечерах, концертах, лекциях, проводимых этим Союзом (в течение весны — начала лета этого года). Разного рода «понедельники»,

«четверги», кружки находим в Берлине, Праге, Белграде и других местах.

Неоднократно предпринимались шаги в сфере музыкального образования. В ноябре 1920 года в Париже открылись Музыкальные курсы М. Олениной д'Альгейм (выдающегося интерпретатора вокальных сочинений Мусоргского). А в «Последних новостях» от 9 октября 1921 года читаем следующее объявление: «Петроградская филармония в Париже под руководством г. Заславского. Отделения: музыкальное, драматическое, оперное и балетное». Исключительное значение имела педагогическая деятельность эмигрировавших из России скрипача Л. Ауэра, пианисток И. Венгерской, Р. Левиной, Н. Рейзенберг.

Если Прагу называли в ту эпоху «Русским Оксфордом» — центром, где сосредоточились ученые, то музыкальной Меккой с середины 1920-х вплоть до Второй мировой войны был Париж. Именно здесь возникли «Русское музыкальное общество за границей» и Русская консерватория. РМОЗ развивалось стремительно. Уже на 1 июля 1931 года в него входили 1260 членов — «любители русского музыкального искусства всех национальностей». Президентом общества был А. Коновалов (бывший министр), вице-президентом — композитор, дирижер и педагог Ю. Померанцев, в Комитет директоров входили такие известные му-

зыканты, как М. Муромцева, И. Галамян, Ф. Гартман, А. Мозжухин, В. Поль, Л. Сабанеев и др. Административный совет возглавляла (равно как и в Императорском русском музыкальном обществе) принцесса (княгиня) Е. Альтенбургская, а входили в него Ф. Литвин, М. Славина, А. Ян-Рубаи, А. Бенуа, Н. Кедров, И. Рубинштейн, князь С. Волконский... Не менее интересен и список почетных членов. Наряду с А. Глазуновым, А. Гречаниновым, Ф. Шаляпиным, С. Кусевицким, С. Рахманиновым, Н. Метнером и А. Зилоти, назову также зарубежных музыкантов, перечень которых поразителен своей представительностью и наглядно показывает сочувствие русской зарубежной музыкальной культуре. Вот отдельные имена: Луи Обер, Пабло Казальс, Альфред Корто, Мануэль де Фалья, Иосиф Гофман, Фриц Крейслер, Виллем Менгельберг, Морис Равель, Леопольд Стоковский, Рихард Штраус, Альбер Руссель, Артуро Тосканини, Жак Тибо, Йозеф Сук, Бруно Вальтер, Феликс Вайнгартнер, Генри Вуд... Устав Общества отражал специфические «русско-зарубежные» условия. Целью организации, в соответствии с параграфом 2, являлось «Объединение музыкантов и любителей музыки, находящихся за границей, для улучшения моральных, правовых и материальных условий жизни русских музыкантов за границей <...> развивать среди



*Николай Черепнин — один из основателей
Русской консерватории в Париже и ее
директор (1925)*

них дух солидарности и укреплять и поддерживать вне России русскую музыкальную традицию и культуру». Для этой цели РМОЗ устраивало концерты, спектакли, собрания, лекции, музыкальные библиотеки, вело издательскую деятельность, устраивало конкурсы и т. д. Сохранившиеся программы показывают, как активно (особенно в середине 1930-х годов) работало РМОЗ в этом направлении.

Судьба Русской консерватории, получившей имя Рахманинова и

со временем вошедшей в ведение РМОЗ, сложилась непросто¹. Состав преподавателей, особенно в первые годы ее существования, был блестящим. Изучение сохранившихся программ по классам отдельных инструментов, элементарной теории, гармонии, энциклопедии (такой предмет существовал в Московской консерватории до революции), оперного и хорового класса, ритмики, инструментального ансамбля, истории музыки и эстетики показывают явное следование традициям русских консерваторий. Даже учебники были в ходу те же самые. Со временем, к сожалению, не получая профессионально хорошо подготовленной и нацеленной на профессию музыканта молодежи, консерватория постепенно снижала требования к поступающим и превратилась в учебное заведение для всех желающих, среди которых оказалось много обучающихся «для себя».

Высокоэффективным (и во многих случаях единственным) средством, инструментом не только информации, но и сплочения, единения людей в странах и городах рассеяния была газетная и журнальная периодика. Можно обоснованно утверждать, что ни одно важное событие в сфере

¹ В Париже найти представительные материалы деятельности этих организаций не удалось. Таковые оказались в архиве «Русского музыкального общества в Чехословакии» — «филиального отделения РМОЗ», при создании которого чешские музыканты запросили в Париже уставные документы и другие материалы. Они хранились в составе богатейшего Русского зарубежного исторического архива (РЗИА), вывезенного Красной армией в 1945 году и ныне находящегося в Москве (РГАЛИ, ф. 2476).

художественной культуры не проходило незамеченным, а наиболее значительные освещались сразу в нескольких органах печати. Авторами статей выступали видные музыканты, литераторы, философы, артисты, мощно представленные в эмиграции. В Париже, Берлине, Риге и других городах это Б. Шлёцер, Л. Сабанев, В. Поль, В. Вальтер, М. Ильин, П. Сувчинский, А. Амфитеатров, В. Пастухов. Статьи А.Н. Бенуа и С.М. Волконского, среди которых многие посвящены музыке и музыкальному театру, ныне собраны в отдельных комментированных изданиях [4; 12]. Замечательное собрание газетных вырезок (увы, не во всех случаях надписаны даты, органы прессы) хранится в архиве «Общества ревнителей чистоты русского языка»¹. Изучение этого наследия, а также выявление, еще только начатое, статей о музыке в периодике на иностранных языках открывают необыкновенно широкие перспективы.

* * *

Наконец, о творчестве композиторов Русского зарубежья. Насильственное разделение отечественного цивилизационного процесса на два русла произошло, когда музыкальная культура России была достаточно зрелой и яркой. Выдающиеся достижения «золотого» века постоянно

обогащались новыми явлениями века «серебряного». Вписанность в общеевропейскую панораму обозначалась многосторонне. Одна из иллюстраций — А. Шёнберг в Петербурге (1912), исполнение его музыки, восприятие и оценка критикой и публикой. На знамени искусства XX века было «новое», и новое это в значительной степени относилось непосредственно к языку искусства. В то же время творцы другого склада не были склонны (и готовы) к радикальным преобразованиям. Сочетание традиции и новаторства естественным образом наблюдается у авторов Русского зарубежья. Таков был имманентный путь развития европейской музыки, и влившаяся в нее непосредственным образом музыка российско-эмигрантская отражает обе эти тенденции.

За исключением Стравинского и Прокофьева, чье наследие достаточно хорошо изучено, значительная часть русского композиторского «корпуса» за рубежом не только сформировалась при жизни Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева, но и по сути была прямым продолжением этой традиции. Имена композиторов старшего поколения не просто ассоциировались с оставленной ими Россией, но и воплощали «русское» в музыке как оно отложилось в слуховом опыте их (также эмигрировавшей) аудитории. Их место в русском музыкально-

¹ РГАЛИ, ф. 2481 (до 1945 в составе Русского заграничного исторического архива в Праге).

историческом процессе было уже обозначено и понятно. Подобно Бунину или Куприну, они, продолжая писать, оставались самими собою. В условиях эмиграции их композиторская деятельность имела некоторый особый смысл. На родине многое из создававшегося ими означало бы эпигонство (хотя и поощрялось бы). Но на чужбине их творческая продукция означала сохранение традиции как одного из слагаемых национальной самоидентификации и укрепляло русскую музыку как феномен. Это относится и к композиторам «первого ряда», и к менее крупным. Но у всех



Николай Карлович Метнер

наблюдаются новые черты — в стиле, жанрах, исполнительских составах, в музыкальном языке.

С.В. Рахманинов в первые годы эмиграции и «здесь», и «там» по-прежнему воспринимался исключительно как продолжатель «классико-романтической» традиции, прежде всего Чайковского, к чему были безусловные основания. Дальнейший его путь, поздний период творчества долгое время были лишены в отечественной концертной практике и литературе внимания и понимания. Лишь в последние десятилетия эстетика, поэтика, музыкально-стилевые, гармонические, интонационные и другие стороны музыкального языка композитора, органическое — и совсем иное, чем прежде, претворение сфер бытовой, а также джазовой музыки прослушиваются/прочитываются более адекватно.

А.К. Глазунов, «время» которого, безусловно, 1890-е годы, в короткий период эмиграции создал Концерт-балладу для виолончели и Концерт для саксофона с оркестром, квартет для саксофонов, сочинения для органа, фортепиано, вокальные пьесы, духовную музыку.

Н.К. Метнер, наименее (и вполне сознательно) склонный к новациям (о чем свидетельствует его книга «Муза и мода» [8]), сохранял в основном прежний облик, особым образом сочетаемые русско-немецкие традиции. Но теперь его музыка стала

более «графичной» и сложной в гармоническом и ритмическом отношениях.

Долгая жизнь в эмиграции *А.Т. Гречанинова* (сначала во Франции, потом в США) отмечена обильным творчеством: симфонии, камерно-инструментальные и вокальные произведения. В них — особо отметим церковную музыку — появляются принципиально новые черты. «Экуменическая месса» и другие крупные духовные сочинения отмечены стремлением сочетать интонации православных песнопений с григорианскими мелодиями, включением в исполнительский состав органа.

Творчество *Николая Черепнина* было известно на Западе в 1900-е годы как первого дирижера антрепризы *Дягилева* и создателя музыки балетов. В дореволюционные годы он находился на «левом фланге», между традицией и модерном. Преданный ученик *Римского-Корсакова*, он стал любимым учителем *Прокофьева*. В эмиграции же Черепнин впервые обратился к оперному жанру: «Сват» (по *А.Н. Островскому*) и «Ванька-ключник» (по *Ф. Сологубу*). Видный представитель «Нового направления» русской духовной музыки, написавший до эмиграции прекрасные произведения для церкви, он создал в конце 1930-х монументальную ораторию «Хождение Богородицы по мукам» (исполнена

12 февраля 1938 в концерте Оркестра Паделу совместно с РМОЗ).

Можно назвать немало и других композиторских имен Русского зарубежья.

Так, например, музыкальной частью оперного класса рахманиновской консерватории в Париже заведовал *Иван Сухов* — автор более чем двухсот вокальных произведений разных жанров (сказаний, былин, баллад, лирических романсов), писавший на тексты русских классиков, также творцов «Серебряного века» (*Вл. Соловьева*, *Блока*, *Вяч. Иванова*, *Брюсова*, *Бальмонта*) и русских поэтов «Парижской ноты» (*Георгия Иванова*, *Ирины Одоевцевой*).

Стоит отметить и таких композиторов, как *Владимир Нелидов* (ученик *Б. Яворского* в Киеве, в течение десяти лет после эмиграции руководивший оркестром Белградской оперы, где шла и его собственная опера на сюжет из сербской истории), *Николай Шамье* (ученик *Н. Соколова* в Петербурге и *В. Малишевского* в Одессе, автор симфонической поэмы «Жуазель», фортепианных пьес и других произведений), *Иосиф Штример* (прошел курс в Петербургской консерватории, в том числе в классах *А. Лядова*, *М. Штейнберга*, *Н. Черепнина*, а затем курс дирижирования у *А. Никиша* в Германии)¹,

¹ Сочинения *И. Штримера* органа, для арфы, виолончели, камерно-инструментальные ансамбли выходили не только в «русском» издательстве Бесселя, но и у *Ледюка*, *Лероля* и др.

Аркадий Требинский — начинавший свой путь в Киеве весьма плодовитый автор, в сочинениях которого критики находили черты сходства с Прокофьевым (а Прокофьев в 1930-е годы на Западе — уже традиция), *Авенир Монфред* (ученик М. Штейнберга и Ф. Блуменфельда в Петербурге-Петрограде), в произведениях которого рецензенты, в частности, отмечали интерес к «синкопированной негритянской музыке».

Одним из самых молодых композиторов, оказавшихся в эмиграции, был *Яков Берлацкий* (1908 г.р.). В детстве он занимался у русских педагогов в Харбине, потом в Париже у Л. Сабанеева; известность получили его балет «Blue Night» («Лазурная ночь»), поставленный в Нью-Йорке, сюита для фортепиано «Детские сцены», романсы.

К этому же поколению принадлежал и *Николай Набоков*. Его имя стало известно сравнительно рано: написанная им оратория-балет «Ода» (по М. Ломоносову) в 1928 году была поставлена Дягилевым. Багаж знаний и умений, полученных у разных мастеров в разных странах, был к этому времени весьма велик: начав в Ялте (накануне эмиграции) у тяготевшего к языковым новациям В. Ребикова, Н. Набоков занимался затем композицией в Германии (в т.ч. у Ф. Бузони), наконец, в Сорбонне. Среди его опер, симфоний, камерных ансамблей выделяется несколько

балетов. Свою большую мемуарную книгу, ныне уже известную русскому читателю, он назвал «Багаж». В поздние, американские годы, Н. Набоков создал вокальные сочинения на слова Ахматовой и Пастернака, а для балета Дж. Баланчина — музыку «Мирного союза», основанную на старом американском фольклоре.

