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.: (495) 691-30-78
E-mail: meersohn@mail.ru
http://uz-gnesin-academy.ru

Подписано в печать
30.12.2016 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
«Сам Полиграфист»
109316, Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5

© Российская академия музыки имени Гнесиных, 2016

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

Российской академии музыки имени Гнесиных

2016 №4(19)

Главный редактор
доктор искусствоведения
И.С. Стогний

Редакционная коллегия:

Березин В.В.
Доктор искусствоведения, профессор
Власова Е.С.
Доктор искусствоведения, профессор
Дауноравичене Г. (Литва)
Доктор гуманитарных наук, профессор
Зинькевич Е.С. (Украина)
Доктор искусствоведения, профессор
Кирнарская Д.К.
Доктор искусствоведения, профессор
Масловская Т.Ю.
Кандидат искусствоведения, профессор
Науменко Т.И.
Доктор искусствоведения, профессор
Сусидко И.П.
Доктор искусствоведения, профессор
Цареградская Т.В.
Доктор искусствоведения, профессор
Шеховцова И.П.
Кандидат искусствоведения, доцент

Плата за публикацию статей не взимается

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

СОДЕРЖАНИЕ

Актуальные проблемы музыкознания

Юлия Векслер. Возвращаясь к биографии Альбана Берга 3

Музыка XX века

Александр Демченко. Досье гения из провинции 15

Ирина Шеховцова. Композитор легендарной судьбы — Оразмухамед Курбан-Ниязов 30

Из истории зарубежной музыкальной культуры

Людмила Кокорева. Сати — Мийо. Неизвестные страницы дружбы 39

Мария Савинкова. «Во Славу Бога и для услаждения души человеческой...». О Яне Дисмасе Зеленке (1679–1745) 49

Страницы истории оперы

Натэла Енукидзе. Итальянские мотивы в русской оперной пародии 64

Музыкальные архивы

Сергей Аникиенко. Историографические проблемы творчества М.Ф. Гнесина 75

Сведения об авторах 86

About the Authors 87

Аннотации и ключевые слова 88

Abstracts 92

Требования к статьям 95

Юлия Векслер

ВОЗВРАЩАЯСЬ К БИОГРАФИИ АЛЬБАНА БЕРГА

Проблема изучения биографии Альбана Берга, несмотря на внушительное число исследований, посвященных австрийскому композитору, отнюдь не утратила своей актуальности. Появление новых источников, материалов, публикаций дает важные импульсы для дальнейших изысканий, вновь и вновь заставляя убедиться в том, что композиторская биография не исчерпана и принципиально неисчерпаема.

Ателье д'Ора-Бенда. Альбан Берг в костюме в полоску[1]

Признавая открытость биографической темы как, наверное, и любой иной темы научного исследования, нельзя не видеть проблем и трудностей самого жанра музыковедческой биографии, наиболее остро заявивших о себе в прошлом столетии, когда был поставлен под вопрос ее научный статус. Какова ситуация в музыковедении сейчас, можно ли говорить о новом видении биографического жанра в XXI веке?

Ответу на этот вопрос и будет посвящена статья, в основе которой — материалы, связанные с проблематикой зарубежных, в первую очередь немецкоязычных, исследований о биографии в целом и биографии Альбана Берга в частности.

В XX столетии жанру музыковедческой биографии, пережившему свой расцвет в эпоху романтизма, было нанесено два чувствительных удара. Первый из них относится к концу XIX века, периоду формирования истории музыки как академической дисциплины. Знаменитый австрийский музыковед Гвидо Адлер в опубликованной в 1885 году классификации вывел биографию за рамки основной проблематики музыковедения, отведя

[1] D'Ora-Benda, Atelier. Alban Berg in Nadelstreifanzug, 19.04.1924 [Электронное изоиздание] / Фонд электронных изоизданий Австрийской национальной библиотеки (Österreichische Nationalbibliothek). № 10003425. URL: https://www.onb.ac.at/ (дата обращения: 15.01.2017).

ей роль вспомогательной дисциплины исторического музыкознания [1]. Адлер ратовал за написание истории музыки «без подпорки в качестве имен», он разрабатывал метод стилевой критики, который позволил бы изучать музыку как искусство автономное, не зависимое от культурно-исторического контекста и от личности композитора.

Второй удар исходил от патриарха немецкого музыкознания Карла Дальхауза. В статье «Нужны ли еще биографии?» он оспаривает необходимость этого жанра в музыковедении, заявляя о том, что «биографическое обоснование музыкального сочинения для интерпретации иррелевантно даже там, где оно может быть реконструировано» [6, *82*].

Разумеется, и в том и в другом случае речь идет не только о научной позиции отдельного исследователя, но об отражении общих тенденций в области гуманитарных наук. Музыковедческая биография разделила судьбу родственных жанров в других дисциплинах. Пафос научности, ярчайшим воплощением которого стал индифферентный к контексту и к генезису сочинения структурный анализ, объявленная Р.Бартом «смерть автора», упраздняющая его значение в истории искусства, наконец, кризис нарративности, который повлек за собой отказ от повествования, лежащего в основе любого жизнеописания — все это ставило под сомнение существование жанра как такового. Монографические исследования распались на два не связанных раздела — жизнь и творчество, первый из которых постепенно редуцировался до хронографа. Именно так выглядит биография в известной серии немецкого издательства Laaber «Великие композиторы и их эпоха» («Große Komponisten und ihre Zeit»)[1].

Между тем, оттесненный на периферию серьезной науки биографический жанр оказался в сфере т.н. «индустрии культуры». Посещение крупного немецкого книжного магазина в год двойного юбилея Вагнера и Верди позволило убедиться в том, что среди выставленных на прилавке двух десятков новинок не было практически ни одной научной книги. Коммерциализация неизбежно приводит к тому, что ведущим мотивом популярной биографии становится жажда сенсаций и интерес к интимным сторонам жизни художника, что сводит на нет все ее просветительское значение.

Тем не менее, научная биография продолжает свое существование в XX столетии, принимая вызовы времени. Стремление уйти от необъективной интерпретации вызвало к жизни документальную биографию — комментированное собрание докумен-

[1] См., например, соответствующий том об Альбане Берге в: [11].

тов о жизни и творчестве композитора[1]. Но и она подвергалась критике. Так, Г.Данузер справедливо усомнился в том, что такая биография является собой само научное исследование, а не его предпосылки. Точно так же и безупречно изданный нотный текст является лишь предпосылкой анализа, но не самим этим анализом [7, *576*]. Действительно, всякий документ нуждается в истолковании, а заставить заговорить его может лишь интерпретирующее слово исследователя.

Тем не менее, жанр документальной биографии по-прежнему сохраняет свою привлекательность, появляясь в самых разных формах, в т.ч. документальной иконографии — альбома, содержащего факсимиле документов, фотографий, изображений. Как и в полистилистических композициях, в свое время необычайно остро поставивших вопрос об авторском стиле, подобные исследования используют принцип монтажа как действенный способ комментирования. Он оказался востребованным в эпоху постмодерна с ее тяготением к плюралистичности, фрагментарности и цитатности. Утратив черты романного повествования от лица его автора, биография превращается в своего рода гипертекст, изобилующий отсылками к другим текстам, многообразно комментирующим друг друга.

Наступивший XXI век делает попытку нового осмысления жанра, а также прояснения его сложных отношений с музыковедением. В 2014 году выходит в свет солидная монография Мелани Унзельд «Биография и история музыки: странствия биографических концептов в музыкальной культуре и музыкальной историографии» [27]. Ее автор подводит итог развитию жанра и анализирует его перспективы, помещая биографию в проблемное поле современного гуманитарного знания. Так, биография рассматривается здесь как часть «помнящей культуры» (термин Яна Ассмана[2]), вбирает в себя импульсы гендерных исследований и массовой культуры. Автор книги описывает различные модели биографии и биографические концепты (например, «вундеркинд», «гений», «герой»), уделяет внимание современной «антибиографической» и «невидимой» биографии (под последней понимается интервью, «биография вдвоем»). Вместе с тем исследовательница заявляет о сомнительном статусе биографии сегодня — она по-прежнему является «слепым пятном музыкознания»[3].

---

[1] Классическим примером документальной биографии является трехтомное исследование О.Э.Дойча о Шуберте: [8].

[2] Ассман, Ян /Assmann, Jan (1938–) — немецкий египтолог и историк религии и культуры.

[3] См. доклад М. Унзельд на XVI Международном конгрессе немецкого общества музыковедения 14–17 сентября 2016 («Der blinde Fleck der Fachgeschichte? Biographik und Musikwissenschaft»).

Чтобы понять вектор развития биографических исследований о Берге, обратимся к краткому обзору биографий композитора, каждая из которых воплощает ту или иную модель жизнеописания.

Первым биографом композитора стал архитектор Герман Вацнауэр (1875—1939), «старший друг» (väterlicher Freund) юного Альбана в молодости и горячий почитатель его таланта в зрелом возрасте. Написанная в духе романа воспитания, биография Вацнауэра [9] описывает труднейший период взросления будущего композитора с его душевными бурями и психическими травмами. Автор, именуя себя вымышленным именем Герман Херренрид, всячески подчеркивает свою роль в приобщении Берга к музыке, в бережном пестовании музыкальных наклонностей автодидакта. Концепцию такой биографии можно определить так: «рядом с великим».

К тому же типу, безусловно, относится и все, написанное племянником Берга Эрихом Альбаном Бергом (1905—1988). Именно он опубликовал биографию Вацнаура в своей книге «Неисправимый романтик Альбан Берг» [5], дополнив ее комментариями, фрагментами писем и собственными воспоминаниями. Книги Э.А. Берга, не претендуя на научный статус, передают живые и непосредственные детские впечатления автора, который сохранил в памяти легенды и анекдоты, ходившие в семейном кругу. Знаменитый композитор для него — особое достояние семьи, а собственная причастность к описываемым событиям становится предметом гордости и самолюбования.

Трудно судить о достоверности этих воспоминаний. Возможно, автор что-то преувеличивает, где-то ошибается. Ценность таких источников не столько в том, что они позволяют нам реконструировать исторические факты. Они сохраняют в себе непосредственную атмосферу прошлого, ушедшую навсегда, обладают достоверностью не фактологической, но психологической.

Иначе писали о Берге его друзья и коллеги. Ученик Берга Вилли Райх (1898—1980) стал его первым «официальным» биографом. Его задачей было создание «канонической» биографии композитора как ученика Шенберга. Райх приступает к ней лишь во втором переработанном издании своей монографии о Берге, где намеревается «с наивозможной аутентичностью представить человеческий облик Берга и его высокую духовность», а также «показать Берга в единственно подобающем ему свете: свете правды» [24, 7]. Задача эта оказалась невыполнимой. «Наивозможной аутентичности» препятствовал не только весьма ограниченный материал книги, но и табу на целый ряд тем, обсуждение

которых в то время, когда еще были живы непосредственные участники событий, казалось неуместным и даже оскорбительно бестактным. В числе запретных тем — непростые отношения Берга и Шенберга, истинные причины отказа последнего от завершения «Лулу» и т.д. Как бы мы ни относились сейчас к такой «идеализированной» биографии, создание иной в то время было невозможно.

Тем не менее, из ближайшего окружения Берга выдвинулись «оппозиционные» биографы. Они пытались разорвать «пуповину», связывавшую Берга с учителем.

Ученик Берга Теодор Адорно (1903–1969) был одним из наиболее умных и тонких знатоков его творчества. Его некролог «Воспоминание о живущем» [25], которым он откликнулся на безвременную смерть Берга, впоследствии стал основой биографической главы адорновской монографии о Берге [2]. Глава эта, названная «Воспоминание» («Erinnerung»), приближается к особому типу биографии, появившемуся в XX веке — так называемой «психобиографии», авторы которой, следуя учению Фрейда, «отводят место фантазии, семейному конфликту и бессознательным источникам креативности» [26]. «Воспоминание» фигурирует здесь не только в прямом своем значении, указывающем на мемуарный жанр, но и в ином, психоаналитическом. Будучи одной из главных процедур психоанализа, оно нацелено на то, чтобы извлечь на поверхность содержание человеческого бессознательного. Добавим, что существует и иная, гораздо более «оппозиционная» версия этих мемуаров, раскрывающая некоторые детали нашумевшей аферы Берга с Ханной Фукс-Робетин. Она была опубликована лишь после смерти Адорно, в 1984 году [3]. Проявляя тактичность по отношению к Хелене Берг, Адорно не мог запятнать имя ее ушедшего супруга.

Еще один оппозиционер из ближайшего окружения Берга — его близкий друг, литератор Зома Моргенштерн (1890–1976). Хотя он никогда не претендовал на звание биографа, оставленные им мемуары о Берге служат образцом «демифологизирующей» и «дегероизирующей» биографии. Не лишенное иронии название книги «Альбан Берг и его кумиры» [20] скрывает под собой намерение развенчать кумиров Берга, освободив его от личностной зависимости и представив как равного среди равных.

Во второй половине XX столетия исследовательский интерес к Бергу выходит за пределы причастных к нововенской школе и лично знакомых с ним. Австрийский музыковед Ханс Ф. Редлих (1903–1968), в годы нацизма обосновавшийся в Великобритании, стал первым из «посторонних»

биографов Берга. О том, насколько сложными были его отношения с существовавшим в послевоенной Вене шенберговским окружением, говорит тот факт, что его монографию о Берге [23] предваряет открытое письмо Вилли Райху, где Редлих отстаивает свое право писать книгу о композиторе, у которого он не учился. Личность Берга показана здесь сквозь призму известных мифологем рубежа веков. «Вечный юноша» с дионисийско-женственными чертами лица и «отказывающей телесностью» поставлен в один ряд с Рафаэлем, Шелли, Шопеном и Оскаром Уайльдом.

Одной из немногих биографий, написанных после исследования Редлиха, стала книга Розмари Хильмар «Альбан Берг, его жизнь и деятельность в Вене до первых композиторских успехов» [12], обращенная к малоизученному периоду творческой биографии Берга. Заявляя о своем важнейшем принципе — опоре на первоисточники — автор впервые вводит в научный обиход большой круг неизвестных прежде архивных документов. Среди них письма из частных архивов, разбросанных по всему миру, многие из них не опубликованы до сих пор. Однако «позитивистская ориентированность» данной биографии оборачивается «официальностью» и даже «официозностью» представленной картины жизни композитора, которая подвергается справедливой критике. Одна из причин, по-видимому, кроется в трудности понимания чужой культуры: автор книги не австрийка.

Переломным для берговедения в целом стал 1976 год. Умирает вдова композитора Хелена Берг, которая на протяжении 40 лет после смерти супруга была верной хранительницей его архива. Значительная часть личных документов — письма, рукописи, черновики — перемещается в Музыкальное собрание Австрийской национальной библиотеки (Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung) и становится доступной для просмотра. Год спустя американский музыковед Дж.Перл обнаруживает тайную программу Лирической сюиты, адресованную возлюбленной Берга Ханне Фукс [22].

Сложившаяся ситуация не могла не повлиять и на характер биографических исследований. С одной стороны, в руках биографов оказался огромный корпус недоступных ранее источников, изучение которых создавало предпосылки для написания монументального биографического исследования, свободного от изъянов прежних образцов этого жанра. С другой стороны, написание такой биографии парадоксальным образом утратило свою актуальность — берговедение обратилось к иным проблемам. Притягательным направлением ста-

ло биографически ориентированное истолкование музыкальных сочинений — то, что не без блеска делает немецкий берговед Константин Флорос. В то же время важнейшее, даже первостепенное значение приобрели источниковедение и текстология: расшифровка, описание, комментирование и издание неизвестных ранее документов. Последние три десятилетия в немецкоязычном берговедении отсутствует интерес к традиционной модели научной биографии. Разумеется, в большом количестве появляются исследования, обращенные к частным биографическим проблемам, новые же биографические концепции разрабатываются скорее в малых формах — в рамках статей и отдельных глав. Примером служит интереснейшая «топографическая биография» Кристофера Хейли «Там, где дом Берга: его жизнь на периферии», автор которой пытается вписать Берга в культурный ландшафт Вены начала столетия [11].

Как объяснить сложившуюся ситуацию? Думается, причина такой мнимой незаинтересованности в том, что функцию традиционной биографии начинают выполнять другие жанры — своего рода «жанры-заместители», а сами биографии подчас создаются как сателлиты по отношению к крупным источниковедческим проектам.

Остановимся на них подробнее. «Заместителем» биографии среди прочего вполне может стать выставочный каталог, если он содержит подробную хронику жизни и творчества композитора, характеризует различные сферы его деятельности, раскрывает историко-культурный контекст, документирует историю создания сочинений. Здесь дается не только опись экспонатов, но публикуются фрагменты различных, порой неизвестных документов, рукописи, фотографии, иллюстрации, комментарии. Каталог способен охватить творческий путь композитора как целое, не требуя больших объемов. Примером такого рода будет составленный той же Розмари Хильмар каталог выставки к 100-летию со дня рождения Альбана Берга в Австрийской национальной библиотеке [13].

Изданная в соответствии с современными стандартами переписка также может претендовать на роль заместителя жанра научной биографии. Во времена Берга письма были важнейшим средством коммуникации и занимали примерно то место, которое занимают социальные сети у молодого поколения сейчас. По сути, в письмах отражалась вся жизнь человека, они давали детальную хронику событий, документировали творческий процесс и наиболее достоверно свидетельствовали о личности, взглядах и убеждениях писавшего их. В наследии Альбана Берга огромное

количество писем — думаю, больше, чем музыкальных сочинений и музыкально-теоретических трудов вместе взятых. Уже опубликованное эпистолярное наследие Берга исключительно велико: это переписка с Адорно, Моргенштерном, Хеленой Берг, Альмой Малер, Эрихом Клайбером, Александром Цемлинским, Арнольдом Шенбергом, продолжается работа над амбициозным проектом «Переписка новой венской школы»[1], которая, видимо, будет растянута на долгие годы. Будь возможной система взаимосвязанных ссылок между всем этим огромным корпусом писем, они превратились бы в исполинскую биографическую хронику, которую можно было бы читать как целое, сопоставляя сходные или различные интерпретации одних и тех же событий.

Изданные в XXI веке немецкоязычные биографии Берга утрачивают самостоятельное значение и приобретают характер сателлитов. Такой стала адресованная широкому кругу читателей книга Х. Кнауса и В. Зинковича «Альбан Берг. Обстоятельства времени — линии жизни» [19]. В предисловии к ней авторы отмечают, что книга не мыслится ими как биография художника. На основе неизвестных ранее источников — черновиков писем, записей и заметок — она призвана осветить «приватные, общественные, экономические и политические условия, в которых развивалась личность Альбана Берга и его творчество» [19, 7]. Не претендуя на научность, книга следует принципам микроистории, показывая повседневную жизнь и ее незначительные события, далекие от великих творческих свершений. Это своего рода рамки творческой биографии, напрямую не связанные с музыкой, но крайне необходимые для ее понимания. Книга выступает как своего рода приложение к ранее изданным трем внушительным томам, публикующим архивные материалы из фонда Берга: как раз те самые черновики писем, наброски и заметки, интересные, казалось бы, только специалистам [14, 16, 17].

Другая книга служит сателлитом нового издания переписки Берга с его женой Хеленой. Как известно, первое издание писем 1965 года [4], пострадавшее от бескомпромиссной цензуры Хелены Берг, вышло в крайне урезанном виде и не раз подвергалось критике. Теперь переписка с женой издана целиком в виде трех огромных томов с подробнейшими комментариями (2012–2014). В 2016 году вышел и четвертый том, который содержит справочный аппарат [18]. Это самая большая переписка Берга из всех существующих:

[1] Briefwechsel der Wiener Schule. Herausgegeben im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußi-scher Kulturbesitz (Berlin) von Thomas Ertelt.

Брюльмайер, Херманн. Портрет Альбана Берга[1]

своей жене Берг писал больше, чем кому-либо еще, определенно больше, чем Шенбергу и Веберну. Год спустя после выхода третьего тома появилось небольшое по объему карманное издание переписки, своего рода «Briefwechsel lite», адресованная неспециалистам, желающим познакомиться с биографией Берга и австрийской культурой XX века [15]. Фрагменты избранных писем перемежаются здесь комментариями, соединяющими их в один большой текст эпистолярного романа. Автор книги Х.Кнаус подчеркивает, что в своем издании исполняет давний замысел Берга, когда-то назвавшего свои письма к невесте «главами большого романа» под названием «Хелена и Альбан Берг. История большой любви». Биография композитора превращена здесь в love story, что более всего соответствует горизонту ожидания современного читателя, который может заинтересоваться частной жизнью Хелены и Альбана, поскольку

[1] Brühlmeyer, Hermann. Porträt von Alban Berg, 1935 [Электронное изоиздание] / Фонд электронных изоизданий Австрийской национальной библиотеки (Österreichische Nationalbibliothek). № 8017198. URL: https://www.onb.ac.at/ (дата обращения: 15.01.2017).

знает о других «звездных парах»: Рихард и Козима Вагнер, Роберт и Клара Шуман. Добавим только, что Хелена, после замужества оставившая занятия вокалом, отнюдь не была публичной персоной, как не была ей, впрочем, и тайная возлюбленная Берга Ханна Фукс.

В заключении вновь зададимся вопросом: какой же должна быть современная научная биография? Попробуем описать такой гипотетический труд. Наверное, биография не будет повествованием — это не актуально в эпоху модернистского и постмодернистского романа с его фрагментарностью и нелинейностью. Скорее всего, она будет не печатной, но цифровой — мультимедийные средства открывают перед нами исключительные возможности, позволяя поместить в нее не только текст в любом объеме, но и факсимильные оригиналы документов, фотографии, аудио и видео данные. Она будет многослойна, предоставляя читателю возможность выбора и различные стратегии прочтения, ориентированные как на специалистов, так и на любителей музыки.

Сейчас уже имеются попытки создания подобных мультимедийных проектов[1], а также ведутся дискуссии о том, можно ли их рассматривать как альтернативу традиционной научной биографии. Будет ли развиваться в этом направлении берговедение и появится ли подобная биография Альбана Берга — покажет время.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Adler, Guido*. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1885. № 1. S. 5–20.

2. *Adorno, Theodor W*. Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. Wien: Elisabeth Lafite Verlag, 1968. 144 S. (=Österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts, Bd. 15).

3. *Adorno, Theodor W*. Im Gedächtnis an Alban Berg // Musikalische Schriften 5. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1984. S. 487–512 (Gesammelte Schriften, Bd. 18. Hrsg. von Gr. Adorno und Rolf Tiedemann).

4. Alban Berg. Briefe an seine Frau. München–Wien: Langen/Müller, 1965. 666 S.

5. Berg, Erich Alban (Hrsg.). Der unverbesserlicher Romantiker: Alban Berg, 1885–1935. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1985. 200 S.

6. *Dahlhaus, Carl*. Wozu noch Biographien? // Melos/Neue Zeitschrift für Musik. 1975. № 2. S. 82.

[1] Один из них, в частности, посвящен наследию Й.М.Хауэра и опубликован на диске DVD: [10].

7. *Danuser, Hermann*. Biographik und musikalische Hermeneutik: Zum Verhältnis zweier Disziplinen der Musikwissenschaft // Neue Musik und Tradition: Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag/ hrsg. von Josef Kuckertz usw. Laaber: Laaber, 1990. S. 571–601.

8. *Deutsch, Otto Erich*. Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens. München: Georg Müller, 1913–1919. Bd.1–3.

9. Die bisher unveröffentlichte Biographie des Jugendfreundes Hermann Watznauer, revidiert von Alban Berg, kommentiert von Erich Alban Berg // Berg, Erich Alban (Hrsg.) Der unverbesserlicher Romantiker: Alban Berg, 1885–1935. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1985. S. 9–117.

10. *Diederichs, Joachim u.a. (Hrsg.)* Josef Matthias Hauer: Schriften, Manifeste, Dokumente. DVD-ROM. Wien: Lafite, 2007.

11. *Hailey, Christopher*. Wo Berg zu Hause war: Sein Leben an der Peripherie // Antony Pople (Hg.). Alban Berg und seine Zeit. Laaber: Laaber, 2000. S. 31–52.

12. *Hilmar, Rosemary*. Alban Berg: Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist. Wien-Köln-Graz: Böhlau, 1978. 196 S.

13. *Hilmar, Rosemary; Brosche, Günter*. Alban Berg, 1885–1935. Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek Prunksaal, 23. Mai bis 20. Oktober 1985. Wien: Österreichische Nationalbibliothek/ Universal Edition, 1985. 240 S.

14. *Knaus, Herwig; Leibnitz, Thomas (Hrsg.)*. Alban Berg. Briefentwürfe, Notizen und „Das Bergwerk". Wilhelmshaven: Noetzel, 2006. 285 S. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 35).

15. *Knaus, Herwig (Hrsg.)* Alban und Helene Berg. Ein Briefwechsel 1907–1935. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2015. 380 S.

16. *Knaus, Herwig (Hrsg.)*. Alban Berg. Handschriftliche Briefe, Briefentwürfe und Notizen: Aus den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Noetzel, 2004. 339 S. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 29).

17. *Knaus, Herwig; Leibnitz, Thomas (Hrsg.)*. Alban Berg. Maschinenschriftliche und handschriftliche Briefe, Briefentwürfe, Skizzen und Notizen: Aus den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Noetzel, 2005. 326 S. (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 34).

18. *Knaus, Herwig; Leibnitz, Thomas (Hrsg.)* Briefwechsel Alban Berg — Helene Berg: Gesamtausgabe; aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2012–2016. Bd.1. 1907–1911, 748 S; Bd. 2. 1912–1919, 728 S; Bd. 3. 1920–1935. 763 S; Teil 4. Register zu den Bänden 1–3: mit einem Faksimile-Anhang ausgewählter Autographen. 205 S.

19. *Knaus, Herwig; Sinkovicz, Wilhelm*. Alban Berg. Zeitumstände — Lebenslinien. St. Pölten; Salzburg: Residenz-Verl., 2008. 453 S.

20. *Morgenstern, Soma*. Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe. Lüneburg: zu Klampen, 1995. 408 S.

21. *Morgenstern, Soma*. Dramen. Feuilletons. Fragmente/ hrsg. von Ingolf Schulte. Lüneburg: zu Klampen, 2000. 481 S.

22. *Perle, George*. The Secret Programme of the Lyric Suite // Musical Times 1977. Vol. 118. P. 629–632, 709–713, 809–813.

23. *Redlich, Hans F*. Alban Berg: Versuch einer Würdigung. Wien–Zürich: Universal Edition, 1957. 393 S.

24. *Reich, Willi*. Alban Berg. Leben und Werk. München–Zürich: Atlantis, 1963. 214 S.

25. [Rottweiler, Hektor]. Erinnerung an den Lebenden // 23. Eine Wiener Musikzeitschrift. Nr. 24/25. 1. Februar 1936 (Alban Berg zum Gedenken). S. 19–29.

26. *Solomon, Maynard*. Biography // Grove Music Online. URL: http://www.oxfordmusiconline.com.grovemusic.han.onb.ac.at/subscriber/article/grove/music/41156?q=biography&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (дата обращения: 15.01.2017).

27. *Unseld, Melanie*. Biographie und Musikgeschichte: Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie. Köln; Wien [u.a.]: Böhlau, 2014. 514 S.