В эмиграции оказался и *Юрий Померанцев* — композитор, дирижер, педагог, который в «прежней жизни» был одним из самых близких учеников С.И. Танеева (ему посвящено струнное трио E-dur) и в течение десяти предэмигрантских лет являлся дирижером Большого театра, где, в частности, был поставлен его балет «Волшебные грезы». Померанцев написал также оперу «Покрывало Беатриче», фортепианные пьесы, романсы. Как пианист, он окончил консерваторию по классу Скрябина, затем курс дирижирования у Никиша в Берлине. В эмиграции, в числе других творческих занятий, выступал в концертах совместно с Метнером.

Еще один ученик Танеева (курс контрапункта), близкий ему музыкант (упоминаемый в Дневниках), с которым Сергей Иванович состоял в переписке, — Фома Гартман. Его балет «Аленький цветочек» был поставлен в Мариинском и Большом театрах, несколько больших статей (о проблемах оркестровки и новаторстве в сфере языка) были напечатаны в ведущих музыкальных журналах.

В 1900-х несколько лет Гартман жил в Мюнхене, где сблизился с В. Кандинским, с участниками «Синего всадника». На рубеже 1920-х в тифлисской консерватории он был учителем Александра Черепнина. В течение многих лет сотрудничал со знаменитым Г. Гурджиевым, вместе с которым и эмигрировал. В Париже Гартман развил многостороннюю деятельность. Он написал еще один балет («Бабетта», поставлен в 1935 году в Ницце), четыре симфонии, концерт для фортепиано с оркестром (сам сыграл его с оркестром Ламурё), романсы на стихи М. Цветаевой (чего в то время не могли позволить себе советские композиторы). В 1930–1950-е годы во Франции и затем в США писал музыку к кинофильмам. Он обращался к таким современным средствам музыкальной выразительности, как политональность и полиритмия. Он также преподавал в Русской консерватории и подвизался в качестве музыкального писателя (Томас де Хартман).

И уж совершенно забытое имя — *Владимир Поль*. В знаменитой книге Сергея Маковского «На Парнасе Серебряного века» — это единственный музыкант, которому посвящена отдельная глава! Не перечисляя его заслуг и разнообразия деятельности, упомянем лишь один, причем пред-революционный эпизод, от которого, не будь эмиграции, — кто знает — потянулась бы ниточка в будущее. При

открытии в Москве Камерного театра постановкой А. Таирова «Сакунтала» Поль был музыкальным руководителем, причем подлинные индусские мотивы молодой композитор записал от философа и проповедника Инаят-Хана, приглашенного режиссером в Москву. Во всяком случае, Маковский характеризует музыкальную часть спектакля как «тончайшую удачу модернизма».

Были в эмиграции подлинные музыкальные новаторы. По поводу них следует назвать малоизвестную у нас статью Хуана Альенде-Блена «Русская музыка 1910–1930-х годов — открытия звукового мира» [1]. В числе создателей звуковых миров автор называет *Артура Лурье, Ивана Вышнеградского, Николая Обухова*. Начало же статьи посвящено Скрыбину, в котором справедливо усматривается исток философско-эстетических и музыкально-языковых исканий и обретений русских композиторов — и не только эмигрантов, но также оставшихся в Советском Союзе *Николая Рославца, Александра Мосолова, Сергея Протопопова*, чье творчество в этом направлении было пресечено. Оставляя в стороне важную и до последнего времени недостаточно развитую у нас мысль о Скрыбине, кратко скажу о названных Альенде композиторах, точнее, не о них, а о степени их известности-неизвестности.

Артур Лурье у нас до сих пор известен как яркий человек Сере-

бряного века, друг и современник многих великих, как интимный друг Анны Ахматовой. И эта популярность больше, чем его известность в качестве композитора. Его наиболее значительные сочинения: симфония № 1 («Диалектическая», 1931; исполнялась многократно в 1930-х годах, в том числе под управлением Стоковского и Кусевицкого), симфония № 2 («Кормчая», 1939; исполнялась в 1940-х и 1950-х, в том числе Кусевицким), Духовный концерт для оркестра и солирующего фортепиано (1930; исполнялся в 1930-х годах и записан впоследствии Г. Рождественским и В. Постниковой). Опера-балет «Пир во время чумы» (1933) и опера «Арап Петра Великого» (1949–1961) никогда не были поставлены хотя были единичные исполнения сюит из них. В наши дни творчество Лурье активно пропагандирует «Общество Артура Лурье» в Базеле, которое постоянно устраивает исполнения и записи его музыки. Но есть надежда на Москву: вслед за подготовкой к изданию литературного наследия вполне естественно ждать исследования музыкального. Тем более, что Лурье — композитор отнюдь не «второго ряда».

Двум другим создателям звуковых миров — Вышнеградскому и Обухову — посвящены работы Е. Польдяевой [5: 9]. Причем книга об Обухове соответствует именно биографическому жанру. Надо на-



Артур Лурье — один из создателей новых звуковых миров

деяться, что примет форму книги диссертация Нино Баркалая «Эстетика и композиторская техника Николая Обухова в контексте русского и французского модернизма» [2]. В Париже работает Общество Ивана Вышнеградского. Его президент, пианистка и глава Академии «Musica Temporalia» госпожа Мартин Жост, приезжавшая в 2011 году в Москву, особо отмечала фактор влияние русских авангардистов на ряд — именно, ряд! — французских композиторов XX века.

К названным Альенде именам следует присоединить и Александра Черепнина. Уже в ранних текстах

этого композитора заключены истоки мажоро-минорного 9-ступенного звукоряда, впоследствии ставшего основой его сочинений и описанного Н. Слонимским в многократно изданном труде «Music Since 1900» как «гамма Черепнина». Принадлежащий русскому музыкальному авангарду 1920-х годов, он до конца дней оставался петербургским композитором, которого я позволила себе назвать «неокучкистом» [см.: 6].

Каждый из этих русских музыкантов подтверждает известное: на пересечении типологического и индивидуального рождается художественно-историческая истина. Здесь кстати будет привести отрывок из письма Вышнеградского к Петру Сувчинскому — другу Стравинского, Прокофьева, Мясковского, Асафьева, литератору, издателю, музыкальному писателю: «Я отлично отдаю себе отчет в том, что с моими идеями я иду против общепринятого во Франции течения (да и не только во Франции). К сожалению, хотя бы по той большой роли, которую я отвожу Скрябину в эволюции музыкального сознания. Однако несомненно, что сдвиг музыкального сознания у Скрябина гораздо глубже, чем у Дебюсси, его современника, и у Стравинского, и даже у Шёнберга... Что же касается Обухова..., то совершенно независимо от общей оценки его артистического

замысла, несомненен факт, что принцип 12-звучной гармонии был провозглашен именно им, и никем другим, — принцип, глубоко противоположный шёнберговскому принципу серии и в известном смысле его дополняющий»¹

В известном смысле к «создателям звуковых миров» (по Аьенде) следует присоединить *Иосифа Шиллингера* — композитора, теоретика музыки, педагога, математика, художника, создателя универсальной теории композиторского творчества. Среди его учителей в Петроградской консерватории был Н. Черепнин, а вскоре там же у него самого обучались В. Белый, С. Давиденко, М. Коваль. До отъезда в США (1928) были написаны и исполнены в СССР его Симфоническая рапсодия «Октябрь» и симфоническая пьеса «Поступь Востока», сыгранная под управлением Н. Малько в один вечер с премьерой Первой симфонии Шостаковича (оба эти сочинения Шиллингера затем пользовались успехом и за океаном). О том, что и этот музыкант не хотел и не мог забыть свои корни, свидетельствует название одного из написанных в эмиграции сочинений: «Северная русская симфония для аккордеона с оркестром» (1931).

И. Шиллингера справедливо называют пионером электронной музыки. На рубеже 1920–1930-х он сотрудничал с Л. Терменом и создал

¹ Письмо от 16 марта 1950 года (из архива Сувчинского в Национальной библиотеке Франции).



*Иосиф Шиллингер — «пионер
электронной музыки»*

произведения для электромузыкального инструмента «Терменвокс» («Первая электрофоническая сюита» и др.). Очень плодотворной была его педагогическая деятельность в США. Среди учеников И. Шиллингера достаточно назвать Б. Гудмена, Г. Миллера, Дж. Гершвина (последний занимался в его классе несколько лет, и именно тогда была написана опера «Порги и Бесс»). И. Шиллингер состоял в дружеской переписке и личном общении с Дж. Кейджем, который живо интересовался как его теоретическими текстами, так и электронной музыкой.

Система композиции, созданная музыкантом, апеллирует и к ис-

кусству, и к науке, и к технике. Нет возможности охарактеризовать ее в рамках настоящей статьи. Она изложена автором в двухтомном труде, опубликованном в 1946 году [14]; еще одна книга И. Шиллингера была выпущена годом позже [15].

* * *

Избранная тема — о неуслышанной русской музыке XX века и о нашем долге (профессиональном, но также этическом) вызывают к развернутому и подробному обсуждению. Как отмечалось в начале этого текста, целостный феномен русской музыки истекшего столетия может быть раскрыт и понят лишь в соединении некогда насильственно разъединенных частей.

Задача/долг собирания, изучения, публикации печатных, архивных, аудио материалов русского музыкального зарубежья (эмиграции «первой волны») не под силу ни одному отдельно взятому человеку, ни даже учреждению. Необходима соответствующая государственная программа, поддержанная Министерством культуры. Возможно, Союз композиторов России также не останется вовсе равнодушным: известно же, что Союз писателей постоянно поддерживает исследования и издания, связанные с литературой, литературоведением и периодикой Русского зарубежья. Разумеется, это длинный путь, который требует многих усилий, но цель того стоит.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альенде-Блен Х. Русская музыка 1910–1930-х годов — открытия звукового мира // Русский Париж: 1910–1960. СПб.: Palace Edition, 2003.
2. Баркалая Н.О. Эстетика и композиторская техника Николая Обухова в контексте русского и французского модернизма: Дисс. ... канд. иск. М., 2010.
3. Барсова И. Состоялся ли в Советском Союзе «кинодинамический симфонизм»? Творчество Иосифа Шиллингера 1920-х годов // Наследие: Русская музыка — мировая культура. Сб. статей, материалов, писем и воспоминаний. Сост., ред. и коммент. Е.С. Власовой и Е.Г. Сорокиной. М.: Московская консерватория, 2009. С. 335–356.
4. Бенуа А. Художественные письма: 1930–1936. Газета «Последние новости» / Вступ. ст. Г.Ю. Стернина. Москва: Галарт, 1997.
5. Иван Вышнеградский. Пирамида жизни / Публикация, пер. с франц. и нем. Е. Польдяевой. М.: Композитор, 2001.
6. Корабельникова Л. Александр Черепнин: Долгое странствие. М.: Языки русской культуры, 1999.
7. Купер Э. Статьи. Воспоминания. Материалы / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А.М. Кузнецова. М.: Сов. композитор, 1988.
8. Метнер Н.К. Муза и мода. Париж: Таир, 1935.
9. Польдяева Е. Послание Николая Обухова. Реконструкция биографии. М.: Русский путь, 2008.
10. Русская музыка и XX век / Ред.-сост. М.Г. Арановский. М., 1997.
11. Струве Г. Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы. Изд. 9-е. М.; Париж, 1996.
12. Трофимова М. Кн. С.М. Волконский — театральный критик газеты «Последние новости» // *Revue des études slaves*, 64 (1992), 735–772.
13. Шмурло Е. Что такое «День русской культуры»? // Зодчие русской культуры. Прага, 1926.
14. [Schillinger J.] The Schillinger's System of Musical Composition. 2 vols. New York, 1946.
15. Schillinger J. The Mathematical Bases of the Arts. New York, 1947.

Романтические мотивы

Мария СУДАРЕВА

«КИПАРИСЫ» А. ДВОРЖАКА: ЖАНРОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО ЦИКЛА

*Его струнные квартеты и квинтеты — шедевры,
которые надолго переживут своего автора.*

Э. Григ

Камерно-инструментальная музыка составляет значительную часть творческого наследия Антонина Дворжака. Весьма разнообразная по составам и жанрам, она представлена ансамблями с участием фортепиано (4 трио, 2 квартета и 2 квинтета), произведениями для отдельных инструментов с сопровождением, а также струнными ансамблями (14 квартетов, 3 квинтета, секстет, терцет, а также циклы «Кипарисы» и «Мелочи»)¹. Некоторые исследователи утверждают, и не без основания, что никто из творивших во второй половине XIX века авторов не внес в камерную (в частности, квартетную) музыку вклад больший, нежели Дворжак [см.: 5, стлб. 1963].

В камерно-инструментальном творчестве композитора прослеживаются две разнонаправленные тенденции. Такие сочинения, как Фортепианный квинтет ор. 81, Фортепианный квартет ор. 87, Фортепианное трио ор. 65 отличаются масштабностью, силой контрастов и интенсивным развитием, что сближает их с симфониями. Другие же сочинения, такие как Терцет для двух скрипок и альта, «Мелочи» и отчасти «Американский» квартет, напротив, тяготеют к камерности и обладают чертами сюитности. Но совершенно особое место занимают «Кипарисы» — цикл пьес для струнного квартета, сочинение интересное своими жанровыми трансформациями: из вокального цикла в струнный квартет — и обратно. Эти метаморфозы ранее не привлекали должного внимания исследователей [см.: 1; 6; 7], а между тем, они представляют безусловный интерес.

Камерная музыка значила для чешского мастера гораздо больше, чем просто одна из областей творчества. Разнообразные струнные и фортепианные ансамбли возникали «по велению сердца» и часто представляли собой художественный отклик композитора

¹ Всего с начала 1860-х до середины 1890-х годов композитором было создано свыше 50 камерно-инструментальных сочинений.

на те или иные события его жизни. Порой именно рождение камерной музыки помогало Дворжаку справиться с тяжелыми утратами, потерей близких людей: излив и преодолев скорбные чувства, он с новой силой продолжал творить дальше. Страницами «лирического дневника», особенно непосредственно отразившими душевные переживания их создателя, можно назвать Фортепианное трио f-moll, Фортепианный квартет Es-dur и, конечно, «Кипарисы» для струнного квартета.

История создания этого оригинального цикла раскрывает душевный мир композитора, его верность глубоким сердечным привязанностям. Здесь получила наиболее полное воплощение характерная для его творчества тенденция к синтезу камерно-инструментальной и вокальной музыки. Поначалу в 1865 году им был создан вокальный цикл «Кипарисы» на стихи Густава Пфлегера-Моравского¹, содержание которого связано с типичными романтическими мотивами. Это традиционная для вокальных циклов XIX столетия — от «Прекрасной мельничихи» Ф. Шуберта до «Песен странствующего подмастерья» Г. Малера — история неразделенной любви, которую также пришлось пережить и молодому Дворжаку. В то время он был очарован дочерью ювелира, талантливой актрисой Йозефиной Чермаковой. Впервые он увидел ее в театре в 1864 году, когда ему было 23 года. Впоследствии композитор стал давать уроки музыки ей и ее младшей сестре Анне. И хотя его чувство осталось без взаимности, именно в этой семье он обрел свое счастье (пройдет несколько лет, и в 1873 году Антонин женится на Анне Чермаковой). Остались и его «песни любви» в виде вокального цикла «Кипарисы», к музыке которого композитор впоследствии неоднократно обращался, сохраняя воспоминания о своей бывшей любви: в 1887 году он перерабатывает цикл для струнного квартета, а год спустя создает новый вокальный цикл, озаглавленный «Песни любви».

Инструментальную версию «Кипарисов»² от первоначальной, вокальной, отделяет без малого двадцать два года. Предлагая сочинение к публикации издателю Зимроку, Дворжак подчеркивал его значимость и новизну. В письме от 26 июля 1888 года содержатся следующие строки: «Я решился с квартетной версией “Вечерних песен”³. Думаю, что этот вариант привносит нечто новое и должен понравиться» [4, с. 334].

¹ Густав Пфлегер-Моравский (1833—1875) — чешский писатель и поэт, представитель реалистического направления. Его перу принадлежат романы «Загубленная жизнь» (1862), «Из мира малых людей» (1864), «Жена фабриканта» (1873), а также сборники стихов.

² Ныне она известна под названием «Ohlas písní» («Отзвуки песен»). В тематическом каталоге произведений Дворжака [3] данное сочинение значится под номером 152.

³ Под этим названием пять пьес цикла были исполнены 6 января 1888 года в концерте общества «Умнелецка беседа» квартетом в составе: Карел Ондричек, Ян Пеликан, Петр Мареш и Алоис Неруда. По-видимому, Дворжаку нравилось это название: его перу принадлежит вокальный цикл «Вечерние песни» на стихи Витезслава Галека, созданный в 1876 году и также неоднократно перерабатывавшийся.

Тип ансамбля, как известно, во многом определяет не только тембровый облик сочинения, но и соотношение сопровождения и ведущего голоса. В вокальном цикле «расстановка сил» ясна: солист является основным носителем смыслового начала. Аккомпанирующее фортепиано дополняет и полнее раскрывает заложенный в партии певца образ.

В квартете сохраняется главенство мелодии, но степень самостоятельности верхнего голоса уменьшается. Кроме того, сопровождение, порученное раньше пианисту, теперь распределено между тремя исполнителями, что способствует большей рельефности и проработке каждой партии.

Дворжак не только не вуалирует, но напротив, всячески подчеркивает песенные истоки произведения. Он сохраняет формы (иногда добавляя повторы, видимо, для не-которого укрупнения масштабов), закрепляет главенство мелодии, чаще всего поручая ее первой скрипке. Может показаться, что квартетная версия «Кипарисов» — вторичная композиция. Тем не менее ее самостоятельность и художественная ценность очевидны. Так, Дворжак не просто отбирает из 18 песен 12, но и выстраивает их в определенном порядке, отличном от оригинального, о чем свидетельствует Таблица 1:

Таблица 1

№ в вок. цикле	№ в квартете	Название песни
6	1	Já vím že v sladké naději («Я знаю, что в сладкой надежде»)
3	2	V tak mnohém srdci mrtvo jest («Смерть царит во многих сердцах»)
2	3	V té sladké moci očí tvých («От сладких чар твоих очей»)
8	4	Ó, naši lásce nekvete to vytoužené («О, не цвести любви нашей»)
12	5	Zde hledím na tvůj drahý list («Держу в руках твое письмо»)
7	6	Ó, zlatá růže spanilá («Золотая роза»)
9	7	Kol domu se teď potácím («Близ дома часто я брожу»)
14	8	Zde v lese u potoka («В лесу, у вод потока»)
4	9	Ó, duše drahá, jedinká («О светлый друг души моей»)
16	10	Tam stojí stará skála («Стоит там древняя скала»)
17	11	Nad krajem vévodí lehký spánek («Нивы и рощи полны покоя»)
18	12	Ty se ptáš, proč moje zpěvu («Ты спросила меня, почему мои песни»)

В квартетном варианте цикла на смену сюжетному принципу построения приходят собственно музыкальные средства объединения. Сравнительно небольшие по своим размерам части соотносятся друг с другом по принципу контраста. По сути, это чередование

разнохарактерных миниатюр. При этом в цикле прослеживается темповая драматургия, способствующая его объединению (см. Таблицу 2).

Таблица 2

Часть	Темп	Тональность	Количество тактов
1	Moderato	Des-dur	70
2	Allegro ma non troppo	f-moll	79
3	Andante con moto	G-dur	36
4	Poco adagio	Es-dur	61
5	Andante	As-dur	33
6	Andante moderato	E-dur	49
7	Andante con moto	e-moll	46
8	Lento	E-dur	45
9	Moderato	As-dur	41
10	Andante	Es-dur	37
11	Allegro scherzando	A-dur	39
12	Allegro animato	d-moll	71

Как видно, в квартетном цикле преобладают умеренные темпы. Можно выделить большую группу медленных частей: с третьей по десятую. Сильным контраст возникает в связи со второй частью (*Allegro ma non troppo*), а также двумя последними частями — *Allegro scherzando* и *Allegro animato*. Благодаря темповому объединению осуществляется группировка частей в более крупные разделы. Так, первая часть воспринимается как медленное вступление, вторая — как аналог сонатного *Allegro*. Далее следует обширная группа медленных частей. Две заключительные части, выдержанные в быстром темпе, выполняют функцию, подобную финалу сонатно-симфонического цикла¹.

Тональному плану свойственна разомкнутость: начавшийся в *Des-dur*, цикл завершается в тональности *d-moll*. Но для Дворжака в данном случае вообще не столь важен был принцип тональной близости частей. Важнее оказывается не родство тональностей, а красочность их сопоставления — поэтому между частями так много большетерцовых соотношений. Части с шестой по восьмую по отношению друг к другу представляют «колебание светотени»: происходит чередование мажорного и минорного ладов. Соотношение первой степени родства образуется в сочетании первой и второй, четвертой и

¹ Заметим, что в квартетной версии «Кипарисов» порядок трех последних частей тот же, что и в одноименном вокальном цикле.

пятой, девятой и десятой, а также одиннадцатой и двенадцатой частями. Примечательно, что они, в основном, приходятся на начало и конец цикла. Несмотря на приверженность традиционным мажору и минору, Дворжак не чужд колористике. В одиннадцатой части переменность VII ступени (соль-диез в мелодии, чередующийся с соль-бекаром в гармонии в тональности A-dur) придает музыке также и народный оттенок.

В «Кипарисах» в полной мере воплотилась одна из самых ярких черт музыки Дворжака — очарование его мелодии. При этом песенность и гибкость отличает не только собственно мелодическую линию — все остальные партии ансамбля достаточно самостоятельны, хотя формально и являются элементами сопровождения. Темы не столько песенного, сколько романсового склада, для них характерны взволнованность и одухотворенность, пунктирные ритмы и восходящие ходы на широкие интервалы (кварта, квинта, а также особенно важная для романтического искусства секста). Так, тема последней части звучит особенно патетично благодаря широким ходам на квинту и сексту и пунктированному ритму в мелодии, сопровождаемой бурными фигурациями альты:



Масштабы частей неодинаковы. Наиболее развернуты две первые, четвертая и последняя части цикла (правда, если учитывать быстрые темпы второй и последней части, разница оказывается не столь уж велика). Отличается и степень разработанности голосов. Так, первая и четвертая части фактурно представляют собой настоящее сплетение развитых мелодических линий, тогда как вторая, пятая, седьмая и девятая части отличаются прозрачностью и единообразием.

Не всегда основная мелодическая линия полностью отдана первой скрипке. Так, в первой части она распределена между первой скрипкой и альтом, что придает ей полифоничность и тембровое разнообразие. Если сравнить эту часть «Кипарисов» с вокальными вариантами (как 1865, так и 1888 годов), можно заметить интересную особенность: в квартетном варианте песня повторяется дважды, что придает ей куплет-

ность, отсутствовавшую в оригинале. Очевидно, Дворжак хотел подчеркнуть именно вокальную природу цикла. При повторении, однако, происходят значительные фактурные изменения: тема, в первом проведении порученная второй скрипке и альту, теперь парит в высоком регистре в исполнении первой скрипки. На примере этой части видно, как квартетная переработка песен в полной мере выявляет исключительное мелодическое дарование Дворжака. В однородном тембровом составе происходит сближение и переплетение вокальной партии и мелодических линий сопровождения, и выразительные отыгрыши фортепиано приобретают большую значимость, превращаясь из дополнений и «ответов» в полноценное продолжение основной мелодической мысли. Одиннадцатая часть квартета — одна из наиболее «вокальных»: в ней функции инструментов четко разделены на ведущую и аккомпанирующую. Вокальная партия полностью доверена первой скрипке, виолончель образует гармонический «остов», а вторая скрипка и альт исполняют разнообразные фигурации:



Эта часть раскрывает внутренние процессы, приведшие Дворжака ко второй редакции вокального цикла. Песня, первоначально имевшая обобщенно-легкий и задорный характер, в квартетной версии приобрела жанровое наклонение (о чем отчасти свидетельствует ремарка *Allegretto scherzando*): подвижный темп, обилие staccato, контрасты динамики, развитая, лишенная первоначальной аккордовой статичности фактура придают музыке характер шутливого танца.

Переосмысление образа в квартете, видимо, подвигло композитора на дальнейшие поиски именно в области жанрового разнообразия. Во второй редакции вокального цикла песня предстает вновь в ином характере: теперь это изящный вальс, танцевальность которого конкретизируется благодаря перемене метра и фактурному рисунку в партии фортепиано.

Что касается новой вокальной версии «Кипарисов», появившейся в 1888 году под названием «Песни любви», то в ней всего восемь песен. Таким образом, Дворжак, как мы видим, не просто дорожил музыкой своего раннего сочинения, но и стремился к максимальной концентрированности выражения, так как каждая следующая его версия

оказывается значительно компактнее предыдущей. Причем все восемь песен, составившие второй вокальный цикл, взяты композитором из квартетной версии.

Интересно сравнить между собой вокальные циклы. Разделенные более чем двадцатью годами, они, естественно, значительно отличаются друг от друга. Отбирая восемь песен, Дворжак выстраивает их в совершенно ином порядке, отказываясь от первоначальной сюжетности. Отныне в песнях фактически раскрываются различные грани одного образа. В центре повествования находится фигура безответно влюбленного романтического героя: его настроения и переживания и составляют содержание вокального цикла.