Александр Демченко

ДОСЬЕ ГЕНИЯ ИЗ ПРОВИНЦИИ

Композитор Елена Владимировна Гохман (1935–2010) всю жизнь провела в Саратове, за исключением времени учебы в Московской консерватории, где среди ее педагогов были народные артисты СССР Ю.А. Шапорин и Р.К. Щедрин. С 1962 года преподавала на кафедре теории музыки и композиции Саратовской консерватории, являлась ее профессором. В творчестве испытывала преимущественное тяготение к сочинениям камерного плана и чаще всего на той или иной литературной основе. Поэтому длительное время наиболее значительными вехами для нее становились произведения близких ей по духу личностей, таких, как А. Чехов (камерные оперы «Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле», поставлены на Саратовском телевидении), М. Цветаева (вокальные циклы «Бессонница» и «Благовещенье»), Ф. Гарсиа Лорка (камерная оратория «Испанские мадригалы»). Тем не менее, в поздний период творчества, особенно с начала 1990-х годов, она обращалась и к крупным формам: это развернутая инструментальная композиция (концерт для оркестра «Импровизации», Партита для двух виолончелей и камерного оркестра), оратория (библейские фрески для солистов, хора и оркестра «Ave Maria», вокально-симфонические медитации «Сумерки», духовные песнопения «И дам ему звезду утреннюю...»), большое музыкально-театральное полотно (балет «Гойя», поставленный на сцене Саратовского оперного театра). Неизменными качествами творчества Е. Гохман являлись органичное сочетание традиционных и авангардных приемов композиторского письма, красота и проникновенный лиризм художественного высказывания. Удостоена Государственной премии (1991) и звания заслуженного деятеля искусств России (1994).

Из приведенной выше энциклопедической справки прежде всего следует: Елена Владимировна — коренной житель Саратова, и с этим городом была неразрывно связана вся ее жизнь и творчество.

Сочинять она начала с пяти лет, и ко времени обучения в Московской консерватории приобрела достаточное мастерство. Но при всем обилии выразительных деталей ее музыка долгое время пребывала в некоем общем художественном пространстве середины XX века. Полномасштабный прорыв к собственной неповторимой индивидуальности произошел в **«Испанских мадригалах»** (1975). Композитор сумела подняться здесь к высотам большого искусства, оцениваемого по самым строгим критериям художественного творчества.

Елена Гохман

По жанру это *камерная оратория*… Внешне перед нами, действительно, *камерное* сочинение, поскольку использован скромный исполнительский состав: два солиста, женский хор, инструментальный ансамбль из семи музыкантов. Но это именно *оратория*: по длительности звучания (около полутора часов), по масштабности содержания, по значимости фрескового стиля письма и, наконец, по мощи оркестрового звучания кульминационных моментов.

Среди множества осуществленных здесь срезов бытия в первую очередь обращает на себя внимание необычайно яркое отражение поэтики народной жизни. Именно в этой образной сфере красочно и полновесно разворачивается стихия радостей, празднеств и отдохновений. Бурлящий поток жизнелюбия складывается из обилия света, многоцветия ярких красок, буйства зажигательных ритмов, ликования звонких и шумных голосов, звучного колокольного перезвона, наполняющего все пространство.

Яркому претворению испанского колорита в оратории сопутствует органично сочетающийся с ним *«русский дух»*. В таких случаях музыка стилистически резонирует тому, что в отечественном искусстве 1960–1970-х годов вылилось в целое направление под названием *«новая фольклорная волна»*. Свойственное данному направлению совершенно свободное, подчеркнуто оригинальное истолкование черт национального архетипа нашло преломление через особого рода «народный артистизм» с его броской нарядностью, исключительной прихотливостью ритмического рисунка, через поэтику девичества с его чистотой и таинством неизведанного.

Лирические настроения предстают в «Испанских мадригалах» в основном в двух контрастных гранях. С одной стороны, чувство возвышенное, утонченное, глубоко одухотворенное. И хотя оно вполне реальное, земное, подчеркнут в нем характер поклонения, воспевания. Чувство это пестуется в душе с величайшей нежностью, на самом бережном прикосновении, что скорее напоминает о состоянии забытья, когда человек находится во власти грез. Другая грань — упоение любовной страстью. Она может быть затаенной, загадочной, напоминая ворожбу, обво-

лакивая знойной негой. И может пронестись шквалом обжигающих эмоций, в чем-то даже пугающих и мучительных. Лиризм «Испанских мадригалов» носит сугубо камерный характер, причем романсный характер высказывания зачастую сближается с нашими представлениями о мадригале и мадригальности (разумеется, в их современном истолковании). Более всего это качество высвечено в тонкости звуковой палитры, в нежной красоте мелодической пластики и в изысканной проработанности фактуры.

Смысловая траектория «Испанских мадригалов» выстраивается как многоэтапное повествование, ведущее от радостных упований и нежных грез через столкновение с жестокими реалиями действительности к осознанию неизбежности жизненных крушений: цепь красочных картин и тонко поданных лирических настроений, неуклонно оттесняющихся сгущенно-драматическими состояниями с выходом к подлинно трагедийным кульминациям. В личине бездушной военщины неотвратимо надвигается машина террора и уничтожения. Ощетинившаяся броня, тупой механичный топот, хлещущие удары бича, упрощенный характер ломаных линий и острых углов, искаженный уродливый облик и витающий повсюду фантом смерти — все внушает страх и ужас. Реализуется этот внеличный образ сил подавления такими средствами, как оголенная фактура марша-шествия, идущего под треск малого барабана, неуклонное фактурно-динамическое нагнетание краткой остинатной фигуры, специфическая тембровая окраска (выделяется сухое, колкое, пронзительное выстукивание ксилофона, и даже флейта в таком интонационном контексте звучит жестко, отчужденно).

После происшедшего можно попытаться возвысить голос протеста — тогда в противостоянии злу рождается марш сопротивления, наполненный гневной решимостью и суровым духом самоотречения. Но, как правило, это путь к неизбежной гибели, которая вызывает еще большее отчаяние и нестерпимую боль. Поэтому почти безраздельно господствуют скорбь и плач. Казалось бы, остается только одно: вновь и вновь совершать тризну по растоптанным надеждам, изломанным человеческим судьбам. Но жизнь на то и жизнь, чтобы бесконечно возрождаться — даже после самых больших потрясений. О том, насколько это удается, повествуется в завершающих частях оратории «Испанские мадригалы».

* * *

Своим гражданским пафосом «Испанские мадригалы» выступают против насилия над человеком и против власти вообще. В условиях идеологического режима 1960–1980-х годов композитор находилась в стане оппозиции. Свое «инакомыслие» она с наибольшей откровенностью выразила в вокально-симфонической фреске **«Баррикады»** (1977). Согласно *тексту* она обобщенно рисует революционную эпопею давнего времени, но

всей сутью музыкальных образов, *подтекстом*, обращена к современности. Композитор напоминала нам, что всякий раз такая эпопея начинается с того момента, когда уклад жизни становится нестерпимо устоявшимся, обрастает торжественным благочинием, велеречивыми славословиями и пышными ритуалами. Тогда-то и повисает над страной угрюмое затишье, в котором зарождается дух мятежей. Начинает раскачиваться гигантский колокол народной силы, пробуждающий ото сна, поднимающий на борьбу. Нарастает гул набата, зреют «*гроздья гнева*», перерастающие в неудержимый поток наступательной энергии.

Суровость звучания и грозовой колорит этого бунтарского сочинения подчеркнуты тем, что от большого симфонического оркестра отсечены группы струнных и деревянных духовых инструментов, и солиста (бас) с хором сопровождают только медные духовые, поддержанные ударными и низко звучащими контрабасами. Кроме того, полной неожиданностью для знавших прежнюю музыку Гохман оказались укрупненные мелодические линии, полные мужества и силы, натиск решительных ритмов, открыто плакатный штрих. Все это позволило ей осязаемо передать дух суровых социальных столкновений, раскрыть стихию народного движения.

Политический радикализм, свойственный рассмотренному произведению, находил для себя адекватные формы выражения через радикализм художественный. Вторая половина 1970-х — пик авангардных исканий Елены Гохман, кульминацией которого стал концерт для симфонического оркестра **«Импровизации»,** написанный сразу после «Баррикад», в 1978 году. В этом сочинении композитор экспериментирует особенно активно, свободно используя серийность, сонорику, кластеры, пуантилизм, алеаторику, коллаж, полистилистику и принципы хэппенинга — все, что входило тогда в обиход отечественного музыкального искусства.

Кроме всего прочего, Елена Гохман предложила в этом сочинении свой вариант разработки жанра *концерта для оркестра* — жанра нового, который сформировался только к середине XX века и был представлен немногочисленными образцами. Она оригинально интерпретирует сам принцип концертности, так как в основу этой композиции положено взаимодействие исключительно плотных *tutti* с отдельными оркестровыми группами, а главное — поочередное звучание и переклички этих четырех оркестровых групп (струнные, деревянные и медные духовые, ансамбль ударных и клавишных инструментов). В результате возникает своего рода «театр тембров», музыкальное представление, где «актерами» выступают буквально все инструменты, поскольку у каждого из них есть свое *solo*. И в согласии с названием произведения, здесь господствует импровизационность, которая состоит в совершенно свободном развертывании материала, в неожиданных поворотах музыкального

сюжета, а также в интенсивном использовании сотворчества исполнителей, многократно импровизирующих по предложенной канве.

* * *

В те же 1970-е годы Елена Гохман стремилась выработать некий компромиссный стиль, соединяющий пласты академической традиции, остросовременное, связанное с использованием новейших звуковых техник, и доступное, легко воспринимаемое, идущее от массовых, демократических жанров. Тем самым она смыкалась с «*третьим направлением*», которое шло по пути сопряжения крупных форм так называемой серьезной или классической музыки с песенной интонацией[1].

Самым крупным опытом Елены Гохман в русле *третьего направления* стала опера **«Цветы запоздалые»** (1979). Здесь взаимодействуют три стилевых пласта. Первый из них соотнесен с источником сюжета — одноименной повестью А.П.Чехова. Более всего звуковая атмосфера этой оперы определяется близостью к музыке П.И.Чайковского, перед которым Чехов, будучи его младшим современником, глубоко преклонялся. Отсюда главенство романсно-ариозной стихии, мягкое благозвучие с подчеркнуто тональной основой и то, что в отношении оперы «Евгений Онегин» ее автор определил жанровым подзаголовком *лирические сцены*.

Второй стилевой пласт имеет сугубо современное, «авангардное» происхождение. С одной стороны, это сильнейшая, исключительно острая экспрессия, передающая душевные страдания Княжны, доходящие до грани нервного срыва и пароксизма отчаяния («разорванные» ритмические рисунки и резкодиссонирующие напластования струнных). С другой — угловато-жесткая, нарочито брутальная характерность «лейтмотива денег», сопровождающего образ Доктора, и судорожная издерганность гротескного выплясывания, через которое раскрывается отвратительная личина стяжательства (огрубленное звучание низкой меди).

Третий стилевой пласт связан с фигурой Рапсода. Он наблюдает за происходящим с чеховскими героями и отзывается на него комментариями с позиций нашей современности. Его «зонги» выдержаны в духе гитарной песни (он и сам на сцене с гитарой, и гитара введена в оркестр), но этот песенный слог предстает более строгим, возвышенным и неизмеримо более развитым по структуре, не раз модифицируясь в утонченную романсовость. Введение подобных номеров высвечивает свойственное «Цветам запоздалым» соприкосновение со стилистикой мюзикла (в частности с «Шербургскими зонтиками» М.Леграна).

Особыми ресурсами в упрочении контактов с широкой аудиторией располагала лирика, которая по

[1] Как известно, в отечественном искусстве к этому направлению принадлежат, например, М. Таривердиев, А. Рыбников, Г. Гладков.

самой своей природе предрасполагает к душевной отзывчивости и общительности. В ряду различных преломлений данного феномена исключительное место занимает то, что мы определяем понятием *вокальная лирика*, под знаком которой прошли многие годы творчества Елены Гохман. Это словосочетание означало для нее не только характер формального указания на жанр, но и заключало в себе глубокий внутренний смысл. Лирика в значении широком, объемном — как жизнь человеческой души во всевозможных ее проявлениях. А вокальная — это не просто пение, мелодия, распев. Это еще и трепетный голос, идущий из невидимых глубин наших, это выявление того, что мы называем духом человеческим.

Елене Гохман удавалось органично соединить классические традиции и современность выражения мыслей, чувств и добиться полной естественности вокального интонирования. Немаловажную роль при этом играл свойственный ей, редкий в наши дни, дар яркого, рельефного мелодизма, а также способность к созданию кантилены широкого дыхания и замечательной красоты, что один из музыкальных критиков определил в отношении ее творчества как *современное бельканто*.

Во всей отчетливости отмеченные черты представлены в вокальном цикле **«Лирическая тетрадь»** (1982). Его драматургическая линия сюжетно и по смыслу в чем-то отдаленно напоминает шумановский цикл «Любовь и жизнь женщины». Первые три романса, написанные на стихи Анны Ахматовой, открываются повествованием от лица женщины, которая предстает поначалу в полноте достигнутого счастья, когда эмоция приобретает ровный и покойный пульс, особую весомость и объемность. Но вместе с тем, где-то глубоко внутри вызревает ощущение, что эта тишина и этот покой чреваты переменами. И в волнах подступающих тревог, недобрых предчувствий нарастает внутренняя взволнованность.

Кроме того, ахматовская героиня может встать в позу горделивой недоступности, демонстрируя свою независимость, принимая вызов судьбы и с достоинством встречая первые испытания. И все-таки, когда приходит полное понимание того, что беда ворвалась бесповоротно, начинается лихорадка души, безудержное горестное волнение и судорожное биение сердца (стихи Саломеи Нерис). По прошествии времени изначально данное чувство красоты берет свое (стихи Марины Цветаевой). Утраченное счастье, прощание с любимым принимается не только объективно, как данность, которую невозможно изменить, но и с удивительной просветленностью. Не проклятье вслед покинувшему, а тихое вопрошание и еще больше — прощение и доброе напутствие.

Как и у ряда других композиторов того времени, многое в творчестве Елены Гохман 1960–1980-х годов было отмечено романтическими чертами (разумеется, романтизм в его совре-

менной версии). Едва ли не все просматривалось в призме подчеркнуто индивидуализированного, субъективного. Сказанное с особой концентрированностью предстало в вокальном цикле **«Бессонница»** (1988). Кроме того, здесь своего предела достигла трагедийная линия творчества Елены Гохман. Отчаяние, безысходность и лихорадочно-взрывные, но безнадежные попытки противостоять кромешной тьме — так выглядела доведенная до крайней точки мученическая драма романтической личности.

«Союзницей» композитора в этом стала поэзия Марины Цветаевой: как известно, герою ее стихов в высшей степени присущи трагический тонус и болезненно острая восприимчивость. Что роднит стихи, созданные большой русской поэтессой в начале прошлого века, и музыку, написанную на его исходе? Пожалуй, прежде всего, исповедальность высказывания. Ничто не утаено от стороннего глаза, все до самого дна поведано и открыто. Но это не расхристанность и не крик напоказ. Это беспощадный суд, которым судит себя красивая, гордая, сильная натура, судит свою несложившуюся судьбу, свои несбывшиеся надежды. Вот откуда горячее, нервное биение сердца, обжигающий тон, чувство неизбывной горечи, ощущение саднящей душевной боли.

Все это есть и в стихах, и в музыке. Однако даже неискушенный слушатель не проведет между ними знак полного равенства. Музыка многое расцветила, наполнила тончайшей эмоциональной нюансировкой, высветила островки забытья и грез, сделала исповедь еще сокровеннее. Но главное — в озвученном слове до невероятия обострились контрасты, ожесточились перепады настроений, многое накалилось до предела, оказалось на грани срыва. Невероятное напряжение, нескончаемый нервный спазм трагического мирочувствия, психологизм исключительно чуткого реагирования на малейшие колебания настроения внутри и извне нашли себя, с одной стороны, в сверхимпульсивной порывистости, в подчеркнуто «рваных» ритмических рисунках, в окончаниях-опаданиях фраз с неожиданными модуляционными омрачениями, а с другой — в заостренной колокольности (она выступает символом фатальных предзнаменований) и в грохочущей аккордике рояля (олицетворяет патетику обрушивающихся и подавляющих личность воздействий).

Понятно, что то была критическая точка существования — бесконечно долго столь трудный час человеческой судьбы продолжаться не мог. И в следующем после «Бессонницы» вокальном цикле **«Благовещенье»** (1990) были намечены пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни. Сюда от предыдущего цикла еще тянется нить трагедийных настроений — кстати, они опять-таки связаны в основном с обращением к стихам Марины Цветаевой. Но уже удается отойти от трагизма жизнеотрицания и растет решимость вырваться из мрака. Открываются манящие

дали, и душа трепещет взволнованным порывом вперед и ввысь. Пробуждается чувство неумирающей, бесконечной прелести жизни. В этом чувстве нераздельно соединяются личное и общее, чему способствует перезвон колоколов и величаво-торжественный строй лироэпического распева. Важнейшей опорой в устанавливающемся приятии жизни становятся также духовные песнопения, восходящие к церковным праздникам. Песнопения эти претворены очень индивидуально: упругие, чрезвычайно динамичные по ритму распевы поддержаны мощным, укрупненным мазком фортепианной фактуры, придающим общему звучанию эпическую весомость.

* * *

Магистраль последующей эволюции творчества Елены Гохман складывалась в согласии с вектором, намеченным в вокальном цикле «Благовещенье». И магистраль эта по своим параметрам смыкалась с тем, что мы в последнее время все чаще связываем с понятием *постмодерн*. Его стилевые контуры во всей своей отчетливости обозначились в балете «**Гойя**» (1996). По внешним своим очертаниям перед нами повествование о судьбе и творчестве великого испанского художника. Но под этой «внешностью» в партитуре таится всеохватывающее жизненное содержание, причем за фабулой, выстроенной по канве одноименного романа Лиона Фейхтвангера, просматриваются как «вечные вопросы» существования, так и драматические коллизии, характерные для нашей страны в нелегкие, смутные, чрезвычайно противоречивые 1990-е годы.

Неизбежность конфликта неординарной личности с власть предержащими, поэзия мечты и жестокие законы окружающей реальности, любовь как дразнящая чувственность и как высокая, одухотворяющая эмоция, манящие соблазны пестрого потока бытия и необходимость самоограничения, притягательность успеха, славы и нежелание работать на потребу толпы — так, на пересечении далекого «вчера» и нервно пульсирующего «сегодня» складывается музыкально-хореографическая повесть *«о времени и о себе»*, о светлых мгновеньях бытия и его тяжких минутах, об отчаянии и надежде, о неизбежной обязанности жить на этой грешной земле.

Реализация столь объемного, многомерного среза жизни потребовала максимальных исполнительских ресурсов. Звуковой мир этого монументального действа создается не только средствами оркестра — вводятся сольные номера (как и в «Испанских мадригалах» композитор вновь избирает стихи Федерико Гарсиа Лорки) и хоровое пение (на канонические латинские тексты мессы и реквиема). Все это спаяно воедино не только скрепами развертывания сценического сюжета, но и сквозным развитием музыкального ряда, выстроенного по принципам симфонической организации материала.

Разумеется, в разработке подобной темы немыслимо было проигнорировать испанскую национальную специфику.

В балете «Гойя» она вылилась в настоящее половодье всевозможных красок: от торжественной величавости старинного церемониала до сугубо локальных штрихов мавританского наклонения. Средоточием национального становятся махо и махи (кавалеры и дамы из народной среды), а средоточием этого оказываются в балете сцены с названиями испанских танцев — «Фанданго» и «Хабанера».

При всей значимости испанского колорита для балета «Гойя», суть данной партитуры определяют содержательные мотивы, выводящие за пределы локуса и приобретающие глобальные качества. Основные из них могут быть сведены к таким смысловым парадигмам, как непреодолимый драматизм жизни и спасительная сила любви.

Говоря о первом, прежде всего, подразумевается сильнейшее внутреннее напряжение, пронизывающее многие сцены, и тяжелая печать сумрачной рефлексии, разъедающей сознание главного героя. Причинами для этого служат и исходящие свыше грозные инвективы, и нескончаемый поток подавляющих воздействий, обрушивающихся на человека, и непрерывно плетущаяся вокруг него сеть интриг, и вновь и вновь предстающее пред ним зловещее игрище бесов и, наконец, наплывы смятения, вызываемого внутренней неудовлетворенностью, которая так свойственна ищущей художественной натуре.

Что может поддерживать человека в ситуации подавляющих воздействий, среди жизненных испытаний, столкновений и катастроф? Балет «Гойя» отвечает на этот вопрос двумя проверенными временем рецептами: любовь и творчество. Немало страниц данной партитуры посвящено раскрытию различных моментов творческого процесса, что в наибольшей концентрации представлено в картине «Мастерская Гойи». Среди малых и больших кошмаров жизни душевную отраду, помимо приливов творческого вдохновения, приносит поэзия любви, связанная с образом Каэтаны. Он представляет собой чрезвычайно сложный сплав: есть здесь и горделивая стать высокопоставленной светской особы, властной в своих желаниях *(герцогиня Альба!)*, и грозная грация, олицетворяющая дух Испании, и притягательность на редкость соблазнительной женщины, знающей силу своего очарования, и более всего — вдохновение любовной страсти, готовность отдать возлюбленному все, что сопровождается трагизмом отчаяния нежной души, сознающей свое бессилие перед хрупкостью человеческого бытия.

* * *

Если в предыдущие десятилетия в творчестве Елены Гохман ведущими были камерные жанры, то с середины 1990-х годов ее художественные интересы сосредоточились на крупных полотнах ораториального плана (ведь даже «Гойя» в определенном смысле балет-оратория). Композиции эти по всем параметрам соответствуют нашим

представлениям об оратории как монументальном произведении самой серьезной проблематики. В русле этой проблематики находятся как «вечные» темы, так и глобальные вопросы, занимающие сознание человечества переживаемой ныне эпохи.

Первым из ораториальных сочинений стала ***«Ave Maria»*** (2000) с жанровым обозначением *Библейские фрески*. Как правило, «*Ave Maria*» — это небольшое вокальное или хоровое сочинение (вспомним шедевры Ф. Шуберта и Ш. Гуно). У Елены Гохман под таким названием выступает грандиозная композиция для солистов, хора, органа и большого оркестра, что приходится наблюдать в мировой практике музыкального искусства, пожалуй, впервые. В ходе развертывания повествования перед взором Богоматери проходит путь ее Сына: от Рождества к возмужанию, к Его проповедям и деяниям, а затем, через жестокие испытания, к Вознесению. Этому замыслу, а также использованной здесь канонической латыни марианских песнопений, мессы и реквиема, соответствуют заголовки пяти частей, следующих *attacca:* I. *Jntroitus*, II. *Credo*, III. *Crucifixus*, IV. *Sancta Maria*, V. *Finalis*. Их грани, как правило, отмечаются звучанием колоколов, которые выступают в функции вестника и усиливают атмосферу священнодействия.

Оратория построена по законам концентрической, зеркально-симметричной формы. Крайние части корреспондируют между собой состоянием благостной молитвенности, гармонии и умиротворенности, чему отвечают тихая динамика и консонантная вертикаль. Второе концентрическое кольцо композиции образуют II и IV части. В *Credo* обретение и утверждение Истины (торжественно-императивные возглашения) сопровождается вхождением незримого героя произведения в полосу испытаний и тягот. Противоположна этому смысловая траектория *Sancta Maria*: преодолевая жестокие борения суровой реальности, волна за волной нарастающий поток живительного тепла дарует всепобеждающую силу красоты и покоряющей человечности.

Событийным и драматургическим центром оратории становится ***Crucifixus***. И, в свою очередь, его центром является большой раздел, суть которого можно назвать *Голгофа*. Когда оркестр всей мощью своего *tutti* рисует картину бичевания, и в неотвратимом напоре грохочущей всеподавляющей звуковой массы тонут стоны, стенания и вопли людских толп, естественно представить себе коллапс глобальных катаклизмов, крестный путь всего человечества и му́ку всеобщего бытия (не случайно ключевой фразой здесь становится *Dies irae*). А когда вступает орган *solo* со всем присущим ему громогласием величественного *grandioso*, нетрудно уразуметь, что это глас праведного гнева, возмущения и протеста, отповедь человеческому неразумию.

Особенно очевидна подобная актуализация в оратории **«Сумерки»** (2003), где в трактовке избранных вербальных текстов всемерно акцен-

тирована самая жгучая проблема современности — проблема сохранения природы и выживания человечества. Все необходимое для себя композитор нашла у Антона Павловича Чехова, любимейшего своего писателя, которому она поклонялась и как эталону русского интеллигента. Уже более столетия назад он начал тревожиться за судьбу человечества и подметил начало угрожающего процесса, губительного для нашего духа. Вслед за писателем, усиливая и заостряя музыкой сказанное им (как и в случае с поэзией Марины Цветаевой), Елена Гохман мучительно размышляет в «Сумерках» над этим тяжким вопросом. Отсюда своеобразие жанрового обозначения — *Вокально-симфонические медитации*.

Проблемно-смысловым центром становится центральный раздел (он и по времени занимает свыше получаса, то есть более половины всего произведения). Здесь повествуется о драме земного существования, перерастающей в наши дни в трагедию, о неразумии человеческом, которое может привести к всеобщей и окончательной катастрофе. Выдержанные в жестких урбанистических ритмах экспрессивного звучания оркестра, основанные на трении диссонансов, кластерные наслоения и сонорные нагнетания, грозовой набат низкой меди и беспощадным приговором обрушивающийся грохот литавр и большого барабана — все это увенчивается фатальными репликами хорошо знакомого по балету «Гойя» и оратории «Ave Maria» хорового *Dies irae* как устрашающего знака жутких кошмаров Судного дня заблудшего человечества.

Если публицистической заданности рассмотренного раздела соответствует преобладание речитации (как солиста, так и хора и даже оркестра), то в начальном и завершающем разделах оратории в свои права вступает мелос, широкий распев. В начальном разделе это определяется стремлением передать гармонию природного и человеческого мира. Так было когда-то и так могло быть всегда, если бы люди бережно относились к законам естества и поддерживали разумное равновесие различных начал жизни. Текст заключительного раздела оратории также давал основания пестовать «царство кантилены». При всей настроенности музыкальной концепции в целом, вопреки юдоли и скверне земной, утверждается вера в жизнь и поется хвала мирозданию.

Последняя оратория Елены Гохман — **«И дам ему звезду утреннюю...»** для мужского хора и камерного оркестра (2005). Это вновь, как и «Сумерки», большая трехчастная композиция, требующая для своего исполнения отдельного вечера. По своей смысловой фабуле (от упований через драматические перипетии к надежде), она созвучна «Сумеркам», только в проблематике ее еще больше обострилось чувство катастрофичности современного бытия. Тем не менее, новая оратория весьма отличается от предыдущей. В первую очередь, конечно же, по самому облику: перед нами

сочинение не светского, а несомненно сакрального порядка, что подчеркнуто обозначением — *Духовные песнопения*. Текстовая канва представляет собой избранные строки из православных канонических песнопений: псалмов Давида и «Откровения Иоанна Богослова».

В первом разделе после торжественно-ритуального вступления внимание концентрируется на разного рода ламентациях: человек в своих сетованиях взывает к Творцу о помощи и защите. Следующий раздел вещает о неразумии человека, погрязшего в скверне греховной, за что грозит ему кара небесная и ужасы конца света. Однако композитор хочет видеть в человеке доброе, и глубоко сочувствует ему в его тяготах, с болью в сердце говорит о тех, кто тонет в трясине бедствий. И потому финальная нота произведения проникнута стремлением пробудить надежду на лучшее, одарить верой в духовное возрождение.

Таково художественное кредо композитора. Безусловный гуманизм ее этической позиции в полной мере проявил себя во всех трех ее ораториях первой половины 2000-х годов. Но, в отличие от предыдущих, третья из них целиком опирается на эстетику и звуковые формулы русского православия, сближаясь с его религиозно-обрядовыми формами. В данном отношении показательно обращение к знаменному распеву, а также апелляция к мужскому хору, что напоминает о традициях храмового пения. По сути, оратория «И дам ему звезду утреннюю…» воспринимается как молебен за Россию — Россию неустроенную, бредущую в слепоте путем нескончаемых неурядиц и катастроф.

* * *

На завершающем витке художественной эволюции многое из «левых» устремлений отошло для Елены Гохман в прошлое. Это касается, прежде всего, этики максимализма со свойственными ему крайностями и претензиями на исключительность. В данном отношении очень показательным является последнее из ее крупных произведений — **Партита для двух виолончелей и камерного оркестра** (2009), дающая богатейший материал для осмысления художественной практики постмодерна. Эта десятичастная композиция, суммирующая интерпретацию сюитных жанров разных времен и народов (Прелюдия, Павана, Скерцо, Пастораль, Гавот, Пассакалья, Тарантелла, Жига, Ариетта, Постлюдия), в высшей степени концентрированно выразила устремление к тому эстетико-стилевому модусу, который лучше всего обозначить понятием *классика*.