Различны не только количество и порядок следования песен. Сильные изменения претерпевает фактура сопровождения: в позднем цикле она становится более развитой и насыщенной, усиливается самостоятельность фортепианной партии. Вокальная партия также подвергается серьезному преобразованию: мелодическая линия становится более пластичной и естественной, четче оформляются кульминации, а в ряде песен усиливается и декламационное начало. Серьезные изменения претерпевают и формы: в «песнях любви» они более сжаты и структурно ясны (отчасти это связано с изъятием текстовых повторов в ряде песен, например, «Zde v lese u potoka», «V té sladké moci očí tvých»). Иногда Дворжак при переработке меняет тональность и метр, а также темп. Словом, степень изменения различна: от небольшого варьирования до сильной переработки, а первая песня позднего цикла — «Ó, naši lásce nekvete to vytoužené» — почти полностью написана заново (видимо, ее первоначальный вариант не устраивал композитора). Характер переработки отражен в Таблице 3:

Дворжак очень дорожил музыкой «Кипарисов». Интонации некоторых их песен можно обнаружить и в других его сочинениях. Первая, пятая, одиннадцатая и тринадцатая песни цикла 1865 года в переработанном виде предстали в цикле «Четыре песни» op. 82, написанном на стихи немецкой поэтессы Отилии Малиброк-Штиллер в 1888 году. Кроме того, интонации отдельных песен слышны в сочинениях иных жанров. Мотивы шестой и десятой песен проникают в музыку опер «Король и угольщик» и «Ванда». Но наиболее важной для творчества композитора оказывается песня «Zde v lese u potoka», мотивные связи с которой обнаруживаются во многих его произведениях. Именно она послужила источником первой песни в цикле «Четыре песни» op. 82 («Laßt mich allein»). Ее же следы обнаруживаются в созданном в 1870-х годах фортепианном цикле «Силуэты», а мотив, появившийся в фортепианной постлюдии песни уже во второй редакции — не что иное, как своеобразное, неосознанное еще предчувствие «баховского» мотива, который станет начальной интонацией будущего Реквиема¹.

Сочиняя виолончельный концерт, находившийся в Америке Дворжак получил известие из Чехии о тяжелой болезни своей давней возлюбленной Йозефины Чермаковой,

¹ В основе тематизма Реквиема лежит начальный мотив второго Kyrie Мессы h-moll Баха.

Таблица 3

Название песни	Номер в цикле		Изменения
	«Кипарисы» 1865	«Песни любви» 1888	
Ó, naši lásce nekvete to vytoužené	8	1	Переработана очень сильно: обновлена фортепианная партия и почти вся вокальная, темп изменен с <i>Con anima</i> на <i>Andante</i> , тональность изменена с <i>Es-dur</i> на <i>D-dur</i> , форма приобретает репризность.
V tak mnohém srdci mrtvo est	3	2	Сильно переработана: форма теряет репризность и становится более «открытой», транспонирована на полтона вверх (<i>f-moll</i> – <i>fis-moll</i>), больше разработана фактура, темп изменен с <i>Allegretto</i> на <i>Moderato</i> .
Kol domu se teď potácím	9	3	Сильно переработана: размер изменен с 3/4 на 2/4, темп изменен с <i>Moderato</i> на <i>Allegretto</i> , некоторые изменения фактуры, сильно меняется характер.
Já vím že v sladké naději	6	4	Переработана немного: несколько изменена фактура, темп изменен с <i>Allegretto</i> на <i>Poco sostenuto</i> , четче обозначены кульминации в вокальной партии за счет звуковысотности.
Nad krajem vévodí lehký spánek	17	5	Переработана значительно: сильно разработана фактура, темп <i>Allegretto</i> снабжается ремаркой « <i>grazioso</i> » меняется размер с <i>C</i> на 3/8, сильно меняется характер.
Zde v lese u potoka	14	6	Переработана: почти полностью переписана вокальная партия, иначе расставлены акценты, сокращена за счет изъятия текстовых повторов.
V té sladké moci očí tvých	2	7	Сильно переработана: изменен лад (<i>G-dur</i> – <i>g-moll</i>), значительно развита фактура, сильные изменения в вокальной партии? Чуть подвижнее становится темп (<i>Andante</i> – <i>Andante con moto</i>), изъятые текстовые повторы.
Ó, duše drahá, jedinká	4	8	Переработана сильно: значительно разработана фактура, транспонирована на полтона вверх (<i>As-dur</i> на <i>A-dur</i>), темп изменен с <i>Moderato</i> на <i>Poco lento</i>

вдохновившей его на создание «Кипарисов». Не удивительно поэтому, что композитор включил в партитуру Концерта тему одной из своих песен: во второй его части использована немного измененная мелодия так полюбившейся Йозефине песни «Laßt mich allein» («Kež duch můj sám») из цикла «Четыре песни» op. 82:



Дворжак был так опечален известием о болезни и последующей смерти Йозефины в 1895 году, что позднее, уже по возвращении в Чехию, изменил окончание концерта. Последние восемь тактов он заменил развернутым заключением, в котором вновь проводится тема песни, о чем написал в партитуре: «Концерт я закончил в Нью-Йорке, но, когда возвратился в Чехию, изменил полностью конец его так, как теперь здесь приведено»¹. Несомненным подтверждением значимости этой песни для Дворжака служит письмо, которое он направил издателю. Содержание его касается изменений, которые известный виолончелист, друг композитора Гануш Виган внес в партитуру финала (будучи блестящим исполнителем, он сочинил виртуозную каденцию и желал исполнить произведение с ней, против чего решительно возражал Дворжак).

Обращаясь к Зимроку 3 октября 1895 года, композитор пишет: «Я настаиваю на том, чтобы мое произведение было напечатано так, как я его написал. Произведение это дам Вам лишь в том случае, если Вы поручитесь, что никто, даже уважаемый друг мой Виган, не сделает никаких изменений без моего ведома и согласия, — значит, никакой каденции, которую Виган сделал в последней части. Короче, это должно быть в таком виде, как я это чувствовал и думал. Каденции в последней части ни в clavire, ни в партитуре не имеется; я сказал Вигану сразу, что нельзя так перекраивать сочинение. Финал кончается постепенным *diminuendo*, как вздох — с реминисценциями из первой и последней части, *solo* прозвучит до самого *pp*, после этого следует подхватываемый оркестром, бурно заканчивающийся взлет. Таков был мой замысел, и я не могу от него отказаться»².

¹ Цит. по: Лазько А. Виолончельный концерт (си минор) Дворжака. М., 1959. С. 21.

² Там же. С. 23–24.

Практика введения вокального начала в камерную музыку существовала и до Дворжака, в «Кипарисах» он отчасти выступает как продолжатель традиции. Песня легко взаимодействует с другими (в данном случае инструментальными) жанрами. Этапами на этом пути стали «форельный» квинтет и струнный квартет d-moll (с темой песни «Девушка и смерть») Ф. Шуберта, струнный квартет A-dur op. 13 Ф. Мендельсона (с эпиграфом-автоцитатой песни «Ist es wahr?»)¹. Впоследствии эта линия будет продолжена в творчестве Г. Малера, на другом материале и совершенно в новом ключе — в жанре симфонии.

Хотя создание Дворжаком квартетной версии «Кипарисов» и оказывается в русле европейской традиции введения вокальной музыки в инструментальную композицию, его «песни без слов» на материале вокального цикла представляют собой вполне оригинальный замысел. Работа над этим сочинением имела важное значение для поисков в области мелодического развития и вокализации всех голосов музыкальной фактуры — одной из главных черт стиля Дворжака.

ЛИТЕРАТУРА

1. Егорова В.Н. Антонин Дворжак. М.: Музыка, 1997.
2. Лазько А. Виолончельный концерт (си минор) Дворжака. М., 1959.
3. Burghauser J. Antonín Dvořák: Thematický katalog, bibliografie přehled života a díla [Thematic catalogue, bibliography, survey of life and work]. Praha, 1960.
4. Dvořák A. Korrespondence a dokumenty. Sv. 2. Praha, 1988.
5. Finscher L. Streichquartett // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Der Sachteil. Bd. 8. Kassel u. a.: Bärenreiter, 1998. Sp. 1924–1977.
6. Kull H. Dvořáks Kammermusik. Bern, 1948.
7. Schick H. Studien zu Dvořáks Streichquartetten. Laaber, 1990.

¹ Еще ранее такие примеры можно отыскать даже в музыке венских классиков: так, одна из частей «Императорского» квартета (op. 76 № 3) Й. Гайдна представляет собой вариации на тему его же песни «Боже, храни императора Франца», которая впоследствии долгое время выполняла функции государственного гимна Австрийской империи (ныне ее мелодия исполняется как гимн Германии).

Музыкальный театр XX века

Юлия ВЕКСЛЕР

ДРУГОЙ «ВОЦЦЕК». О НЕИЗВЕСТНОЙ ОПЕРЕ МАНФРЕДА ГУРЛИТТА*

«Воццек» Альбана Берга давно уже стал оперной классикой XX века. Однако в истории музыки есть еще одна опера на этот бюхнеровский сюжет, которая принадлежит немецкому композитору М. Гурлитту (1890—1972).

Манфред Гурлитт родился в 1890 в Берлине в буржуазной семье, не чуждой искусству¹. Один его дед был художником-пейзажистом, другой — скульптором, отец — антикваром и галеристом, открывшим Германии Арнольда Бёклина. Но Манфред выбрал стезю музыканта. Способности его проявились рано, а в 9 лет случилось событие, определившее всю последующую жизнь мальчика: он побывал на представлении «Волшебной флейты» Моцарта. После этого юный музыкант заявил, что судьба его решена: он будет композитором и дирижером. Слова эти оказались пророческими — Гурлитт освоил две музыкальных профессии и по сути стал человеком театра, великолепно знающим его изнутри. Вдохновленный

оперой Моцарта, он с удвоенной энергией принялся за музыкальные занятия. С 17 лет Гурлитт учился у Энгельберта Хумпердинка по композиции и у Карла Мука по дирижированию². Оба эти музыканта известны как вагнерианцы: Хумпердинк был одним из последовательней байрейтского маэстро, обновившим его традицию благодаря сказке и фольклору. Мук вошел в историю как образцовый интерпретатор Вагнера. Тем не менее сам Гурлитт вагнерианцем не стал.

В 1914 Гурлитт обосновался в Бремене, где в течение 13 лет прослужил в Городском театре: сначала на посту капельмейстера, а затем и генералмузика-директора. В тот же период он создал «Новое музыкальное общество» (Neue Musikgesellschaft), пропагандировавшее не только современную, но и доклассическую музыку³.

В 1927 Гурлитт возвращается в Берлин, заменив ушедшего в отпуск Эриха Клайбера в Кроль-опере — чрезвычайно

* Статья написана на основе доклада автора на Международной научной конференции «Музыковедческий форум — 2012» (Москва, ноябрь 2012 г.).

¹ Биографические сведения приведены по монографии Х. Гётц [4].

² Кстати, как дирижер Гурлитт дебютировал в 19 лет именно с исполнения «Волшебной флейты».

³ Интерес к последней принципиально отличает его от созданного двумя годами ранее шёнберговского Общества современной музыки.

интересном оперном театре со своей постановочной концепцией. В 1930 году он сотрудничает с великим Максом Рейнхардтом. Сам композитор сообщал также и о своей преподавательской деятельности в Берлинской высшей школе музыки, хотя документально это не подтверждено.

Как композитор Гурлитт стал известен в начале 1920-х годов. Успех ему, как и А. Бергу, принес фестиваль камерной музыки в Зальцбурге 1923 года. Он сочинял в разных жанрах — в его наследии есть симфоническая, вокальная, камерная музыка. Но важнейшим все же был музыкальный театр: Гурлитт стал автором семи опер, две из которых —



*Манфред Гурлитт
(фото 1920-х годов)*



*Альбан Берг. Портрет работы
Э. Штумпа (1927)*

«Воццек» по Георгу Бюхнеру и «Солдаты» по Якобу Ленцу — были написаны именно в 1920-е годы.

Документы свидетельствуют о том, что Гурлитт пытался сохранить за собой право быть композитором и в нацистской Германии (он даже вступил для этого в национал-социалистическую партию), однако еврейские корни (он считался «четвертьевреем») лишили его всех надежд. Подобно многим современникам, он вынужден был эмигрировать, причем отправился в совершенно ином направлении, нежели большинство изгнанников из гитлеровской Германии, уехав в Японию, что окончательно стерло его имя с музыкальной карты Европы. Лишь в конце жизни (после того, как в 1953 он основал в Токио *Gurlitt Opera Company*) Гурлитт получил заслуженное признание как пропагандист европейской музыки в

Стране восходящего солнца¹. Отношения с Германией, несмотря на все попытки, так и не восстановились.

Факт обращения Гурлитта (как и А. Берга) к драме Г. Бюхнера «Войцек» весьма примечателен. И в том и в другом случае он был инспирирован театральными постановками этого сочинения. Гурлитт, по всей видимости, стоял за дирижерским пультом во время премьеры в Резиденц-театре Мюнхена 8 ноября 1913 года², Берг же находился в зале на венской премьеры в Резиденц-Бюне 5 мая 1914 года. Оба композитора работали над сочинением оперы на данный сюжет практически параллельно. Более того, оба варианта «Войцека» вышли в свет в одном и том же *Universal Edition* (его директор Э. Херцка тем самым, возможно, хотел избежать конкуренции с другим издательством).

Один из немецких исследователей задается вопросом: могла ли заинтересовать пьеса Г. Бюхнера, написанная в 1836 году, кого-либо из композиторов того времени. Даже если бы она была издана в то время, трудно вообразить, что к сюжету обратились бы Вагнер, Лорцинг, Доницетти, Беллини, Берлиоз или Мейербер [см.: 5]. «Социально обусловленное безумие» героя получило актуальность лишь в преддверии катастрофы первой мировой войны, а положена на музыку драма была уже в военные и послевоенные годы (особенно

важным экзистенциальный опыт военной службы оказался для Берга, о чем говорит известная фраза «в нем есть часть меня самого»).

Как известно, драма осталась незавершенной. Первая, не свободная от ошибок, ее публикация была осуществлена К.Э. Францосом в 1879 году, а 30 лет спустя вышла новая версия П. Ландау с измененным порядком сцен. Именно они определили рецепцию сочинения Бюхнера в первой трети XX столетия³.

Премьера «Войцека» Берга состоялась 14 декабря 1925 года в Берлине. А всего лишь 4 месяца спустя, в апреле 1926-го, в Бремене с большим успехом была исполнена одноименная опера Гурлитта. Однако судьба ее сложилась иначе. Если опера Берга в течение семи лет триумфально шествовала по музыкальным театрам Европе, произведение Гурлитта после еще одного спектакля в Майнце больше не ставилось и было забыто на долгих 60 лет.

В своей рецензии на спектакль Гурлитта музыкальный критик Оскар Биссман сравнил обе оперы.

«Берг и Гурлитт берутся за работу, исходя из различной природы. Берг трактует сюжет более всего с пейзажной, симфонической, настроенческой стороны, Гурлитт сценичнее, бескомпромиссное, завершенное. <...> Хотя сочинение Берга в целом как выражение личности сильнее, но это завершение развития, в то

¹ О пребывании Гурлитта в Японии см. В статье Л. Галлиано [2].

² Об этом сообщается во вступительной статье П. Гюсса к опубликованной в 2004 году партитуре оперы М. Гурлитта [3].

³ Ни Берг, ни Гурлитт не учитывали позднейшие текстологически выверенные издания Г.Витковского и Ф. Бергемана.

время как Гурлитт — зародыш, имеющий будущее» [цит. по: 4, с. 433].

Вывод, к которому приходит О. Би, парадоксален: он называет оперу Берга завершением, а Гурлитта — началом новой эпохи. На первый взгляд это странно, ибо большей частью тональный и достаточно традиционный по языку «Воццек» Гурлитта кажется далеким от атонального «Воццека» Берга. Но это впечатление не совсем верно.

Берговский «Воццек», классический образец экспрессионистской музыкальной драмы, был создан на исходе эпохи экспрессионизма (премьера состоялась уже за ее рамками). «Воццек» Гурлитта — детище 1920-х, новой вещественности и неоклассицизма, хотя автор, согласно его собственным заявлениям, исходил из принципов экспрессионистской драмы.

В отличие от Берга, который обычно воздерживался от обсуждения своих замыслов, Гурлитт много и охотно высказывался о своем плане, прежде всего в письмах директору *Universal Edition* Э. Херцке. Эти послания раскрывают намерения композитора, реализация которых подчас выглядит несколько неожиданной.

«Я не хочу ничего прекрасного и логического; я намерен озвучить сигналы расчеловечивания; боль сделать лейтгармонией; освободиться от пут, обнажиться, пожертвовать <...> [мне нужна] музыка кошмарных видений, строгость Апокалипсиса, крики скрытой смерти <...> Все прежде известное должно быть отброшено как абсолютно второстепенное. И не думай, что я напишу нечто интеллектуальное. Мне не требуется жалкое мастерство, мне

нужно неотесанное, сырое, перечашее, неконтролируемое, производящее беспримесный, непринужденный и свободный от идеологии праззвук мучимого homo sapiens» [цит. по: 6, с. 192].

Перед нами экспрессионистский манифест, поражающий своим радикализмом — так о своей опере не говорил даже Берг. Однако воплощение его оказалось не столь последовательным. В наибольшей степени близка экспрессионистской парадигме композиция. В отличие от Берга, который создает тщательно выстроенную конструкцию из 3 актов и 15 сцен, соединенных интерлюдиями, Гурлитт пишет одноактную оперу из 18 следующих друг за другом в монтажном сопоставлении сцен, уподобляя ее структуру экспрессионистской драме странствий (*Stationendrama*). Но в остальном от экспрессионизма он весьма далек.

Словно бы полемизируя со свойственной нововенской школе апологией сложности, Гурлитт создает камерную, легкую и прозрачную партитуру, свободную от семантической многослойности, жанрово-интонационных и конструктивных знаков. Здесь нет присущего школе Шёнберга принципа музыкальной прозы, доведенного до радикализма в атональной музыке, нет внезапности изменений, экстремальных контрастов тишины и крика, стилизованных перепадов. Как и в новейшей *Musizieroper*, музыка Гурлитта антипсихологична по своей сути, она не стремится следовать за словом, отражая лишь общее настроение той или иной сцены.

Именно об этом говорил Гурлитт, указывая на чисто внешний характер процессов в своем сочинении. Неоднократно

он комментировал и новое оркестровое мышление в опере — в частности, отказ от большого оркестра и его замену камерным с солирующими инструментами (среди них и сопрановый голос). Оркестр трактуется при этом «чисто контрапунктически и очень полифонически», что позволяет добиться «абсолютной понятности слова», к тому же состав его меняется в каждой сцене. Кроме того, Гурлитт провозгласил «абсолютный отход от мотива», т. е. мотивно-тематической работы, отрицая тем самым и лейтмотивную технику, столь значимую в опере Берга¹.

Если берговская опера — экспрессионистская драма, раскрывающая трагедию героя изнутри (прочие персонажи являются своего рода проекциями его измененного сознания), «Воццек» Гурлитта, созданный скорее в традиции условного театра, представляет ее извне, очерчивая «геометрию трагедии» (как в «Царе Эдипе» Стравинского). Об этом говорит введение почти отсутствующего у Берга хора, который помещен в оркестровую яму и призван комментировать происходящее, как это было в греческой трагедии. Один из примеров такого использования хора — первая картина оперы, которая, как и у Берга, представляет сцену бритья Капитана. Если Берг пишет ее в форме многочастной сюиты, у Гурлитта это фугированное *repetitum mobile*. Знаменитые слова «*Wir arme Leut!*» («Мы бедный люд!»), которые вложены Бергом в уста Воццека, у Гурлитта произносит хор, находясь как бы над действием (см. нотный пример 1).

Те же слова хора и завершают оперу — они звучат в заключении эпилога, который, в отличие от берговской траурной музыки с ее подлинно симфоническим размахом и обобщением материала всей оперы, представляет собой камерное по звучанию *lamento* в *es-moll* (см. нотный пример 2).

В опере Берга широко используются формы и жанры инструментальной музыки, которые подробно разработаны и несут важную семантическую нагрузку, выстраивая систему оппозиций (старинные — современные, профессиональные — тривиальные). У Гурлитта их роль неизмеримо меньше, причем преобладают не гомофонные, но полифонические формы: фуга, чакона, остинато, канон, фугато. Общее в них — присутствие безостановочного движения.

При всем различии глубинных законов театрального действия, оперы Гурлитта и Берга имеют много общего в обращении с текстом. Обе они принадлежат к категории «литературных опер», написанных без специального либретто. В них сохранен язык Бюхнера с простонародной и сниженной лексикой. Оба композитора придерживаются заданного порядка сцен, исключают эпизоды, не относящиеся к действию (сцены на площади, в балагане, со студентами, в анатомичке). При этом Берг работает с текстом более свободно — известны сделанные им небольшие изменения автобиографического характера. Он объединяет и даже переставляет местами некоторые сцены, стремясь в конечном итоге к большей завершенности. Гурлитт,

¹ См. об этом в письме Гурлитта Херцке от 16 апреля 1922 года [опубликовано: 4, с. 60].

Другой «Воццек». О неизвестной опере Манфреда Гурлитта

Пример 1

М. Гурлитт. «Воццек». Сцена 1 (такты 7–8)

Fl.

Chor

Hauptm.

Vl. I

Vl. II

Vc.

Kb.

Was soll ich denn mit den zehn Mi-nu-ten an-

Пример 2

М. Гурлитт. «Воццек». Эпилог (такты 1–6)

Ob.

Vl. I

Vl. II

Vc.

Kb.

Lärmstüßgeraden

в отличие от Берга, строго следует авторскому тексту. Он организует действие линейно, как цепь отдельных эпизодов, мало связанных между собой из-за отсутствия интерлюдий. При этом действие у него неумолимо движется к трагической развязке, которая и происходит в последней сцене — сцене смерти Воццека в пруду, за которой следует оркестровый эпилог, в то время как у Берга действие замыкается в круг, а оркестровый эпилог сменяется последней сценой с играющими детьми. Гурлитт сохраняет сцену покупки ножа у еврея в мелочной лавке, монолог Воццека на поле, завещание (у Берга отсутствует), однако вычеркивает сцену в кабаке, которая у Берга разделяет две смерти — Мари и Воццека. Не заинтересовался Гурлитт и столь важной в версии Берга сценой с доктором. У Гурлитта Воццек одинок, изолирован от общества и изначально обречен на гибель; у Берга показан в многочисленных связях с окружением, мучимый и преследуемый теми, кто сильнее или выше его в социальной иерархии (Капитан, Доктор, Тамбурмажор). Гурлитт последовательно показывает внешний путь Воццека к убийству, Берг же акцентирует внутренний путь — подсознательные импульсы, основанные на библейских параллелях и отсылках к Апокалипсису.

Вернемся к истории создания «Воццека». Главная ее интрига — вопрос о том, знали ли авторы друг о друге. Берг узнал о конкурирующем «Воццеке» уже после премьеры и известие это его не обрадовало (в дальнейшем он постарался не допускать таких промахов и получить исключительное право сочинения «Лулу»). Доступно лишь одно — весьма

остроумное — его высказывание об опере соперника в письме Э. Клайберу от 27 июня 26 года: «Впрочем, ты уже посмотрел клавир гурлиттовского “Воццека”? Объективности ради нужно признать, что он довольно симпатичен и оригинален, но в то же время объективности ради следует сказать о том, что в кухне этой оперы, т. е. в оркестре, готовят с чрезмерно большим количеством воды даже для “бедного люда”» [цит. по: 5, с. 441].

Гурлитт же уверяет, что ничего не слышал о Берге, работая над своим сочинением [см.: 4, с. 59]. Но он, конечно же, лукавит. Самое позднее Гурлитт узнал об опере Берга от Херцки в 1923-м, когда его собственное сочинение еще не было завершено. Кроме того, после выхода клавира берговской оперы в том же 1923 году в печати началась полемика, которая вряд ли прошла мимо внимания Гурлитта [см.: 1]. Вполне возможно, он держал в руках и сам клавир, поскольку Берг планировал разослать его экземпляры во все ведущие музыкальные театры Австрии и Германии. В партитуре оперы Гурлитта есть моменты поразительного сходства с берговской — это может быть ритм произносимой фразы, жанр, композиционное решение. Иногда возникает впечатление, что находки Берга, сознательно или нет, переведены на совершенно другой музыкальный язык, поданы сквозь призму иной художественной индивидуальности.

Гурлитт был абсолютно уверен в успехе своего детища, о чем свидетельствуют амбициозные и почти самонадеянные высказывания накануне премьеры. Не стоит опасаться того, заявил он Херцке в письме от 1 ноября 1925 года, что премье-

ра «будет расценена как локальный успех (или же локальный провал). Я настолько известен как дирижер и композитор, что из Берлина приедет вся главная пресса и т. д. Многие знаменитости уже дали согласие. Также приедут большинство интендантов и почти все коллеги» [цит. по: 4, с. 60–61].