В самом общем плане за этим понятием с особой очевидностью стоит заявившая о себе приверженность композитора духу и принципам музыкальной классики. Однако сразу же необходима оговорка: в опоре на критерии основных пластов классики прошлого выдвигается подлинно современная классика. Исходящие от этой музыки душевная просветленность, чувство внутреннего покоя и ощущение удовлетворенности

сущим подводят к мысли: жизнь как таковая — несомненно, высшее благо, и следует довериться одному из умов времен Просвещения, который утверждал, что независимо от всех язв и противоречий земного существования мы живем в лучшем из миров.

Очертив эволюцию творчества Елены Гохман, можно констатировать следующее. Апробировав в своей творческой лаборатории едва ли не все и вся, нередко выходя на различного рода художественный эксперимент, она, в конечном счете, более всего тяготела к органичному сочетанию традиционных и авангардных приемов композиторского письма и к свободному использованию любых ресурсов стилевой амплитуды с целью наиболее точного воплощения своих художественных замыслов. При всем многообразии используемых средств выразительности к середине 1970-х годов сложился стержень ее художественного «я» с собственной, хорошо узнаваемой интонацией. С наибольшей явственностью эта интонация предстает в сфере мелодики, всегда очень рельефной, легко запоминающейся. Природа отпустила ей редкий по нынешним временам, богатейший дар мелодизма чрезвычайно щедро, даже с избытком. Дар этот получил свое высшее выражение в многочисленных образцах великолепной кантилены с присущей ей красотой, исключительной пластичностью и протяженностью.

Уникальная способность к мелодической характеристике в известной мере предопределила картину жанровых предпочтений Елены Гохман. Создавая произведения едва ли не во всех жанрах, она всегда испытывала особое тяготение к музыке, связанной со словом. Поэтому естественно, что наиболее примечательными вехами ее творческой судьбы становились, как правило, произведения на литературной основе. Самые сильные импульсы композитор получала от таких близких ей по духу личностей, как А.Чехов (оперы «Цветы запоздалые», «Мошенники поневоле», оратория «Сумерки»), М.Цветаева (вокальные циклы «Лирическая тетрадь», «Бессонница», «Благовещенье», вокально-хоровая композиция «Три посвящения») и Ф.Гарсиа Лорка (камерная оратория «Испанские мадригалы», вокальные интермеццо в балете «Гойя»).

Будучи, прежде всего, «вокальным» композитором, Елена Гохман выказывала себя и незаурядным мастером оркестра. В ее партитурах он предстает в самой широкой амплитуде своих «амплуа»: от внешне безыскусного, прозрачного «аккомпанемента» до чрезвычайно виртуозной, на редкость изобретательной фактуры; от сверхнасыщенных, многослойных *tutti* с глыбами циклопических звуковых масс до тончайшей вязи музыкальной ткани, нередко основанной на оригинально трактованных приемах «перетекающей» инструментовки, когда линия оказывается прихотливо сотканной из кратких фраз и реплик, передаваемых из партии в партию.

Со времен пресловутого спора «физиков» и «лириков», наперекор все-

му, композитор настойчиво и бережно взращивала в своем творчестве хрупкие побеги нежности, красоты, поэзии. Обращаясь, прежде всего, к сердцу, к душе человеческой, она тем самым почти автоматически осуществляла глинкинский принцип писать музыку, «*равно докладную*» любителям и знатокам.

Достоинства лучшего из созданного этим композитором несомненны. Отрадно, что ей не приходилось писать «в стол»: почти все ее произведения исполнялись не только в Саратове, но и в других городах, на самых ответственных творческих форумах в Москве, а также за рубежом. Отрадно и то, что она вошла в число немногих женщин-композиторов, поднявшихся к высотам большого искусства, наряду с Гражиной Бацевич, Галиной Уствольской и Софией Губайдулиной.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вишневская Л.* Вариации на тему «*EGCH*» // Музыка и время. 2006, № 8. С. 13–18.

2. *Григорьева А.* «Бессонница» // История музыки народов СССР. Т. VII. Вып. 2. М., 1997. С. 184–192.

3. *Григорьева А.* Камерно-вокальная музыка: Поиски и обретения // Музыкальная академия. 1997, № 2. С. 43–54.

4. *Демченко А.* Избранные страницы творчества Елены Гохман. Саратов, 2010. 88 с.

5. *Демченко А.* «Испания в сердце…» // Музыкальная академия. 2015, № 3. С. 19–27.

6. *Демченко А.* «Третье направление». К 80-летию со дня рождения Елены Гохман // Музыка и время. 2015, № 12. С. 36–47.

7. *Демченко А.* Итог: мудрая сдержанность и душевный покой // Музыкальная академия, 2012, № 2. С. 21–27.

8. *Демченко А.* Ораториальный цикл Елены Гохман // Музыкант-классик. 2015, № 11–12. С. 7–12.

9. *Демченко А.* Раздвигая горизонты // Проблемы музыкальной науки. 2010, № 2. С. 52–56.

10. *Демченко А.* Романтизм без берегов // Проблемы музыкальной науки. 2016, № 2. С. 14–23.

11. *Демченко Г.* Классика и авангард в камерно-инструментальном творчестве Елены Гохман // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: [сборник научных трудов ОГИИ]. Вып.11. Оренбург, 2012. С. 209–216.

12. *Демченко, А.* Con tempo. Композитор Елена Гохман. М.: Композитор, 2016. 160 с.

13. *Демченко, А.* За линией горизонта. О творчестве Елены Гохман: [монография]. Саратов : Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2015. 121 с.

14. *Демченко, А.* У времени в плену. О музыке Елены Гохман. Саратов, 1991. 120 с.

15. Елене Гохман посвящается...: [сборник статей]. Саратов, 2006. 224 с.

16. Жизнь после жизни: [сборник статей к 80-летию со дня рождения Е.В.Гохман]. Саратов, 2016.

17. *Королевская Н.* «Жизнь после жизни». Юбилейный фестиваль Е.В.Гохман // Проблемы музыкальной науки. 2016, № 1. С. 78–83.

18. *Королевская Н.* Женская исповедь: Марина Цветаева — Елена Гохман // Музыкальная академия. 2008, № 2. С. 103–110.

19. *Королевская Н.* Слово и музыка в произведениях саратовских композиторов: в пространствах смысла [монография]. Саратов, 2014. 296 с.

20. *Королевская, Н.* Логика смыслообразования в жанрах вокального цикла, оратории и вокальной симфонии: на материале произведений саратовских композиторов : дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Королевская Наталья Владимировна; [Место защиты: Сарат. гос. консерватория им. Л.В. Собинова]. Саратов, 2008. 279 с.

21. *Немкова О.* Поэтика плача в камерной оратории «Испанские мадригалы» // Музыка в современном мире. Тамбов, 2016. С. 179–191.

22. *Севостьянова Л.* Два послания из восьмидесятых // Проблемы художественного творчества: сборник статей по материалам Всероссийский научных чтений, посвященных Б.Л. Яворскому, 26-28 ноября 2015 года. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л.В. Собинова, 2016. С. 24–31.

23. *Субботин И.* О некоторых особенностях полистилистики в музыке Елены Гохман // Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире. Астрахань, 2016. С. 117–126.

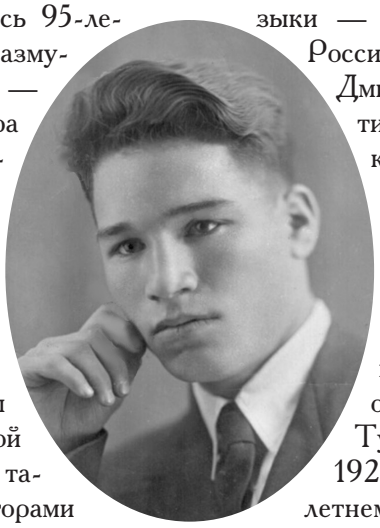
24. *Христиансен Л.* Подводя итоги // Советская музыка. 1991, № 10. С. 20–280.

Ирина Шеховцова

КОМПОЗИТОР ЛЕГЕНДАРНОЙ СУДЬБЫ — ОРАЗМУХАМЕД КУРБАН-НИЯЗОВ

Оразмухамед Курбан-Ниязов (1920–2008) — Заслуженный деятель искусств Туркменистана, член Союза композиторов СССР с 1964 года, Союза композиторов России; участник Великой Отечественной войны; награжден Орденами трудовой славы III степени и Отечественной войны II степени и девятью медалями; преподавал гармонию и теорию музыки в музыкальных училищах Ашхабада (1963–1966), Нальчика (1967–1972), Новороссийска (с 1973– ?). В 2010 году его младшая дочь Л. Дубовая основала в г. Ганновер (Германия) Институт для обучения и интеграции одаренных детей (IBBI), носящий его имя[1].

В 2015 году отмечалось 95-летие со дня рождения Оразмухамеда Курбан-Ниязова — талантливого композитора и ученого-музыковеда, замечательного педагога. Прекрасным подарком к этому событию стал диск с его музыкой, выпущенный в рамках русско-немецкого проекта «Неизвестные шедевры современной классической музыки», записанный талантливыми интерпретаторами и настоящими пропагандистами современной отечественной музыки — Заслуженной артисткой России скрипачкой Леонорой Дмитерко и Народной артисткой России пианисткой Татьяной Рубиной[2].



Оразмухамед Курбан-Ниязов[3]

О. Курбан-Ниязов — человек поистине легендарной судьбы. Он родился в простой крестьянской семье в горном ауле Бабараб Теок-Теплинского района Туркмении 10 декабря 1920 года. В пятнадцатилетнем возрасте Оразмухамед в числе других одаренных ребят (специально отобран-

[1] Все приведенные здесь сведения основаны на трех основных источниках: [1, *123*, 3, 4]. Они подтверждаются и другими данными по: [5, 6, 7]. В то же время все известные публикации, а также архивные материалы входят в противоречие со сведениями о композиторе, приведенными в статье «Туркменская музыка» из «Музыкальной энциклопедии», где сказано о нем, в числе прочих авторов, работающих в жанрах оперетты и эстрадной музыки. [2, *стлб. 649*].

[2] В том же, 2015 году, началась работа над документальным фильмом о жизни и творчестве О. Курбан-Ниязова при поддержке правительства Туркменистана.

[3] Фото с сайта: Бессмертный полк. Москва: Электронная книга памяти. URL: http://www.polkmoskva.ru/people/1039495/(дата обращения: 15.06.2016).

Местечко Сесто-Фиорентино в Италии близ Флоренции, где служил в партизанском отряде О. Курбан-Ниязов

ных, как было принято в советское время) попадает в Ашхабадский музыкальный техникум, где начинает учиться игре на скрипке и флейте. Успехи молодого талантливого паренька были замечены, и он собирается продолжить учебу в Московской консерватории. Но этим планам помешала война. Сначала было Военно-авиационное училище, затем — фронт, долгий плен, три побега (!), героическое участие в антифашистском партизанском Сопротивлении в Италии[1] (о чем мы знаем сейчас по множеству публикаций — отечественных и зарубежных), ну а после войны — уже менее известная страница в дальнейшей судьбе легендарного итальянского партизана «Андреа» — трудное возвращение домой, через спецлагеря…[2]

Но в 1948 году заветная мечта Оразмухамеда Курбан-Ниязова стала, наконец, осуществляться. Он — студент Московской консерватории, сначала национального

[1] После третьего побега в 1944 году в местечке Сесто-Фиорентино, в пригороде Флоренции, О.Курбан-Ниязов возглавил 3-й партизанский отряд Гарибальдийской бригады «Ланчотто» дивизии «Потенте». О героических подвигах легендарного «Андреа», отмеченных высокими наградами в Италии, рассказывается в материалах, выставленных в Государственном центральном музее современной истории. Оразмухамед поддерживал связь со своими итальянскими боевыми товарищами; есть сведения, что он написал воспоминания о том военном времени — «Партизанские приключения». Данные приводятся Л. Фирсовой в статье «Итальянский партизан из… Туркмении» («Вечерний Ашхабад», № 63 от 28 ноября 1991). См. повт. публ.: [9, 7].

[2] Согласно опубликованным сведениям О. Курбан-Ниязов добрался до СССР осенью 1944-го и, конечно же, был помещен в так называемый «фильтрационный лагерь»; в 1945-м был расконвоирован и попал в Североуральск, где работал на бокситовых рудниках. В 1947 году он вернулся в Туркмению, трудился в колхозе. [8]. Эта драматическая часть биографии наложила тяжелый отпечаток на дальнейшую судьбу Оразмухамеда: он был окончательно реабилитирован только в начале 80-х, в чем ему помогали итальянские друзья — боевые товарищи, а свой советский Орден Отечественной войны II степени Курбан-Ниязов получил лишь в 1985 году. [5]. Также известно от близких Курбан-Ниязова, что он добился реабилитации всех своих сослуживцев из числа советских бойцов, оказавшихся с ним в рядах итальянского Сопротивления.

отделения[1], позже — композиторского, которое блестяще оканчивает в 1958 году, пройдя подготовку у выдающихся профессоров В.Г. Фере и В.А. Шебалина.

Будучи еще студентом, Оразмухамед пишет целый ряд сочинений, среди которых и концертные пьесы для гобоя, скрипки в сопровождении фортепиано (в том числе вскоре приобретший известность «Туркменский напев» (1954))[2], и крупные произведения — Кантата «Ашхабад» на слова Г. Фере для солистов, хора и оркестра (1955)[3], «Драматическая поэма» для симфонического оркестра (1952). Уже эти ранние опусы заставили говорить о Курбан-Ниязове как об очень талантливом, подающем большие надежды композиторе. Позднее появятся 4-х-частная симфония (1965), увертюра «Юбилейная» (1967), множество камерно-инструментальных сочинений, романсы, хоры, песни на слова Ш. Боржакова, А. Дурдыева, А. Клыкова и др. [1, 4]. Настоящей творческой удачей композитор считал свою Поэму для солистов, хора и симфонического оркестра на слова Махтумкули «Ызламаян болармы». В поздние годы Курбан-Ниязов работал над еще одним крупным программным сочинением — Балладой для сопрано, хора и симфонического оркестра на слова Хаджи Кулиева «Джумамдурды — партизан» [9, 7]. Немало музыки посвящено скрипке — одному из любимых инструментов композитора, с которого когда-то начиналась его жизнь в музыке: «Две темы с вариациями. По творческим стопам Никколо Паганини» (2006), «Свирель пастуха» (2007), «Кукушка» (2008). Как справедливо заметила Леонора Дмитерко, замечательная исполнительница музыки Курбан-Ниязова, активно сотрудничавшая с ним в последние годы, он «блистательно возрождает почти утерянный во второй половине XX века, но искренне любимый исполнителями и слушателями жанр яркого концертного произведения, позволяющего солисту-скрипачу продемонстрировать виртуозность и возможности инструмента, продолжая традиции Паганини, Сарасате, Венявского». [9, *10*].

Курбан-Ниязов — композитор-неоромантик. Его музыке присущи яркая образность и мелодизм, и в то же время удивительная свежесть казалось бы знакомых гармонических красок. Она очень открыта, эмоционально насыщена, а, порой, даже экспрессивна. Композитор су-

[1] Московская государственная консерватория имени Чайковского конца 1950-х — начала 1960-х годов стала альма-матер для целой плеяды молодых талантов из Туркменистана, составивших славу туркменского музыкального искусства. В эти годы здесь учились композиторы Нуры Халмамедов, Аман Агаджиков, певцы Айдогды Курбанов, Бердыкули Байрамов, Мурад Диванаев и др.

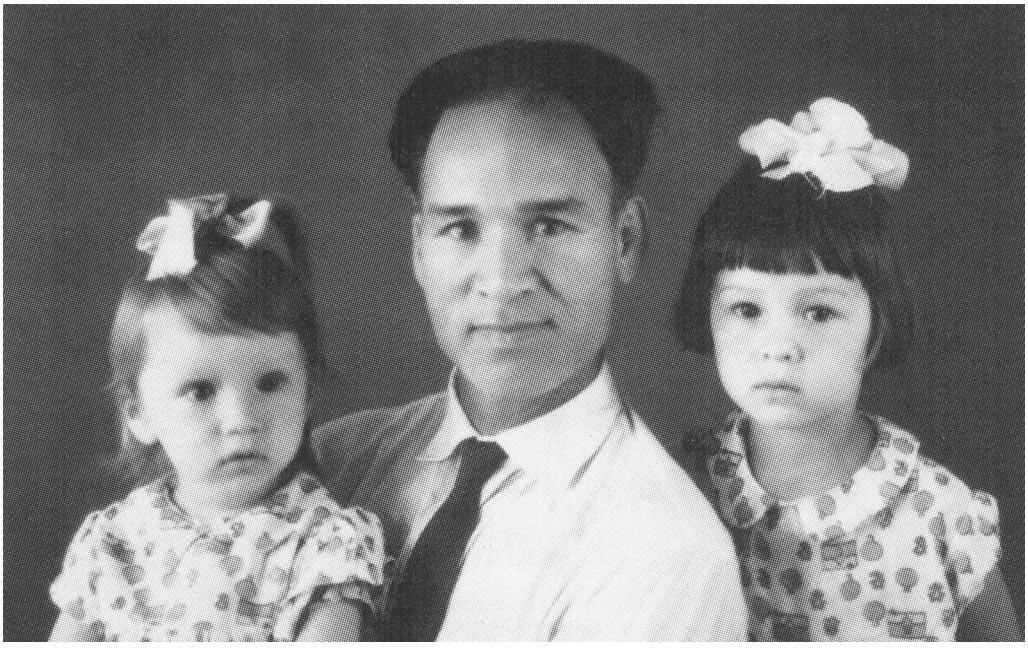
[2] По свидетельству Л. Дмитерко, «Туркменский напев» был блестяще исполнен на выпускном экзамене Курбан-Ниязова в 1858 году любимой ученицей Д. Ойстраха Халидой Ахтямовой.

[3] Кантата «Ашхабад», ставшая откликом композитора на трагедию землетрясения 1948 года, в апреле 1957 года была исполнена с трансляцией по радио.

мел вдохнуть в классические традиционные формы (концертная пьеса, вариации, соната и др.) новую живую струю чрезвычайно яркого и глубоко прочувствованного авторского высказывания.

Однако исполнители и слушатели справедливо отмечают не только мощную энергетику музыки Курбан-Ниязова, но и пленяющие краски восточного колорита. Он нередко прибегает к фольклорным источникам, подчеркивая особую красоту туркменского мелоса. Поневоле вспоминается известное высказывание классика русской музыки о том, что творит музыку народ, а композиторы лишь ее аранжируют. Притом, что важно, Курбан-Ниязов опирается и на богатейший европейский

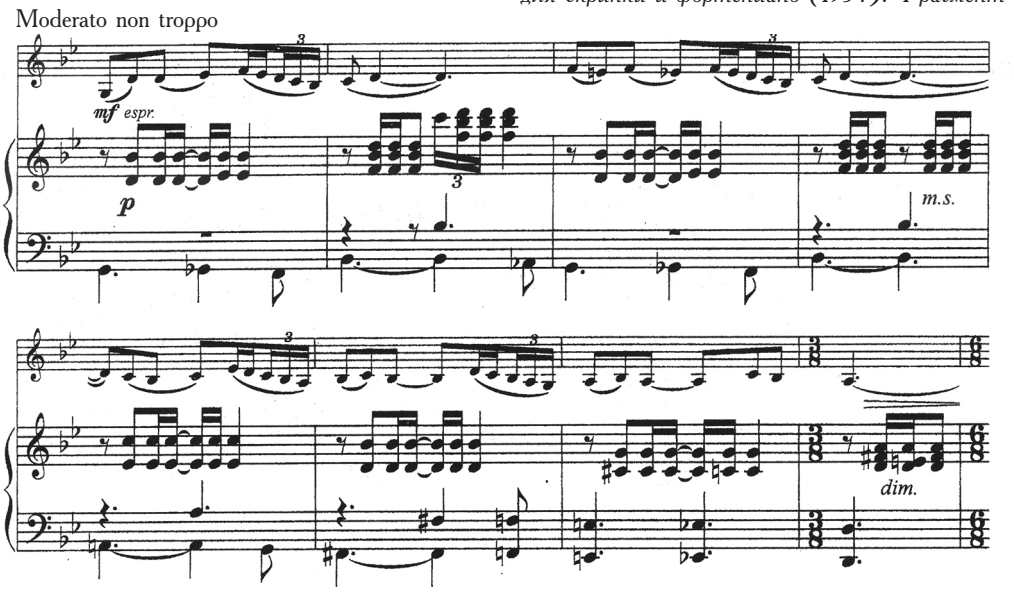
За работой



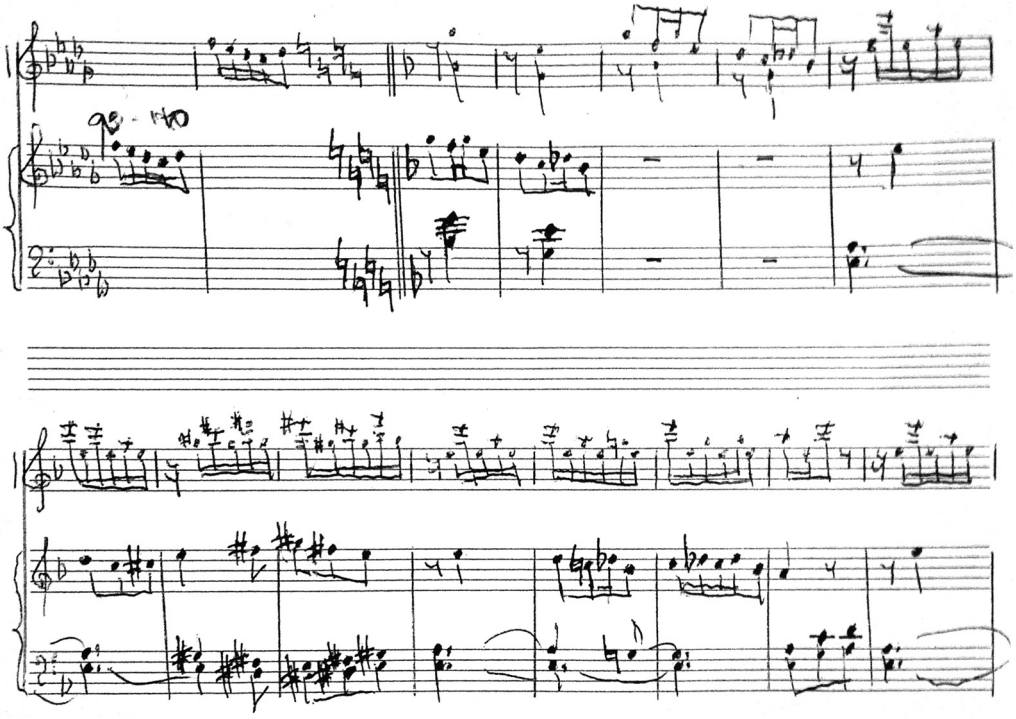
С дочерьми Лилианой и Айгозель

музыкальный опыт[1]. И каждый раз ему удается найти свою «огранку» и оригинальную «оправу» народному напеву, приобретающему в руках настоящего мастера завораживающий блеск драгоценного камня. Тонко вплетены национальные мотивы в ткань его произведений, насыщенную подчас современными приемами музыкального языка. Особенно это касается излюбленной им сложной полиритмии. Однако «то, что у другого композитора воспринимается усложненным и искусственным, у него звучит органично», — отмечает известная исполнительница современной музыки пианистка Татьяна Рубина. [*9, 9—10*]. Такое под силу только настоящему, большому таланту, обладающему высокой художественной интуицией и вкусом.

«Туркменский напев» для скрипки и фортепиано — подлинный шедевр, созданный молодым еще автором в период учебы в Московской консерватории. Пользующийся неизменным успехом у исполнителей и слушателей он стал своего рода «визитной карточной» композитора.

Нотный пример 1. *«Туркменский напев» для скрипки и фортепиано (1954). Фрагмент*[2]

[1] Подобный органичный синтез фольклора и академической европейской традиции мы наблюдаем, к примеру, в творчестве Мануэля де Фальи.

[2] Публикуется по изд.: *Курбан-Ниязов О.* Туркменский напев для скрипки и фортепиано. М.: Изд. дом «Композитор», 2007. Помимо указанного издания удалось выявить еще две публикации его сочинений: *Курбан-Ниязов О.* Кукушка; Токката // Советские композиторы — детям. Вып. 13. Пьесы для фортепиано (старшие классы ДМШ). М.: Сов. композитор, 1985. С. 48—59; *Курбанниязов/Курбонниёзов О.* Пьеса для гобоя и фортепиано. Душанбе: «Ирфон», 1967. Однако бóльшая часть творческого наследия Курбан-Ниязова, по-видимому, никогда не издавалась.

Нотный пример 2. *«Свирель пастуха» для скрипки и фортепиано (2007). Рукопись. Автограф композитора*

Национальные мотивы отчетливо слышны и во многих других произведениях Курбан-Ниязова, и везде — чуткость и трепетное благоговейное отношение к первоисточникам, воспитанное опытными наставниками в лучших традициях русской и советской композиторской школы. Подчеркнем, — именно то самое, глубокое, искреннее преклонение перед величайшими сокровищами национальной культуры. И это не просто слова, а жизненная, творческая позиция, проявившаяся и в работе в научно-исследовательском кабинете по собиранию и записи туркменской народной музыки, и в выступлении в 1991 году на VIII Всесоюзном съезде композиторов с предложением отмечать праздник тюркской письменности (по этому случаю он написал Фортепианный концерт)[1].

Одновременно с этим Курбан-Ниязов испытывал столь же искреннее и глубокое преклонение перед музыкаль-

[1] Данные по.: [9, 7, 8]. В отношении Фортепианного концерта существует и другая версия: посвящение этого произведения Михаилу Горбачеву, что вполне вероятно [8]. Так, будучи человеком необычайно скромным, но при этом открытым, искренним, и, возможно, даже несколько наивным, он, окрыленный, как и многие в 90-е годы, духом свободы, оказался в августе 1991 года в рядах защитников Белого дома, за что был даже награжден памятной медалью. Как вспоминал чуть позднее сам О. Курбан-Ниязов: «Это факт из моей биографии, которым я всегда буду гордиться» [9, 7, *12*].

ной классикой, перед ее величайшими непреходящими ценностями, стремясь постичь законы ее красоты. Делом его жизни стал 40-летний научный труд «Принципы секвенционной игры модуляций», нашедший практическое применение в сделанных Курбан-Ниязовым новых редакциях «Аппассионаты» Бетховена. Известно, что с основными положениями работы он выступал на конференциях, чем вызвал живой, заинтересованный отклик и поддержку среди профессионалов[1]. Выдающийся композитор нашего времени А.Я. Эшпай, в частности, высказался о необходимости публикации этого интереснейшего музыкально-теоретического исследования. [3, 7].

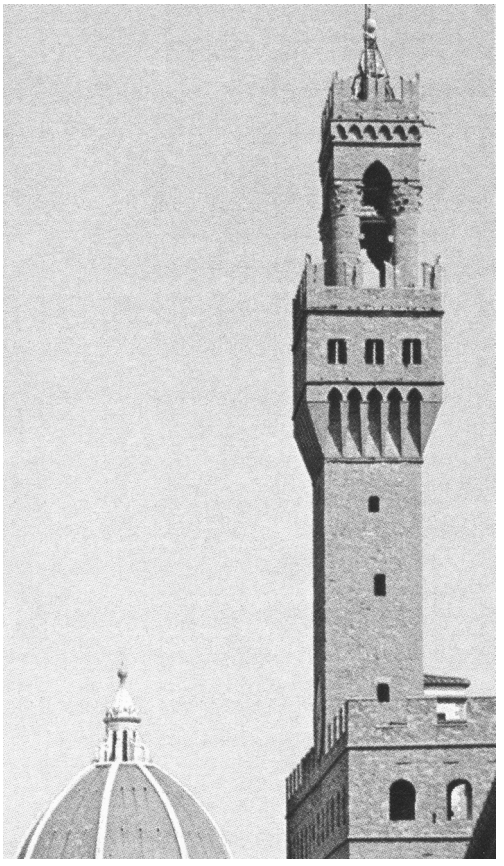
В столь полярных на первый взгляд интересах проявляется внутренний мир композитора, то, чем жива была его душа. Восток и Запад в нем гармонично сосуществуют. Так, в творчестве Курбан-Ниязова проявилась и любовь к итальянской культуре, языку, природе, истории Италии, с которой оказалась так тесно связана жизнь. Неслучайно возникновение замысла оперы «Милая сердцу Флоренция» (по-видимому, так и не осуществленного)… Западные и восточные мотивы в его творчестве удивительно тонко и очень органично переплетены, если вспомнить, к примеру, скрипичные сочинения «Свирель пастуха» или «Кукушку», или блестящие «Две темы с вариациями. По творческим стопам Николо Паганини». Нигде мы не услышим грубой прямолинейности, нарочитости; напротив, во всем — предельная искренность, высокий музыкальный вкус, продуманность деталей.

Композитор практически никогда не писал «на злобу дня», «по заданию партии», как делали тогда многие… Возможно по этой причине он не стремился создавать крупные опусы, столь востребованные советской эпохой и ее идеологией. Для него важнее было оставаться самим собой, писать то, что считал важным, то, что не мог не написать. Поэтому так много лирических и драматических страниц в его музыке, ставших откликом на столь же драматичные события его жизни, его страны. Неслучайно многие сочинения Оразмухамеда имеют посвящения близким, дорогим его сердцу людям (как, например, драматичная «Прелюдия» для фортепиано, посвященная памяти погибших на войне братьев, или «Свирель пастуха» — памяти рано ушедшей Елены Чертковой, внучки композитора). Музыкальная стихия стала для него настоящим откровением. «Исповедальность» при-

[1] Известно о выступлениях О. Кубран-Ниязова в марте 1974 года на зональной музыковедческой конференции в Ростове-на-Дону с докладом «Принцип музыкального отражения» и в октябре того же года на Всесоюзной музыковедческой конференции в Ленинграде, где по желанию участников он вместо положенных 20-ти, выступал более 40 минут. Этот успех вдохновил Курбан-Ниязова на дальнейшую многолетнюю работу над своим главным теоретическим трудом объемом 270 страниц, завершенным в 2002 году. В настоящее время он находится в семейном архиве и готовится к публикации Л. Дубовой, дочерью композитора.

суща большинству произведений Курбан-Ниязова. Вероятно, именно эта черта так привлекает современных слушателей, тоскующих по настоящей сильной эмоции, по осмысленности и глубокому сопереживанию, по яркому незабываемому мелодизму.

В недавней беседе с одной из своих коллег-музыковедов, я затронула тему возможных дальнейших путей развития современной музыки, которая, кажется, уже исчерпала весь свой новаторский арсенал. Действительно, многие «-измы», модернистские



«Милая сердцу Флоренция...»

С боевыми наградами

Обложка компакт-диска с записями сочинений О. Курбан-Ниязова, вышедшего к 95-летию со для рождения композитора

и постмодернистские ухищрения и изобретения остались уже позади. Но человек по-прежнему нуждается и в теплоте человеческого общения, и в сопереживании, и в восхищении подлинной красотой. Все это дарит нам вдохновенная музыка Оразмухамеда Курбан-Ниязова, как и других талантливых и подчас несправедливо забытых наших современников.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Григорьев Л.Г., Платек Я.М.* Советские композиторы и музыковеды. Справочник: В 3 т. Т. 2 (К—Р). М.: Сов. композитор, 1981.

2. *Гуревич В.А.* Туркменская музыка // Музыкальная энциклопедия. Т. 5 (Симон-Хейлер). М.: Советская энциклопедия, 1981. Стлб. 645—650.

3. Композитор Востока и Запада Оразмухамед Курбан-Ниязов (1920—2008): Буклет компакт-диска (нем., русск. яз.) // Курбан-Ниязов О. [Произведения для скрипки и фортепиано]: CD (аудио/видео) / Ген. продюсер Л. Дубовая. М.—Екатеринбург: «Столичный Рекламно-Продюсерский центр; «Уральский электронный завод», 2015. (Русско-немецкий проект «Неизвестные шедевры современной классической музыки»).

4. *Курбан-Ниязов О.* // Большая биографическая энциклопедия. 2009 [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/66567/%D0%9A%D1%83%D1%80%D0%B1%D0%B0%D0%BD (дата обращения: 15.06.2016).

5. *Курбан-Ниязов О.* // Союз композиторов России: Справочник. Адреса и телефоны творческого состава. М.: Изд. дом «Композитор», 2004. С. 71.

6. *Курбан-Ниязов О.* // Справочник Союза композиторов СССР. М.: Сов. композитор, 1976. С. 191.

7. *Курбан-Ниязов О.* // Справочник Союза композиторов СССР. М.: Сов. композитор, 1987. С. 415.

8. *Оразмухамед Курбан-Ниязов.* [Некролог] // Музыкальное обозрение. 2008. № 9 (297). С. 20.

9. Я слышу музыку победы. Памяти композитора О. Курбан-Ниязова // Сб. воспоминаний, статей, стихов. М., 2015. 20 с.

Людмила Кокорева

САТИ — МИЙО. НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ДРУЖБЫ[1]

Прошло 150 лет со дня рождения Эрика Сати — композитора, который в настоящее время привлекает все большее внимание и вызывает все больший интерес в музыкальной среде. Его однозначно трактуют как представителя первой волны авангарда. Некоторые страницы его биографии представляют большой интерес. В частности те из них, которые касаются его верной и длительной дружбы с Дариусом Мийо. Об этом Мийо поведал на страницах своих книг.

Сати узнал о существовании Мийо ранее, чем Мийо об Эрике Сати. Еще до Первой мировой войны Сати часто бывал в гостях у друзей. Из дома напротив доносились звуки рояля, и Сати заинтересовался, кто же это играет: сочинения отличались большой оригинальностью. В том доме жил студент консерватории Дариус Мийо и Сати привлекли его первые студенческие опыты в композиции.

Но об этом факте Мийо узнал уже после войны, когда вернулся в Париж. Он не был призван в армию по состоянию здоровья и жил в Бразилии[2], где познакомился и подружился с профессором консерватории Рио-де-Жанейро пианистом Лео Веллозо и с его дочерью Нининой. Поразительный факт: в далеком Рио прекрасно знали современную французскую музыку, в том числе и музыку Сати. Современная музыка была и в репертуаре Нинины — пианистки и композитора, — в том числе и фортепианные пьесы Сати. В этом доме так любили его сочинения, что даже собака Лео Веллазо звалась Сати. Д. Мийо в своих *Мемуарах*, носящих удивительное название «Моя счастливая жизнь», так и написал:

«*Они открыли мне музыку Сати; в то время я знал ее еще мало и познакомился с нею ближе с помощью Нинины*» [*2, 107*].

[1] Материал подготовлен на основе доклада, прозвучавшего в Мемориальном музее А.Н.Скрябина 9 апреля 2016 года на «Научных чтениях» в рамках Международного фестиваля «Под зонтиком Сати» к 150-летию со дня рождения композитора и доклада, прозвучавшего в РАМ имени Гнесиных 4 октября 2016 года на Международной научной конференции «Музыковедческий Форум — 2016».

[2] Его увез знаменитый поэт и дипломат Поль Клодель в качестве своего секретаря.

Эрик Сати

Дариус Мийо

Этот интерес к Сати несказанно возрос, когда шум и скандал во время постановки балета «Парад» (1917) дошел до Рио-де-Жанейро. Там произошло знакомство Мийо с этим балетом, что он описал в *Мемуарах:*

«В ту зиму ряд представлений в Рио дали и "Русские балеты" Дягилева... Мы сгорали от нетерпения узнать подробности о только что прошедшей в Париже премьере "Парада" Эрика Сати. Ансерме нам описал костюмы и декорации, Пикассо рассказал о дополнительных "инструментах", которые Сати ввел в партитуру балета: пишущую машинку, лотерейное колесо, сирену. Танцоры Шабельска, Идзиковский, Вотзиковский в тренировочных костюмах с удовольствием показывали нам особенности хореографии Мясина, которая шокировала парижскую публику, но привела в восторг посла Франции и его друзей, рассевшихся на грудах шерстяных вещей в огромном зале Французского посольства» [2, *115*]. И, конечно, можно добавить, привела в восторг самого Д. Мийо.

Вернувшись в Париж в 1919 году, он тут же создает балет «Бык на крыше» явно под влиянием мюзик-холльной эстетики «Парада». И этот opus Мийо становится и остается до сих пор едва ли не самым популярным его сочинением, хотя стилистически он не имеет точек соприкосновения с бале-

том «Парад» и построен, как известно, на ритмах и мелодиях, услышанных им на бразильских карнавалах.

Эпоха «Шести». Мийо активно включается в парижскую жизнь после того, как долго был от нее оторван, и с этого момента начинается его дружба с Сати, которая не прервется и не ослабеет до последних дней Эрика.

Этот факт — удивительный, ибо известно, какой трудный характер был у Сати, как он легко порывал то с одним своим другом (например, с Дебюсси, бесконечно преданным ему), то с другим (с Равелем), общался с «Шестеркой», затем порвал и с ней (но не с Мийо) и переключился на так называемую Аркейскую школу во главе с композитором Анри Соге[1]. Возможно, дружба с Мийо сохранилась по той причине, что Мийо, как никто, понимал значение новаций Сати и во всех начинаниях композитора поддерживал его. Кроме того, Мийо был замечательным человеком, широкой и доброй души.

Еще в «эпоху Шести» Сати задумал концерт так называемой *меблировочной музыки (La musique d'ameublement)*. Дариус Мийо был единственным из «Шестерки», кого увлекла эта идея.

Мийо посвятил этому вопросу целую главу в своих *Мемуарах*. Вот отрывок из его красочного описания: «*В визуальной области есть такие вещи, как рисунок обоев, лепка на потолках, обрамления зеркал; они безусловно важны, но не должны привлекать особого внимания... И вот у Сати возникла идея, что нечто подобное может быть и в музыке, иначе говоря, что можно создать "меблировочную музыку", которая будет существовать не для того, чтобы ее специально слушали, а как обстановка для данного помещения. Характер же ее должен быть в прямой зависимости от помещения, где она будет звучать. Орик и Пуленк отрицательно отнеслись к этой идее, мне же она понравилась, и я присоединился к экспериментам Сати в одном из концертов в картинной галерее Барбазанж.*

Для этого спектакля мы с Сати специально написали инструментальную "меблировочную" музыку. Чтобы создать впечатление, что звучание распространяется со всех сторон, мы расположили кларнеты в трех различных углах, пианиста посадили в четвертый, а тромбониста — в ложу второго яруса. Программка к концерту предупреждала публику, что на исполнение в антракте ритурнелей надо обращать не больше внимания, чем на люстры или кресла. Но, несмотря на все наши предупреждения, едва зазвучала музыка, все бросились к креслам. Напрасно Сати кричал: "Разговаривайте же, ходите, гуляй-

[1] Ныне известный французский композитор, представитель Аркейской школы, ученик и близкий друг Сати.

те, не обращайте внимания!", публика умолкла... Она слушала... Все было погублено... Сати не учел очарования собственной музыки!

Это был наш единственный и неудавшийся эксперимент такого рода. Но будущее показало, что Сати был прав. Сегодня домохозяйки и дети живут под непрерывное звучание музыки, читая и работая под радио[1]. *<...> Во всех публичных местах, в магазинах, супермаркетах, книжных лавках, в ресторанах — посетителей всюду пичкают музыкой. В Америке даже кафетерии оснащены огромным количеством всевозможной звучащей аппаратуры, и каждый клиент, заплатив пять центов, может украсить свое одиночество или сопроводить беседу такой музыкой, какую он только пожелает. Разве это не "меблировочная музыка"? Ее слышат, хотя и не слушают специально*» [2, *150*].

Интересен еще один факт — последний «акт» жизни Сати, последнее его детище, балет «Relache» по сценарию Франсиса Пикабиа, с его же декорациями и с кинофильмом «Антракт» между двумя актами. Режиссером для фильма был приглашен молодой и тогда еще малоизвестный Рене Клер, позднее прославившийся именно благодаря этой работе.

Балет «Relâche» с фильмом «Антракт» был поставлен 29 ноября 1924 года Шведским балетом, гастролировавшим в то время в Париже. Его сильно освистали в прессе, высмеяла публика. Ударом для Сати была реакция Ж. Орика и Ф. Пуленка. Они выступили с резкой критикой балета, сказав, что Сати пора на покой, что они с ним порывают всякие отношения, и опубликовали статью, которая называлась «Adieux, Сати!».

Для Сати это было большим оскорблением, тем более, что оно исходило от композиторов, которых он особенно любил. Не забудем к тому же, что Пуленк и Орик немалому поучились у Сати.

А вот какую характеристику получила эта музыка в нашей музыковедческой литературе: «*Музыка Сати в балете "Relâche" представляет собой бледную копию стилистических приемов "Парада", но она еще более безлика, лишена выдумки, примитивна, не изобретательно копирует самую бесцветную и банальную музыку кафе-концертов...* » [3, *78*].

На самом деле это был настоящий авангардный спектакль по всем параметрам: по сценарию, по режиссуре и, что особенно важно, по музыке.

Напоминаю, что во Франции, в частности в Париже табличку «*Relâche*» можно увидеть в день, когда театр предупреждает об отмене спектакля. Иначе говоря, этот балет имел экстравагантное название «*Спектакль*

[1] Тогда это было «под радио», а сейчас — все на улице, в метро, в троллейбусах и автобусах с наушниками сопровождают свою дорогу музыкой, при этом еще и читая газету или книгу.

Эрик Сати
в прологе «Relâche»

отменяется». Вместе с дадаистским кинофильмом «Антракт» между двумя актами балета, это представление стало настоящим апофеозом дадаизма: «*Антракт*» в «*Спектакле, который отменяется*»...

Музыка Сати должна была сопровождать и немой фильм «Антракт». Рене Клеру она очень понравилась, поскольку соответствовала его представлению о киномузыке, ибо буквально следовала за ритмом кадра. В сюрреалистических кадрах Рене Клера ритм движения, чередования кадров был одним из важнейших средств художественной выразительности.

Мийо один из «Шестерки», и вообще один из немногих по-настоящему отдавал отчет в подлинных новациях музыки Сати. Он даже снимался в массовках фильма как актер. И как он был прав: музыка «Антракта» Сати почти за четверть столетия, а может быть и за полстолетия, предвосхитила авангардистское течение второй половины XX века — *минимализм*. До сих пор это направление живет и процветает во множестве форм искусства. А у Сати целые разделы партитуры были построены на бесконечном повторении одного короткого и простейшего музыкального элемента, что позднее станет основным техническим приемом произведений минимализма. Разумеется, в те годы никто не мог предвидеть это явление, понять его, принять. Тем ценнее отношение Мийо к такому новаторству.

И фильм, и балет на много лет были забыты. Но в 1967 году Рене Клер вернулся к нему, сделал некоторую редакцию, Анри Соге продирижировал оркестром и эта запись была

закреплена за немой лентой. Фильм получил новую жизнь и сейчас весьма популярен.

Сразу после постановки балета «Relâche» Сати заболел. Д. Мийо посвятил этому целую главу в своих *Мемуарах*. Его слова свидетельствуют о том внимании, с которым он относился к своему старшему другу, о его преданности Сати и поддержке его до самой смерти.

Именно Дариус, его жена (вернее, тогда еще невеста) Мадлен и два художника, Андре Дерен и Жорж Брак, взяли над Сати шефство. Зная, как он бедствует, они по очереди ежедневно приглашали его на обед.

По описанию Мийо: «*Ел он очень мало, затем усаживался у камина, со шляпой, надвинутой до самых глаз, с зонтом в руках и так в полном безмолвии, неподвижно сидел до того момента, когда нужно было садиться в поезд, идущий в Аркей*» [2, *187*].

Друзья вскоре поняли, что ежедневные поездки Сати из Аркея в Париж и назад были для него утомительными и уговорили его переехать в Париж. Это было не просто. Мийо позаботился о том, чтобы найти номер в гостинице, который был бы удобным для Сати. А он временами был очень капризным…

Здоровье быстро ухудшалось. И вскоре потребовалась хорошая больница. При бедности Сати найти ее было очень сложно. Мийо хлопотал обо всем. Он, к счастью, имел много друзей и в данном случае на помощь пришел граф де Бомон, имевший и связи, и деньги. Сати перевезли в больницу Сен-Жозеф и поместили в хорошую и комфортабельную комнату.

Как описывает Мийо в *Мемуарах*, Сати попросил собрать чемодан Мадлен, невесту Мийо, «*так как чуткая, все замечающая и понимающая Мадлен знала, что не так уложенные в чемодане вещи могут вызвать неожиданный взрыв гнева, она попросила Брака загородить ее от Сати, чтобы тот не мог наблюдать за тем, как она укладывает чемодан*» [2, *188*]. К немалому удивлению Мадлен, в чемодан из туалетных принадлежностей ей пришлось уложить только зубную щетку и пензу!

Именно Мадлен и Дариус перевозили Сати в машине скорой помощи в больницу, из которой ему не суждено было выйти.

Далее Мийо отмечает любопытные подробности, касающиеся нрава Сати: «*…несмотря на невыносимые страдания, Сати сохранял совершенно замечательную ясность ума… Так, когда господин Лероль пришел к нему по поводу издания балета "Relâche", Сати потребовал немедленной выплаты гонорара. "В больнице нуждаешься в деньгах больше, чем где бы то ни было", — сказал он изысканным тоном. Едва Лероль выполнил его требование, как он спрятал банкноты между страниц старого*

Мадлен и Дариус Мийо

журнала, засунув его в чемодан, наполненный всевозможными бумагами, веревочками и ленточками. Сати запрещал выбрасывать что бы то ни было, он любил собирать вещи одного и того же сорта» [2, *188*].

И к этому Мийо добавил еще один забавный штрих*: «В начале его болезни мы купили ему несколько десятков носовых платков. Тем не менее, когда у него спросили, чего бы ему хотелось, он ответил: "Я видел, на первом этаже отеля "Истрия" продавались прекрасные носовые платки, я бы очень хотел иметь некоторые из них", — ответил он. А когда Мадлен по его просьбе пошла за его бельем, находившимся у консьержки, она не без удивления обнаружила там 89 новых носовых платков...»* [2, *188*].

В течение шести месяцев Мадлен и Дариус ежедневно навещали Сати. Но в конце апреля они вынуждены были уехать в Экс-ан-Прованс, где намечена была их свадьба. Не без страха прощались они с Сати, с ужасом думая, что больше его в живых не застанут.

После свадьбы молодожены совершили путешествие на Восток, где Мийо тяжело заболел сам. Вернувшись в Париж, первое, что сделала Мадлен, поехала навестить Сати и нашла его в таком плачевном состоянии, что настояла на том, чтобы на следующий день

Дариус, несмотря на его болезнь, повидал Эрика. «*Увы*, — написал Мийо, — *мы оказались уже перед пустой кроватью... Смерть верного друга поставила перед нами множество проблем, многие из которых казались неразрешимыми. Чтобы избежать похорон в общей могиле, нужно было по закону, чтобы какой-нибудь член семьи присутствовал на похоронах. Следовательно, нужно было во что бы то ни стало немедленно найти его брата*» [2, *189*].

Брат Конрад был найден. И именно к Мийо он пришел, чтобы узнать подробности о болезни и смерти Эрика Сати. Затем он собрал все нотные тетради и даже разрозненные листки композитора и принес их Мийо, чтобы тот разобрал их и опубликовал, что возможно.

Мийо проделал огромную работу над архивами Сати. Сразу передал издательству Лероля публикацию «Стрельчатых сводов» («Ogives»), Прелюдий, «Мессы бедняков». Венскому издательству Universal Edition отдал для издания сюиту «Джек в ящике»[1], оперу «Женевьеву Брабантскую», а также балет «Меркурий». В 1926 году Мийо оркестровал сюиту «Джек в ящике» для постановки труппой С. Дягилева. Все это — свидетельства его преданности Сати.

Конрад попросил Мийо помочь ему разобрать личные вещи брата перед публичной продажей...

«*Узкий коридор с умывальником вел в спальню, куда Сати никогда никого (даже консьержку) не впускал*, — пишет Мийо. — *Мысль, что мы туда попадем, нас взволновала. Но какой шок мы испытали, войдя в комнату! Было просто невероятно, что Сати жил в такой бедности! Он, чья безупречная манера одеваться напоминала настоящих денди, оказывается, в доме не имел абсолютно ничего: бедная постель, стол, заставленный разрозненной посудой, один стул, наполовину пустой шкаф, где висела дюжина новых вельветовых, совершенно одинаковых костюмов; во всех углах — трости, шляпы, журналы. На старом разбитом пианино, оторванная педаль которого была привязана веревочкой, мы нашли свидетельство замечательной дружбы: прекрасное подарочное издание вокального цикла Клода Дебюсси "Стихотворения Бодлера", его же "Эстампы" и "Образы" с теплой надписью-посвящением: "Эрику Сати — средневековому, смиренному музыканту" и "Эрику Сати — знаменитому контрапунктисту". За пианино мы обнаружили завалившиеся нотные тетради, содержащие партитуры "Джека в ящике" и "Женевьевы Брабантской", которые Сати считал утерянными — забытыми, как он думал, в автобусе*» [2, *190*].

[1] Три фортепианные пьесы для пантомимы.

На аукционе, в день продажи имущества, Мийо приобрел различные сувениры и нотную запись церковной монодии, разукрашенную графическими арабесками…

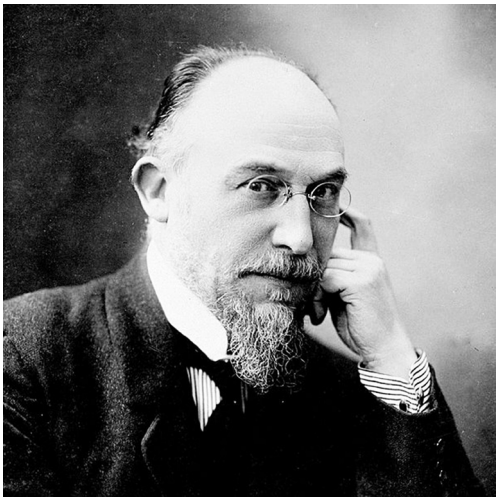
В память Сати Дягилев организовал вечер с показом балетов «Парад», «Меркурий», а также сюиты «Джек в ящике» в оркестровке Мийо. Права на это произведение Конрад Сати передал Мийо. Для Мийо, по его собственным словам, это было большим подарком.

Год спустя после смерти Сати в мэрии был устроен концерт: Виньес играл, Мийо аккомпанировал Марии Фроёнд, исполнившей фрагмент из «Сократа». Мийо написал об этом концерте:

«Никогда истинный смысл последних слов этого произведения не казался мне столь многозначительным, как в этот день: "Вот Ипокрит, каков конец нашего друга, самого мудрого и самого справедливого из всех людей". Точно таким и был Сати! особенно по отношению к самому себе, что действительно бывает особенно редко» [2, *191*].

И последние важнейшие факты. Конрад подарил Мийо все рукописи Сати. В 1939 году, в опасный момент кануна войны, Мийо передал их Национальной библиотеке Франции.

В период эмиграции Дариус Мийо постоянно пропагандировал музыку Сати: в частности организовал вы-



Эрик Сати (1920-е годы)

ставку из рукописей *упражнений* Сати по фуге и контрапункту с поправками профессоров Школы канторум — А. Русселя и В. д'Энди. Эти рукописи Мийо еще в молодости скупал у Сати, понимая их ценность. В Америке он передал их Библиотеке в Вашингтоне (Dumbarton Oak librery).

В недавно опубликованной на русском языке книге «Дариус Мийо. Беседы с Клодом Ростаном» есть важные строки, которые Дариус посвятил своему другу. В них мы найдем не только характеристику Сати, но и самого Мийо, с его чутким пониманием того, что внес в музыку его старший друг:

«То, чем я всегда восхищался у Сати, — это его непрерывной эволюцией. Для скольких поколений он стал настоящей опорой! В 1887 году он использовал в Сарабандах параллелизмы нонаккордов, которые появятся

впоследствии у Дебюсси. А не стали ли его "Гимнопедии" неким посланием даже для Равеля? В его пьесе "Красавица и Чудовище" из цикла "Моя Матушка Гусыня" мы видим мелодические линии, подобные линиям Сати. Далее "Парад" и "Сократ" Сати — с их реакцией на микротематизм импрессионистов — явные предвестники Пуленка и Орика.

Кроме того, у Сати есть еще и чисто человеческое качество, которое заставляет его любить: это безграничная вера в молодежь, а не постоянное "затыкание ушей" на их концертах[1].

Наконец, я восхищаюсь его принципиальностью перед лицом критики, его бескомпромиссностью, абсолютной честностью, презрением к деньгам.

Это была личность саркастическая, с особым своенравным характером, с причудами, частыми ссорами с друзьями. Тем не менее, все в нем было чудесно!

Влияние Сати на меня было скорее косвенным. Оно проявлялось в том, что заставляло размышлять над сдержанностью выражения, над экономной оркестровкой и... простотой. Но сколько новых средств вошло в освобожденное от всяких условностей искусство! А импульсы, исходившие от Сати, были не столько музыкальные, сколько чисто человеческие, ибо его творчество не допускает копирования каких бы то ни было внешних элементов» [1, *60-61*].

В этом восторженном отзыве преданного друга — весь Сати.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дариус Мийо. Беседы с Клодом Ростаном Предисловие Клода Руа. // Перевод, комментарии, вст. и закл. статьи Л.Кокоревой. М.: Композитор, 2016. С. 60–61.

2. *Мийо, Д.* Моя счастливая жизнь / Пер., вступ. ст., коммент. Л.Кокоревой. М., 1999.

3. *Филенко, Г.* Французская музыка первой половины XX века. М., 1983.

[1] Вероятно, Мийо имеет в виду концерты-скандалы, в которых новую музыку освистывали поклонники традиционного искусства. В то время скандалы сопровождали многие концерты, особенно те, где звучала музыка самого Мийо.

Мария Савинкова

«ВО СЛАВУ БОГА И ДЛЯ УСЛАЖДЕНИЯ ДУШИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ...»[1]. О ЯНЕ ДИСМАСЕ ЗЕЛЕНКЕ *(1679–1745)*

«Очевидно, что неразгаданные, неуловимые, где-то утопические и новаторские черты его музыки до сих пор ставят в тупик многих известных исполнителей, вне зависимости от того, на современных ли, или на аутентичных инструментах они исполняют музыку Зеленки» [10][2].

Хайнц Холлигер

В истории академической музыки немало имен выдающихся композиторов, произведения которых не были по достоинству оценены не только современниками, но и последующими поколениями. Более того, открытие целого ряда великих музыкальных творений происходило порой лишь спустя долгие годы после смерти их создателей.

К числу таких вновь обретенных замечательных имен относится и Ян Дисмас Зеленка, современник И.С. Баха, — имя пока мало известное в России, хотя музыка этого бесспорно одареннейшего чешского композитора эпохи барокко все чаще звучит не только в Европе, но и в концертных залах Москвы и Петербурга.

Ян Лукаш Зеленка[3] — уроженец Богемии (поэтому его зачастую именуют «богемским Бахом»), почти всю свою жизнь прожил в Германии. Большую часть своих произведений он написал, находясь на службе при дворе саксонского курфюрста Августа Сильного.

Благодаря сохранившимся архивным документам удалось восстановить некоторые страницы его биографии[4].

16 октября 1679 года Зеленка был крещен в католической церкви прихода Луоновице, небольшой чешской деревни к юго-востоку от Праги, о чем имеется соответствующая запись в церковных документах [9, *1*].