Успех в самом деле был значительный, а один из критиков объявил, что у Берга появился опасный конкурент. Но дальнейшая судьба оперы, сразу же названной «вторым «Воззекком»», сложилась неудачно. Канув в лету после премьеры, она была возрождена лишь в 1985 году благодаря концертному исполнению в Вене и последующей постановке в Бремене. В чем же причина забвения столь многообещающего опуса? Вероятно, здесь сыграло свою роль несколько обстоятельств. Во-первых, это фатальное невезение, вынуждавшее Гурлитта брать «чужие» сюжеты (второй случай — «Солдаты» Я. Ленца, спустя годы положенные на музыку

Б.А. Циммерманом). Во-вторых, скромная провинциальная премьера никак не могла конкурировать с широко обсуждавшейся столичной премьерой оперы Берга под руководством блестящего дирижера Эриха Клайбера. Наконец, с приходом к власти национал-социалистов растаяли последние надежды на успешную композиторскую карьеру в Германии, а эмиграция в Японию до конца жизни отрезала Гурлитта от Европы. По силе воздействия опера Гурлитта, безусловно, уступала берговской «опере социального сострадания». Тем не менее его прочтение бюхнеровского сюжета, которое, подобно опере Берга, возникло на грани эпох и представляет собой синтез различных, порой противонаправленных тенденций, должно занять свое место как в истории музыки, так и в истории музыкальной бюхнерианы. По справедливости оперу следовало бы называть не вторым «Воззекком» — вторым после Берга, а другим — достаточно самобытным и оригинальным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Alban Bergs «Wozzeck» und die Musikkritik. Wien: Universal Edition, 1926.
2. Galliano L. Manfred Gurlitt and the Japanese Operatic Scene, 1939–1972 // Japan Review, 18 (2006), 215–248.
3. Gnoss P. Vorwort // Gurlitt M. Wozzeck. Musikalische Tragödie in 18 Szenen und einem Epilog. München: Musikproduktion Höflich, 2004.
4. Götz H. Manfred Gurlitt: Leben und Werk. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996.
5. Martin D. Der doppelte “Wozzeck”: Georg Büchners Dramenfragment als moderne Oper bei Alban Berg und Manfred Gurlitt // Wort und Ton / Hrsg. von G. Schnitzler und A. Aurnhammer. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2011. S. 423–446.
6. Winkler K. Der “andere” Wozzeck. Über Manfred Gurlitts Büchner-Oper (1920–1925) // Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts / Hrsg. von P. Petersen und H.-G. Winter. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1997. S. 189–201.

*Российская академия музыки имени Гнесиных
приглашает всех заинтересованных лиц
принять участие в Международной
научно-практической конференции*

«Опера в современном музыкальном театре»

Конференция, которая состоится в Москве с 13 по 15 ноября 2013 года, посвящена проблемам современного оперного театра – особенностям функционирования репертуарных театров и антрепризных проектов в российских городах и за рубежом, проблемам репертуара, современного композиторского, режиссерского творчества, взаимодействию театра и публики, задачам современной профессиональной подготовки.

Основные проблемные направления:

- музыкальный театр в современной культуре;
- старинная опера на современной сцене;
- оперное творчество современных композиторов – от партитуры к постановке;
- детский музыкальный театр и оперный театр для детей;
- вопросы профессиональной подготовки оперного певца, дирижера, режиссера в России и за рубежом;
- проблемы оперной критики;
- менеджмент и реклама в оперном театре.

Временной регламент – до 20 минут на доклад. Возможно заочное участие в конференции (текст выступления будет размещен на сайте РАМ им. Гнесиных). По итогам мероприятия планируется издать сборник материалов, включающий тексты докладов, прозвучавших на конференции и отобранных на конкурсной основе. Статьи также могут быть опубликованы в научном журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных».

Заявку на выступление (объемом до 1500 знаков) необходимо прислать до 15 октября 2013 года на имя зав. кафедрой аналитического музыкознания РАМ им. Гнесиных, профессора Ирины Петровны Сусидко по электронному адресу lspriv@mail.ru.

В заявке следует указать: ФИО, место работы (учебы), тему и основную проблематику выступления.

КАЙЯ СААРИАХО: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

Кайя Саариахо — одна из самых успешных и признанных женщин-композиторов современности. Она родилась 14 октября 1952 года в Хельсинки. Училась первоначально живописи, затем сделала выбор в пользу музыки и окончила Хельсинскую музыкальную академию и Высшую музыкальную школу во Фрайбурге, прошла стажировку в IRCAM (Институт музыкальных и акустических исследований).

Ее творчество удивительно разнообразно и представляет собой выразительную картину жанров: камерная и симфоническая музыка, три оперы, оратория, балет, ряд электроакустических и смешанных сочинений. Ее музыка завораживает, поражает силой вдохновения, масштабностью замыслов и ювелирной техникой.

Уже тридцать лет мадам Саариахо живет в Париже, где продолжает активно трудиться над сочинением музыки. В связи с ее юбилеем в октябре 2012 года в Хельсинки прошел симпозиум, на котором многие известные музыковеды представили свои исследования, посвященные ее творчеству. В преддверии этого события Саариахо согласилась дать интервью молодой исследовательнице из России Галине Сидоровой, которое мы предлагаем вашему вниманию.

— Мадам Саариахо, Вы — пост-спектральный композитор?

— Я не думаю, что меня действительно можно определить как композитора такого рода. Да, конечно, есть ощущения пост-спектрализма, они стали для меня очень важным открытием в творчестве Жерара Гризе и Тристана Мюрая, и на мою работу их творчество повлияло, как и очень многие другие вещи, даже, скажем, сериализм. Я считаю, что мой метод — это метод смешения многих вещей. Когда говорят «пост-спектралист», то имеется в виду именно спектральная школа, и

поэтому я не думаю, что меня и правда можно определить таким образом.

— Действуете ли Вы в рамках этого направления?

— В рамках спектрализма? Я считаю, что нет, потому что не работаю со всеми теми способами, что и они, хотя могу сказать уверенно, что всегда была заинтересована звуком и меня очень вдохновляли такие произведения, особенно у Жерара Гризе. Но моя манера работы все же не такая же, как у него. Она намного более интуитивная и определяется анализом звука и использованием результатов, например, в

гармонической структуре; это действительно является частью моей работы.

— **Каковы источники вашей творческой мысли: это музыкальные или внемузыкальные импульсы?**

— Это и то, и другое. Например, текст или фильмы или природные явления — они могут меня вдохновить, потому что дают музыкальную идею в действительности. Источник может быть внемузыкальным, но в сочинении, над которым я работаю здесь, на моем столе, он становится чисто музыкальным. Вообще, когда я концентрируюсь на определении замысла, это может быть решение, которое действительно направляется какими-нибудь вещами, например, музыкальным текстом, от которого я испытываю сильное чувство, который позволяет определить атмосферу музыки и т. п. Но затем я работаю уже с музыкальными параметрами; так что оба этих источника присутствуют.

— **Какие исторические фигуры повлияли на ваше творчество, может быть, какие-то композиторы?**

— Много композиторов. Конечно, первый — это Бах (как и для всех). Также разные произведения Стравинского. Шимановский, Дебюсси и Равель, Сибелиус, конечно. Также, может быть, какая-то традиционная музыка: японская, или индийская, или финская. Джазовые певцы, как Билли Холидей, которую я очень люблю. Я думаю, что есть еще очень много разных источников.

— **Расскажите о ваших учителях.**

— Наиболее значительным из них был Пааво Хейнинен. Я всегда, даже сейчас, чувствую, что если бы не занималась с ним, то не смогла бы писать музыку. Он

действительно заставлял меня работать сначала интеллектуально. Я была очень зависима от интуиции, а не от моей способности анализировать и действительно создавать техническую музыку. За четыре года, что я с ним занималась, он дал мне средства развиваться в дальнейшем. Во Фрайбурге я занималась с Клаусом Хубером и Брайаном Фернихоу. Эти занятия были очень интересными. В частности, с Клаусом мы занимались больше оркестровкой, деталями оркестровки; он дал мне много идей, очень профессиональных, касающихся использования оркестра. А Брайан... наверное, он дал мне идею поиска своей личности, даже, возможно посредством оппозиции. Потому что когда я приехала во Фрайбург, это было как раз время очень многих строгих ограничений, постсериальных, он никогда не выступал против моих подходов, но для меня было обязательным обсудить это с ним. И по причине этого ограничения, я была уверена, что это были вещи более ясные для меня: знать, что я делаю.

— **Кого бы вы выделили из известных современных композиторов?**

— Известных или важных?

— **Важных для Вас.**

Для меня лично?

— **Да.**

— Для меня лично... может быть, Анри Дютийё, потому что я его знаю уже довольно давно, он очень интересен. Он пишет не много, работает очень медленно, но то, что он заканчивает, я нахожу превосходным. Он в годах сейчас, но остается интересным для молодых коллег и для меня лично своей смелостью. И тем, что можно быть также очень щедрым как че-



Кайя Саариахо в своем рабочем кабинете (июль 2012 года). Фото Г. Сидоровой

ловец и также тщательным как артист до настоящего момента. Я не знаю сколько ему лет, он уже очень стар, но его последние пьесы великолепны.

— Какими техниками должен владеть современный композитор?

— Я считаю, что каждый ответит по-разному, потому что есть люди, которые думают, что надо получать знания по гармонии и контрапункту, как я делаю, например. Я думаю, что музыкальная культура и история крайне разнообразна. Считаю, что интересно изучать всю эту историю. Важно изучать различные композиторские техники, чтобы потом иметь возможность реализоваться и использовать эти техники в своей собственной манере. Мне очень нравится изучать разные

периоды музыкальной истории, узнавать много вещей и после этого составлять свое собственное мнение. Я чувствую, что в противном случае музыка остается поверхностной и слишком популярной. Я, может быть, больше представляю некую школу, но я бы очень хотела изучать все средства, с которыми можно работать. Например, развивать свое представление, чтобы слышать внутренне, не всегда использовать компьютер. Изучать оркестровку, знать все инструменты, чтобы лучше представлять себе особенности оркестровки.

— Без каких электронных и звукообразующих программ нельзя обойтись сегодня?

— Вы говорите о компьютерных программах? К сожалению, я не знаю всех

программ. Свои партитуры я создаю с помощью программы *Finale*, но есть многие, кто использует *Sibelius*, что, возможно, и лучше. Но поскольку я уже начала с *Finale*, то теперь уже не могу ее сменить.

— Это программы для создания партитур. А для сочинения?

— Сейчас я использую не многие такие программы, в отличие от 1980-х годов, когда я разрабатывала какие-то вещи вместе с программистами. Например, для ритмических интерполяций, но я не использую их сейчас в большом количестве. Предпочитаю все делать вручную, тем более что я не очень компетентный человек в этом плане. Если есть электронная партия в моем произведении, в которой я разрабатываю модели при помощи разных программ, в конце все сводится на мой *Patch Max*¹, который все сейчас используют. Я вбиваю данные, которые запускаются им в ход. Но если действительно говорить о программах для обработки — я не лучший специалист в этой области.

— Как Вы думаете, могут ли современные методики сочинения повлечь формирование новых предметов, таких например, как изучение звуковой среды?

— Да, конечно. Многие композиторы создают музыку чисто для пространства. Брайан Фернихоу в 1980-е создал музыку для аэропорта. И конечно, все больше и больше приходит сознание того, как психологически действует музыка. Она везде и повсюду.

— Кто или что помогло вам освоить компьютерный мир?

— В 1982-м году у меня была стажировка в ИРКАМе. Затем я работала по осуществлению своих проектов, и во многих случаях у меня были ассистенты, очень разные. Много раз это был Жильбер Моно. Но уже много лет я работаю дома вместе со своим мужем Жан-Батистом Барьером. Он мой самый превосходный учитель, поскольку большая часть технических вещей сделана в сотрудничестве с ним; он был заинтересован моей музыкой и рассказывал мне о новых техниках.

— В каком вашем сочинении Вы выразились наиболее полно, ясно?

— Ну, возможно, это оперы.

— «*L'Amour de loin*»²

— Да, наверно. Так как это моя первая опера, и когда я работала над ней, я чувствовала, что все, чему я училась, то, что знала о музыке — все это я использовала в опере.

— Можно ли говорить о периодах в вашем творчестве и выделить какие-то важные сочинения?

— Это не так просто сказать, какие произведения самые важные. Возможно, первая пьеса, в которой я почувствовала... которая отвечала моему собственному языку. Это «*Laconisme de l'aile*»³ для флейты соло, которую я сочинила в 1981-м или 1982-м году — моя самая первая пьеса для флейты.

— Это было уже в Париже?

¹ Визуальный язык программирования для музыки и мультимедиа, разработанный компанией *Cycling'74* из Сан-Франциско, специализирующейся на программном обеспечении.

² «Любовь издалека» (1999–2000). Автор либретто — Амин Маалуф.

³ «Лаконизм крыла» (1982).

— Нет, я закончила ее во Фрайбурге. В тот момент я была еще как бы между Фрайбургом и Парижем, поскольку уже в 1982-м году началась моя парижская стажировка, но я часто возвращалась во Фрайбург. Затем, я думаю, наиболее важной для меня пьесой в профессиональном плане стала «Lichtbogen»¹ для камерного оркестра и электроники, потому что это была пьеса, по которой люди уже стали узнавать меня. Это были 1982—1984 годы. А после — «Verblendungen»², так как для этой пьесы я впервые проанализировала звук виолончели и разработала гармонию и свободно создавала гармонию исходя из этого звука. Это был мой первый большой заказ здесь, во Франции. Мне кажется, это был 1986-й год. После этого был диптих «Du cristal... à la fumée»³, написанный в 1989—1991 годах для большого оркестра. Затем, наверное, стоит назвать «Graal théâtre»⁴, концерт для скрипки (1995).

— Мадам, период до диптиха можно назвать первым?

— Думаю, да. Это верно. После «От кристалла...» я почувствовала, что надо найти новые вещи. Прежде я находилась в процессуальности, в преобразовании, в метафоре, очень прямой, линейной. Я поняла, что надо сломать эту линейную манеру письма.

— Можно ли сказать, что в вашем творчестве есть некая эволюция?

— Да, я надеюсь. После всех опытов

я изменилась. Сейчас я уже не та женщина, которая написала «От кристалла...». Прошло двадцать пять лет, и все это влияет на музыку тоже. Я чувствую, что мне нужно работать со звуком... Мне надо было найти решение для гармонической структуры, для каких-то идей, и я поняла, что найденное не только надо сохранить, но и искать новые вещи. И так как я начала работать над идеей оперы, и конечно, эта идея мелодии стала разрабатываться мной как параметр, может быть, самый очевидный в течение нескольких лет. Но я надеюсь, что я не иду слепо в смысле сознательности. После этого у меня было чувство, что надо работать очень сознательно. Важен был ритм, потому что у меня была не очень явная, телесная тенденция в музыке, а очень абстрактная. Для меня было необходимо попытаться увеличить это, сделать свою музыку более физической. Я считаю, что со всеми этими этапами мое творчество становилось все более драматическим.

— Какие творческие идеи и планы Вас сейчас занимают?

— Сейчас мне интересны очень многое. Но одна вещь, которая мне очень нравится, — это камерная музыка. Она всегда мне нравилось, но сегодня чувствую, что верная музыка сейчас — это именно камерная. Она не может быть выбрана для каких-то больших пространств, но больше живет в маленьких пространствах, в ограничении. Может быть, это реакция

¹ «Вольтова дуга».

² «Ослепления» (1982—1984) для магнитофонной ленты и камерного оркестра.

³ «От кристалла... к дыму».

⁴ «Театр Грааля».

после всех экспериментов, связанных с оперой, но я очень заинтересована этим, мне интересна хрупкость. Но также и сценическая музыка: мне интересно искать истории, которые можно использовать для сценических произведений.

— **Можно ли сравнить интерполяцию в «Amers»¹ с классической модуляцией?**

— Интерполяция и модуляция? Я не думала об этом ранее. Но думаю, что да. Почему бы и нет?

— **Что касается интерполяции ритмов и звуков — речь идет о тембральном морфинге звука?**

— Морфинг — нет. Его тогда еще не существовало. Звуки были произведены с помощью программы *Modalys*. Еще я много использовала разные резонансные фильтры. Об этом надо спрашивать Жан-Батиста. В начале это была программа *Chant*, затем после этой программы, мы нашли создание моделей, которые могли быть восприняты как звук или голос или инструмент, затем филировать ширину ленты до наиболее тонкой... Можно слушать только один звук, можно сказать, что ширина ленты становится практически нулевого резонанса. Это понятно? Если ты интересуешься «Ориентирами», есть статья, в которой объясняются какие-то вещи². Там есть интересные подробности, названы программы, которые я использую.

— **Вы используете синтез с помощью физического моделирования?**

— Да. С *Mosaic*. Потому что в действительности, когда я начала работать над «Ориентирами», я пыталась представить, например, смычок такой длины, какой мне был необходим без смены направления. И именно поэтому я начала работать с *Mosaic*. Но сделать что-то в этом роде это очень сложно, так как надо владеть физическими параметрами. Знать о том, как смычок прикасается к струне, — это действительно сложно. Так что когда я работала над этим, то создала много средств случайно, находясь в поиске, и впоследствии использовала их в партии электроники. Но я никогда не могла сделать то, что хотела изначально.

— **А сейчас вы используете морфинг или Modalys?**

— Нет, я не использую их сейчас. Ничего такого.

— **Расскажите, пожалуйста, об анализе звуков с помощью моделей резонанса?**

— Это то, о чем написано в статье. Вообще, я анализирую звук при помощи различных программ. Они меняются, появляются новые. У меня есть составляющие спектра и есть алгоритм, который позволяет мне найти наиболее важные компоненты для восприятия и все компоненты в целом. Это какой-то момент звука, который я анализирую, беру отдельные элементы, и, отталкиваясь от этих двух вещей, я создаю гармоническую структуру. И потом ту же структуру использую для фильтра.

¹ «Ориентеры» (1992) — концерт для виолончели, ансамбля и электроники.

² Статья представляет собой несколько интервью с композитором, собранных Даниэлем Коэн-Левинасом. Источник: The Musical World of Kaija Saariaho // Prisma. CD-ROM. Porvoo: WSOY, 1999.

— Мадам, как фиксируются в партитуре методы интерполяции, физического моделирования и т. п.?

— Анализ инструментов или электронная партия?

— **Партия электроники.**

— Партия электроники — это то, что я часто разрабатываю. Есть такая процедура, когда в течение десяти секунд, я ввожу в компьютер звук и что-то происходит, например, меняется patch. Это все создается в компьютере. Если я ищу что-нибудь, чтобы сделать что-то уточненное в тембровом отношении, что сложно понять на слух, я создаю какой-то звук, смешиваю его (все это происходит в компьютере), после чего музыкант запускает это вместе с музыкой, следуя ей. В некоторых моих сочинениях есть определенные мною места, где играет весь оркестр, а музыкант или дирижер пускает в ход какой-то звук в некоторых моментах.

— **Как я могу распознать, что это интерполяция или метод резонанса в партитуре?**

— Но... тебе не нужно этого понимать.

— **Только слушать?**

— Да.

— **Это не зафиксировано?**

— Нет. Но ты видишь, что касается партитуры, моя нотация очень бедна.

— **И несколько практических вопросов об «Ориентирах»: музыка Гризе и Мюроя была открытием для вас. Вот почему я провожу параллели между вашим и их творчеством. Гризе использовал новую технику, проанализировав звук тромбона.**

— Да, это так.

— Он получил последовательность обертонов. И вы также делали предварительные спектральные анализы звуков виолончели?

— Да.

— **Использовали ли вы элементы последовательности обертонов? Можно ли сравнить обычную последовательность обертонов с вашими анализами? Или эта серия вас не интересует?**

— Нет. Я действительно не сравниваю эти вещи. Моя отправная точка — это данные спектральных анализов сложных звуков. Это работа Жерара была очень методичной. Он действительно хотел создавать синтезированное звучание с оркестром, спектр. Но это не является моей идеей. Моя идея — это только точка отсчета, чтобы создать гармоническую структуру и чтобы у меня была также «физическая» карта в микротональности.

— **Я правильно понимаю, что ваш выбор — это сам по себе сложный первоначальный звук?**

— Если первоначальный звук довольно сложен, мы имеем гармонический спектр, из которого все начинается. И это не удивительно; я знаю как устроен обычный спектр и поэтому ищу звуки, которые можно «приводить в беспорядок», спектры которых не выстроены математически, а чистые по своей природе.

— **Во всех случаях можно видеть, что первые 9 обертонов совпадают с этой моделью.**

— Да.

— **И есть ноты, которые в вашей модели встречаются, но в другой октаве.**

— Да-да, конечно. Это естественный,

Рис. 1

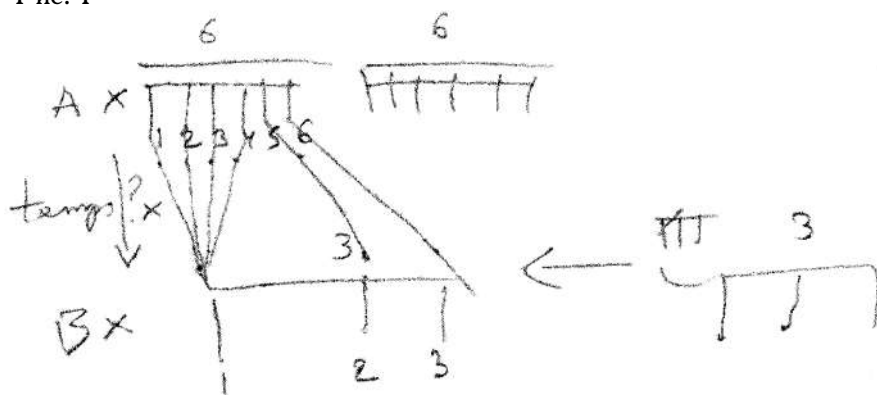


Рис. 2

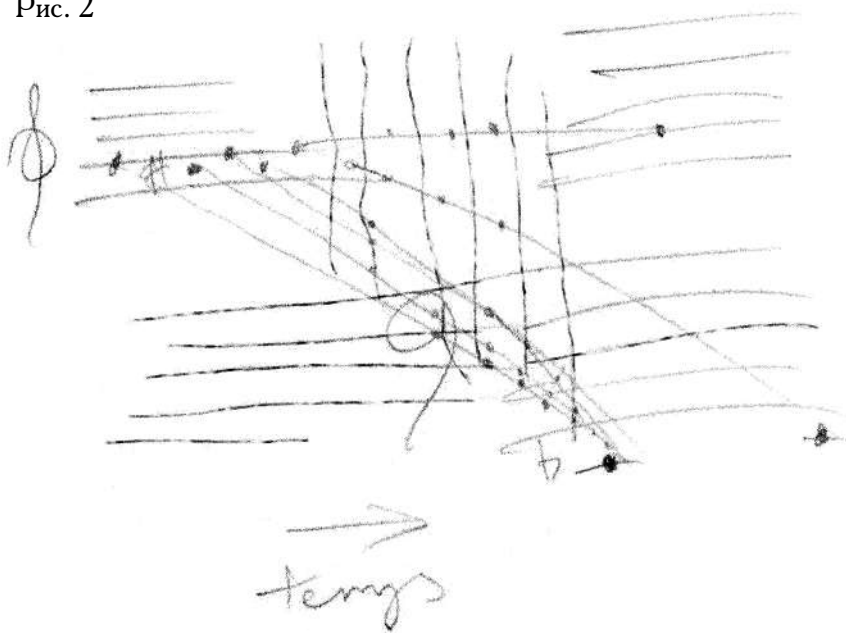
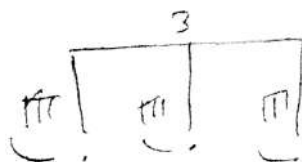


Рис. 3



натуральный звук. В инструментальных партиях он встречается, конечно.

— **То есть звук трели очень богатый и наиболее интересен для вас?**

— Да. Эта точка отсчета — звук, который появляется, как правило, при игре *sul tasto* или *sul ponticello*.

— **Мадам, могли бы вы мне объяснить этот рисунок? Это партия электроиники. Каким образом эта группа из четырех нот сливается в одну? Вы загружаете какие-то данные, параметры в компьютерную программу?**

— Да. Это программа, где я имею возможность ввести значения. Я определяю точку отсчета. Затем — пространство рядом и уже после этого — сколько времени хотела бы отвести на этот процесс. И теперь уже я могу рассчитать, что куда пойдет, на том ощущении, как происходит эта интерполяция. Например, вот как здесь (*рисует первый рисунок — см. Рис. 1*).

— **Эти вещи делаете вы сами или программа?**

— Я это делаю с кем-нибудь, кто мне помогает работать и создавать в этой программе. Я показываю, задаю значения и путь. Например, у каждого значения есть номер, я ввожу эти номера, и программа высчитывает ритм за какой-то промежуток времени.

— **Получается ритмическая интерполяция?**

— Да. Ритмическая и высотная. Поэтому что можно посмотреть на это как на высоты (*начинает рисовать второй рисунок — см. Рис. 2*).

— **Это те звуки, которые вы выбираете?**

— Но именно в этом ритме. Тут есть

еще то, что я определяю по своему желанию (*рисует точки под скрипичным нотным станом и ми-бемоль в басовом ключе*), и время, которое теперь находится здесь (*рисует *temps* и стрелочку*). Можно сказать, что это идет вот так (*проводит диагональные линии на басовом нотном стане*), ... это остается таким же и идет вот сюда, например (*соединяет точки прямой линией на скрипичном нотном стане*). Итак, что у нас получилось: ты можешь знать все данные... остается дорисовать все высоты, которые возникают (*ставит точки на басовом нотном стане на диагональной линии*). И вот, например, есть многие из них, которые изменяются ритмически и также на уровне высот, или идут к тем же высотам и тому же ритму. Далее, они исчезают потихоньку (*рисует точки между нотными станами*). После этого я беру и делаю так (*проводит диагональные линии, соединяя точки между и на нотных станах*), и тут происходит отбор высот и ритма... Я также задаю эти траектории (*рисует прямые линии между нотоносцами*)... Теперь можно сказать, что вот эти точки будут преобразованы в одну вот здесь, понимаешь? (*рисует третий рисунок — см. Рис. 3*). Потому что они уменьшаются, становятся все менее и менее заметными, за исключением последней (ми-бемоль).