Начальное музыкальное образование он получил от своего отца — Иржи Зеленки, служившего кантором в Луоновице[5]. Еще мальчиком, как считают биографы, после первых удачных

[1] Из «Похвалы Яну Дисмасу Зеленке» Иоганна Готтлиба Киттеля (1740). [10].

[2] Здесь и далее переводы с английского, немецкого и чешского выполнены автором статьи.

[3] Именно так звучит имя композитора, данное ему при рождении. Замена на апокрифическое «Дисмас» было сделано им самим позднее, в зрелом возрасте, в память о Благоразумном разбойнике, распятом на кресте вместе со Спасителем.

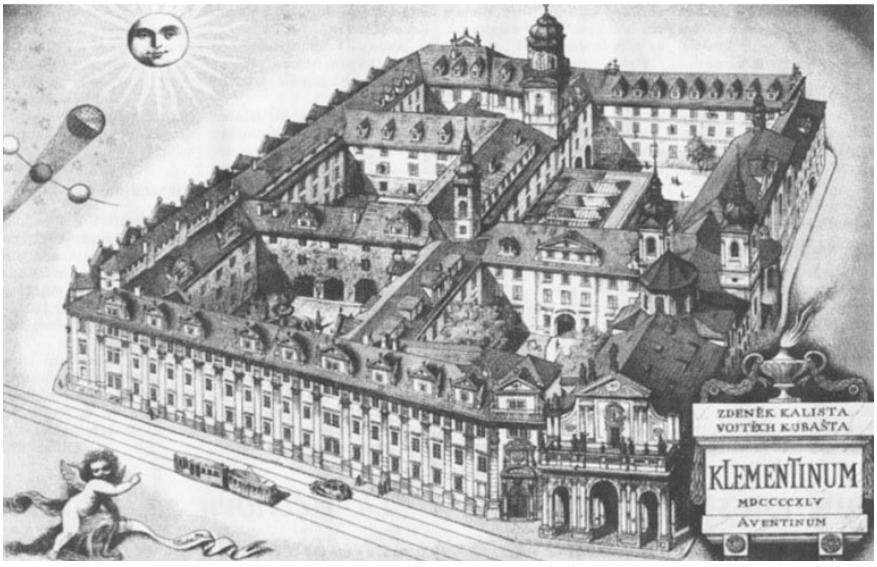
[4] Здесь и далее биографические сведения даются нами по следующим источникам: [2, 9].

[5] Используемое в то время в чешском языке слово «кантор» употреблялось в значении «учитель», а не «хормейстер».

опытов в композиции Ян был принят в Колледж Св. Климента в Малой Стране (район Праги), в котором помимо музыкальных предметов преподавались и другие дисциплины, что помогало ученикам всесторонне развиваться. Здесь он познакомился с музыкальными сочинениями своих предшественников и современников, так как в библиотеке Колледжа Клементинума хранились копии и оригиналы партитур многих произведений[1].

Первое сохранившееся сочинение Зеленки — *Immisit Dominus pestilentiam* (ZWV 58)[2] — было написано в 1709 году. На титульном листе указано, что произведение создано по просьбе руководства Колледжа. Основываясь на этой дарственной надписи, исследователи творчества композитора полагают, что он получил профессиональное музыкальное образование именно здесь; кроме того, существуют документы, подтверждающие тесную связь Зеленки с Колледжем до 1723 года. Еще один факт, косвенно указывающий на это, — упоминание в архивах учебного заведения «*благородного лорда Дисмаса Л.З.*» [9, *17*].

В полной мере талант Зеленки стал раскрываться с того момента, когда композитор из Праги переезжает



Комплекс зданий Клементинума». Рисунок Зденека Калиста и Войтеха Кубашта, 1945 г.

[1] «Клементинум» с момента своего создания стал средоточием культурной жизни Праги. В настоящее время в его обширном комплексе зданий находятся не только учебные помещения, но также собор, в котором ежедневно проводятся концерты классической музыки, и знаменитая Чешская Национальная библиотека — одна из красивейших библиотек Европы (ранее она служила библиотекой «Каролиниума» — Карлова университета, и была присоединена к «Клементинуму» в 1618 году иезуитским орденом).

[2] Каталогизация произведений Яна Дисмаса Зеленки впервые проведена в 1985 году сотрудником Национальной Саксонской библиотеки в Дрездене доктором Вольфгангом Райхом. См.: [7].

Библиотека «Клементинума» — Чешская Национальная библиотека (современный вид)

в Дрезден — на службу в качестве контрабасиста в капелле при дворе курфюрста саксонского Фридриха Августа I, известного также как Август Сильный. И хотя еще в Праге Зеленка очень ярко проявил себя как талантливый музыкант, там, однако, его возможности были существенно ограничены по сравнению с перспективами, которые открывала перед ним должность в Дрездене — исполнителя камерной музыки, а в дальнейшем, вероятно, и придворного церковного композитора.

Известно, что Август Сильный, ставший саксонским курфюрстом в 1694 году, вскоре (в 1697-м) перешел в католицизм для того, чтобы получить титул короля Польши и добиться союза с католической династией Габсбургов в Вене[1]. Он полностью финансировал дрезденский двор, известный в то время своим прекрасным оркестром, богатой коллекцией живописи. Его щедрость способствовала подлинному расцвету культурной жизни Дрездена, продолжавшемуся вплоть до 1763 года, когда Саксония потерпела поражение в Семилетней войне. Неслучайно Дрезден правления Августа Сильного именовали «Флоренцией на Эльбе». Город становится крупнейшим музыкальным центром, привлекательным для многих прославленных ком-

[1] Как король Польши он стал Августом II, в дополнение к прежнему имени Фридриха Августа I, курфюрста Саксонии.

Август Сильный.
Портрет работы Луи де Сильвестра
(Шведский национальный музей, Стокгольм)

позиторов и исполнителей, как отмечает Вольфрам Ландманн, — «точкой, куда сходились все дороги и стекалась музыка разных европейских направлений» [9, *625*].

Музыканты-виртуозы — певцы и инструменталисты, работавшие в Дрездене, — предоставляли придворным композиторам практически неограниченные возможности для творчества. Разносторонние музыкальные дарования Яна Дисмаса были также востребованы. Этот факт следует признать весьма значительным, принимая во внимание то, что к моменту прибытия малоизвестного чешского контрабасиста-композитора многие маститые композиторы уже активно работали при дворе.

Судя по сохранившимся сведениям, Зеленка начинает писать богослужебную музыку для дрезденского двора в 1710 году, и в 1712-м курфюрсту было представлено первое крупное произведение — *Missa Sanctae Caecilae (ZWV 1)*. Одновременно с этим композитор подает прошение о разреше-

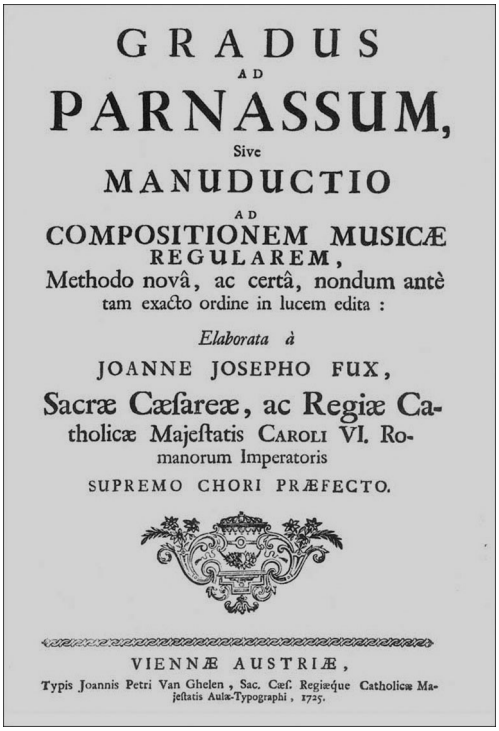
Бернардо Беллотто. Цвингер в Дрездене (фрагмент), 1725 г. (Эрмитаж, Санкт-Петербург)

нии обучаться в Италии и получает отказ. Так что последующие несколько лет Ян Дисмас исполняет обязанности контрабасиста и переписчика, создавая музыку лишь по заказу Колледжа Климентинума в Праге.

Наконец, в 1715 году несколько дрезденских придворных музыкантов, в числе которых был и Зеленка, получают от курфюрста денежную поддержку, которая позволяет пройти обучение заграницей. Для композитора эта поездка знаменует начало нового творческого этапа.

Зеленка был направлен в Вену, к знаменитому в то время композитору, мастеру контрапункта, капельмейстеру императорского королевского двора Австрии Иоганну Йозефу Фуксу, впоследствии автору известного трактата «Gradus ad Parnassum»[1]. Так Зеленка, уже сформировавшийся композитор с определенным стилем, вновь стал учеником в возрасте 36 лет. Он совершенствует свои познания в полифонии, изучает контрапункт, оттачивает мастерство, овладевая новыми полифоническими приемами и подражая стилю популярных современных композиторов.

Во время обучения в Вене Зеленка, прежде всего, узнал много нового о полифонической церковной музыке, составлявшей большую часть композиторского наследия Фукса, который в своем творчестве стремился объединить элементы строгого стиля и современной итальянской оперы. Фукс очень хвалил своего талантливого ученика и выражал надежду на то, что Зеленка продолжит обучение в Италии, — «...чтобы он мог научиться делать все, и не только в моем стиле» [5, 5]; однако документальных подтверждений, прямо указывающих на осуществление этих намерений, пока не найдено.

Из сохранившихся документальных источников также известно, что Зеленка в 1717 году, находясь в Вене,

GRADUS
AD
PARNASSUM,
Sive
MANUDUCTIO
AD
COMPOSITIONEM MUSICÆ
REGULAREM,
Methodo novâ, ac certâ, nondum antè
tam exacto ordine in lucem edita :
Elaborata à
JOANNE JOSEPHO FUX,
Sacræ Cæſareæ, ac Regiæ Catholicæ Majeſtatis CAROLI VI. Romanorum Imperatoris
SUPREMO CHORI PRÆFECTO.
VIENNÆ AUSTRIÆ,
Typis Joannis Petri Van Ghelen, Sac. Cæſ. Regiæque Catholicæ Majeſtatis Aulæ-Typographi, 1725.

Первое издание трактата И.Й. Фукса «Ступень к Парнасу». Вена, 1725 г.

[1] И.Й. Фукс опубликовал свой фундаментальный труд «Gradus ad Parnassum» («Ступени к Парнасу») в 1725 году, обобщив и систематизировав теорию контрапункта; трактат более двух с половиной столетий сохранял свое значение в исполнительской и композиторской практике.

уже сам давал уроки по контрапункту Иоганну Йохиму Кванцу — немецкому флейтисту, композитору, автору уникального для того времени трактата «Опыт наставления по игре на поперечной флейте» [6]. Кванц впоследствии вспоминал, что сочинения учителя вдохновляли его в процессе создания фуг: «Мне всегда очень нравился этот стиль музыки, и особенно тогда, когда я, будучи в Вене, постиг, наконец, концепцию законов контрапункта, в которые меня посвятил уже сложившийся церковный композитор Зеленка, обучавшийся в то время у Фукса» [4, *210*].

Известно, что в период с 1717 по 1719 годы Зеленка много путешествует. Именно в это время он закончил собирать свою замечательную нотную «коллекцию»: отобранные для себя в качестве наиболее значимых и собственноручно переписанные произведения композиторов — предшественников и современников. Эта «коллекция», которую он назвал «Collectaneorum Musicorum libri IV de diversis Authoribus»[1], включала сочинения Фрескобальди, Моралеса, Палестрины, Фробергера, Фукса, Вивальди[2].

Зеленка окончательно вернулся в Дрезден в 1719 году. За время его отсутствия вкусы местной знати заметно изменились, двор начал особенно благоволить церковной музыке. Поворотным моментом стало исполнение в 1717 году торжественной католической мессы, написанной предположительно Антонио Лотти[3] и прозвучавшей с участием актеров итальянской оперы. Это событие повлияло на восприятие церковной музыки как светской, так и церковной элитой. Иезуиты увидели в ней способ усилить свой идеологический «плацдарм» в Дрездене, а Август Сильный, будучи религиозно равнодушным, вероятней всего, именно тогда уяснил, что церковная музыка могла бы стать одним из средств завоевания политического престижа, притом с меньшими затратами, чем опера.

Теперь от придворных композиторов требовалось регулярно сочинять в соответствующих жанрах: писать музыку для Страстной недели, для ежегодной торжественной мессы, которая должна была исполняться в присутствии всего Двора (с обязательными заключительными «фанфарами»), а также создавать церемониальные церковные сочинения «на случай», если такой представится (к примеру, писать мессы ко дню рождения или иному торжеству, связанному с жизнью венценосных особ). Кроме того, начиная примерно с 1730 года

[1] До Второй мировой войны «коллекция» Зеленки, представлявшая собой объемный четырехтомный сборник, находилась в Государственной Саксонской библиотеке (SULB), после — большая часть ее была уничтожена, однако некоторые фрагменты до сих пор находят в разных библиотеках в виде «трофейных» рукописей.

[2] Произведения Вивальди, появившиеся в собрании Зеленки, судя по времени записи, в более позднее время, возможно, являются косвенным свидетельством его поездки в Италию.

[3] Существует предположение, что А. Лотти (ок. 1667–1740) мог быть учителем Зеленки в Италии, о возможном пребывании в которой упоминалось выше.

проходило ежегодное представление новой пасхальной оратории.

С 1721 по 1729 годы Королевскую капеллу Дрездена возглавлял Иоганн Хайнихен (1683–1729). Его помощниками были Зеленка, сохранявший долгое время лишь статус «камерного музыканта», а также малоизвестный сегодня Тобиас Бутц (Butz) — трубач, который в «Придворном календаре» (*Sächsischer Hof- und Staats-Calender*) с 1735 года упоминается как «церковный композитор» [9, *62*].

Кроме дрезденских музыкантов при дворе традиционно служили известные «иностранцы», чаще всего итальянцы. Так, в частности, Джованни Альберто Ристори (1692–1753), прибывший в Дрезден в 1715 году, уже в 1717-м получил титул «придворного композитора», проработав в этой должности до самой смерти.

В круг разнообразных обязанностей всех этих музыкантов, помимо написания духовной музыки для Капеллы, входили также репетиции, выступления в концертах и участие в богослужениях. Так, наряду с Иоганном Хайнихеном в упоминавшемся уже «Придворном календаре» за 1719 год капельмейстером значится Иоганн Кристоф Шмидт. Усилия Шмидта как оркестрового дирижера и концертмейстера Иоганна Георга Пизенделя[1] во многом способствовали созданию одного из самых замечательных оркестров в Европе.

На основании записей в «Придворном календаре», где отмечались все крупные музыкальные события, исследователи делают вывод о том, что начиная с 1721 года музыка Хайнихена исполняется все реже, и, напротив, все чаще звучат сочинения Зеленки, который становится безусловным лидером, а уже за ним следуют Иоганн Шмидт и Тобиас Бутц. Эти факты связывают с болезнью Хайнихена: он, по-видимому, уже не мог в полной мере выполнять обязанности капельмейстера, хотя сохранял эту должность до самой смерти в 1729 году [9, *63*].

Зеленка явно воодушевлен сложившейся ситуацией и надеждой на изменение своего положения при дворе. Он много работает на заказ, написав в это время, в 1720-е годы, около двух третей своих сочинений. Среди них — как светская, так и церковная музыка. Зеленка фактически постепенно заменил теряющего силы Хайнихена, успешно справляясь с его обязанностями, в том числе и во время поездки в Прагу в 1723 году, когда (вместо Хейнихена) был создан целый ряд камерных и оркестровых произведений. Таким образом, в середине 1720-х Зеленка написал почти все свои (конечно, из известных на сегодня) оркестровые произведения.

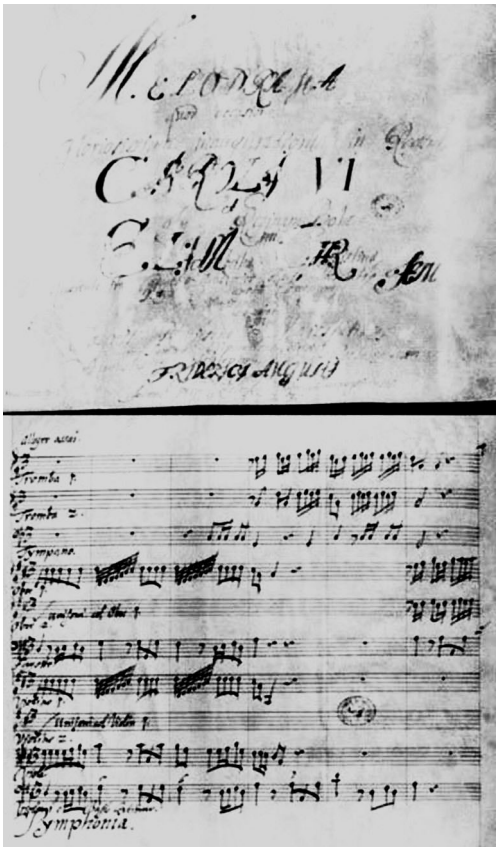
К сожалению, усилия и труды Зеленки так и не были в полной мере оценены, и он продолжал служить при дворе официально только в качестве контрабасиста. Правда, в 1721 году он получил небольшую прибавку к жалованию (оно достигло размера 500 талеров в год). Для сравнения, капельмей-

[1] Иоганн Георг Пизендель (1688–1755) — выдающийся скрипач, концертмейстер Дрезденской капеллы, композитор.

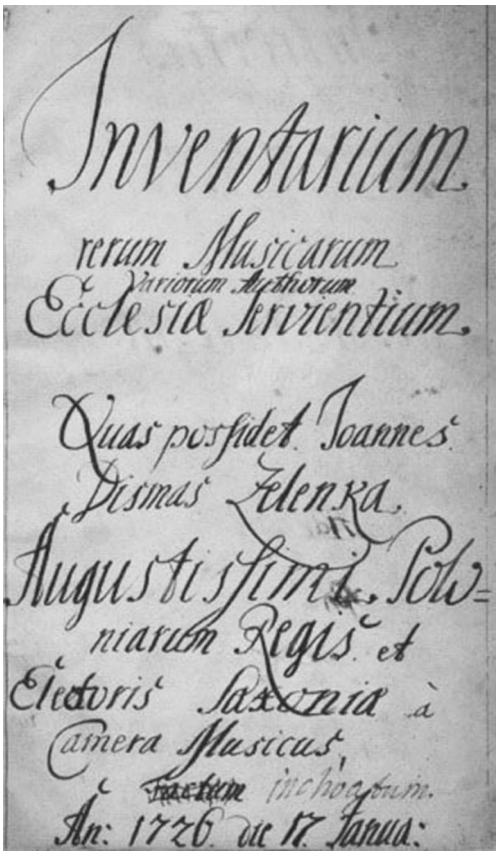
стеры Шмидт и Хайнихен получали по 1200, а французский гобоист ле Риш до 2600 талеров в год.

Одним из наиболее ярких эпизодов в жизни Зеленки, свидетельствующем о признании его заслуг на родине, стало участие в торжествах по случаю коронации габсбургского императора Карла VI, которые проходили в Праге в 1723 году. Все соседствующие правители вместе со своими свитами были приглашены на это празднование. Август Сильный также присутствовал и привез с собой придворных музыкантов. Зеленка играл в оркестре на представлении оперы Фукса «Constanza e Fortezza» — кульминации торжеств. Кроме того, Ян Дисмас получил предложение написать музыку для церемонии коронации.

Этот заказ стал самой большой работой Зеленки. В результате появилась его торжественная оратория *Sub olea pacis et palma virtutis orbi regia Bohemiae Corona* («Под оливковым древом мира и пальмой добродетели пред всем миром прекрасно сияет Богемская Корона»), которая в некоторых словарях и других источниках фигурирует также под названием «Мелодрама о святом Венцеславе».

Представление «драмы коронации», традиционного для Европы жанра начиная с середины XVII века, имело большое политическое значение для чешского народа, и выбор Зеленки для выполнения столь ответственного поручения означал признание его ведущего положения среди богемских композиторов. О коронационных торжествах, где звучала музыка Яна Дисмаса, исследователь творчества композитора отзывается, как о «возможно самых грандиозных празднествах подобного рода» [1, *42*].

Я.Д. Зеленка. «Sub olea pacis et palma virtutis orbi regia Bohemiae Corona». Титульный лист и фрагмент рукописи партитуры. (Национальная Саксонская библиотека, Дрезден)

По возвращении в Дрезден (в Праге Зеленка пробыл 3 года) в течение следующих лет, с 1726 по 1729 годы, он продолжает исполнять обязанности Хайнихена, ставшего совершенно недееспо-


Inventarium
rerum Musicarum
Variorum Authorum
Ecclesia Servientium.
Quas possidet Joannes
Dismas Zelenka
Augustissimi Polo=
niarum Regis et
Electoris Saxoniæ à
Camera Musicus,
inchoatum
An: 1726 die 17 Januar:

«Inventarium rerum Musicarum Variorum Authorum Ecclesiae Servientium». Титульный лист рукописи. (Национальная Саксонская библиотека, Дрезден)

собным из-за прогрессирующей болезни. Фактически, Зеленка являлся капельмейстером без официального титула.

Чтобы сделать свое прошение о получении этой должности более убедительным, Зеленка начал в январе 1726 года составлять специальный нотный реестр-каталог «Inventarium rerum Musicarum Variorum Authorum Ecclesiae Servientium»[1], в состав которого вошли наименования 360 произведений различных церковных композиторов (Палестрины, Лотти, Дюранта, Ристори, Калдара, Хейнихена, Фукса и многих других) и 140 сочинений самого Зеленки (83 из них сохранились до нашего времени).

Многие названия сочинений для этого реестра Зеленка собирал, когда был еще в Вене, Праге и, как предполагают, в Италии. Составленный им каталог — бесценен, и не только как интереснейший музыкально-исторический документ, но и как один из основных источников информации о самом композиторе, так как содержит точные даты: во многом благодаря авторскому «Инвентарю» Вольфганг Райх составил список произведений Зеленки, который был опубликован в 1985 году [7].

После смерти Шмидта в 1728 году и Хейнихена в 1729 году у Зеленки появились все основания надеяться на то, что его просьба о переводе на должность капельмейстера наконец будет удовлетворена. Ян Дисмас, будучи очень опытным и уже известным композитором, к тому же имевшим явные преимущества среди музыкантов королевского двора, подавал прошение как минимум в течение трех лет. Однако Август Сильный не торопился поставить кого-либо на освободившееся место.

Наконец, в 1731 году на должность первого капельмейстера был назначен

[1] *Zelenka J.D.* Inventarium rerum Musicarum Variorum Authorum Ecclesiae Servientium. Saxon State Library: Bibl.-Arch. IIII Hb, Vol. 787 d. [11].

довольно именитый скрипач Иоганн Георг Пизендель, а вторым капельмейстером был назван «явно недостойный человек по имени Луис Андре», вновь обойдя Зеленку [5, 4].

На пост же главного капельмейстера (с выплатой соответственного жалования) приглашение получил Иоганн Адольф Хассе (1699–1783): предложение было сделано после блестящего трехмесячного оперного турне композитора в Дрездене, где дебютировала его жена — знаменитая певица Фаустина Бордони. Однако сразу же вслед за получением должности в Дрездене Хассе вернулся в Венецию, так и не приступив к исполнению своих обязательств — вплоть до 11 июня 1734 года. И все это время он исправно получал жалование, а Зеленка… продолжал выполнять обязанности «главного капельмейстера».

В феврале 1733 года умер Август Сильный, и Хассе должен был написать по этому случаю реквием. И когда сочинение отсутствующего главного капельмейстера не появилось вовремя к заупокойной службе, в отчаянии потребовали, чтобы Зеленка написал музыку в практически невозможные сроки. В результате появился «неуважительно веселый Реквием в ре-мажоре с веселыми темами и фанфарами» [5, 37]. Позднее сложилась похожая ситуация: тогда Зеленка за 9 дней написал *Missa Purificantis* в честь дня рождения нового курфюрста.

Подобное несправедливое положение при дворе окончательно разочаровало Яна Дисмаса, что ясно выразилось в личной петиции, адресованной новому курфюрсту Фридриху Августу от 28 ноября 1733 года. Зеленка умолял пересмотреть назначение Хассе:

«Ваше Королевское Величество, к Вам в ноги бросается Ваш самый покорный слуга и умоляет, так как его вынуждает на это самая невыносимая нужда. До сих пор осознание того, что Ваше Величество всегда основательно и так похвально занят множеством государственных дел, как в Отечестве, так и за его пределами, останавливало Вашего слугу от беспокойства Вашего Величества, но сейчас он просто вынужден так поступить. Ваше Королевское Величество, будьте так любезны, я имел честь служить вашему великому Двору 24 года, в том числе служить Вашему Величеству в Вене при ныне покойном короле, Вашем Отце, который сейчас на небесах; я оставался полтора года смиренно в услужении Вам, не претендуя на доход от моей музыки, в то время как другие музыканты, которые были отправлены туда [на обучение заграницу — М.С.], *получили значительные суммы на все их нужды. После моего возвращения из Вены я первый помогал капельмейстеру Хайнихену создавать королевскую церковную музыку в течение многих лет, и после его смерти я продолжаю сочинять и дирижировать большей частью сам. Чтобы получить необходимые музыкальные сочинения из других источников, пе-*

реписать их и свою музыку, мне пришлось тратить больше половины моего жалования. И я прошу Вас, у Ваших ног, будьте любезны и пожалуйте мне должность Капельмейстера, которая стала свободной после смерти Хайнихена и которую я с тех пор занимаю по роду деятельности. Я также Вас умоляю добавить к моему прежнему вознаграждению хоть какую-то часть его бывшей оплаты ...» [9, *257*].

Но Зеленке вновь было отказано. При Хассе и дворе, который теперь стал интересоваться галантным неаполитанским стилем оперной музыки, он продолжил свое скромное и отныне почти неприметное существование, больше не получая вознаграждений за торжественные мессы, представленные при королевском дворе. Правда, к нему обращались дважды с просьбой написать пасхальные оратории: в 1735 и 1736 годах, в то время, когда королевский двор и Хассе покинули Дрезден. Выполняя очередной заказ, Зеленка попытался создать музыку в новом модном галантном стиле, в котором работал и Хассе. Но созданные им оратории *Gesu Calvario, Il Serpente di Bronzo*, и *Penitanti al Sepolcro*, к несчастью, не были хорошо приняты. Эти произведения — одни из самых сложных в творчестве Зеленки. Колоратурным соло, в большинстве своем основанным на итальянских мелодиях, здесь отдано явное предпочтение по сравнению с хором, выполняющим более скромную роль, нежели в ораториях Баха и Генделя. Такие «новшества» нашли отражение и в поздних мессах Зеленки.

Однако Ян Дисмас, как и другие придворные музыканты, безусловно, не мог конкурировать с невероятной популярностью Хассе. Этот композитор быстро освоил яркий язык головокружительных виртуозных арий. Его музыка, не блиставшая гармоническими изысками, не требовала глубоких размышлений у слушателя и, возможно, потому обрела быстрый успех.

Положение Зеленки при дворе становилось все более незавидным. Его, номинально отвечавшего за церковную музыку, постоянно «задевали за живое»: курфюрст предпочитал отдавать заказы к торжественным случаям или Хассе, или вовсе не предлагал их никому. Другие дрезденские музыканты, если умело подражали главному капельмейстеру, еще были востребованы, но если не соответствовали новым веяниям, то, как Зеленка, были забыты.

Итак, последние годы жизни композитора прошли в «одиночестве и разочаровании из-за отсутствия признания» [9, *257*]. Весьма красноречиво звучат уничижающие комментарии короля по поводу устаревшего стиля музыки Зеленки «Король считал контрапункт Зеленки сухим и нудным... Он говорил, будто бы Зеленка не знает, как писать настоящую мелодию...» [5, *43*]. Хотя нам, безусловно, понятно, что благосклонность двора к музыке Хассе (как светской, так и церковной) и, напротив, категоричное неприятие творчества Зеленки вовсе не были «дурным» тоном, но отражали новую

европейскую тенденцию, постепенно отходящую от старых форм полифонии и устремленную к классицизму.

И, тем не менее, 17 сентября 1735 года после многих отсрочек Зеленку назначили «церковным композитором», а в феврале 1736 года он наконец-то получил прибавку к жалованью: его заработок достиг 800 талеров в год. Однако долгожданный титул не сулил, очевидно, никаких особых привилегий или новых заказов, так как то же «звание» одновременно с Зеленкой получил уже упоминавшийся Тобиас Бутц, тогда совсем неизвестный придворный музыкант. Заметим попутно, что аналогичного титула «церковного композитора» годом позднее удостоился Иоганн Себастьян Бах за органный концерт, который был дан в декабре 1736 года в лютеранской церкви Фрауенкирхе в присутствии королевского двора. На это указывает профессор мельбурнского университета Янис Стокидж, проводя интереснейшее сравнение творческих биографий двух великих современников [9, *259*].

Одинокий, не принятый современниками, забытый даже теми, кто когда-то его поддерживал, Зеленка умирает 23 декабря 1745 года [9, *278*]. Его похоронили в Дрездене на Рождество, когда город был оккупирован войсками Фредерика Великого. Последнее упоминание о Зеленке в документах двора относится ко 2 апреля 1746 года, где указано что его жалование поделено между двумя композиторами — Иоганном Михаэлем Брёнихеном и Джовани Альберто Ристори.

Многие важные детали, касающиеся жизни композитора, до сих пор обсуждаются музыковедами. Неизвестно, был ли женат Зеленка, и почему не сохранилось ни одного его изображения, хотя существовала довольно устойчивая практика писать на заказ портреты всех сколько-нибудь значимых представителей той эпохи.

Некоторые исследователи творчества Зеленки, в том числе и автор единственной на сегодня монографии о композиторе Я. Стокидж, проводят, как уже отмечалось, параллели между творчеством И.С. Баха и Я.Д. Зеленки. Такое сравнение вполне закономерно, ведь искусство обоих в первую очередь посвящено Богу. Оба были глубоко верующими, хотя и принадлежали к разным христианским конфессиям. Именно здесь, очевидно, и кроется глубокое духовное родство музыки двух выдающихся композиторов эпохи барокко, которые жили в одно время, достаточно близко друг от друга, но, скорее всего, никогда не встречались.

На титульном листе своей «первой из последних месс» — *Missa Dei Patris* (ZWV 19) — Зеленка пишет следующее посвящение: «Великому Богу, Творцу всего сущего, Всеблагому Отцу, с величайшей покорностью, со скорбным грустным благоговением, с глубочайшим преклонением, с сердцем, полным раскаяния и смирения от преданного, нижайшего и самого недостойного из Твоих созданий Яна Дисмаса З(еленки)» [9, *270*]. В партитурах Баха можно также часто встретить подобные этим слова: «одному Богу

слава», «Иисус, помоги» и другие обращения, естественные для истинного христианина.

Творческое наследие Зеленки по большей части относится к сфере духовной музыкой. Многие его церковные сочинения, созданные в самый плодотворный период, когда он не являлся официальным придворным композитором, Зеленка писал вовсе не по указанию курфюрста, а следуя душевной потребности: «да благословит всяка плоть Имя Святое Его» (Пс. 144:21).

Несмотря на то, что огромную часть музыки Зеленки составляют произведения, предназначенные для церкви, полный список его сочинений поражает разнообразием жанров.

К светским инструментальным сочинениям относятся 6 трио-сонат, цикл из пяти оркестровых сюит «Capriccio», Концерт и увертюра «во французском стиле», «Ипохондрия» A-dur.

Кантатно-ораториальное творчество представлено тремя ораториями — *Giesu al Calvario* («Иисус на Голгофе», 1735), *I penitenti al sepolcro del Redentore* («Покаяние над Гробом Спасителя», на стихи Стефано Паллавичини, 1736), *Il serpente di bronzo* (*Змей из бронзы*), 1730), — и шестью кантатами, в числе которых *Sub olea pacis et palma virtutis conspicua orbi regia Bohemiae Corona* или *Melodrama de St. Wenceslao* (ZWV 175), *Immisit Dominus* (1709), *Attendite at videte* (1712), *Miserere* (1722—1738).

Но, безусловно, самая значительная часть композиторского наследия — духовная музыка, в том числе 21 месса, 2 реквиема и отдельные литургические произведения.

Еще при жизни композитора немало профессиональных музыкантов интересовалось его музыкой. Так, в частности, известно, что «И.С. Бах просил своего сына Вильгельма Фридемана, в то время капельмейстера церкви св. Софии в Дрездене, переписать для церкви св. Фомы в Лейпциге *Magnificat in D* Зеленки, который старший Бах, как говорят, очень любил. Другой Бах — Карл Филипп Эммануэль — сообщает в письме к И.Н. Форкелю[1], что у его отца есть ноты двух месс Зеленки, находящиеся в собранной им музыкальной коллекции сочинений придворных композиторов Дрездена. Их музыку «в свои последние годы он особенно ценил — Фукса, Калдара, Хэндела, Кейзера, Хассе, обоих Граунов, Телеманна, Зеленку, Бенду, и в целом все, что особенно почиталось в Берлине и Дрездене» [9, *302*].

После смерти Зеленки, по словам исследователя Камиллио Шёнбаума, дрезденский двор активно прятал его сочинения от возможных публикаций, предусмотрительно выкупив все рукописи композитора [8, *12—14*], вероятно для того, чтобы не раздражать подавляющее большинство протестантской аристократии, курфюрсты запретили копирование и распространение церковных сочинений Зеленки после его смерти.

[1] Письмо Карла Филиппа Эммануэля Баха к И.Н. Форкелю было найдено в собрании переписки Г.Й. Шульца, относящейся к семье Баха.

Тем не менее, некоторые из них все же были известны «в узких кругах» профессионалов. Тот же Пизендель, к примеру, рекомендовал музыку Зеленки Телеманну, называя ее «сладким фруктом с миндального дерева» [9, *304*]. Несмотря на запрет курфюрста, Телеманн и Пизендель обсуждали возможность публикации *Responsoria pro hebdomada sancta* («Респонсории Страстной седмицы») *(ZWV 55)* Зеленки[1]. Однако Пизенделю все же удалось сделать копию и отправить ее Телеманну, но он умолял не упоминать его имя при публикации, чтобы источник не был известен работодателю Пизенделя[2]. Телеманн, делая пометку для себя 17 апреля 1756 года, когда и Зеленка, и Пизендель уже умерли, пишет на копии партитуры: «Полная версия рукописи остается при дворе Дрездена, запертая на замок, ключ к которому подобрать очень сложно…» [9, *303*].

Итак, из-за усилий дрезденского двора, запретившего публикацию и распространение произведений Зеленки, музыка этого талантливейшего композитора была практически забыта. Однако, опираясь на данные неоднократно упоминавшегося «Придворного календаря», мы можем утверждать, что церковные сочинения композитора еще продолжали звучать в Дрездене вплоть до 1763 года, когда католическая церковь прекратила их исполнение, и, таким образом, все произведения Зеленки окончательно исчезли из придворного репертуара. В то время в Европе музыка «высокого» барокко в целом стала терять свою привлекательность: и по причине утомляющей тогдашних слушателей продолжительности, и из-за «устаревшего» стиля, на смену которому приходило полное главенство итальянской музыки.

Музыка Яна Дисмаса Зеленки пролежала в архивах даже дольше творений его великого современника И.С. Баха. Творчество композитора оставалось неизвестным широкой публике вплоть до 1973 года, когда немецкая компания «Deutsche Gramofongesellschaft» впервые осуществила запись шести трио-сонат и наиболее полной на тот момент версии оркестровых произведений композитора. Она была создана по инициативе и при непосредственном участии Ханса Хайнца Холлигера и ансамбля «Camerata nova» в Берне.

В течение последующих четырех десятилетий произведения Яна Дисмаса Зеленки стали звучать практически во всех европейских странах (особенно в Чехии и Германии), появились первые издания его сочинений, крупнейшие европейские оркестры, такие как Wiener Philharmoniker, Dresdner Philharmoniker, Symfonický orchestr Prahy FOK, Orchestre Philharmonique de Radio France и др. все чаще стали включать произведения Зеленки в свой репертуар.

[1] В четырех письмах, датирующихся 1749–1752 годами, в которых также указывается на активное сопротивление дрезденских властей выдать рукопись этого произведения [9, *302*].

[2] Дополнительной информацией о возможной публикации сочинения Зеленки автор статьи на данный момент не обладает.

Пожалуй, самым знаменательным событием последнего времени стал «Zelenka Festival Praha», проведенный в октябре 2015 года, в рамках которого впервые были исполнены несколько сочинений композитора, а также была проведена конференция, собравшая как наиболее известных исследователей творчества Зеленки (Янис Стокидж, Вольфганг Хорн, Йоханнес Аугустссон, Яна Войтешкова, Карэль Веверка, Микаэла Фриман), так и представителей молодого поколения музыковедов (Клаудия Лубколь, Фредерик Кирнан и др.). Организатор фестиваля Адам Викто́ра в своей речи подчеркнул важность дальнейшей исследовательской работы над творческим наследием композитора, которое до сих пор остается известно не в полном объеме, в частности, из-за вывоза значительной части архивных материалов из Дрездена во время Второй мировой войны.

Представленный обзор жизни и творчества Яна Дисмаса Зеленки — первый для российского музыкознания шаг на пути к изучению музыкального наследия незаслуженно забытого богемского гения эпохи барокко, чье творчество оказало значительное влияние на многих его современников.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Belsky V.* Zelenka: Sub olea pacis et palm viritus. Praha: Akademie múzických umění., 1986.

2. *Horn W., Reich W., Kohlhase T., Landmann O.* Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialen. 2 Bd. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989.

3. *Landmann W.* Dresden (reprinted ed.). Dresden, 1995.

4. *Marpurg F.W.* Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik Berlin: J.J. Schützens selige Witwe, 1756.

5. *Polaczek D.* Zelenka: Mysterious. Prague, 1994.

6. *Quantz J.J.* Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin, 1752.

7. *Reich W.* Jan Dismas Zelenka. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (ZWV). Dresden, 1985.

8. *Schoenbaum C.* Zelenka: Composizioni per Orchestra // Musiqa Antiqua Bohemica. Vol. 61. Prague: Editio Supraphon, 1969. P. 12–14.

9. *Stockigt J.B.* Jan Dismas Zelenka. A Bohemian Musician at the Court of Dresden, Oxford: Oxford University Press, 2000.

10. Discover Zelenka. A database of works and recordings: [сайт]. URL: http://www.jdzelenka.net/ (дата обращения: 26.09.16).

11. Интернет-каталог Саксонской Национальной библиотеки. URL: http://katalogbeta.slub-dresden.de/id/0013690756/#detail (дата обращения: 26.09.16).

Натэла Енукидзе

ИТАЛЬЯНСКИЕ МОТИВЫ В РУССКОЙ ОПЕРНОЙ ПАРОДИИ[1]

История оперной пародии в России насчитывает около двух столетий и несколько десятков сохранившихся образцов. Оперная пародийность реализуется в различных формах, различна и среда ее бытования. Так, в XIX веке это, в основном, литературные пародии в периодической печати и немногочисленные театральные постановки — чаще всего, домашние импровизированные спектакли. В начале 20-го столетия оперная пародия обретает сценическую жизнь и невиданную прежде популярность в культуре кабаре.

Отечественные пародисты живо реагировали на события оперной жизни; в центр их внимания попадали как конкретные сочинения, так и условности жанра, постановочные клише, исполнители и вокальные стили. Круг затрагиваемых пародистами тем весьма широк, но есть среди них и сквозные. В их числе — художественная критика западноевропейских оперных моделей — французской и итальянской. Таковы, например, пародийные либретто «Американский принц и африканская принцесса» Василия Курочкина, «Торжество супружеской верности, или мексиканцы в Лапландии» (1846) некоего Жулевистова, знаменитая опера-пародия «Вампука, невеста африканская» (1909) М.Н. Волконского — В.Г. Эренберга; итальянский «след» отчетливо просматривается в «Богатырях» (1867) В.А. Крылова — А.П. Бородина и в «Мести любви» (1905?) И.А. Саца.

Удивительно, но оперных пародий, целиком посвященных итальянской теме, почти нет. Вместе с тем, в образцах, ориентированных на западную оперу в целом, ее мотивы нетрудно обнаружить. Примером могут служить те же «Мексиканцы в Лапландии» — «оперное либретто, составленное по новейшим образцам и в самом модном вкусе». [10, *99*]. Масштаб предполагаемого действа определяется подзаголовком:

«*Большая героическая опера с хорами, танцами, фейерверками, конными и пешими сражениями, борьбою, кулачным боем, катанием на коньках, ристанием в колесницах, турниром, метанием диска, воловьей травлей, пожаром, разрушением целой области и вообще украшенная великолепным спектаклем*» [10, *99*].

[1] Статья подготовлена в рамках проекта РГНФ 16-04-00483а.

В полном соответствии с подобным предуведомлением, пародия более чем наполовину состоит из массовых хоровых сцен (из 12 сцен — 7). Есть хор-марш («Властелин наш один как гранит нас хранит»), и хор-погоня («Бегите, бегите, бегите! Схватите, держите, вяжите!»), и хор-апофеоз («Слава, слава, пусть процветает твоя держава!»), и, по-видимому, хоровая сцена, объединенная с балетом («Так станемте, друзья, пировать, и плясать, танцевать, и скакать») и отдельно — «великолепный балет» в финале. Любовная драма главных героев — Шагабагама Балбалыкуса и его супруги Брамбиллы — разворачивается на фоне трагических исторических коллизий (не вполне ясных, однако речь идет о грандиозных сражениях, происходящих за сценой) — все это склоняет чашу весов к французской оперной модели.

Однако рискну предположить, что два номера из этой пародии все-таки восходят к итальянской опере, конкретно — к «Севильскому цирюльнику» Россини. Во-первых, это серенада, которую поет — неизвестно кому! — неизвестно откуда взявшийся кавалер Бонавентура — «в плаще и со шпагою», аккомпанируя себе на лютне. И, во-вторых, следующий за нею хор воинов «Тише, тише, не шумите». В этом хоре Жулевистов прибегает к приему, впоследствии широко растиражированному его последователями: несоответствие литературного текста, звучащего в устах персонажей, их реальному поведению на сцене:

В о и н ы
(показываются из-за угла и потом *крича во все горло*)
Тише, тише, не шумите,
Осторожно подходите!

Два первых номера «Севильского цирюльника» как раз и представляют собой серенаду Линдора под балконом Розины — каватину «Ecco ridente» и хор «Piano, pianissimo».

«Севильский цирюльник», как одна из наиболее репертуарных и любимых российской публикой опер, нередко привлекала внимание пародистов. Так, в 1867 году фрагменты из «Цирюльника» становятся основой для ряда номеров российской оперетты В.А. Крылова и А.П. Бородина «Богатыри». Толчком к созданию «Богатырей» стали сочинения Жака Оффенбаха, приобретшие огромную популярность в России. Успех оффенбаховских оперетт — в первую очередь, «Орфея в аду», — подвиг Крылова на создание собственной оперетты, музыку к которой согласился написать Бородин. Бог весть, как сложилась бы судьба сочинения, если бы у Бородина оказалось довольно времени для создания собственной музыки. Но Крылов торопил, и Бородин предложил компромиссное решение: собрать партитуру из фрагментов музыки других композиторов. Крылов согласился с этим предложением, и таким образом в «Богатырях» оказалось приблизительно процентов 70 прямых заимствований. Анализ цитируемых фрагментов, проведенный С.С. Мартыновой [6, *449–454*],

свидетельствует: большая часть заимствованного материала принадлежит самому Ж. Оффенбаху, а также Дж. Мейерберу (конкретно — из оперы «Роберт-дьявол»), есть цитаты из «Цампы» Ф. Герольда, «Князя-невидимки» К.А. Кавоса. Однако на втором месте — итальянские образцы. Три из них — из того же «Севильского цирюльника»: в первой картине («Сватовство богатырское») звучит тема терцета Фигаро, графа и Розины из II акта — «Тише, тише, сколь возможно», мелодия хора «Ты скажи, скажи нам» — для нее использовался заключительный номер из «Севильского цирюльника» «Заботы и волненья, и свадьба в заключенье». В сцене жертвоприношения (ц. 128) декламация одного из главных героев сопровождается картиной бури (№ 14 из «Севильского цирюльника»). Для финала четвертой картины «Фома-победитель» А.П. Бородин выбрал финальный же хор из I акта «Семирамиды» Дж. Россини (ц. 78). Симптоматично, что к россиниевскому «мотиву» в «Богатырях» добавляется и вердиевский, а именно — фрагмент из «Эрнани» (терцет из II действия).

Более масштабно взаимосвязь Россини — Верди реализуется в опере-пародии И.А. Саца «Месть любви, или Кольцо Гваделупы». Он воплощается уже на уровне имен главных действующих лиц, которых в пародии всего три: Розина, Герцог и Спарафучиль. Взаимоотношения их базируются на любовном треугольнике: Розина и Герцог любят друг друга, Спарафучиль — терзаемый ревностью обманутый влюбленный. В итоге финальной дуэли Спарафучиль убивает Герцога.

Среди массовых сцен выделяется хор воинов «Тише, тише подползайте» (автор рекомендует исполнять его на fortissimo). Начальные слова хора — не что иное, как прямая цитата из либретто рубинштейновского «Демона» (хор татар из I акта). Однако нельзя исключать и вердиевский прототип — хор из «Риголетто» «Тише, тише, уж

Композитор Илья Сац. Шарж

пробил час мщенья», два из трех главных действующих лиц (Герцог и Спарафучиль) — восходят к «Риголетто» и, кроме того, в пародии Саца есть краткий лейтмотив, по своим ритмическим и гармоническим характеристикам вызывающий аллюзии с лейтмотивом проклятия Монтерроне.

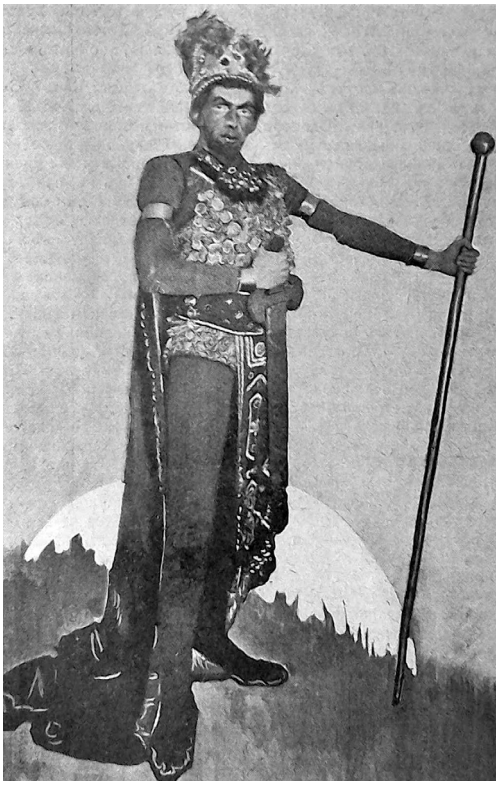
Довольно причудливым образом объединяются итальянские и французские модели в самой популярной русской оперной пародии — «Вампуке, невесте африканской», представленной на подмостках театра-кабаре «Кривое зеркало» в 1909 году. Ее авторы — князь Михаил Николаевич Волконский (псевдоним Анчар Манценилов) и композитор Владимир Георгиевич Эренберг — выбрали в качестве основного объекта сочинения Дж. Мейербера. Многие мотивы «Вампуки» восходят к последней опере композитора — «Африканке». Это и название (одно из них — «Вампука-африканка»), и псевдоним либреттиста (в финале оперы главная героиня умирает от ядовитых испарений дерева манценила), и развернутое цитирование двух номеров — знаменитой арии Васко да Гамы «O, paradiso» и фрагмента каватины Нелюско «Любить пылкою душой», и драматургические особенности — в первую очередь массовые сцены — традиционное оперное шествие, хор-апофеоз и проч. Вместе с тем центральная сцена первого акта — дуэт главной героини и ее благородного покровителя Мериноса — вызывает ассоциации с «Аидой».

Спасаясь от преследующих ее эфиопов, Вампука неожиданно оказывается в пустыне, которую обозначают в театральной постановке две пальмы, расположенные по бокам сцены. Вдруг неизвестно откуда появляется ее покровитель, и, чередуя речитатив и ариозное пение, сообщает, что именно в этом месте похоронен прах «ее несчастного отца», который «сражался с эфиопами» и «пал, сраженный бергамотами». Казалось бы, прямых аналогий нет, но все же наличие пустыни, главной героини «африканки», упоминания об отце и благородный тембр Мериноса (баритон), — предоставляет возможность подключить к числу прототипов пародии «Аиду».

Мимолетный вердиевский мотив проскальзывает также в арии Лодырэ, где звучит мотив из стретты Манрико.

Итальянское обнаруживает себя в «Вампуке» также и в стереотипах исполнительской техники, в первую очередь, в неизменных колоратурах и бесконечных словообрывах в партиях главных героев — самой Вампуки, ее жениха Лодыре, того же Мериноса и даже короля эфиопов Строфокамила V, умудряющегося «колоратурничать» басом.

В центр внимания пародистов, однако, попала не только вокальная техника, но даже и внешность, и поведение премьеров и примадонн. Пальма первенства в этом нелегком деле досталась исполнителю роли Лодыре — артисту Л.Н. Лукину, создавшему образ типичного оперного тенора.



Л.А. Фенин в роли Строфокамила («Вампука, невеста африканская»)

«*Представьте себе, — предлагал Николай Евреинов, — коротконогого, шарообразно-толстенького человечка, с совершенно круглым лицом, на котором, как крошечные изюминки, блестели кукольные глазки и едва виднелся, меж надутых щечек, маленький носик "пуговкой" под капризными губками "бантиком"! Лукин отлично пел, "грациозничал", мимировал, "красовался" своими полненькими ляжками в трико и до нельзя прельщал публику сладчайшими звуками нечеловечески страстной натуры*» [*3, 108*].

Однако, по мнению Г.К. Крыжицкого, секрет успеха Л.Н. Лукина заключался не только во внешнем артистизме, но и «в его исполнительском мастерстве, умении тонко и остроумно утрировать певческие приемы "итальянской школы" — знаменитого "бель канто"» [*5, 113*].

Пародии на оперную «итальянщину» охотно ставились и в другом знаменитом русском театре-кабаре — «Летучей мыши» Н.Ф. Балиева. Так, в сезон 1913/1914 годов одним из номеров программы стал «Итальянский салат» (Insalata Italiana) — вокально-

Л. Лукин в роли Лодырэ («Вампука, невеста африканская»)

хоровая миниатюра Рихарда Жене, текст которой представлял собою бессмысленную смесь итальянских слов — в основном, музыкальных терминов. Симптоматично, однако, что *хоровую* миниатюру трансформировали в *оперную*: в программе вечера она имела подзаголовок «шутка в форме финала итальянской оперы» [8].

В 1917 году в той же «Летучей мыши» состоялась премьера еще одной оперной пародии, и на сей раз полностью «итальянской». «Травиата для деловых людей», составленная Н.Н. Званцовым, представляет собой оперный «дайджест»[1]. Либретто оперы приводится в программе «Летучей мыши»:

«*Пылкий юноша Альфред на пышном пиру признается в страсти львице полусвета Виолетте, которая настолько взаимно увлекается его красотой, что к ней приходит отец его Жермон, умоляя бросить связь с Альфредом, на что последняя после долгого колебания вскоре соглашается, оставляя ему письмо. Вернувшийся Альфред встречает отца умоляющего вернуться его в Прованс, но покинутый Виолеттою Альфред в порыве отчаяния отправляется на бал, где, выиграв крупную сумму луидоров, наносит Виолетте оскорбление, доводящее ее до чахотки, и в день карнавала, несмотря на возвращение Альфреда, на раскаяние отца и на присутствие доктора, она умирает*» [7].

М.В. Добужинский. Эскиз костюма к пародии «Травиата». Рисунок. Театр «Летучая мышь» Н.Ф. Балиева. Париж, 1926

Основным комическим приемом в либретто становится эллипсис — пропуск отдельных звеньев логической цепочки. Тот же принцип реализуется и в музыке. Вместе с тем, каждый акт оперы основан на одном из знаковых музыкальных номеров: Застольной (I акт), дуэте Виолетты и Жермона (II акт), сцене оскорбления Виолетты Альфредом (III акт), сцене смерти Виолетты (IV акт).

[1] Вторая редакция клавира, составленного Н.Н. Званцевым (Званцовым), хранится в рукописном отделе: ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 14 (В.Н. Петровой-Званцевой). Ед. хр. 2.

По-видимому, для той же «Летучей мыши» композитор В.Н. Гартевельд сочинил музыку к пародии «Экспроприаторы. Полицейский протокол в разных вариантах». Один и тот же незамысловатый сюжет (неудавшееся ограбление винной лавки) переложен в пьеске для разных театральных жанров — балета, мелодрамы, оперетты, а также оперы — русской и итальянской. В итальянской части пародируются и литературный, и музыкальный стили. Главные герои изъясняются латинскими фразами и итальянскими музыкальными терминами:

«Дочь и мать (молясь):
“Santa Madonna, ora pro nobis”
Три бандита: Agitato ben marcato!
Дочь (умоляя): O, Signore trovatori!
Бандиты (грозно): Morti!» [1].

В музыкальном отношении применены традиционные приемы пародирования итальянской оперы: вокальные партии изобилуют «сладким» совместным пением в несовершенные консонансы, бесконечными словообрывами и непременными колоратурами. Таковы, по-прежнему, основные признаки итальянской оперы в восприятии русской публики начала XX века.

***

В заключение обратимся к источнику, в котором пародирование оперы сопровождается столкновением *своего* и *чужого*. Этот источник — «недоконченное оперное либретто» «Итальянец в Калинове, или Опыт переложения хорошей прозы в дурные стихи с посредственным наигрышем» (1867). Автор его не установлен, однако не исключено, что им был русский поэт-юморист, драматург и актер Гавриил Николаевич Жулёв, выступавший под псевдонимом «Скорбный поэт». Пародия опубликована в 44-м номере журнала «Искра» за 1867 год. По мнению литературоведов[1], она направлена против либретто А.Н. Островского к опере В.Н. Кашперова «Гроза». Пародия и впрямь изобилует выпадами в адрес драматурга, однако, на мой взгляд, объект ее несколько шире.

Сотрудники еженедельного сатирического журнала «Искра», помимо политической сатиры, уделяли немалое внимание театральной жизни России шестидесятых годов 19-го столетия. Так, на протяжении двух лет (с 1865 по 1867) в журнале было опубликовано около двух десятков театральных пародий, впоследствии изданных отдельным альманахом под заголовком «Новейший русский театр. Собрание образцовых произведений...». Среди них — пародии на «Юдифь» и «Рогнеду» А.Н. Серова, «Три Елены» (по Ж. Оффенбаху) и уже упомянутый «Итальянец в Калинове».

Под обстрел искровцев попадали, как правило, те композиторы, которые, так или иначе, адаптировали к русской сцене модели западноевропейской оперы. Сотрудники и авторы журнала крайне отрицательно относились

[1] См.: *Поляков М.* Русский театр в кривом зеркале пародии [10, *794*]; *Рахманькова Е.А.* Жанр оперного либретто в творчестве А.Н. Островского. [9, *12*].

к творчеству Р. Вагнера и Дж. Мейербера и основной своей мишенью выбрали А.Н. Серова, воспринимая его как их эпигона. Иными словами, в поле зрения искровцев оказалась проблема *своего* и *чужого* в русском оперном искусстве. Разумеется, «Гроза» Кашперова должна была привлечь внимание пародистов.

Автор оперы, Владимир Никитич Кашперов (1826–1894) — малоизвестный ныне композитор и вокальный педагог — с 1857 по 1865 год жил в Италии, изучая вокальное искусство. Там же он написал три итальянские оперы — «Марию Тюдор» (1859), поставленную в Милане, «Риенци» (на либретто Р. Вагнера), увидевшего свет рампы во Флоренции (1863), и «Консуэло» (1865, Венеция). В Италии Кашперов познакомился с А.Н. Островским; по всей видимости, их сблизили общие взгляды — и Кашперов, и Островский были горячими поклонниками романтической итальянской оперы XIX века. В 1867 году на либретто А.Н. Островского Кашперов написал «Грозу» — в «до-вердиевской манере» [12]. Перевод драмы в плоскость оперного спектакля оказался несколько прямолинейным: социально-обличительный пафос первоисточника был снят, сокращены некоторые персонажи — в том числе, ключевая роль Кабанихи, а фабула сведена к «типичной истории о непостоянной женщине, бесхребетном любовнике и смешном рогоносце» [12].

Успеха опера не имела, объединение итальянского вокального стиля с русской по духу драмой вызвало критические отзывы в прессе. Особенно резко высказался А.Н. Серов: «*Образцами для себя <...> в опере "Гроза" Кашперов выбрал оперы итальянских мастеров, преимущественно Доницетти и его школы... И потом вздумал этот свой идеал приложить к сюжету Островского, к драме русской, приволжской...*» [11, *205, 206*].

Основной претензией к сочинению стала, таким образом, «смесь французского с нижегородским» — именно эта «карта» разыгрывается на протяжении всей пьесы.

Генеральную идею излагает в Прологе Хор муз:

Как из драмы порядочной,
Отразившей, как в зеркале,
Быт и «нравы жестокие»
Современного русского
Православного общества,
Ныне ставится опера
Флорентинско-московская,
С кантиленами сладкими,
Со стишками конфектными.
Переносится действие
В отдаленное древнее
Время князя Пожарского,
Папы Павла четвертого,
Кардинала Григория
И Козьмы Сухорукова,
Дабы сделать позорище
Римско — Сивцово-вражское
Сколь возможно нелепее[1].

Действие пародии происходит в XVII веке, в русском торговом городе,

[1] Итальянец в Калинове, или Опыт переложения хорошей прозы в дурные стихи с посредственным наигрышем. Недоконченное оперное либретто [10, *383*].

на границе Италии. Среди действующих лиц — Савелий Дикой, комический оперный старик, бас, судя по имени и фамилии — вполне русского происхождения, и его сын Борис — итальянец. Здесь, вероятно, содержится намек на самого Кашперова, ставшего «итальянцем» после длительного пребывания за границей. Борис все время держится «по правую сторону сцены, подальше от русских», как бы дистанцируясь от других персонажей, выражает свою скорбь «ариею из Лючии» и сетует на свою тяжелую долю:

Нет хуже горя — полюбив чужую!
(Мало подумав):
Нет! Хуже во сто раз
Для авторских проказ
Одеться итальянцем
И рифмами с изъянцем,
Под наигрыш плохой,
Горланить вздор такой,
Что боже упаси!
До, ре, ми, фа, соль, си![1]

Однако по ходу развития действия разговор на тему «своего и чужого» переходит в иную плоскость: персонажи размышляют, в сущности, о поэтике оперного жанра, его условностях и возможностях.

Варвара
Да ты чего хочешь-то?

Катерина
Ах, боже мой! Я хочу, чтобы всем стало понятно, отчего <...> я пугаюсь грозы, боюсь геенны и пр[оч]?... <...> Прочти вот сама, что пишет о моем характере Добролюбов!

Варвара
Поди ты к черту со своим Добролюбовым и литературными судьями! Нешто не понимаешь, что теперь никому дела нет до твоего Добролюбова? Островский-то, чай, давно позабыл о нем! А мой Кашперов, так тот, поди, и не слыхивал ни о каком Добролюбове! Да что ты? Нешто мы здесь всурьез драму играем, что ли? <...> Ну тебя, смешишь только. Слушай!

Ай, люли, люли!
До, ре, ми, фа, соль!
В пьесу все вали,
Лишь бы вышла роль! <...>
Делай штучки ты
Театральные,
Да забудь мечты
Идеальные.
Да не плачь, не вой
Над утратою,
А пройдись, пропой
Травиатою.
Будь Динорою,
Иностранкою,
Леонорою,
Африканкою.
Будь Зеликою,
Фиориною,
Будь Нелюскою,
А не дикою
Катериною,
Бабой русскою![2]

[1] Там же. С. 385.
[2] Там же. С. 390–391.

В финальных строках своей арии Варвара откровенно перечисляет прототипы пародии. И вновь итальянское здесь смешивается с французским. Французское представлено «Африканкой» и «Динорой» Дж. Мейербера, итальянское — «Травиатой» и «Трубадуром» Дж. Верди. Не исключено, впрочем, что под «Иностранкой» здесь подразумевается «Чужестранка» В. Беллини. Что же касается «Фиорины», то М.Я. Поляков полагает, что имеется в виду одноименная опера Карло Педротти. Однако, возможно, речь идет о персонаже оперы В. Беллини «Алина, королева Голкондская».

***

Тему «своего» и «чужого» искровцы закрыли в 1868 году увертюрой из пародийного либретто Жулёва «Ликуй, русская опера!»:

По размышленье здравом, зрелом,
В надежде славы и добра,
Маэстро русские, пора вам
Быть полюбезней к русским нравам,
К родным лесам, полям, дубравам —
Пора, голубчики, пора!
Мы дремлем в операх немецких
От музыкальных их идей;
Мы не хотим страстишек детских,
Голландских, шведских и немецких, —
А русских, мощных, молодецких
И разухабистых страстей!
Ведем мы эту увертюру
К тому, что русская душа
Не рвется нежно к Трубадуру,
Который воет в бане сдуру,
Нет, тешит русскую натуру
Нежнее песня Кудряша.
Душой не к пальме, а к осине
Нас тянет, русских, все равно.
Так гаркнем же в своей трясине:
Вперед, московские Россини,
Нижегородские Беллини
И петербургские Гуно![1]

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гартевельд В.Н.* Экспроприаторы. Полицейский протокол в разных вариантах // ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 326. Ед. хр. 26.

2. *Гнедич П.П.* Книга жизни: Воспоминания. 1855–1918. М.: Аграф, 2000. С. 221–222.

3. *Евреинов Н.Н.* В школе остроумия. Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М.: Искусство, 1998. С. 108.

4. *Евреинов Н.Н.* Перл театральной пародии («Вампука, невеста африканская») / Н.Н. Евреинов. В школе остроумия. Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М.: Искусство, 1998. С. 76–112.

5. *Крыжицкий Г.* Лаборатория смеха // Театр. 1967. № 8.

6. *Мартынова С.С.* Комментарии // А.П. Бородин. Богатыри. Опера-фарс: Партитура. М.: Дека-ВС, 2005.

[1] [*Жулев Г.*] Ликуй, русская опера! Доходное место. [7, *406*]

7. Программа «Летучей мыши» // РГАЛИ. Ф. 860 (Ю.В. Соболева). Оп. 1. Ед. хр. 776.

8. Программа петербургских гастролей Московского театра-cabaret «Летучая мышь» Н.Ф. Балиева // РГАЛИ. Ф. 837 (Н.А. Попова). Оп. 2. Ед. хр. 1402.

9. *Рахманькова Е.А.* Жанр оперного либретто в творчестве А.Н. Островского: автореф. дис. … канд. филолог. наук. Иваново, 2009.

10. Русская театральная пародия XIX — начала XX века / Сост., ред., вст. ст. и коммент. М.Я. Полякова. М.: Искусство, 1976.

11. *Серов А.Н.* «Гроза». Опера в 4 действиях (Сюжет заимствован из драмы «Гроза»). А.Н. Островского. Музыка В.Н. Кашперова // Музыка и театр. 1867. № 13. С. 205, 206.

12. *Taruskin Richard*. Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays. Princeton University Press, 1997.

Сергей Аникиенко

ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА М.Ф. ГНЕСИНА

Источниковедческое исследование творческого наследия Михаила Фабиановича Гнесина в отечественном музыкознании относится к числу самых мало изученных вопросов. Это касается, прежде всего, списка сочинений композитора. Хотя подавляющее большинство музыкальных сочинений Гнесина и имеет авторскую нумерацию, композитор не оставил собственноручно составленного списка своих произведений.

На сегодняшний день в распоряжении исследователей имеется три Списка произведений Гнесина. Наиболее ранний из них составлен другом и однокурсником композитора по С.-Петербургской консерватории А.Н. Дроздовым [14, *22–25*], и включает в себя сочинения, написанные Гнесиным до 1927 года. Его существенным недостатком является то, что в нем отсутствуют сведения о дате создания произведений.

Этот пробел был заполнен женой композитора Г.М. Ванькович-Гнесиной, опубликовавшей в 1961 году посмертный Список сочинений Гнесина [13, *301–314*]. В нем нашла отражение информация не только о дате создания произведений, но и об их публикации, первом исполнении, а также сведения о сочинениях без указания номера о детских и юношеских работах композитора.

Еще один вариант предложен Г.С. Сычевой (2013) [19, *205–214*]. За его основу взят Список, составленный Ванькович-Гнесиной, с весьма незначительными добавлениями.

Анализ этих документов показывает, что в них имеется ряд разночтений, как в нумерации произведений, так и в их названиях. Так, ор. 15 («Rosarium», музыка к двустишиям Вяч. Иванова) в списке Дроздова состоит из двух частей — 15 и 15а и содержит не вошедшие в список 1961 года романсы «Аркона» (№ 5), «Лотос» (№ 6), «Пир» (№ 7), и «Ultima cera» (№ 8). (Полностью вошли в список Сычевой.)

Под номером 28 у Дроздова указана «Романтическая соната для фортепиано» (с пометкой «рукопись утрачена»); у Ванькович-Гнесиной же — «Песня странствующего рыцаря» для двух скрипок, альта, ви-

олончели и арфы. Под этим опусом «Песня странствующего рыцаря» издана и в 1929 году в Москве и Вене.

Сочинение 38 в списке Дроздова называется «Песни» (рукопись). Однако в 1929 году под этим номером в Москве издан Эскиз к поэме для голоса с фортепиано «На высях» («Добрался я до высот»).

«Еврейские песни на тексты современных поэтов» значатся у Дроздова под номером 41. Сегодня это произведение известно под ор. 42, а сочинение 41 — сюита «Еврейский оркестр на балу у Городничего» из музыки к пьесе Н. Гоголя «Ревизор».

Анализ архивных документов дает основание говорить о том, что нумерация некоторых сочинений Гнесина могла изменяться еще во время работы композитора над нотным текстом. Так, на авторской рукописи фортепианного квинтета «Requiem» есть пометка: «соч. 12^oe, 1912 г.» [1, *л. 1*].

На другой рукописи, подготовленной к изданию переписчиком, первоначальная запись подчищена и исправлена на «соч. 11^oe, 1912—1914 г.» [1, *л. 28*].

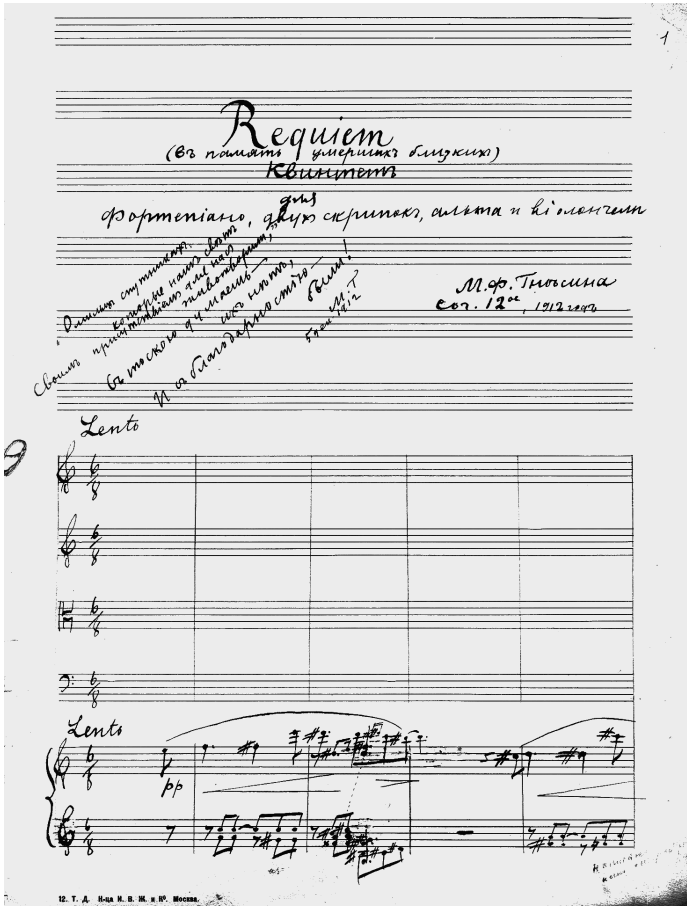
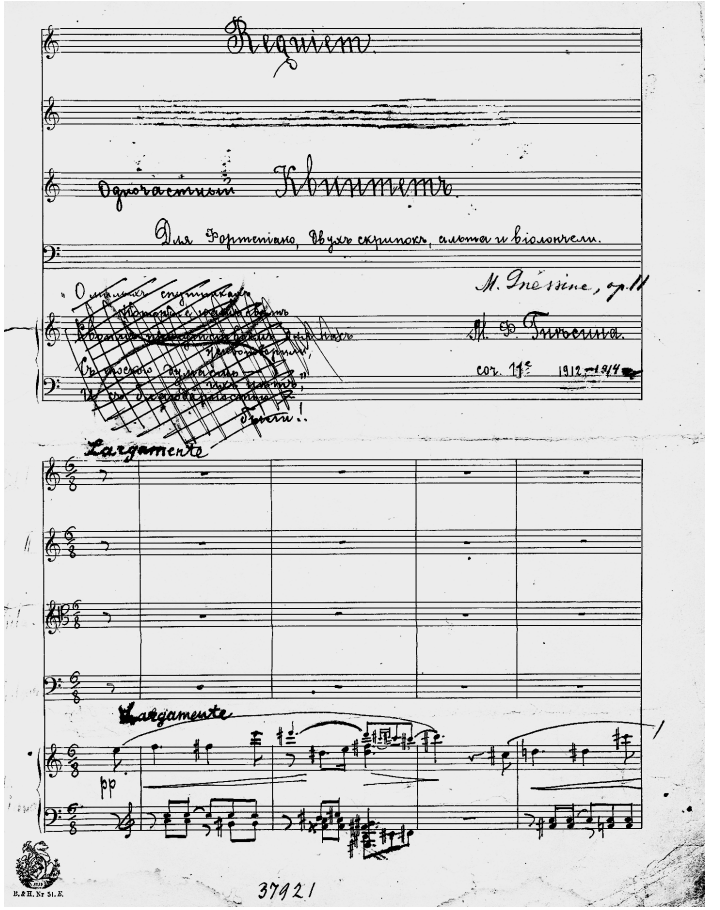
Таким образом, первая редакция квинтета, законченная Гнесиным в Екатеринодаре в декабре 1912 года, имела авторскую нумерацию «12». При подготовке к публикации в 1914 году композитор изменил номер сочинения на 11. Это позволяет предположить, что фортепианному квинтету «Requiem» предшествовало еще одно крупное сочинение, имевшее ранее порядковый номер 11, но которое позже композитор решил не учитывать в общем списке произведений.

В варианте Списка 1961 года имеются неточности в названиях некоторых вокальных пьес композитора из ор. 10 («Посвящения»), которая начинается пьесами «Ты, чье имя печалит» и «Знаешь *и* ты, Диотима». Ванькович-Гнесина называет вторую пьесу «Знаешь *ли* ты, Диотима». Аналогичный случай — с последней пьесой цикла «Помертвела белая *поляна*», которая в список Ванькович-Гнесиной вошла под названием «Помертвела белая *береза*».

Анализ опубликованных и неизданных архивных материалов позволяет не только по-новому посмотреть на Список сочинений Гнесина, но и пересмотреть даты создания некоторых произведений.

Так, по списку Ванькович-Гнесиной, драматическая песня для голоса и оркестра на слова А. Блока «Балаган» ор. 6 написана и издана П. Юргенсоном в 1909 году[1]. Между тем 11 июня 1910 года Гнесин пишет М.О. Штейнбергу: «*За мною еще брошенная оркестровка "Балагана"*»[2] [17, *66*]. А год спустя,

[1] Отметим: во многих изданиях того времени год публикации не указывался.

[2] Тексты используемых нами документов и изданий воспроизводятся в современной орфографии и пунктуации.

Первая страница авторской рукописи фортепианного квинтета «Requiem», 1912 год (из фондов РГАЛИ)

Первая страница рукописи фортепианного квинтета «Requiem», подготовленной к изданию переписчиком, 1914 год (из фондов РГАЛИ)

7 июня 1911 года, ему же признается: «*Отделал (пока в ф[орте]-п[ианном] виде) "Балаган" и переписываю его*» [17, *70*]. В письмах А.И. Зилоти уже в 1914 году композитор пишет: «*Когда устаю, оркеструю "Балаган"*» (7 июля) [16, *297*]; «*Начал переписывать партитуру "Балагана". В середине месяца сдам в печать*» (5 сентября) [16, *298*]. Это позволяет сделать вывод, что к сентябрю 1914 года партитура «Балагана» еще не была полностью закончена, а, следовательно, не могла быть напечатанной.

Дату публикации клавира этого сочинения можно отнести к 1911 году. Так, 21 октября 1911 года Гнесин пишет жене из Екатеринодара: «*Новые [изданные] мои пьесы мило выглядят, особенно "Балаганчик". Я просил петерб[ургский] магазин Юргенсона прислать тебе их*» [3, *л. 56*].

Аналогичная ситуация — с Поэмой для голоса и оркестра на слова Э. По в переводе К. Бальмонта «Червь-победитель» ор. 12, написанной по данным жены композитора в 1913 году и изданной в 1915 году П. Юргенсоном в Москве. Между тем, 22 августа 1916 года Гнесин пишет А.И. Зилоти: «*Спасибо за напоминание о "Черве" <...>. Ставьте "Червя" в программу; он не готов, но я не подведу. Я не думал о нем, хотелось побольше сделать для "Эдипа". Но в последнее время у меня не хватает воодушевления для этой работы сочинительской и ответственной, и я тем охотнее примусь за оркестровку "Червя". Времени достаточно, тем более что часть сделана*» [16, *299*]. Поэтому к 1916 году партитура поэмы еще не могла быть изданной.

Анализ эпистолярного наследия Гнесина показывает, что установить по нему точную хронологию создания того или иного произведения композитора оказывается весьма затруднительно: зачастую композитор в письмах не указывал названия произведения, над которым работал, ограничиваясь общими словами «пьеса», «вещь». Однако комплексный подход, основанный на источниковедческих, биографических, исторических методах, а также методах исторической антропологии и логического анализа позволяют придти к выводу, что партитуры многих произведений Гнесин заканчивал спустя довольно продолжительное время после окончания работы над их клавиром. Так же процесс создания многих сочинений у композитора мог растягиваться на несколько лет. Поэтому, по нашему мнению, за конечную точку работы композитора над тем или иным сочинением целесообразно принимать две даты: окончания работы как над клавиром, так и над партитурой. Такой подход, учитывая особенности творческого процесса композитора, позволит более точно проводить да-

тировку музыкальных произведений Гнесина.

Изучая период работы Гнесина преподавателем музыкального училища Екатеринодарского отделения ИРМО (1911–1913), мы смогли составить список произведений, над которыми композитор в это время работал [10, *149–150*]. В этой связи наибольший исследовательский интерес представляют сведения о неизвестных ранее произведениях Гнесина, нотный материал которых пока не обнаружен: песнопении для католической церкви на текст Agnus Dei для тенора с органом, фортепианной прелюдии и Второй виолончельной сонате.

6 июня 1912 года преподавательница фортепиано Екатеринодарского музыкального училища А.И. Сокольницкая-Вассер пишет Гнесину: «*Прежде всего, приветствую появление на свет фортепианной прелюдии. Очень хотела бы посмотреть ее, но нисколько не сомневаюсь в том, что еще ни единой ноты у Вас не записано; ведь правда? <...> Михаил Фабианович, хороший, пишите мне, и, если запишите прелюдию, пришлите мне просмотреть*» [7, *л. 3-4 об.*]. 16 августа 1912 года корреспондент упоминает уже о двух произведениях: «*Ведь, несмотря на полную свободу летом, Вы "всерьез" мало написали. Вот и на счет фортепианной прелюдии что-то умалчиваете; и на счет 2-ой виолончельной сонаты должно быть не легче*» [7, *л. 5 об.*].

О незавершенной пьесе для фортепиано (возможно, речь идет о той же прелюдии) пишет 19 июня 1913 года композитору директор Екатеринодарского училища пианист А.Н. Дроздов: «*Выяснилось, что один из моих концертов в октябре (здесь) будет посвящен соврем[енной] музыке. Мне бы очень хотелось включить в программу Ваше сочинение для рояля, то, что Вы мне наигрывали, но не закончили*» [5, *л. 19*]. 28 июля 1913 года он вновь напоминает Гнесину: «*Я писал Вам, что мне пригодилась бы Ваша ф[орте]п[ианная] пьеса для зимних концертов; нельзя ли ее все же сохранить?*» [5, *л. 18*].

Возможно, об этом же сочинении в письме 6 ноября 1912 года говорит и Ел.Ф. Гнесина: «*Окончил ли ты фортепианную вещь и нельзя ли будет мне получить корректуру ее?*» [15, *162*].

О другом сочинении — песнопении для тенора-соло с сопровождением органа на текст «Agnus Dei» — композитор неоднократно упоминает в письмах жене [4, *лл. 8, 14*] и достаточно подробно рассказывает в неопубликованных воспоминаниях о работе в Екатеринодаре [2, *л. 26–26 об.*]. Написанное в 1912 году по просьбе преподавателя пения Екатеринодарского музыкального училища Винченцо Монтиконе-Майна,

оно было исполнено певцом во время одной из католических месс. Автор на исполнении не присутствовал, но одна из его учениц — Вильгельмина Милашевская, — по воспоминаниям Гнесина, «*очень восхищалась и попросила у меня на память о наших занятиях эту рукопись*» [2, *л. 26 об.*].

Выпускник Миланской консерватории, В. Монтиконе-Майна, в прошлом знаменитый драматический тенор, гастролировавший некогда даже в Большом театре в Москве, после перенесенной болезни осел с женой в Екатеринодаре. По воспоминаниям Гнесина, «*как все итальянские певцы, он несколько необыкновенно страдал от того, что не может состояться на сцене, но и при каждом удобном случае порывался хоть несколько фраз спеть в оперном спектакле, несмотря на давно уже проведенное в жизнь решение оставить окончательно оперный театр*» [2, *л. 25 об.*].

Единственным местом, где голос певца оставался еще востребованным, была католическая церковь. Поэтому по его просьбе Гнесин и написал «Agnus Dei», несмотря на кардинальные различия этих конфессий. Автора это несколько смущало. Гнесин так вспоминает об этом разговоре с певцом: «*Я сказал ему, что <...> меня несколько смущает то, что в католич[еской] церкви будет исполняться сочинение, написанное евреем. "Какое все это имеет значение в искусстве?!" Тут же разговор перешел на евреев в искусстве вообще. Он с восхищением упомянул Медею Фигнер: "No italiana, una hebrea (Medea Mei), ma che bella voce!"*»[1] [2, *л. 26–26 об.*].

Архивные документы позволят уточнить и историю создания одного из знаковых произведений Гнесина дореволюционного периода, тесным образом связанного с Екатеринодаром, — симфонического дифирамба для оркестра и голоса «Врубель» ор. 8, за которое в 1913 году композитор получил Глинкинскую премию.

Датой создания симфонического дифирамба считается 1911 год [13, *302*]. Ряд исследователей считает, что оно было написано в Екатеринодаре [18, *136–137* и др.].

Замысел произведения появился у Гнесина в Ростове в апреле 1910 года, во время работы композитора над Сонатой-балладой для виолончели и фортепиано ор. 7 и вступительной статьей к сборнику Римского-Корсакова «Музыкальные статьи и заметки (1869–1907)», после получения известия о смерти художника Михаила Александровича Врубеля.

10 апреля 1910 года композитор сообщает вдове художника, певице Надежде Ивановне Забеле-Врубель,

[1] «Не итальянка, а еврейка (Медея Мей), но какой голос!» — *С. А.*

что у него возникло желание написать пьесу в память художника: «*Я был тут занят сонатой для виолончели и рояля <...>. Также мне хочется написать какую-нибудь большую пьесу в память Врубеля*» [Цит. по: 11, *108*]. Их связывали годы творческой дружбы; певица была первой исполнительницей многих романсов Гнесина.

Забела предложила написать оркестровое произведение с голосом. «*Я очень, очень надеюсь, — отвечает она композитору, — что Вы приведете свою мысль в исполнение — напишете в память М[ихаила] А[лександровича]; формы Вы еще не наметили? Думаю, что Вы хотите сделать это для оркестра, но очень хорошо было бы, если бы и пение там было <...>*» [Цит. по: 11, *108*].

Замысел сочинения проявился к осени. Вспомнив о стихотворении Валерия Брюсова, посвященном Врубелю, композитор 13 сентября 1910 года просит Забелу прислать ему этот текст: «*Есть у меня наброски музыкальных произведений в память Врубеля, но какой они примут окончательный вид, еще не выяснено. Будьте добры, пришлите мне Брюсовское стихотворение "Врубель"; может быть, и оно мне пригодится*» [Цит. по: 11, *109*].

А уже 24 октября 1910 года, приглашая Забелу в Ростов на вечер вокальной музыки Римского-Корсакова, композитор извещает певицу, что специально для ее голоса он начал писать произведение на стихи Брюсова под названием «Врубель»: «*Еще могу сообщить Вам, что пишу пьесу под названием "Врубель" для оркестра с пением на слова Брюсова, рассчитанным на Ваш голос. Значительная часть музыки сочинена уже. Я был бы счастлив, если бы эта вещь понравилась Вам <...>*» [Цит. по: 11, *109*].

Вспоминая встречу в Ростове в ноябре 1910 году, Гнесин пишет, что проигрывал певице «*начатки симфонического дифирамба "Врубель"*» [Цит. по: 11, *110*]. Однако к этим словам композитора в воспоминаниях следует относиться с недоверием. В октябре, как свидетельствует приведенное выше письмо, значительная часть музыки была уже написана.

Таким образом, работать над Симфоническим дифирамбом «Врубель» Гнесин начал в апреле 1910 года. К октябрю того же года значительная часть музыки была сочинена, и некоторые наброски композитор в Ростове во время ноябрьской встречи показывал Забеле-Врубель.

Стихотворение Брюсова «М.А. Врубелю» написано 9 января 1906 года. Его текст полностью воспроизведен в программке премьерного исполнения Симфонического дифирамба «Врубель» Гнесина [9, *л. 16*]. Там же содержится информация, что эпиграфом

к произведению послужили слова из речи А. Блока, произнесенной на могиле Врубеля: «*В забытьи “Сказки”, будто обессилевший от каких-то мировых объятий; сломанные руки, простертые крылья...*» [9, *л. 18 об.*].

О работе над Симфоническим дифирамбом Гнесин рассказывал студентам Московской консерватории 4 декабря 1934 года: «*С самого начала была мысль написать сочинение вокально-оркестровое. В основу его было положено две вещи. Первое — смерть художника Врубеля. <...> И второе — стихотворение Брюсова <...> о Врубеле. В нем всего нескольких строк, где охарактеризованы некоторые стороны врубелевского творчества. Нужно было связать картины, нарисованные Врубелем, со стихотворением Брюсова. И в связи с этим построена вещь, которая целиком рисует то, что сказано у Блока: “опущенные крылья... сломанные руки...”. Это образ вступления. Дальше начинается музыка на текст, и музыка дает соответствующую музыкальную характеристику. Мне здесь хотелось показать драматизм. Одно дело показать картину, а другое дело — показать драматизм жизни Врубеля. И дальше идет послесловие, в котором я хотел отразить образ Врубеля. Врубель от всех товарищей-декадентов отличался крайней монументальностью. Он был единственным художником, который писал грандиозные фрески*» [Цит. по: 12, *130*].

Произведение было посвящено Н.И. Забеле-Врубель и рассчитано на ее голос.

Первое исполнение симфонического дифирамба с участием Забелы-Врубель планировалось на 7 января 1912 года в IX сезоне концертов А.И. Зилоти. Узнав об этом, фирма Юргенсона к концерту хотела издать партитуру произведения. 24 сентября 1911 года в одном из писем Б.П. Юргенсон интересуется у Гнесина: «*Что партитура “Врубеля”, уже готова или еще нет? Она исполняется у Зилоти — может быть, к тому времени можно было бы <...> награвировать партитуру или нет?*» [8, *л. 20*].

Однако к этому моменту партитура еще не была готова. Как свидетельствует переписка композитора с женой, оркестровкой «Врубеля» Гнесин спешно занимался в Екатеринодаре вплоть до декабря 1911 года.

15 октября 1911 года Гнесин пишет: «*Успею ли наоркестровать свою пьесу? Осталось очень много работы. Авось, и успею. Ведь окончить надо к концу ноября*» [3, *л. 51 об.*].

13 ноября: «*Я теперь уже порядочно занимаюсь оркестровкой. Но ох как много осталось сделать*» [3, *л. 67*].

20 ноября: «*Продолжаю свою оркестровку*» [3, *л. 71 об.*].

3 декабря: «Я спешно заканчиваю теперь свою пьесу. Александр Ильич [Зилоти] просил прислать [ее] не позже 4го [декабря]. Это совершенно невозможно. Но послезавтра я должен выслать ее» [*3, л. 76*].

Действительно, эта просьба дирижера содержится в телеграмме Зилоти Гнесину: «НЕ ЗАБУД[Ь]ТЕ ЧТО ПОРТИТУРУ[1] ВРУБЕЛЯ ДОЛЖЕН ПОЛУЧИТ[Ь] САМОЕ ПОЗДНЕЕ ЧЕТВЕРТОГО ДЕКАБРЯ ЦЕЛУЮ = ЗИЛОТИ» [6, *л. 16*].

А 8 декабря из поезда Екатеринодар — Москва Гнесин пишет жене: «*Везу с собой партитуру. Последние дни я работал над ней не менее чем по 20 час[ов] в сутки*» [*3, л. 77*].

Премьера «Врубеля» состоялась 7 января 1912 года в Петербурге, в зале Дворянского собрания.

С Екатеринодаром связано и последнее исполнение этого произведения Забелой-Врубель 28 марта 1913 года во время Второго весеннего праздника искусств, организованного Гнесиным (более подробно см.: [10, *118–127*]).

Таким образом, источниковедческое исследование обнародованных ранее и неопубликованных архивных документов позволяет существенно уточнить фактологическую сторону работы композитора над музыкальными произве-

ЗАЛЪ 2-го ОБЩЕСТВЕННАГО СОБРАНІЯ

Общество Вспомоществованія нуждающимся учащимся въ Музыкальномъ Училищѣ Екатеринодарскаго Отдѣленія И. Р. М. О.

Въ Четвергъ 28 Марта 1913 года

2-ой Весенній ПРАЗДНИКЪ ИСКУССТВА

ПОСВЯЩЕННЫЙ

ВРУБЕЛЮ и РИМСКОМУ-КОРСАКОВУ

СЪ УЧАСТІЕМЪ

М. Ф. ГНѢСИНА, директора Музыкальнаго Училища Л. Н. ДРОЗДОВА, директора Школы Живописи П. С. КРАСНОВА, Оркестр Музыкальнаго Училища и Артистки Императорскихъ Театровъ

Н. И. ЗАБѢЛЫ-ВРУБЕЛЬ

Программа Праздника:

Картины Врубеля на экранѣ

Начало въ 8 час. вечера.

Афиша Второго весеннего праздника искусств в Екатеринодаре, во время которого был исполнен симфонический дифирамб «Врубель», 1913 год (из фондов РГАЛИ)

дениями и устранить выявленные неточности, а также воссоздать историю создания и исполнения сочинений.

Это также способствует выявлению сведений о неизвестных ранее произведениях Гнесина.

Особенности творческого процесса Гнесина допускают введение в музыкознание так называемой «двойной» датировки некоторых оркестровых сочинений композитора, учитывающей дату как окончания работы композитора над клавиром, так и время завершения им оркестровой партитуры.

[1] Орфография сохранена — *С. А.*

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гнесин М.Ф.* «Реквием (в память умерших близких)». 1912–1914 гг. // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 16. 63 л.

2. *Гнесин М.Ф.* Воспоминания о своей музыкально-просветительской и педагогической деятельности в Ростове-на-Дону и Екатеринодаре, о сочинении «Реквиема», «Розариума» и др., поездке в Москву в 1920 г., встречах с А.В. Луначарским и занятиях с Н.А. Римским-Корсаковым. // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед.хр. 182. 87 л.

3. Письма Гнесина М.Ф. Гнесиной Надежде Товиевне (жене). 12 авг. — 14 дек. 1911 г. // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 240. 79 л.

4. Письма Гнесина М.Ф. Гнесиной Надежде Товиевне (жене). 12 янв. — 7 дек. 1912 г. // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 241. 110 л.

5. Письма и телеграммы Дроздова Анатолия Николаевича Гнесину М.Ф. 14 июл. 1910 — 16 мар. 1918 г. // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 458. 46 л.

6. Письма Зилоти Александра Ильича Гнесину М. Ф. // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 477.

7. Письма Сокольницкой-Вассер Анны Ивановны Гнесину М.Ф. 11 янв. 1911 — 19 янв. 1937 г. // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 693. 20 л.

8. Письма Юргенсона Бориса Петровича Гнесину М.Ф. 24 апр. 1908 – 20 ноя. 1917 г. // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 812. 58 л.

9. Программы концертов с исполнением произведений М.Ф. Гнесина и с его участием в качестве дирижера // РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 872.

10. *Аникиенко С.В.* Музыкально-общественная и творческая деятельность М.Ф. Гнесина в Екатеринодаре (источниковедческий аспект): дис. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2015. 397 с.

11. *Барсова Л.Г.* Н.И. Забела-Врубель глазами современников. Л.: Музыка, 1982. 120 с.

12. *Гнесин М.Ф.* Воспоминания «декадента 96-й пробы»: выступление перед студентами МГК 4 декабря 1934 года // Из личных архивов профессоров Московской консерватории; публ. М.А. Карачевской. М., 2005. — Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 52. С. 125–132.

13. *Гнесин М.Ф.* Статьи. Воспоминания. Материалы; сост. и общ. ред. Р.В. Глезер; сост. списка соч. и лит. работ М.Ф. Гнесина Г.М. Ванькович-Гнесина. М.: Советский композитор, 1961. 321 с.

14. *Дроздов А.Н.* Михаил Фабианович Гнесин: биографии современных русских композиторов. М.: Музсектор Госиздата, 1927. 48 с.

15. *Елена Гнесина*. Я привыкла жить долго: воспоминания, статьи, письма, выступления; сост. В.В. Тропп. М.: Издательство «Композитор», 2008. 348 с.

16. *Зилоти А.И*. Воспоминания и письма; сост., автор предисл. и примечаний Л.М. Кутателадзе. Л.: Гос. музыкальное изд-во, 1963. 467 с.

17. Письма М.Ф. Гнесина к М.О. Штейнбергу; вступ. ст., публикация и коммент. М. Карачевской // Из личных архивов профессоров Московской консерватории. М.: Москов. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2008. Вып. 3. С. 59–93.

18. *Слепов А.А*. Музыкальные классы, музыкальное училище Екатеринодарского отделения Императорского Русского музыкального общества (ИРМО). Частные школы. Концертная и музыкально-театральная жизнь города // *Слепов А.А., Еременко С.И*. Музыка и музыканты Екатеринодара: статьи и очерки. [Краснодар]: Эоловы струны, [2005]. С. 103–163.

19. *Сычева Г.С*. Просветительство в композиторской, общественной, научно-педагогической и публицистической деятельности Михаила Гнесина: дис. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2013. 354 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Векслер Юлия Сергеевна (Нижний Новгород) — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки.
E-mail: wechsler@mts-nn.ru

Демченко Александр Иванович (Саратов) — доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова и Саратовского государственного университета, директор Центра комплексных художественных исследований, действительный член (академик) Российской и Европейской академий естествознания, заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования, почетный гражданин города Саратова.
E-mail: alexdem43@mail.ru

Шеховцова Ирина Павловна (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: irina-schech@yandex.ru

Кокорева Людмила Михайловна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. Чайковского.
E-mail: ludmilakokoreva@gmail.com

Савинкова Мария Алексеевна (Москва) — аспирантка Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: sawinkowa@mail.ru

Енукидзе Натэла Исидоровна (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент, декан историко-теоретико-композиторского факультета Российской академии музыки имени Гнесиных, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.
E-mail: telemuh@mail.ru

Аникиенко Сергей Викторович (Краснодар) — кандидат искусствоведения, член Союза композиторов России, член Союза журналистов России, старший преподаватель кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры.
E-mail: anikienko1966@mail.ru

ABOUT THE AUTHORS

Yulia Veksler (Nizhny Novgorod) — Dr.Sc., professor of Nizhny Novgorod State M.I. Glinka Conservatory.
E-mail: wechsler@mts-nn.ru

Alexander Demchenko (Saratov) — Dr.Sc., professor of the Saratov State L.V. Sobinov Conservatory and Saratov State University, Director of the Center for integrated artistic research, full member (academician) of Russian and European academies for natural Sciences, honored worker of arts of Russia, Honored science and education worker, honorary citizen of Saratov.
E-mail: alexdem43@mail.ru

Irina Shehovtsova (Moscow) — Ph.D., associate professor of the History of Music department at the Russian Gnesins Academy of Music.
E-mail: irina-schech@yandex.ru

Ludmila Kokoreva (Москва) — Dr.Sc., professor of the chair of History of West European music at the Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory.
E-mail: ludmilakokoreva@gmail.com

Maria Savinkova (Moscow) — post-graduate student of the Gnesins Russian Academy of Music.
E-mail: sawinkowa@mail.ru

Natela Enukidze (Moscow) — Ph.D., associate professor, the Dean of the History, Theory and Composition Department at the Russian Gnesins Academy of Music, senior researcher at the State Institute for Art Studies.
E-mail: telemuh@mail.ru

Sergey Anikienko (Krasnodar) — Ph.D., member of the Union of Composers of Russia, member of the Union of Journalists of Russia, senior lecturer of the Department of Musicology, Composition and Methods of musical education of the Krasnodar State Institute of Culture.
E-mail: anikienko1966@mail.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Юлия Векслер. Возвращаясь к биографии Альбана Берга

Статья посвящена проблемам музыковедческой биографии. В центре внимания автора — зарубежные, в первую очередь немецкоязычные исследования о биографии в целом и биографии Альбана Берга в частности. Дается обзор биографий Берга, каждая из которых воплощает ту или иную модель жизнеописания, а также анализ основных тенденций биографических исследований о Берге в XXI веке.

Научная рецепция композитора, жанры музыковедческого исследования и основные исследовательские векторы, будучи предметом исследования, определяют доминирование историографических и источниковедческих методов.

Проведенный анализ новейших тенденций берговедения, отраженных в музыковедческой литературе последнего десятилетия, показал, что, несмотря на появление внушительного корпуса новых источников к биографии композитора, написание фундаментальной биографии в немецкоязычной бергиане утратило свою актуальность. Функцию традиционной биографии начинают выполнять другие жанры (каталоги выставок, издания переписки), а сами биографии создаются как сателлиты по отношению к крупным источниковедческим проектам и носят популярный характер.

Ключевые слова: Альбан Берг, немецкоязычное музыковедение, композиторская биография, музыкальная историография.

Александр Демченко. Досье гения из провинции

Статья посвящена подробному анализу творчества композитора Елены Гохман (1935–2010) — коренного жителя Саратова, с которым была неразрывно связана вся ее жизнь и творчество. Выявляются черты стиля композитора, прослеживается эволюция творческого пути на примерах наиболее значимых сочинений ее наследия. Отмечается отражение гражданской позиции автора в концепции произведений, глубокий лиризм и психологизм ее музыки. Прослеживается переход от авангардных исканий к компромиссному стилю, синтезирующему использование новейших звуковых техник и доступного языка массовых жанров — стиля «третьего направления»; рассматриваются сочинения позднего периода творчества, дающие богатейший материал для осмысления художественной практики постмодерна.

Ключевые слова: Елена Гохман, жители Саратова, авангард, «третье направление», постмодерн.

Ирина Шеховцова. Композитор легендарной судьбы Оразмухамед Курбан-Ниязов

В статье представлен краткий обзор жизни и творчества малоизвестного талантливого туркменского композитора, ученого-музыковеда и педагога Оразмухамеда Курбан-Ниязова (1920–2008). Очерк составлен на основе редких опубликованных и архивных источников, воспоминаний современников, друзей и коллег.

Судьбу О. Курбан-Ниязова можно назвать поистине легендарной, насыщенной событиями, не раз круто менявшими его жизнь: поступление в музыкальный техникум в Ашхабаде из маленького туркменского горного аула; Великая Отечественной война: плен, участие в рядах итальянского Сопротивления и «фильтрационные лагеря»; учеба в Московской консерватории у выдающихся профессоров В.Г. Фере и В.А. Шебалина, «годы скитаний» и педагогическая работа в разных городах — Ашхабад, Нальчик, Новороссийск.

Результатом многолетних музыковедческих изысканий О. Курбан-Ниязова стал труд «Принципы секвенционной игры модуляций».

Композиторское наследие О. Курбан-Ниязова сравнительно невелико. В него входят: сочинения для оркестра — «Драматическая поэма» (1952), симфония «На берегах Каспия» (1965), увертюра «Юбилейная» (1967); кантата «Ашхабад» на слова Г. Фере для солистов, хора оркестра; камерно-инструментальные произведения, среди которых особое место занимают сочинения для скрипки в сопровождении фортепиано — «Туркменский напев» (1954), «Свирель пастуха», «Кукушка», «Две темы с вариациями. По творческим стопам Николо Паганини»; романсы, хоры, песни и мн. др.

Изучение стиля показало приверженность композитора неоромантическому направлению с присущими ему драматизмом, эмоциональностью высказывания, опорой на яркий мелодизм, национальные мотивы, которые органично переплетены с классическими европейскими традициями.

Ключевые слова: Оразмухамед Курбан-Ниязов, туркменская академическая музыка, «Туркменский напев», музыковедение в Туркмении, неоромантизм.

Людмила Кокорева. Сати — Мийо. Неизвестные страницы дружбы

В статье рассматриваются интересные факты биографии двух крупных французских композиторов XX века — Эрика Сати и Дариуса Мийо.

Это историко-культурологическое исследование становится новым аспектом видения и интерпретации творчества Дариуса Мийо через биографию искусства его друга. Статья является продолжением серии работ ее автора, посвященных французской музыке XX века.

Ключевые слова: Эрик Сати, Дариус Мийо, минимализм, дадаизм, «меблировочная музыка», авангард, «Джек в ящике», «Женевьева Брабантская», «Антракт».

Мария Савинкова. «Во Славу Бога и для услаждения души человеческой...». О Яне Дисмасе Зеленке (1679–1745)

Музыка Яна Дисмаса Зеленки — явление яркое и незаурядное. Незаслуженно забытый композитор эпохи Барокко, творчеством которого восхищались его современники — И.С. Бах, Г. Телеманн, Г. Пизендель, — сегодня занимает принадлежащее ему по право место в плеяде мастеров Высокого Барокко.

Данная статья посвящена жизненному пути композитора, который помогает лучше понять его творчество, окунуться в атмосферу дрезденского двора, при котором служил Ян Дисмас, и понять, почему его музыка после смерти была забыта более чем на полтора века.

Ключевые слова: Барокко, музыка Барокко, Ян Дисмас Зеленка, Иоганн Себастьян Бах, Георг Телеманн, Дрезден, немецкое барокко.

Натела Енукидзе. Итальянские мотивы в русской оперной пародии

Статья посвящена анализу и интерпретации итальянских мотивов в русской оперной пародии XIX–XX вв. Материалом для статьи послужили пародийные либретто из отечественной прессы, оперетта В.А. Крылова – А.П. Бородина «Богатыри», а также театральные постановки оперных пародий в театрах-кабаре «Летучая мышь» Н.Ф. Балиева и «Кривое зеркало» — З.В. Холмской и А.Р. Кугеля.

Ключевые слова: опера, пародия, Италия, «Вампука», «Африканка», «Богатыри», Дж. Верди, Дж. Россини, Дж. Мейербер, А.П. Бородин, В.Г. Эренберг, Н.Ф. Балиев, В.Н. Кашперов, А.Н. Островский.

Сергей Аникиенко. Историографические проблемы творчества М.Ф. Гнесина

В статье на основе эпистолярного наследия композитора и других архивных материалов анализируются некоторые историографические сведения о музыкальных произведениях М.Ф. Гнесина: даты их создания и первой публикации, а также нумерации сочинений и их названия. Приводятся данные о творческой деятельности композитора во время его работы преподавателем музыкального училища Екатеринодарского отделения ИРМО (1911–1913). Рассматривается история создания симфонического дифирамба «Врубель» и песнопения для тенора и органа «Agnus Dei».

Основой исследования послужил комплексный подход, основанный на источниковедческих, биографических, исторических методах, а также методах исторической антропологии и логического анализа. Архивные документы, приведенные в статье, публикуются впервые.

Общепризнанные на сегодняшний день даты создания некоторых оркестровых произведений Гнесина дореволюционного периода содержат некоторые фактологические неточности. Особенности творческого процесса Гнесина позволяют ввести в обиход «двойную» датировку даты создания композитором оркестровых произведений, учитывающую время окончания клавира и дату завершения работы над партитурой. Уточняется название некоторых вокальных пьес композитора. Делается вывод об изменении автором нумерации произведений еще во время работы над нотным текстом. Приводятся сведения о неизвестных ранее музыкальных произведениях композитора.

Ключевые слова: М.Ф. Гнесин, список сочинений, датировка сочинений, архивные документы, Екатеринодар, симфонический дифирамб «Врубель», неизвестные произведения, источниковедческий анализ.

ABSTRACTS

Yulia Veksler. Returning to the biography of Alban Berg

The article deals with problems of musicological biography. The author focuses on the problems of foreign, primarily German-language researches on the biography in general, and the biography of Alban Berg in particular. The article contains an overview of the biographies of Berg representing various biographical models, as well as the analysis of the main trends of biographical studies about Berg in the XXI century.

Scientific reception of the composer, genres of the musicological research and basic research vectors as a subject of study determine dominance of source study and historiographical methods.

Scientific novelty of the article lies in the fact that here for the first time the latest trends of the Berg-studies reflected in musicological literature of the last decade are discussed. The analysis showed that, despite the emergence of a significant variety of new sources for the composer's biography, biographical writing in German-language musicology has lost its relevance. Other genres (exhibition catalogs, publications correspondence) start to function as a traditional biography, and biographies themselves are created as satellites to major source study projects and are popular in character.

Keywords: Alban Berg, the German-language musicology, composer's biography, historiography of music.

Alexander Demchenko. Province genius's dossier

The article is devoted to a detailed analysis of music composed by Elena Hochman (1935—2010) — original resident of Saratov, a city inextricably linked to her life and work. Here the individual features of the composer's style are identified and the evolution of creative ways with the examples of the most significant works of the composer's heritage are traced. The article reflects Hochman's civil position in the conception of her works, deep lyricism and psychology of her music; traces the transition from avant-garde searches to a compromise style synthesizing the use of new techniques of sound and accessible language of mass genres — the «third direction» style. Considering of the late period works gives a rich material for understanding the postmodern artistic practice.

Keywords: Elena Hochman, residents of Saratov, avant-garde, «third direction», postmodern.

Irina Shehovtsova. The composer of legendary destiny — Orazmuhamed Kurban Niyazov

The article presents a brief overview of life and work of a little-known talented Turkmen composer, musicologist and tutor Orazmuhamed Kurban Niyazov (1920—

2008). The essay is based on a rarely published and archival sources, memoirs of contemporaries, friends and colleagues.

The destiny of O. Kurban Niyazov could be called a truly legendary, full of events which more than once abruptly changed his life: admission to the college of music in Ashgabat from a small Turkmenian mountain village; The Second World War: a prison, affiliation with troops for Italian Resistance and the «filtration camps»; studies at the Moscow Conservatory under the guidance of outstanding professors V.G. Feret and V.A. Shebalin, «years of wandering» and educational work in different cities — Ashgabat, Nalchik, Novorossiysk.

«The Principles of sequence playing modulation», a work by O. Kurban Niyazov, became a result of his perennial musicological research.

Composer heritage of O. Kurban Niyazov is relatively small: it includes orchestral works — «Dramatic poem» (1952), a symphony «On the shores of the Caspian Sea» (1965), an overture «Anniversary» (1967); cantata «Ashgabat» with the lyrics by G. Feret for soloists, chorus and orchestra; chamber instrumental music with a special position of the works for violin and piano — «Turkmen tune» (1954), «The shepherd's pipe», «Cuckoo», «Two Themes with Variations. In creative footsteps of Niccolo Paganini»; romances, choruses, songs and many more.

The style of the composer can be described as a neoromantic one — with dramatic, emotional expressions inherent, based on a bright melody, national motives intertwined organically with the classical European tradition.

Keywords: Orazmuhamed Kurban Niyazov, Turkmen academic music, «Turkmen tune», Musicology in Turkmenistan, neoromantism

Lyudmila Kokoreva. Satie — Milhaud. Unknown pages of friendship

This article covers a number of interesting biographical facts of two major French composers of the XX century — Erik Satie and Darius Milhaud.

This historical and cultural study becomes a new aspect of the vision and interpretation of Darius Milhaud's heritage through the biography of art by his friend. The article is a continuation of it's author's works on French music of the XX century.

Keywords: Erik Satie, Darius Milhaud, minimalism, dada, «furniture music», avant-garde, «Jack in the box», «Genevieve of Brabant», «Relâche».

Maria Savinkova. «To the Glory of God and for the delight of souls of men…». About Jan Dismas Zelenka (1679–1745)

Music by Jan Dismas Zelenka is a bright and uncommon phenomenon. Unjustly neglected composer of the Baroque whose work has been admired by his contemporaries — J.S. Bach, G. Telemann, G. Pisendell, — takes today his rightful place in the constellation of High Baroque masters.

This article is dedicated to Zelenka's trajectory of life which helps to understand

his oeuvre better, to penetrate the atmosphere of Dresden court where Jan Dismas has served, and to understand why his music has been forgotten for more than one and a half century after his death.

Keywords: Baroque, Baroque Music, Jan Dismas Zelenka, Johann Sebastian Bach, Georg Telemann, Dresden, German baroque.

Natela Enukidze. Italian motifs in Russian operatic parody

The article is dedicated to analysis and interpretation of Italian motives in Russian operatic parody of the XIX—XX centuries. Parody librettos from the national printed press, operetta «Bogatyry» by V.A. Krylov and A.P. Borodin, theatrical productions of operatic parodies in cabaret theatres «The Bat» directed by N.F. Baliev and «Distorting mirror» — by Z.V. Holmskaya and A.R. Kugel, were the material for the study.

Keywords: opera, parody, Italy, «Vampuka», «L'Africaine», «Bogatyry», Giuseppe Verdi, Gioachino Rossini, Giacomo Meyerbeer, A.P. Borodin, V.G. Ehrenberg, N.F. Baliev, V.N. Kashperov, A.N. Ostrovsky.

Sergey Anikienko. Historiographical problems of Mikhail Gnesin's creativity

On the basis of the epistolary heritage of the composer and other archival materials analyzes some historiographical information about musical works by Michail Gnesin: date of their creation and first publication, as well as the numbering of works and their titles. The data on the creative activity of the composer during his tenure teacher of musical school Ekaterinodar department of Imperial Russian Musical Society (1911—1913). The history of the creation of symphonic dithyramb «Vrubel» and songs for tenor and organ «Agnus Dei».

The basis of the study served as a comprehensive approach, based on of source, biographical, historical methods, and methods of historical anthropology and logical analysis. Archival documents, quoted in the article, published for the first time.

Universally recognized today the date of creation of some Gnesin's orchestral works pre-revolutionary period contain some factual inaccuracies. Features of the creative process Gnesin allow you to enter into use «double» dating the date of the creation of a composer of orchestral works, taking into account the time the end of the clavier and the date of completion of work on the score. It clarifies the name of some vocal pieces of the composer. The conclusion to change the author of the works numbering more while working on the musical text. The information on previously unknown musical works of the composer.

Keywords: Mikhail Gnesin, works list, dating works, archival documents, Ekaterinodar, symphonic dithyramb «Vrubel», unknown works, source analysis.

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальности 17.00.00 Искусствоведение.

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

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

Объем статьи — от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов), включая пристатейный библиографический список (рекомендованный минимум 7–10 наименований научной литературы), оформленный согласно ГОСТ 7.1–2003 и ГОСТ 7.0.5–2008, 3–5 иллюстраций и/или нотных примеров. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения.

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

Все иллюстративные материалы — нотные примеры, фотографии, таблицы, схемы — высылаются отдельными файлами в формате *.jpg или *.tif; минимальное разрешение — 300 dpi (для таблиц, схем и нотных примеров — 600 dpi). Отсканированные материалы должны быть в режиме «оттенки серого» (grayscale).

К статье необходимо приложить:

1) Аннотацию на русском и английском языке объемом не менее 120–150 слов.

Структура аннотации:

* 1 абзац — предмет исследования;
* 2 абзац — метод или методология исследования;
* 3 абзац — научная новизна и выводы.

2) 7-10 ключевых слов (на русском и английском языке).

3) Краткие сведения об авторе: фамилию, имя и отчество на русском и английском языках в авторской транслитерации, ученую степень и звание, место работы, должность с полным названием подразделения, а также e-mail.

В соответствии с законодательством Российской Федерации авторы передают учредителю и издателю журнала (Российской академии музыки имени Гнесиных) права на публикацию рукописей на основе неисключительной лицензии, для чего заполняют бланки соответствующих договоров и передают их в редакцию (лично, либо по почте: 121069, ул. Поварская, д. 30/36).

За авторами сохраняются все остальные права как собственников своих 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 которых ими передаются, являются их оригинальными произведениями, и что ранее данные статьи никому официально не передавались для воспроизведения или иного использования.

Авторы несут всю ответственность 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.

Все научные статьи, поступившие в журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» и соответствующие его научной тематике, подлежат обязательному независимому рецензированию с целью их экспертной оценки.

Рецензент определяется из числа ведущих российских ученых с учетом их научной специализации в соответствующих областях науки (авторы рукописей не информируются о личностях рецензентов). Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют в течение последних 3 лет публикации по тематике рецензируемой статьи.

В рецензии освещаются следующие вопросы:

* соответствие содержания статьи заявленной в названии теме;
* полнота освещения библиографии по вопросу;
* наличие научной новизны в рассматриваемой статье;
* доказательность основных положений статьи;
* в чем конкретно заключаются положительные стороны, а также недостатки статьи, возможные исправления и дополнения, которые должны быть внесены автором;
* вывод о возможности опубликования данной статьи в журнале: «рекомендуется», «рекомендуется с учетом исправления отмеченных рецензентом недостатков» или «не рекомендуется».

Рецензия оформляется в письменной форме, заверяется личной подписью рецензента и печатью организации, являющейся местом его работы (либо печатью учредителя журнала).

Если в поступившей рецензии содержатся рекомендации по доработке рукописи статьи, то статья направляется на доработку. Новый вариант статьи проходит повторное рецензирование.

Редакция журнала направляет авторам представленных материалов копии рецензий или мотивированный отказ. Редакция далее не вступает в дискуссии и переписку с авторами отклоненных статей.

Рецензии хранятся в редакции журнала в течение 5 лет. Редакция обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию издания соответствующего запроса.

Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации статьи. Окончательное решение о возможности публикации принимается редакционной коллегией журнала.

В приоритетном порядке редакционной коллегией рассматриваются статьи, имеющие рекомендации к публикации от вузовских кафедр, подразделений научно-исследовательских организаций.

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.

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе. Каждый автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья.

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