— **Понятно. Но можно выбрать и другие ноты?**

— Да, можно выбрать все что угодно. Здесь у меня именно такая идея.

— **Это сделано для того, чтобы совпало с партией виолончели?**

— Да, это так.

— **Теперь понятно.**

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Дурандина Елена Евгеньевна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: mailbox@gnedin-academy.ru

Енговатова Маргарита Анатольевна (Москва) — кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, руководитель проблемной научно-исследовательской лаборатории по изучению традиционных музыкальных культур Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: folkgnedin@yandex.ru

Валькова Вера Борисовна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: veraval@yandex.ru

Бочаров Юрий Семенович (Москва) — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра Методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, главный редактор журналов «Старинная музыка» и «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных»

Васильев Юрий Вячеславович (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: magistrenok@rambler.ru

Корабельникова Людмила Зиновьевна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания.

E-mail: milakor2@yandex.ru

Сударева Мария Александровна (Москва) — кандидат искусствоведения, преподаватель Государственного музыкального колледжа имени Гнесиных.

E-mail: musved@mail.ru

Векслер Юлия Сергеевна (Нижний Новгород) — доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) имени М.И. Глинки.

E-mail: wechsler@mts-nn.ru

Сидорова Галина Андреевна (Москва) — аспирантка Российской академии музыки имени Гнесиных, преподаватель, концертмейстер ГБОУ ДШИ «Вдохновение».

E-mail: galundik@yandex.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Елена Дурандина. Маргарита Енговатова. Памяти учителей

Обзорная информация о состоявшейся в Российской академии музыки имени Гнесиных 24 мая 2013 года Научно-практической конференции, посвященной памяти выдающихся педагогов и исследователей профессоров М.С. Пекелиса, Т.В. Поповой и Б.В. Левика, долгое время проработавших в стенах учебных заведений имени Гнесиных.

Ключевые слова: история музыки; музыкальное образование; М.С. Пекелис; Т.В. Попова; Б.В. Левик.

Вера Валькова. Летопись жизни и творчества музыканта: к проблеме научных ресурсов жанра

В статье обсуждаются истоки и свойства одного из видов музыковедческих работ — «Летописи жизни и творчества музыканта». Летопись описывается как специфически национальная традиция, сложившаяся в русском литературоведении на рубеже XIX—XX веков и укоренившаяся впоследствии в отечественном музыковедении. Выделяется особая эвристическая роль факта в исследованиях этого типа, отмечается тенденция к соединению Летописи и научной монографии в современном отечественном музыковедении.

Ключевые слова: летопись; жизнь и творчество музыканта; русская литература; русская музыка; документ и факт.

Юрий Бочаров. Музыка барокко по-русски, или В ожидании исторического аутентизма

В статье обращается внимание на многочисленные случаи ошибочной информации о музыкальной культуре эпохи барокко, содержащейся в отечественной учебной и справочной литературе, опубликованной в конце XX — начале XXI века.

Ключевые слова: музыка барокко; российское музыкознание; справочная и учебная литература; музыкальные формы и жанры.

Юрий Васильев. Феномен «Могучей кучки» в контексте русской музыкальной культуры середины 1850-х—1860-х годов

Автор исследует феномен «Могучей кучки», обнаруживая закономерности и ключевые точки в процессе преобразования небольшой группы частных учеников М.А. Балакирева (во главе со своим педагогом) в мощную и авторитетную творческую организацию, которая стала символом нового направления в русской музыке XIX века.

Ключевые слова: русская музыка XIX века; «Могучая кучка»; М.А. Балакирев; Новая русская школа.

Людмила Корабельникова. Музыкальная культура российской эмиграции, неслышанная и неизученная

Краткая характеристика музыкальной культуры русской эмиграции «первой волны». Необходимость изучения в современной России этого культурного пласта, без которого не может быть в полной мере понят феномен русской музыки XX века.

Ключевые слова: культура российской эмиграции; русская музыка XX века; русская музыка за рубежом.

Мария Сударева. «Кипарисы» А. Дворжака: жанровые трансформации лирического цикла

Статья посвящена метаморфозам одного из ранних произведений А. Дворжака — вокального цикла «Кипарисы» (1865), на основе которого в 1887 году было создано сочинение для струнного квартета, которое, в свою очередь, способствовало появлению нового вокального цикла под названием «Песни любви» (1888). Автор обращает внимание на особую роль «Кипарисов» в творчестве А. Дворжака и на связи этого произведения со многими другими сочинениями чешского композитора.

Ключевые слова: Антонин Дворжак; «Кипарисы»; вокальный цикл; камерно-инструментальная музыка.

Юлия Векслер. Другой «Воццек». О неизвестной опере Манфреда Гурлитта

Статья посвящена опере «Воццек» (1926) немецкого композитора Манфреда Гурлитта (1890—1972), написанной и исполненной практически в одно время с одноименной оперой Альбана Берга. Рассматриваются общеэстетические установки Гурлитта, принципы работы с первоисточником (драмой Г. Бюхнера), особенности драматургии, композиции и стиля оперы.

Ключевые слова: Манфред Гурлитт; Альбан Берг; Георг Бюхнер; «Воццек»; музыка XX века; опера.

Кайя Саариахо: штрихи к портрету

Интервью, взятое в июле 2012 года аспиранткой РАМ им. Гнесиных Галиной Сидоровой у известного финского композитора Кайи Саариахо. Затрагиваются важные аспекты, характеризующие творческую личность: источники вдохновения, влияния и пристрастия, сформировавшие художественный вкус Саариахо, значение современных электронных технологий, ключевые произведения в творчестве. Публикуется автограф композитора (сделанный при встрече), поясняющий процесс интерполяции на примере ее сочинения «Amers».

Ключевые слова: Кайя Саариахо; современная музыка; электронные технологии, интерполяция.

ABSTRACTS

- Elena Durandina, Margarita Engovatova.** Remembering our Teachers 3
 Information about the scholarly conference in memory of professors M.S. Pekelis, T.V. Popova and B.V. Levik taking place in Gnessim's Russian Academy of Music in May 24, 2013.
Key words: history of music; musical education; M.S. Pekelis; T.V. Popova; B.V. Levik.

- Vera Valkova.** *Letopis'* [Chronicle] of life and works of a musician and its research potential 10

The author describes specific genre of musicological works — so-called *Letopis'* [Chronicle] of musician's life and works. *Letopis'* is considered as specific Russian tradition, which had appeared in history and criticism of Russian literature at the turn of the 19th—20th centuries and had been developed in Russian musicology. There is noted a trend to combine the “chronicle” and research monograph in modern Russian musicology.

Key words: chronicle; life and works of musician; Russian literature; Russian musicology.

- Yuri Bocharov.** Baroque music in Russian, or Waiting of authenticity in music history 19

The author pays attention to numerous mistakes in information on musical culture of the Baroque era containing in modern Russian educational and reference books.

Key words: baroque music; modern Russian musicology; musical forms and genres.

- Yuri Vasiljev.** The phenomenon of *Moguchaya kuchka* [The Mighty Handful or The Balakirev Circle] in context of Russian music culture of the mid-1850's —1860's. 32

The article is dedicated to research of phenomenon so-called *Moguchaya kuchka* — a circle consisting of M. Balakirev and his several private students that has become a symbol of a new trend in Russian music of the 19th century.

Key words: Russian music; Mily Balakirev; Vladimir Stasov; The New Russian School.

- Ludmila Korabelnikova.** Musical culture of Russian emigration, unheard and unstudied 42

The author pays attention on musical culture of Russian “first-wave émigré” (1920–1930s). It is unknown subject for the majority of musicologists in modern Russia. However the phenomenon of Russian music of 20th century can be understood only if both of its forcible separated parts will be considered together.

Key words: Russian music; Russia Abroad; the first-wave émigré; Russian composers of 20th century.

Maria Sudareva. ‘Cypresses’ by A. Dvořák: genre transformations of lyric cycle 62

The article is devoted to one of the most intimate Dvořák’s works — the “Cypresses” cycle. Dvořák composed a vocal cycle in 1865 but he created the new version for string quartet in 1887, which led to appearance of new original vocal cycle called “Love songs” (1888).

Key words: Antonín Dvořák; Romantic music; vocal cycle; chamber music.

Julia Veksler. Other “Wozzeck“. The unknown opera by Manfred Gurlitt..... 72

The article is devoted to Manfred Gurlitt’s ‘Wozzeck’, written and performed at the same time as famous opera by Alban Berg. Author compares libretto of both operas, examines features of dramaturgy and composition, as well as interaction of different styles (expressionism, neoclassicism, new objectivity).

Key words: Manfred Gurlitt; Alban Berg; «Wozzek»; opera of the 20th century.

Kaija Saariaho: portrait features 81

Interview with the famous Finnish composer (July, 2012)

Key words: Kaija Saariaho; modern music; electronic music.



ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых, как правило, соответствует специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство».

Обязательное условие публикации — научная новизна предлагаемого материала и высокий профессиональный уровень его изложения.

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес главного редактора журнала (stmus@mail.ru) либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе.

Объем статьи — от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов), включая библиографический список, при 3–5 иллюстрациях и/или нотных примерах. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения.

Текст статьи должен быть набран на компьютере в программе Word (формат doc или rtf) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12 либо 14 при одинарном либо полуторном интервале).

Иллюстрации (в том числе схемы, таблицы и нотные примеры) необходимо предоставить в виде отдельных файлов в форматах tiff либо jpg с разрешением не менее 300 dpi (для нотных примеров — 600 dpi). При этом ширина изображения, как правило, не должна превышать 13,5 см.

Обязательное требование к присылаемому тексту — наличие пристатейного библиографического списка (как правило, не менее 10 позиций, с учетом отечественных и зарубежных публикаций последних 10 лет).

Оформление библиографических ссылок должно соответствовать нормам ГОСТ Р 7.0.5.—2008.

Кроме того, авторам необходимо предоставить краткие сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон и e-mail, место работы (полное наименование и адрес), должность, наличие ученой степени, ученого звания, фамилия и инициалы в английской транслитерации, а также перевод на английский язык названия статьи и краткие (в среднем по 300–500 знаков) аннотации предложенной статьи на русском и английском языках.

В соответствии с российским законодательством авторы передают учредителю и издателю журнала (Российской академии музыки имени Гнесиных) права на опубликование рукописей на основе неисключительной лицензии, для чего заполняют бланки соответствующих договоров и передают их в редакцию (лично либо по почте).

За авторами сохраняются все остальные права как собственника этих рукописей: право авторства на данные произведения и иные установленные законом личные неимущественные права. Учредителю принадлежат авторские права на журнал в целом. При этом авторы гарантируют, что статьи, права на использование которой ими передаются, являются их оригинальными произведениями и что ранее данные статьи никому официально не передавались для воспроизведения и иного использования.

Авторы статей несут всю ответственности за содержание своих статей и за сам факт их публикации. Редакция журнала, а также его учредитель и издатель не несут никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией их статей.

В течение 5 рабочих дней после получения текстов статей и других необходимых материалов редакция журнала направляет каждому автору электронное письмо с подтверждением факта их получения. Присланные материалы не возвращаются.

Редколлегия журнала рассматривает полученные статьи и, как правило, в срок до 30 рабочих дней сообщает авторам электронным письмом о предварительном их одобрении, необходимости доработки либо отклонении как по формальным, так и по собственно научным признакам. В случае отклонения статьи редакция направляет ее автору мотивированный отказ.

В приоритетном порядке редколlegией рассматриваются статьи, имеющие рекомендации к публикации от вузовских кафедр, подразделений научно-исследовательских организаций либо отдельных ученых, обладающих ученой степенью доктора наук.

Основными критериями отбора статей являются их соответствие профилю журнала, новизна, актуальность и обоснованность предложенных для публикации результатов научных исследований, а также соблюдение норм научной этики.

Окончательное решение о публикации статей принимается на основании результатов их обязательного научного рецензирования высококвалифицированными специалистами.

Материалы научных конференций принимаются для публикации по представлению их оргкомитетов.

Плата за публикацию статей аспирантов не взимается.

Текст статей в процессе подготовки к печати проходит тщательное научное и литературное редактирование. При этом содержательная правка, как правило, согласовывается с авторами.

Мнения авторов статей по тем или иным научным вопросам могут не совпадать с позицией редколлегии журнала.

Каждый автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья.