opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

opera musicologica 12 / 4 (2020)

выходит 4 раза в год

ISSN 2075-4078
DOI: 10.26156/OM.2020.12.4

Учредитель и издатель:
Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:
А. В. Денисов, главный редактор *(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)*
Т. И. Твердовская, заместитель главного редактора *(канд. иск., доцент СПбГК)*
М. А. Серебренников, редактор *(канд. иск., редактор РИО СПбГК)*
Л. П. Махова, ответственный секретарь, редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:
Н. А. Брагинская *(канд. иск., доцент СПбГК)*
Т. В. Букина *(доктор культурологии, доцент АРБ)*
Г. Гриффитс *(почетный научный сотрудник Лондонского городского ун-та)*
З. М. Гусейнова *(доктор иск., профессор СПбГК)*
Н. И. Дегтярева *(доктор иск., профессор СПбГК)*
Л. Г. Ковнацкая *(доктор иск., вед. науч. сотр. РИИИ, вед. специалист исследовательской группы СПбГК)*
Г. В. Лобкова *(канд. иск., доцент СПбГК)*
Л. В. Никифорова *(доктор культурологии, профессор АРБ и РГПУ)*
В. О. Петров *(доктор иск., доцент Астраханской консерватории)*
Д. Р. Петров *(канд. иск., доцент МГК)*
А. Е. Радеев *(доктор филос. наук, доцент СПбГУ)*
Н. М. Савченкова *(доктор филос. наук, доцент СПбГУ)*
Е. В. Титова *(канд. иск., профессор СПбГК)*
Л. В. Шиповалова *(доктор филос. наук, доцент СПбГУ)*

Контакты:
190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:
Л. О. Акопян *(доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)*
Д. Бауманн *(приват-доцент Цюрихского университета)*
Б. М. Гаспаров *(доктор филол. наук, профессор Колумбийского ун-та)*
Н. Н. Гилярова *(канд. иск., профессор МГК)*
Е. Н. Дулова *(доктор иск., профессор Белорусской гос. академии музыки)*
Т. Зеебас *(профессор Инсбрукского ун-та)*
К. В. Зенкин *(доктор иск., профессор МГК)*
Ю. С. Карпов *(канд. иск., профессор Казанской консерватории)*
Л. В. Кириллина *(доктор иск., профессор МГК)*
А. И. Климовицкий *(доктор иск., профессор СПбГК, гл. науч. сотр. РИИИ)*
Т. И. Науменко *(доктор иск., профессор РАМ им. Гнесиных)*
А. Ф. Некрылова *(канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН)*
С. И. Савенко *(доктор иск., профессор МГК, вед. науч. сотр. ГИИ)*
М. А. Сапонов *(доктор иск., профессор МГК)*
Т. Б. Сиднева *(доктор культурологии, профессор Нижегородской консерватории)*
Е. М. Царёва *(доктор иск., профессор МГК)*
Т. В. Шабалина *(доктор иск., профессор СПбГК)*

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания» ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (ВАК при Минобрнауки России).

Материалы, опубликованные в журнале, не могут быть воспроизведены, полностью или частично, в какой-либо форме (электронной или печатной) без письменного разрешения редакции.

Мнение редакции не всегда совпадает с мнением авторов материалов.

© Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2020

Содержание

Статьи

Грэм Гриффитс
Еще раз о «кровном родстве»
Римского-Корсакова и Стравинского:
пути к неоклассицизму
и другие совпадения **6**

Юрий Абдоков
Эдуард Серов — интерпретатор
Первой симфонии Бориса Чайковского:
к проблеме стилевого аутентизма **19**

Дануте Петраускайте
Юозас Жилевичюс — забытый выпускник
Петроградской консерватории **41**

Владимир Чернышов
Концерты для левой руки
Равеля и Прокофьева:
два ответа на один заказ **67**

Акнар Шарипбаева
Носитель традиций музыкально-
исполнительского искусства в социуме
(на примере казахских кобызистов
и украинских кобзарей) **92**

Рецензии

Валерий Смирнов
«Не будь Балакирева,
судьбы русской музыки были бы
совершенно другие...» **113**

Сведения об авторах **126**

Информация для авторов **131**

opera musicologica 12 / 4 (2020)

Quarterly

ISSN 2075-4078
DOI: 10.26156/OM.2020.12.4

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief *(Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University)*
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief *(PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory)*
Maksim Serebrennikov, Editor *(PhD, Editor, SPb Conservatory)*
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya *(PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory)*
Tatiana Bukina *(Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy)*
Natalia Degtyareva *(Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory)*
Zivar Gousseinova *(Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory)*
Graham Griffiths *(PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London)*
Liudmila Kovnatskaya *(Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory)*
Galina Lobkova *(PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory)*
Larissa Nikiforova *(Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University)*
Daniil Petrov *(PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory)*
Vladislav Petrov *(Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory)*
Artem Radeev *(Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University)*
Nina Savchenkova *(Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University)*
Lada Shipovalova *(Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University)*
Elena Titova *(PhD, Prof., SPb Conservatory)*

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann *(Privatdozentin, University of Zurich)*
Catherine Doulova *(Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music)*
Boris Gasparov *(Doctor of Philology, Prof., Columbia University)*
Natalia Ghilyarova *(PhD, Prof., Moscow Conservatory)*
Levon Hakobian *(Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow)*
Yuriy Karpov *(PhD, Prof., Kazan Conservatory)*
Larissa Kirillina *(Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory)*
Arkady Klimovitsky *(Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory; Chief Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts)*
Tatyana Naumenko *(Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music)*
Anna Nekrylova *(PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences)*
Mikhail Saponov *(Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory)*
Svetlana Savenko *(Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies)*
Tilman Seebass *(Prof. Emeritus, University of Innsbruck)*
Tatyana Shabalina *(Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory)*
Tatyana Sidneva *(Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory)*
Ekaterina Tsareva *(Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory)*
Konstantin Zenkin *(Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory)*

Registered in the Federal Supervision Agency for Information Technologies and Communications
Registrarion certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2020

Contents

Articles

Graham Griffiths
The "Consanguinity" Between Rimsky-Korsakov and Stravinsky Revisited: Pathways to Neoclassicism and Other Symmetries **6**

Yuriy Abdokov
Eduard Serov As Interpreter of Boris Tchaikovsky's First Symphony: On the Problem of Style Authenticity **19**

Danute Petrauskaite
Juozas Žilevičius, a Forgotten Graduate of Petrograd Conservatory **41**

Vladimir Chernyshov
Piano Concertos for the Left Hand by Ravel and Prokofiev: Two Answers to One Order **67**

Aknar Sharipbaeva
The Bearer of the Traditions of Musical Performing Art in Society (On the Example of Kazakh Kobyzists and Ukrainian Kobzars) **92**

Reviews

Valery Smirnov
"The Fate of Russian Music Without Balakirev Would Have Been Completely Different..." **113**

Contributors to this issue **126**

Directions to contributors **131**

УДК 78.071.1
ББК 85.313(2)
DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.001

Еще раз о «кровном родстве» Римского-Корсакова и Стравинского: пути к неоклассицизму и другие совпадения

Гриффитс, Грэм
Городской университет Лондона
Норгемптон скв., Лондон EC1V 0HB, Великобритания
(перевод с англ. Владимира Хаврова, редакция перевода Наталии Брагинской)

Аннотация. То, что Стравинский был в неоплатном долгу перед своим наставником, Н. А. Римским-Корсаковым, особенно в области оркестровки, — факт широко известный. Исходя из него, автор статьи уделяет пристальное внимание тому длительному интересу, который Римский-Корсаков проявлял к инструментальным фугам Баха. Он также исследует, как это восхищение Бахом, вместе с часто декларируемыми ценностями «сдержанности» / «ограничения», могло повлиять на стремление Стравинского к «объективности» и на его последующую неоклассическую переориентацию. С этой позиции, в частности, высочайшую значимость контрапункта для Стравинского можно трактовать как очень корсаковское явление. При рассмотрении данного творческого / эстетического вопроса автор предлагает и несколько других примеров корсаковско-стравинской «симметрии».

Ключевые слова: *Николай Андреевич Римский-Корсаков, Игорь Федорович Стравинский, Михаил Иванович Глинка, Иоганн Себастьян Бах, русские традиции, неоклассицизм, интернационализм, фуга, контрапункт, самообучение.*

Дата поступления: 17.09.2020

Дата публикации: 15.11.2020

Для цитирования: *Гриффитс Г.* Еще раз о «кровном родстве» Римского-Корсакова и Стравинского: пути к неоклассицизму и другие совпадения (пер. с англ. В. Хаврова, редакция перевода Н. Брагинской) // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 4. С. 6–18. DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.001.

Грэм Гриффитс

Еще раз о «кровном родстве» Римского-Корсакова и Стравинского: пути к неоклассицизму и другие совпадения

Может показаться, что неоклассицизм Стравинского очистил его музыкальный язык от русского национального колорита, и сам композитор определенно предпринял большие усилия, чтобы представить свой «новый классицизм» именно в таком свете, хотя его «интернационализм» можно понимать в равной степени и как насквозь корсаковское ви́дение. Это лучше всего проиллюстрировать, подробно изучив сложные отношения между учеником и его именитым учителем, поскольку стилистический поворот Стравинского 1920-х годов имеет параллели с творческими «брожениями» Римского-Корсакова. Действительно, существует несколько актуальных примеров такой «симметрии». Прежде всего, музыкальные вкусы Римского-Корсакова в ранние годы формировались, как и у Стравинского, под влиянием учителя фортепиано, его сильной личности, соединявшей в себе глубокое уважение к музыке Баха и страсть к русской опере. В пятнадцать лет Римский-Корсаков начал учиться игре на фортепиано у Теодора Канилле, от которого узнал, что «„Руслан“ действительно *лучшая опера* в мире, что Глинка величайший гений» [Римский-Корсаков 1980, 21]. «Я до тех пор это предчувствовал, — признавался Римский-Корсаков в „Летописи“, — теперь я это услыхал от *настоящего* музыканта. Он познакомил меня с „Холмским“[1], „Ночью в Мадриде“[2], некоторыми фугами Баха, квартетом *Es-dur* (ор. 127) Бет-

---

* В основу настоящей статьи легла глава “A Reluctant Disciple” из монографии автора: *Griffiths G.* Stravinsky’s Piano: Genesis of a Musical Language. Cambridge: Cambridge University Press, 2013 (pp. 125–130). На русском языке, с дополнениями и уточнениями, материал публикуется впервые, с разрешения Cambridge University Press.

[1] П. И. Чайковский писал об этом сочинении: «В „Князе Холмском“ есть множество черт, напоминающих кисть Бетховена. В этом произведении Глинка является одним из капитальнейших симфонистов нашего века» [Чайковский 1952, 60].

[2] Признание Римского-Корсакова — «„Арагонская хота“ [меня] просто ослепила» [Римский-Корсаков 1980, 19] — будто бы отражается в сообщении Стравинского о его первом путешествии в Иберию в 1917 году, где он упоминает своих «предшественников, которые, возвращаясь из Испании, закрепляли свои впечатления произведениями, посвященными испанской музыке, — больше всего это относится к Глинке с его несравненными „Арагонской хотой“ и „Ночью в Мадриде“» [Стравинский 2012, 56].

ховена, сочинениями Шумана и со многим другим» [Римский-Корсаков 1980, 21]. Что существенно в связи с Римским-Корсаковым и возможными отзвуками у Стравинского, — Канилле не видел противоречия в том, чтобы наслаждаться патриотической, субъективной страстью к музыке Глинки, одновременно накапливая практическое знание более объективного баховского клавирного репертуара[3].

В 1870-е годы Римский-Корсаков проявлял горячий интерес к XVIII веку, продвигая исполнения в концертах музыки Баха и Генделя и одновременно налагая на своих учеников интеллектуальные требования упражнений в контрапункте[4]. При этом он и сам погрузился в изучение фуги — в качестве сочинительского инструмента для собственного пользования. Сначала это принесло плоды в виде нескольких опусов для фортепиано соло[5], затем в произведениях для разных составов, включая хоры для мужских и женских голосов, а также необычный ансамбль — Квинтет *B-dur* для духовых и фортепиано (1876). Фугированное письмо Римский-Корсаков применял и в стандартных, более «высоких» жанрах. Например, II часть (*Allegretto scherzando*) Струнного секстета *A-dur* (1876) — это шестиголосная фуга, на кульминации двойная[6], с имитацией в дециму. Как истинный педагог, он не мог не передать свое увлечение ученикам. Летом 1878 года Римский-Корсаков условился с Лядовым писать по фуге каждый день в течение двух месяцев — подвиг, очевидно, удостоившийся похвалы Чайковского. (Анекдоты, бытовавшие вокруг этого экстраординарного предприятия, вполне могли сформировать часть того положительного впечатления, которое было о Лядове у Стравинского[7]). Однако

---

[3] Таков же был опыт учителя Римского-Корсакова — Балакирева, чей первый наставник, пианист Карл Эйзрих, познакомил его с романсами и операми Глинки. Путь Стравинского к контрапунктическим средствам XVIII века можно проследить через Римского-Корсакова и в их общей антипатии к донкихотскому, своевольному духу Балакирева. Римский-Корсаков пишет: «Большинство мелодий и тем считалось [Балакиревым] слабой стороной музыки. Почти все основные мысли бетховенских симфоний считались слабыми; шопеновские мелодии — сладкими и дамскими; мендельсоновские — кислыми и мещанскими. *Темы баховских фуг, однако, несомненно уважались* (курсив мой. — *Г. Г.*)» [Римский-Корсаков 1980, 30].

[4] Именно в этот период Римский-Корсаков руководил исполнением фрагментов Мессы h-moll Баха (ряд из них звучал в Петербурге впервые), заодно привлекая своих учеников Бесплатной музыкальной школы к переоркестровке сочинений Генделя для учебных концертов.

[5] См.: Шесть фуг ор. 17 (1875); Три четырехголосных фуги (без ор., 1875), Шесть трехголосных фуг (без ор., 1875), Три фугетты на русские темы (без ор., 1875), Три пьесы ор. 15 (Вальс, Романс, Фуга, 1876); Шесть вариаций на тему *BACH* ор. 10 (Вальс, Интермеццо, Скерцо, Ноктюрн, Прелюдия, Фуга, 1878) и др.

[6] Точнее будет трактовать эту фугу как тройную. — *Прим. пер.*

[7] «Ревностный поборник четкого и отточенного письма, он [Лядов] был очень строг как к своим ученикам, так и к самому себе» [Стравинский 2012, 20–21].

техническая изобретательность Римского-Корсакова не встретила всеобщего понимания. Балакирев обвинял его в том, что тот увел русского композитора «на кухню»: «Римлянин» «не сидел сложа руки <...>, написал 61 фугу (!!!) и с десяток канонов. Об этом умалчиваю. De mortuis [*О мертвых. — Г. Г.*]...»[8]. Бородин отмечал, что «Корсинька <...> пишет всякие контрапункты, учится и учит всяким хитростям музыкальным»[9], утверждая, что за упомянутое лето тот «написал 36 фуг и 16 канонов»[10]. После смерти Римского-Корсакова его твердая позиция встречала уже некоторое одобрение. В 1916 году М. Монтегю-Натан выражает восхищение его решимостью получить необыкновенно высокую степень академической компетентности через самообучение: «[Римский-Корсаков] неустанно упоминал о техническом несовершенстве защитников [русской национальной музыки] <...> [В ответ он] обратился к трудному курсу технического обучения, из которого вышел с таким уровнем мастерства, что вызывал зависть даже у са́мого опытного и уважаемого композитора своего времени — Чайковского. С этого времени национальная идея должна была быть свободна от позорного пятна „поддержки дилетантами“ — ее будущее было гарантировано. Морской офицер стал музыкантом, к техническим достижениям которого никто не мог бы придраться» [Montagu-Nathan 1916, 9].

Трудно оценить влияние, которое описанные события могли оказать на молодого Стравинского — даже в форме воспоминаний, поскольку всё это происходило задолго до того, как он стал обучаться у Римского-Корсакова. Р. Тарускин полагает, что академизм Римского-Корсакова, нашедший своего последнего сторонника в Стравинском, происходит из того обстоятельства, что сам Римский-Корсаков был «чист в смысле академического обучения. Поэтому он приступил к героической программе запоздалого самообразования, что отдалило его от прежнего круга и дало ему в распоряжение превосходную технику, которую он использовал до конца жизни и передавал другим, начиная с Александра Глазунова и Анатолия Лядова и заканчивая Игорем Стравинским» [Taruskin 1997, 83]. Следовательно, та сверхзначимость, которую Стравинский придавал контрапункту, была очень корсаковским отношением.

---

[8] Приписывая эти слова Балакиреву, автор статьи ссылается на мнение Дж. Абрахама [Abraham 1945, 55–56], однако в комментариях к «Летописи...» в издании 1928 года (с. 167) и нескольких последующих изданиях данная цитата связывается с именем В. В. Стасова. — *Прим. пер.*

[9] Из письма А. П. Бородина к Л. И. Кармалиной от 15 / 27 апреля 1875 года. Цит. по: [Бородин 1936, 89]

[10] Из письма А. П. Бородина к Е. С. Бородиной от 19 сентября / 1 октября 1875 года. Цит. по: [Бородин 1936, 99].

Фортепианные и другие инструментальные сочинения Стравинского 1920-х годов привели к полностью реализованному на сцене и в партитуре воплощению его зрелого неоклассицизма в опере-оратории «Царь Эдип» (1927). У Римского-Корсакова эквивалентные поиски исторической дистанции в эпических и / или классических мифах получили первое выражение в «Сервилии» (1900–1901), «мелодраме Древнего Рима, вместе с его сенаторами, центурионами и преследуемыми христианами» [Abraham 1945, 109]. «Несообразие» изложения Стравинским его греческой трагедии *на латыни* имеет прецедент в родовом «классицизме» Римского-Корсакова с присущим ему недостатком аутентичности; «Сервилия» обнаруживает такой же весьма приблизительный подход к Древнему миру: как объясняет сам композитор, «ансамбль пирующих римлян» и другие номера оперы были «строго выдержаны *в греческих ладах* (курсив мой. — *Г. Г.*)» [Римский-Корсаков 1980, 376]. В таком же условном ключе он описывает вокальный квинтет в конце III акта[11]: «Квинтет этот с началом, изложенным канонически, по звучности своей и изяществу голосоведения не уступает соответствующим формам „Царской невесты“[12]» [Римский-Корсаков 1980, 376]. От «Сервилии», с дальнейшим углублением (нео)классических идеалов Римского-Корсакова через сценическое отображение древних цивилизаций, путь ведет к другим сочинениям, развивающим эту принципиально не-русскую, не-национальную тему, поскольку интерес композитора расширялся от Рима до Древней Греции. В 1901 году Римский-Корсаков начал сочинять оставшуюся незавершенной оперу «Навзикая» на сюжет из «Одиссеи»[13], открывавшуюся прелюдией для женского хора и оркестра (сохранились и другие наброски этого сочинения). В том же году материал вступления к «Навзикае» Римский-Корсаков положил в основу «прелюдии-кантаты» «Из Гомера» — для трех солистов (сопрано, меццо-сопрано, контральто), женского хора и оркестра. В «неоклассическом» каноне Римского-Корсакова можно с определенностью распознать интернациональную линию, выходящую за пределы «русской» тематики, хотя западная литература о Стравинском до сих пор освещала эту

[11] Дж. Абрахам, с последовательной неприязнью относившийся к контрапунктическим наклонностям Римского-Корсакова, видит в «Сервилии» «неизбежный предлог писать бесцветную музыку. Надо признать, что Римский-Корсаков воспользовался им в полной мере» [Abraham 1945, 109].

[12] «Царская невеста» (1898) так же, как и «Сервилия», была написана на основе драмы Л. А Мея.

[13] Еще раньше, в 1899 году, композитора занимал сюжет другой несостоявшейся «античной» оперы — «Одиссей у царя Алкиноя».

интригующую тему лишь слабым светом[14]. «Симультанная оппозиция» Стравинского по отношению к Римскому-Корсакову с его образцами воскрешения античности при помощи женских голосов (солисты и хор) состоит в более достоверном следовании условностям греческого театра, например, через затемнение звучания «Царя Эдипа» путем исключения женских голосов: как известно, опера-оратория Стравинского написана для чтеца-мужчины, мужского состава солистов (за исключением Иокасты) и хора теноров и басов.

Энергично отвергая свое петербургское наследие — в «Хронике моей музыкальной жизни» и позднейших «Диалогах» — Стравинский, конечно, противоречит себе и тому глубокому почитанию, которое он питал когда-то к Римскому-Корсакову. Молодой, 25-летний композитор так писал своему учителю летом 1907 года: «Мысленно низко кланяюсь своим благодетелям и Вам, Н. А. дорогой, *сугубо*...» [Римский-Корсаков 1980, 413]. А вот еще одно свидетельство признательности ученика, переданной с трогательной горячностью в письме от 10 / 23 июля того же 1907 года: «На меня это сознание, что Вы постоянно интересуетесь моими сочинениями, действует удивительно благотворно, и мне хочется много и усердно работать; <...> верьте, что я никогда не найду тех слов искреннейшей благодарности, которые могли бы в достаточной степени выразить ее» [Стравинский 1998, 174].

Множественный и разнообразный спектр идей и взглядов, которые разделяли Римский-Корсаков и Стравинский, — слишком близких, слишком всеохватных — не может быть просто случайным совпадением, что подтверждает представленный ниже ряд (вне какой-либо системы).

1. Оба утверждали, что «ограничение» есть необходимый элемент творческой свободы.

2. У обоих наблюдалось резкое отстранение от бывших коллег и друзей — кучкистов и беляевцев — под предлогом обвинения их в любительстве и дилетантстве.

3. Оба были обязаны своим учителям фортепиано (Т. Канилле и Л. Кашперовой).

4. Они вошли в мир музыки через раннее увлечение «Жизнью за царя» (и «Испанскими увертюрами»), что привело к следующему пункту.

5. На всю жизнь сохранившееся восхищение Глинкой.

---

[14] Данная проблема затрагивалась в трудах российских ученых — М. С. Друскина [Друскин 1982], С. И. Савенко [Савенко 2001; Савенко 2009], Н. А. Брагинской [Брагинская 2009].

6. Раннее знакомство с клавирными фугами Баха, что привело к следующему пункту.

7. На всю жизнь сформировавшееся почитание контрапункта и активная работа с ним: контрапункт использовался и как сочинительский инструмент, и как эталон, по которому измерялось мастерство других композиторов.

8. Насмешки над обоими за стремление к контрапунктическим процессам — со стороны коллег-композиторов или, что хуже, «злых пастырей» (как их называл Стравинский[15]), то есть критиков и биографов, в остальном лояльных.

9. Публичный отказ от импровизаций и персональная от них зависимость.

10. Художественный и личный кризис средних лет (у обоих — в возрасте около сорока.

11. Привычка обоих носить одновременно больше одной пары очков (исключительно из практических соображений), безотносительно предписаний моды и других внешних причин[16].

12. Взгляды обоих на автобиографию как на «хронику» («Летопись моей музыкальной жизни», «Хроника моей жизни»).

13. Выход за пределы строго «неоклассических» рамок, чтобы охватить древние цивилизации — Рим и Грецию.

14. Взгляды на фактор «делания», согласно которому искусство инструментовки есть фундаментальный элемент творческого процесса. Это в основе своей композиционное родство выражает экстраординарную связь между двумя композиторами.

15. Наконец, гордое чувство русскости, т. е. в своей жизни и в своем творчестве оба считали, что они настоящие русские в сердце, более русские, чем другие очевидно русские композиторы, писавшие очевидно «русские» произведения.

В итоге, такое близкое «генетическое сопоставление» через «кумулятивное влияние количества» (если заимствовать термин у Ф. Кермоуда [Kermode 2001, 167]) стольких примеров — в творчестве, эстетике, образовании,

[15] Из интервью Игоря Стравинского Сержу Морё для Парижского радио 24 декабря 1938 года. Цит. по: [White 1966, 586].

[16] Это известная часть иконографии Стравинского: композитор на репетиции или во время прослушивания записи в студии; его голова оснащена двумя парами очков. Свидетельство сходной привычки Римского-Корсакова носить две пары очков — такой же пример рабочей практичности, невзирая на кажущуюся эксцентричность, — можно найти в автобиографии Федора Шаляпина: «За весь сезон помню только одно приятное впечатление — знакомство с Римским-Корсаковым, когда готовили „Ночь перед Рождеством“. С огромным интересом смотрел я на молчаливого, вдумчивого композитора, в его глаза, скрытые за двойными очками» [Шаляпин 2009, 116].

поведении — подтверждает выразительное, отчасти интуитивное наблюдение Н. Мясковского, который в 1912 году писал: «...исключительный, радужный талант Стравинского — плоть от плоти его [Римского-Корсакова], кровь от его крови»[17] — действительно, кровное родство, единокровие.

Эти примеры «симметрии» поднимают вопросы за пределами сферы идей, в «музыке самой по себе». К. Глоуг более подробно обсуждает точку зрения, согласно которой «новаторский радикальный модернизм [„Весны священной“] нужно рассматривать как происходящий из предпосылок, включающих в себя русское наследие Стравинского, испытывавшее свои проблемные отношения с обычаями и традициями» [Gloag 2003, 94]. Можно утверждать, что центральным пунктом в «проблеме» Стравинского является его скрытый, но не выплаченный долг перед корсаковским наследием. Главное для *нашей* проблемы — осознать, до какой степени Стравинскому удалось скрыть (от нас) то, насколько глубоко «корсаковским» был его собственный набор русских традиций неоклассицизма. Например, претензии Стравинского на технологию контрапункта, особенно в фортепианных и других инструментальных сочинениях, — это «отношение», полностью согласующееся с отрицанием Римским-Корсаковым «„сырой“ эмоциональности или какой-то импровизационности» [цит. по: Савенко 2009, 74]. В подобном свете отвержение Стравинским экспромта (его «брожение слуха» [Смирнов 1970, 27]) в пользу более интеллектуального подхода к творчеству — это сюжет, который стоит пересказывать, имея в виду Римского-Корсакова и его собственное «возвращение к Баху» в 1870-е. (На самом деле, подчинение Стравинского «требованиям Аполлона» нужно исследовать заново в поисках диалога с его корсаковским прошлым). Полвека спустя Стравинскому пришлось вновь «перемешать угольки» того же самого увлечения. К тому времени, однако, для его личности — «феномена без истории» [Walsh 2002, 53] — уже невозможно было допустить подобный «долг». Тем не менее, пора пересмотреть наши взгляды на Римского-Корсакова как (исключительно) на «аристократа царства звуков» и на Стравинского как на его ожесточенного «бывшего» ученика. Более того, те русские традиции, которые осознаются как подпитывавшие музыкальный модернизм, тоже нужно проанализировать дополнительно, чтобы в них нашлось место влиянию Римского-Корсакова и на «неоклассическую реставрацию» Стравинского (см.: [Adorno 2007, 100]), и даже, хотя и в меньшей степени, на его серийные достижения.

---

[17] *Мясковский Н. Я.* «Петрушка», балет Игоря Стравинского // Музыка. 1912. № 59. С. 72–75. Цит. по: [Стравинский 1998, 484].

Таким образом, возникновение Стравинского-неоклассика можно интерпретировать также и как естественное завершение той встраиваемой в историю черты русской музыкальной мысли, которая наиболее ярко была проиллюстрирована Римским-Корсаковым. В самом деле, Санкт-Петербург долгие годы давал почву для таких отклонений в сторону западных «средств». О. Файджес замечает: «Санкт-Петербург был не просто петровским „окном в Европу", как однажды описал столицу Пушкин, но открытой дверью, через которую Европа пришла в Россию и русские пришли в мир» [Figes 2002, 61]. Кажется, что сам процесс музыкального образования в этом контексте вызывал принятие неоклассических ценностей. Поэтому в случае со Стравинским можно утверждать, что его неоклассическое превращение было до некоторой степени неизбежным следствием его петербургского (и особенно про-корсаковского) формирования.

Литература

Бородин 1936 — Письма А. П. Бородина. Вып. 2: 1872–1877 / вступ. ст. Г. Хубова; ред., коммент. и примеч. С. Дианина. Москва: Музгиз, 1936. 315 с.

Брагинская 2009 — *Брагинская Н.* Римский-Корсаков — Стравинский: «Нам не дано предугадать...» // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре: к 100-летию со дня смерти композитора: сб. ст. по материалам конф. «Келдышевские чтения – 2008» / ред.-сост. М. П. Рахманова. Москва: Дека-ВС, 2009. С. 77–84.

Друскин 1982 — *Друскин М. С.* Игорь Стравинский: Личность, творчество, взгляды. 3-е изд. Ленинград: Советский композитор, 1982. 208 с.

Римский-Корсаков 1980 — *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. Москва: Музыка, 1980. 454 с.

Савенко 2001 — *Савенко С.* Мир Стравинского. Москва: Композитор, 2001. 327, [11] с.

Савенко 2009 — *Савенко С.* Римский-Корсаков и Стравинский: «отцы и дети» // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре: к 100-летию со дня смерти композитора: сб. ст. по материалам конф. «Келдышевские чтения – 2008» / ред.-сост. М. П. Рахманова. Москва: Дека-ВС, 2009. С. 68–76.

Смирнов 1970 — *Смирнов В. В.* Творческое формирование И. Ф. Стравинского. Ленинград: Музыка, 1970. 150 с.

Стравинский 1998 — И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами: Материалы к биографии. Т. 1: 1882–1912 / сост., текстолог. ред. и коммент. В. П. Варунца. Москва: Композитор, 1998. 552 с.

Стравинский 2012 — *Стравинский И. Ф.* Хроника. Поэтика / пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной и др.; сост., ред. пер., коммент., указ. и заключит. ст. С. И. Савенко. Москва: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с. (Российские Пропилеи).

Чайковский 1952 — *Чайковский П. И.* О программной музыке: избранные отрывки из писем и статей / сост., ред. и коммент. И. Ф. Кунина. Москва; Ленинград: Музгиз, 1952. 112 с. (Русская классическая музыкальная критика).

Шаляпин 2009 — *Шаляпин Ф. И.* Страницы из моей жизни / послесл. Л. В. Марченко, Н. В. Ерошевской. Санкт-Петербург : СПбГМиТИ, 2009. 232 с.

Abraham 1945 — *Abraham G.* Rimsky-Korsakov: A short biography. London : Duckworth, 1945. 142 p.

Adorno 2007 — *Adorno Th. W.* Philosophy of New Music / transl. by Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster. London ; New York : Continuum, 2007. 194 p.

Gloag 2003 — *Gloag K.* Russian Rites: "Petrushka," "The Rite of Spring" and "Les Noces" // The Cambridge companion to Stravinsky / ed. by Jonathan Cross. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2003. P. 79–97.

Griffiths 2013 — *Griffiths G.* Stravinsky's piano: Genesis of a musical language. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2013. XVIII, 335 p.

Kermode 2001 — *Kermode F.* Pleasing Myself: From Beowulf to Philip Roth. London : Allen Lane, the Penguin Press, 2001. VIII, 277 p.

Montagu-Nathan 1916 — *Montagu-Nathan M.* Rimsky-Korsakof. London : Constable, 1916. 124 p.

Taruskin 1997 — *Taruskin R.* Defining Russia musically: Historical and hermeneutical essays. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1997. XXXII, 561 p.

Walsh 2002 — *Walsh St.* Stravinsky: A creative spring: Russia and France, 1882–1934. London : Pimlico, 2002. XVIII, 699 p.

White 1966 — *White E. W.* Stravinsky: The composer and his works. London : Faber and Faber, 1966. XV, 608 p.

Сведения об авторе

Гриффитс, Грэм

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3519-1874
e-mail: graham.griff@gmail.com

PhD (2008), почетный научный сотрудник Городского университета Лондона
Норгемптон скв., Лондон EC1V 0HB, Великобритания

The "Consanguinity" Between Rimsky-Korsakov and Stravinsky Revisited: Pathways to Neoclassicism and Other Symmetries

Griffiths, Graham

PhD (2008), Honorary Research Fellow at City, University of London
Northampton Square, London EC1V 0HB, United Kingdom

(Translation into Russian: Vladimir Khavrov, editor of translation: Natalia Braginskaya)

Abstract. Stravinsky's profound indebtedness to the teachings of Nikolay A. Rimsky-Korsakov, particularly in the field of orchestration, is widely acknowledged. Building upon this research, the present article engages with Rimsky's long-standing respect for Bach's instrumental fugues and explores how this fascination, together with his often-expressed values of 'restraint', may have impacted upon Stravinsky's pursuit of 'objectivity' and his subsequent neoclassical re-invention. In particular, Stravinsky's super-valuation of counterpoint can be viewed, at this distance, as a very Rimskian sentiment. In the process of considering this creative / aesthetic issue several other Rimskian / Stravinskian 'symmetries' are proposed.

Keywords: *Nikolay A. Rimsky-Korsakov, Igor F. Stravinsky, Mikhail I. Glinka, Johann Sebastian Bach, Russian traditions, neoclassicism, internationalism, fugue, counterpoint, self-learning.*

Submitted on: 17.09.2020

Published on: 15.11.2020

For citation: *Griffiths, Graham.* "The 'Consanguinity' Between Rimsky-Korsakov and Stravinsky Revisited: Pathways to Neoclassicism and Other Symmetries" (Translation into Russian: Vladimir Khavrov, editor of translation: Natalia Braginskaya). In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 4 (2020), pp. 6–18 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.001.

Works Cited

Abraham, Gerald (1945). *Rimsky-Korsakov: A short biography*. London : Duckworth, 142 p.

Adorno, Theodor W. (2007). *Philosophy of New Music*, transl. by Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster. London ; New York : Continuum, 194 p.

Borodin, Alexander P. (1936). *Pis'ma A. P. Borodina. Vyp. 2: 1872–1877* [*Alexander P. Borodin's correspondence. Issue 2: 1872–1877*], introd. art. by Georgy N. Khubov; comp. and ed. with notes by Sergey A. Dianin. Moscow : Muzgiz, 315 p. (in Russian).

Braginskaya, Natalia A. (2009). "Rimsky-Korsakov — Stravinsky: 'Nam ne dano predugadat'..' " ["Rimsky-Korsakov — Stravinsky: 'It's not given us to foretell...' "]. In *Nasledie N. A. Rimskogo-Korsakova v russkoy kul'ture: k 100-letiyu so dnya smerti kompozitora : sb. st. po materialam konferentsii "Keldyshevskie chteniya – 2008"* [*The legacy of N. A. Rimsky-*

Korsakov in Russian culture: On the 100th anniversary of the composer's death: Collection of articles based on the proceedings of the conference "Readings in memory of Yuriy Vs. Keldysh, 2008"], comp. and ed. by Marina P. Rakhmanova. Moscow: DEKA-VS, pp. 77–84 (in Russian).

Chaliapin, Feodor I. (2009). *Stranitsy iz moey zhizni* [*Pages from my life: An autobiography*], afterword by Lyubov' V. Marchenko, Natal'ya V. Eroshevskaya. St. Petersburg: SPbGMiTI, 232 p. (in Russian).

Druskin, Mikhail S. (1982). *Igor Stravinsky: Lichnost', tvorchestvo, vzglyady* [*Igor Stravinsky: His personality, works and views*], 3rd ed. Leningrad: Soviet composer, 208 p. (in Russian).

Gloag, Kenneth (2003). "Russian Rites: *Petrushka, The Rite of Spring* and *Les Noces.*" In *The Cambridge companion to Stravinsky*, ed. by Jonathan Cross. Cambridge: Cambridge Univ. Press, pp. 79–97.

Griffiths, Graham (2013). *Stravinsky's piano: Genesis of a musical language*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, XVIII, 335 p.

Kermode, Frank (2001). *Pleasing Myself: From Beowulf to Philip Roth.* London: Allen Lane, the Penguin Press, VIII, 277 p.

Montagu-Nathan, Montagu (1916). *Rimsky-Korsakof.* London: Constable, 124 p.

Rimsky-Korsakov, Nikolay A. (1980). *Letopis' moey muzykal'noy zhizni* [*My Musical Life*], 8th ed. Moscow: Muzyka, 454 p. (in Russian).

Savenko, Svetlana I. (2001). *Mir Stravinskogo* [*The world of Stravinsky*]. Moscow: Kompozitor, 327, [11] p. (in Russian).

Savenko, Svetlana I. (2009). "Rimsky-Korsakov i Stravinsky: 'ottsy i deti' " ["Rimsky-Korsakov and Stravinsky: 'Fathers and sons' "]. In *Nasledie N. A. Rimskogo-Korsakova v russkoy kul'ture: k 100-letiyu so dnya smerti kompozitora: sb. st. po materialam konferentsii "Keldyshevskie chteniya – 2008"* [*The legacy of N. A. Rimsky-Korsakov in Russian culture: On the 100th anniversary of the composer's death: Collection of articles based on the proceedings of the conference "Readings in memory of Yuriy Vs. Keldysh, 2008"*], comp. and ed. by Marina P. Rakhmanova. Moscow: DEKA-VS, pp. 68–76 (in Russian).

Smirnov, Valery V. (1970). *Tvorcheskoe formirovanie I. F. Stravinskogo* [*The creative formation of Igor F. Stravinsky*]. Leningrad: Muzyka, 150 p. (in Russian).

Stravinsky, Igor F. (1998). *I. F. Stravinsky. Perepiska s russkimi korrespondentami: Materialy k biografii. T. 1: 1882–1912* [*Igor F. Stravinsky. Correspondence with Russian correspondents: Materials for a biography. Vol. 1: 1882–1912*], comp. and ed. with notes by Victor P. Varunts. Moscow: Kompozitor, 552 p. (in Russian).

Stravinsky, Igor F. (2012). *Khronika. Poetika* [*Chronicle. Poetics*], transl. from French by Lyubov' V. Yakovleva-Shaporina etc.; comp. and ed. with notes and concluding art. by Svetlana I. Savenko. Moscow: Center for the humanitarian initiatives, 368 p. (Russian Propylaea) (in Russian).

Taruskin, Richard (1997). *Defining Russia musically*: *Historical and hermeneutical essays*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, XXXII, 561 p.

Tchaikovsky, Pyotr I. (1952). *O programmnoy muzyke: izbrannye otryvki iz pisem i statey* [*On program music: Selected excerpts from letters and articles*], comp. and ed. with notes by Iosif F. Kunin. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 112 p. (Russian classical music criticism) (in Russian).

Walsh, Stephen (2002). *Stravinsky: A creative spring: Russia and France, 1882–1934.* London: Pimlico, XVIII, 699 p.

White, Eric W. (1966). *Stravinsky: The composer and his works*. London : Faber and Faber, XV, 608 p.

About the Author

Griffiths, Graham

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3519-1874
e-mail: graham.griff@gmail.com

PhD (2008), Honorary Research Fellow at City, University of London
Northampton Square, London EC1V 0HB, United Kingdom

УДК 785.1+781.632
ББК 85.313(2)6
DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.002

Эдуард Серов — интерпретатор Первой симфонии Бориса Чайковского: к проблеме стилевого аутентизма

Абдоков, Юрий Борисович
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
125009 Москва, ул. Б. Никитская, 13/6

Аннотация. В статье впервые в отечественном искусствознании рассматривается феномен творческого взаимодействия одного из крупнейших оркестровых композиторов XX столетия Бориса Александровича Чайковского (1925–1996) и выдающегося российского дирижера, профессора Санкт-Петербургской консерватории Эдуарда Афанасьевича Серова (1937–2016). Основным предметом анализа является интерпретация, запечатленная в премьерной студийной записи Первой симфонии Б. Чайковского, осуществленной Серовым в июне 2006 года. Масштабный оркестровый опус, сочиненный Б. Чайковским, когда он был студентом в консерваторском классе Д. Д. Шостаковича, никогда прежде не исследовался в российском музыкознании. Тембровая поэтика и архитектоника самой ранней циклической партитуры Б. Чайковского осмыслены в контексте изучения авторского оркестрового стиля и его слагаемых, включая те, которые обозначены самим композитором («тембровая оптика», «перспективные планы», «атмосферная среда» и т. д.). Принципиально важным в оценке дирижерской трактовки Серова является анализ стилевой адекватности, проявляющейся в исполнительской расшифровке того, что Б. Чайковский, анализируя музыку других авторов, называл «темброво-поэтическим кодом» оркестровой партитуры. В статье впервые публикуется уникальный эпистолярный документ — послание Шостаковича своему ученику (после показа симфонии на композиторской кафедре Московской консерватории); также приводятся суждения самого Б. Чайковского, в которых он оценивает профессиональные качества Серова-дирижера и делится личными представлениями о стилевом аутентизме в дирижерском и шире — исполнительском искусстве.

Ключевые слова: *Борис Александрович Чайковский, Эдуард Афанасьевич Серов, Дмитрий Дмитриевич Шостакович, дирижирование, интерпретация, тембровая поэтика, стилевой аутентизм.*

Дата поступления: 17.09.2020

Дата публикации: 15.11.2020

Для цитирования: *Абдоков Ю. Б.* Эдуард Серов — интерпретатор Первой симфонии Бориса Чайковского: к проблеме стилевого аутентизма // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 4. С. 19–40. DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.002.

Юрий Абдоков

Эдуард Серов — интерпретатор Первой симфонии Бориса Чайковского: к проблеме стилевого аутентизма

«Господи! Сколько разных дирижеров бывает на свете! Где тут разобраться публике…», — по-гоголевски восклицает автор «Китежа», известный и другими афористическими высказываниями, касающимися дирижерского ремесла [Римский-Корсаков 1911, 135]. Борис Чайковский не считал дирижерское искусство «темным делом», но проявлял чрезвычайную избирательность во всем, что касается сотворчества с конкретными оркестрами и их руководителями. В классе сочинения и оркестровки Б. Чайковского анализ дирижерских интерпретаций был органичной частью работы с учениками и значил очень много. Именно во время изучения стилевой адекватности дирижерского прочтения музыки широкого историко-эстетического спектра автор «Севастопольской симфонии» нередко открывал важнейшие свойства собственной тембровой поэтики. Учитывая, что композитор избегал пространных разговоров о своем творчестве, это обстоятельство имеет особое значение.

Будучи выдающимся пианистом — лучшим интерпретатором созданных им сольных, концертных, ансамблевых, оркестровых сочинений с участием фортепиано, Б. Чайковский никогда не делал попыток встать за дирижерский пульт и был в этом более похож на Н. Я. Мясковского, нежели на Д. Д. Шостаковича, у которых учился в Московской консерватории. Впрочем, дирижерские опыты Шостаковича, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, Н. Пейко и других коллег-современников он не считал баловством, а дирижерское искусство П. Хиндемита, И. Стравинского и Б. Бриттена ценил так же высоко, как их композиторское творчество.

На вопрос одного из учеников, не возникало ли у Б. Чайковского желания исполнить в качестве дирижера собственную или чужую оркестровую музыку, последовал быстрый и лаконичный ответ: «Нет. Никогда. Зачем?..» Однажды композитор заметил:

> «В дирижерстве, как и в сочинении музыки, огромное значение имеет безупречная профессиональная выучка. *Научиться* здесь необходимо очень многому и это при том, что *научить* этому вряд ли возможно. Я не очень верю в вундеркиндов. А вот рано

проявляющийся *художественный* дар — явление весьма ценное. Но это бывает редко. *Природный* музыкант — не тот, кто обладает лишь безупречным слухом и феноменальной памятью, а тот, кто всю эту „минералогию“ превращает в топливо для художественных открытий. Композиторы, и в особенности дирижеры, подвержены опасности раствориться в нарциссическом самоупоении и дилетантизме, что, впрочем, не мешает некоторым достичь больших карьерных высот. Но к музыке это не имеет никакого отношения»[1].

С наблюдениями Б. Чайковского перекликается мысль Фрица Буша, писавшего, что «дирижирование является таким искусством, которому почти невозможно научить, и поэтому выражение „прирожденный дирижер“, безусловно имеет под собой почву» [Буш 1983, 46].

Те немногие маэстро, которым Б. Чайковский поручал премьеры своих новых партитур, в полной мере обладали этим даром. При этом сам композитор — и это не скрывалось им от учеников — всю жизнь *учился* у музыкантов, с которыми работал, несмотря на то, что все они осознавали, *кто* есть в истории оркестрового искусства автор Скрипичного концерта, «Подростка», «Ветра Сибири», «Знаков Зодиака», «Музыки для оркестра»… Все крупные исполнители, сотрудничавшие с Б. Чайковским, оставили свидетельства того, что даже мимолетный контакт с композитором, не говоря уже о систематическом общении, был для них незабываемой школой профессионализма, вкуса, человеческой культуры.

Взаимодействие юного Б. Чайковского (в самом начале творческого пути) с маститыми Самуилом Самосудом и Александром Гауком сформировало на многие десятилетия вперед тип отношений художника с интерпретаторами его партитур. Речь идет о немногословной взыскательности, тщательности в проработке мельчайших деталей и стремлении к предельной творческой свободе исполнителя в выражении стилистически неискаженного авторского замысла. Б. Чайковский никогда не искал *специально* своих исполнителей, обивая пороги концертных контор и дирижерских приемных. Как правило, они сами находили его. Автор «Симфонии с арфой» отклонял десятки предложений, которые могли бы

[1] Здесь и далее (без специальных оговорок) впервые цитируются слова композитора, зафиксированные автором статьи в период ассистентства (1992–1994) в классе сочинения и оркестровки Б. Чайковского в РАМ имени Гнесиных. Все эти суждения *от первого лица* неоднократно обсуждались с вдовой композитора Я. И. Мошинской-Чайковской и его друзьями-коллегами — М. С. Ростроповичем, Р. Б. Баршаем, К. С. Хачатуряном, инициировавшими создание Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского («The Boris Tchaikovsky Society»: www.boris-tchaikovsky.com).

кому-то показаться весьма соблазнительными, руководствуясь не правилами игры на музыкальной «ярмарке тщеславия», а своими — весьма строгими — представлениями о таланте и профессионализме. Тому же он учил своих немногочисленных воспитанников. Есть все основания утверждать, что выбор исполнителя был для него еще и морально мотивированным действием. Никаких двусмысленностей в отношениях с исполнителями композитор не допускал, полагая что *стиль, абсолютного воплощения которого необходимо добиться в работе с дирижером*, — это категория в равной степени эстетическая и морально обусловленная. Не раз, размышляя о самой природе художественного стилеобразования, он ставил знак равенства между эстетикой и метафизикой. «Поэтическая подлинность сродни нравственной истине», — говорил композитор. Как и немецкий мыслитель, он был уверен: «…когда борзописец готов оправдать преступление, это режет глаз намного сильнее, чем любой эстетический промах. В конечном счете стиль зиждется на справедливости (нравственном чувстве — *Ю. А.*). Только справедливому ведомо, на каких весах следует взвешивать слово или предложение» [Юнгер 2002, 95].

Немудрено, что сформировался круг избранных исполнителей, для которых интерпретация музыки Б. Чайковского представляла не карьерный интерес или счастливую случайность, а нечто большее — стремление к творческому и вместе с тем духовному открытию. Первыми среди этих мастеров должны быть названы упомянутые уже Самосуд и Гаук, с энтузиазмом исполнявшие ранние партитуры композитора и запечатлевшие свое искусство в превосходных трансляционных и радиозаписях[2].

Судьбоносным для отечественного искусства стал творческий союз Бориса Чайковского и Кирилла Кондрашина, которому посвящена Вторая симфония композитора. Именно Кондрашин впервые исполнил Виолончельный концерт (1964) с Мстиславом Ростроповичем, Вторую симфонию (1967), Скрипичный концерт (1969) с Виктором Пикайзеном, Тему и восемь вариаций (1973) и другие сочинения, осуществив к тому же записи, художественное совершенство которых делает их в своем роде эталонными. Показательно, что для своего прощального концерта в Большом зале столичной консерватории (перед отъездом из СССР)

[2] В 1951 году Самосуд записал на Всесоюзном радио Фантазию на русские народные темы (1950). 7 декабря того же года Гаук провел концертную премьеру этого сочинения в Большом зале Московской консерватории. В 1952 году Самосуд осуществил радиопремьеру Славянской рапсодии (1951), а 29 октября 1956 года Гаук руководил первым концертным исполнением опуса в Концертном зале имени П. И. Чайковского. 7 февраля 1954 года состоялась премьера Симфониетты для струнного оркестра (1953) в исполнении струнной группы оркестра Всесоюзного радио под руководством Гаука. В этом же году Гаук впервые исполнил на радио Каприччио на английские темы (1954).

Кондрашин выбрал именно Тему и восемь вариаций, партитуру, заказанную по его протекции Б. Чайковскому старейшим симфоническим оркестром мира — Дрезденской государственной капеллой (Staatskapelle Dresden).

По-настоящему счастливым было творческое взаимодействие Б. Чайковского и Рудольфа Баршая[3]. Для Московского камерного оркестра композитор сочинил несколько партитур, без которых его творческий облик немыслим. Баршай с успехом исполнял не только ранние Симфониетту (1953) и Кларнетовый концерт (1957), но и посвященную ему Камерную симфонию (1967). Кульминацией творческого диалога музыкантов, друживших с консерваторских лет, стала премьера и запись Фортепианного концерта (1971). Вынужденный отъезд дирижера из страны помешал реализовать еще один (увы, так и не осуществленный) «баршаевский» замысел композитора, а именно — кантату на тексты Д. Самойлова[4]. Так или иначе, сохранившиеся трансляционные записи Кларнетового концерта (солист В. Тупикин), Камерной симфонии и Концерта для фортепиано с оркестром, в котором солирует автор, — все это художественно-исторические артефакты, запечатлевшие не только высочайшее мастерство легендарного оркестра, но и волю автора во всем, что касается *стилевого аутентизма* в интерпретации его сочинений.

После вынужденной эмиграции Баршая и смерти Кондрашина круг музыкантов-дирижеров, с которыми Б. Чайковский сотрудничал многие годы не только профессионально, но и по-человечески доверительно, сузился до предела. Это были В. И. Федосеев — в Москве и Э. А. Серов — в Ленинграде. При этом интерес к творчеству композитора проявляли крупнейшие отечественные и зарубежные маэстро. Достаточно

---

[3] Более подробно об этом см.: [Абдоков 2020а].

[4] Давид Самойлов дружил с композитором с ранних лет. Он был автором текстов не только многочисленных радиопостановок с музыкой Б. Чайковского, но и либретто его единственной оперы «Звезда» по одноименной повести Э. Казакевича. Опера готовилась как дипломный проект на окончание Московской консерватории, но была подвергнута разгромной критике вместе с сочинениями Шостаковича, Мясковского, Прокофьева, Шебалина в 1948 году. В настоящее время мой консерваторский ученик и один из воспитанников Э. А. Серова — дирижер Николай Хондзинский — занимается подготовкой первого исполнения этого сочинения. В сентябре 2004 года руководитель Академии хорового искусства В. С. Попов в личной беседе с автором (заведовавшим в то время кафедрой композиции АХИ) рассказывал о нереализованном кантатном опусе Б. Чайковского на стихи Д. Самойлова (в исполнении нового сочинения помимо баршаевского коллектива должен был участвовать хор мальчиков под руководством Попова): «Это была восхитительная кантата *про собаку*, на чудесные стихи Самойлова. После отъезда Баршая Борис Александрович отказался от работы на эту тему. Он считал, что премьера почти готового сочинения может быть использована теми, кто травил Рудольфа Борисовича. Удивительное благородство».

вспомнить восторженную реакцию Е. Светланова на премьеру «Севастопольской симфонии» (1980)[5]. Партитуры композитора исполнялись в разные времена В. Гергиевым, М. Янсонсом и другими мастерами. Звукорежиссер П. К. Кондрашин делился с автором статьи воспоминаниями своего отца К. П. Кондрашина, который говорил о серьезном интересе Г. фон Караяна к оркестровому творчеству Б. Чайковского после знакомства со Скрипичным концертом и партитурой, сочиненной им для знаменитого саксонского оркестра[6]. Интриги различных культуртрегеров, как и полная отстраненность композитора от продвижения собственных сочинений, помешали «материализовать» этот интерес. И все же Б. Чайковский не был склонен расширять естественно сложившийся — если и узкий, то достаточно крепкий и проверенный — круг дирижеров, которым доверял исполнение своих сочинений и в особенности, их премьеры.

Эдуард Афанасьевич Серов (1937–2016) принадлежит к числу тех музыкантов, значение которых для российской культуры еще предстоит понять и изучить в полном объеме[7]. Жизненный и творческий путь, репертуарный канон и педагогические принципы Серова — все это материал для объемного многоаспектного исследования. Важнейшей частью такого системного труда должен быть анализ интерпретаций оркестровых сочинений Бориса Чайковского, запечатленных в ряде студийных

[5] В архиве Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского хранится оригинал письма, в котором Светланов выражает свой восторг после просмотра телетрансляции премьеры «Севастопольской симфонии» в Колонном зале Дома Союзов.

[6] Имеется в виду Тема и восемь вариаций. Мировая премьера состоялась в Дрездене в 1974 году под управлением Кондрашина. Слова Петра Кирилловича Кондрашина зафиксированы автором 24 января 2009 года, во время сессии звукозаписи в Большом зале Московской консерватории.

[7] Москвич по рождению, Серов в 1944 году был принят в столичное Хоровое училище, по окончании которого поступил на дирижерско-хоровой факультет Гнесинского института. Окончив третий курс, решил заниматься исключительно оркестровым дирижированием, поступив в класс оперно-симфонического дирижирования профессора М. Канерштейна в Киевской консерватории. Судьбоносным для музыканта стало поступление в 1961 году в аспирантуру Ленинградской консерватории в класс Е. А. Мравинского. В 1962–1968 он — ассистент Мравинского в Симфоническом оркестре Ленинградской филармонии. Значительный резонанс имела победа Серова на Международном конкурсе дирижеров Фонда Г. фон Караяна в Западном Берлине в 1969 году. В 1974–1985 музыкант возглавлял Ленинградский камерный оркестр старинной и современной музыки — один из лучших камерных коллективов страны. Основатель и главный дирижер симфонических оркестров в Ульяновске (1968–1977) и Волгограде (1987–2016). В 1991–1996 руководил Симфоническим оркестром Оденсе (Дания), а в 1995–2003 — Симфоническим оркестром Саратовской филармонии. Серов — один из наиболее авторитетных дирижеров-педагогов России, работавший с молодыми музыкантами в Санкт-Петербургской государственной консерватории, РАМ имени Гнесиных и других вузах. Народный артист России (1990).

и трансляционных фонограмм (некоторые из них, по счастью, изданы на различных звукозаписывающих лейблах).

Несмотря на разницу в возрасте, Б. Чайковский считал Серова весьма опытным, выдающимся художником, обладающим, по словам композитора, «*своим лицом* в довольно обезличенном дирижерском пространстве, где мануальные фокусы и общественная активность нередко выдаются за творчество». Будучи большим скептиком по части унифицированного академического образования, разделяя многие опасения Стравинского на этот счет, Б. Чайковский все же дорого ценил то, что издавна — в широком семантическом измерении — именовалось художественной и профессионально-авторизованной школой.

«У него не только природный дар высшей пробы, но и *школа Мравинского*, а это крепкая в силе охранная грамота», — говорил о дирижере Б. Чайковский. Впрочем, не всех, прошедших эту суровую школу, автор «Музыки для оркестра» считал продолжателями дела великого маэстро и даже сколько-нибудь интересными музыкантами, замечая: «не знаю, что по этому поводу думал сам Евгений Александрович, но единственным его значительным преемником *в музыке* я считаю Эдуарда Афанасьевича Серова. Судьба у него непростая. Обладая феноменальными природными данными и эксклюзивным профессионализмом, он никогда не делал попыток „проехаться“ на музыке или композиторе в рай земной. Вот уж, кто, не сочтите за идиому, — не способен работать локтями в достижении псевдо-творческих целей, кто *не умеет суесловить* в музыке и жизни. Его считают мизантропом, а он просто честен, строг и несуетлив. Таким и должен быть большой художник».

Пожалуй, это лучшее из всего, что сказано о дирижере. К тому же, эти слова как нельзя лучше сочетаются с максимой самого́ ленинградского наставника Серова: «Ни в одном искусстве нельзя так легко и безнаказанно суесловить, как в искусстве Музыки: грех суесловия живет в Музыке, как нигде. Но зато и ни в одном искусстве не бывает так трудно, даже невозможно, скрыть пустословие. Многое множество казалось бы „музыкальных“ людей, людей „от музыки“, — не музыканты» [Мравинский 2004, 204].

Б. Чайковский ставил Серова в один ряд с Кондрашиным и Баршаем, подчеркивая, что

> «…все трое обладают даром тайновиденья звукового мира. Дирижеру, как впрочем и композитору, легко стать рабом своей техники. Меня всегда привлекало в них умение *довериться музыке*. Это не слепое повиновение воле автора, а честный диалог. И Кондрашин, и Баршай, и Серов дирижировали мои сочине-

ния, как правило, наизусть. Дело, конечно, не только в безупречном знании текста. Можно хорошо выучить текст и ничего в нем не понять. Нет, они овладевали чем-то большим и мгновенно схватывали самое важное. У этих музыкантов поразительное чувство времени, движения. Какой-то эпизод они могут сыграть быстрее или медленнее, но всегда в полном соответствии с естеством развития музыкальной мысли, оркестрового дыхания. Каждый смотрит на музыкальный мир „со своей колокольни". Серов не копирует Кондрашина, исполняя, например, Тему и восемь вариаций или Скрипичный концерт, делает это по-своему, притом очень убедительно. То же могу сказать о Камерной симфонии и Кларнетовом концерте. Никаких подражаний Баршаю, который, к слову, был в восторге от записей Эдуарда Афанасьевича. Не припомню, чтобы мне пришлось ему что-то объяснять или доказывать, когда он разучивал игранные или новые сочинения. Понимание с полуслова, а точнее — *без слов*» (*ил. 1*).

Между композитором и дирижером существовала небольшая, но интересная рабочая переписка. За два года до своей смерти, когда почти никто не догадывался о роковой болезни композитора, Борис Александрович отправил дирижеру очень теплое письмо — в ответ на послание Эдуарда Афанасьевича с подарком, включавшим книгу «Дирижер Эдуард Серов»; в письме он дал исчерпывающую характеристику как изданию, так и его главному герою. Для отношений Серова и Б. Чайковского документ весьма показателен. Чрезвычайно сдержанный и строгий в эпитетах Б. Чайковский достаточно откровенен в своих размышлениях:

«Москва. 16. 01. 94.

Дорогой Эдуард Афанасьевич!

Не мог сразу ответить на Ваше послание по болезни; надеюсь Вы извините меня.

Благодарен Вам чрезвычайно за чудесное письмо и замечательный подарок — труд о Вашем творчестве, о событиях Вашей артистической жизни. Книгу, которую я сразу же по получении прочитал, просматриваю и сейчас, обращая внимание на детали, которые хочется получше запомнить. Книга очень интересна. Много важных подробностей, большой фактический материал, хорошие и разнообразные статьи, яркие фотографии и, в первую очередь, конечно, Ваши собственные статьи и интервью, которые производят большое впечатление не только своим содержанием, но и стилем рассказа, передающего и Вашу прямоту в суждениях, и скромность, Ваши яркие наблюдения, изложенные весомо, строго и сдержанно.

Ил. 1. Борис Чайковский (справа) и Эдуард Серов. Фото. 1970-е годы. Архив Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского (The Boris Tchaikovsky Society). Ф. 2. Ед. хр. № 45

Fig. 1. Boris Tchaikovsky (right) and Eduard Serov (1970s). Archive of «The Boris Tchaikovsky Society». Col. 2. No. 45

Сейчас, когда со всех сторон только и слышишь ноющие, жалобно скулящие голоса, радует подъемный настрой этого издания, где даже описание огромных трудностей, которые Вы пережили и несомненно испытываете и теперь, не зовет к унынию и пессимизму. Создать такую книгу, вероятно, было непросто, однако, читая ее, этого не замечаешь — наоборот, все в ней естественно, как бы легко, так, как это и должно быть, когда слышишь правдивые суждения о жизни и творчестве большого артиста!

Горячо поздравляю Вас с изданием книги, желаю всего самого хорошего. Передайте, пожалуйста, поклон и наилучшие пожелания Генриетте Алексеевне.

С уважением,

Всегда Ваш Борис Чайковский»[8].

[8] Публикуется впервые по авторской копии из архива Б. А. Чайковского. Оригинал письма находится в семейном архиве дирижера.

Для определения поэтических свойств неординарных трактовок сочинений Б. Чайковского в исполнении Серова необходимо изучить все партитуры композитора, входившие в репертуар дирижера, и в первую очередь те, в которых он предстает *художником-первопроходцем*[9]. Речь идет о Первой симфонии (1947), студийную запись которой Серов осуществил после смерти Б. Чайковского в Волгограде, а также о двух камерно-оркестровых партитурах: кантате «Знаки Зодиака» (1974) и Четырех прелюдиях для камерного оркестра (1984). Впервые они были исполнены и записаны дирижером с Ленинградским оркестром старинной и современной музыки при жизни композитора. Особого изучения требует еще одна премьерная работа дирижера, а именно — Шесть этюдов для струнных и органа (1976). Метасимфоническая многомерность этого цикла выходит за границы скромного жанрового определения. Пока, увы, не удается обнаружить в архивах Гостелерадиофонда весь объем трансляционной записи Этюдов, осуществленной под руководством Серова в Большом зале Московской консерватории[10]. Когда это будет сделано, станет возможным детальный анализ исполнительской работы дирижера. Но и двух сохранившихся фрагментов киносъемки достаточно, чтобы утверждать: прочтение Серова превосходит по стилевой адекватности все другие существующие на сегодняшний день записи сочинения.

Исследование всех интерпретаций оркестровых сочинений Б. Чайковского, исполненных Серовым, как уже говорилось, — тема отдельного и весьма объемного труда. Было бы естественным положить начало этому делу, изучив самую масштабную работу дирижера по прочтению музыки Бориса Чайковского, в которой он подводит своеобразный итог в своем *диалоге с композитором*, тем более что эта работа — terra incognita для современной музыкальной критики и искусствознания.

Первая симфония завершена двадцатидвухлетним композитором в начале 1947 года. В то время Б. Чайковский был студентом в классе Шостаковича в Московской консерватории. Для маститых профессоров (Мясковский, Шебалин, Шостакович), познакомившихся с симфонией в авторском исполнении, было очевидно: в искусство пришел художник, с которым необходимо считаться как с равным. Шостакович

---

[9] Свойствами ярких художественных явлений обладают не только студийные, но и трансляционные записи Серова: Скрипичный концерт и Шесть этюдов для струнных и органа с оркестром Оденсе (Дания), солисты — В. Пикайзен (скрипка), Саймон Престон (орган), а также Тема и восемь вариаций с БСО ВР и ЦТ. Дирижер, весьма требовательный не только к качеству игры, но и к техническим параметрам своих фонограмм, счел возможным издать лишь одну из перечисленных «живых» записей, а именно — Концерт для скрипки с оркестром.

[10] Партию органа исполнял Сергей Дижур.

передал партитуру Мравинскому, планируя ее исполнение в Ленинградской филармонии. Очень скоро энтузиазм ведущих музыкантов страны столкнулся с «железобетонной» (по слову Мясковского)[11] логикой псевдо-охранителей, обвинивших юного автора (за год до пресловутого «исторического» постановления) в приверженности формалистическим тенденциям. Партитура была подвергнута жесточайшей критике на экзамене, с участием «расширенной» композиторской кафедры. Ни заступничество Мясковского и Шебалина, ни мнение Шостаковича и его ассистента Пейко не смягчили уничижительного вердикта. Первая симфония не являлась итоговой работой Б. Чайковского в Московской консерватории; в качестве диплома в 1949 году он представил партитуру увертюры и начального акта оперы «Звезда» по одноименной повести Э. Казакевича. Вскоре и единственный музыкально-театральный опус композитора органы культнадзора причислили к «идейно вредному» искусству, наряду с сочинениями Мясковского и Прокофьева, Шостаковича и Гавриила Попова.

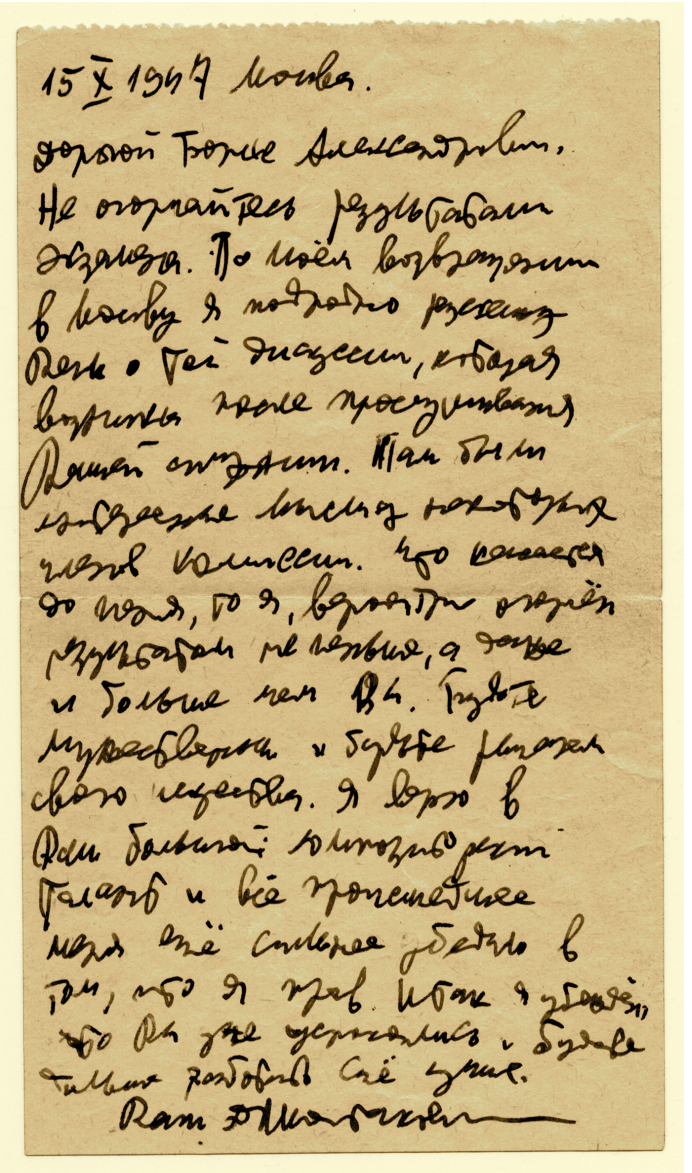
15 октября 1947 года Шостакович, еще не изгнанный из столичной консерватории, писал своему ученику: «Дорогой Борис Александрович, не огорчайтесь результатами экзамена. По моем возвращении в Москву я подробно расскажу Вам о той дискуссии, которая возникла после прослушивания Вашей Симфонии. Там были интересные мысли у некоторых членов комиссии. Что касается до меня, то я, вероятно огорчен результатом не меньше, а даже и больше, чем Вы. *Будьте мужественны и будьте рыцарем своего искусства* [курсив мой. — *Ю. А.*]. Я верю в Ваш большой композиторский талант, и всё происходящее меня ещё сильнее убедило в том, что я прав. Итак, я убежден, что Вы уже успокоились и будете дальше работать еще лучше. Ваш Д. Шостакович»[12] (*ил. 2*).

Печальные события, разразившиеся в 1948 году, исключили возможность ленинградской премьеры, которую готовил Мравинский. Впервые Симфония прозвучала (по настоянию того же Шостаковича) лишь пятнадцать лет спустя — 7 февраля 1962 года, в Большом зале Московской консерватории в исполнении оркестра МГФ под руководством Кондрашина. Есть нечто промыслительное в том, что именно эта некогда запрещенная партитура соединила композитора с Кондрашиным («главным

---

[11] Свидетелями разгрома юношеской партитуры Б. Чайковского были консерваторский ассистент Шостаковича Н. И. Пейко, а также К. С. Хачатурян, благодаря которым сохранились и были зафиксированы оценочные суждения Мясковского.

[12] В России публикуется впервые. При издании аудиозаписи Первой симфонии факсимиле письма было размещено в англоязычном буклете компакт-диска фирмы «Naxos». Судя по всему, Шостакович писал Чайковскому перед недолгим отъездом из Москвы.



Ил. 2. Письмо Д. Шостаковича к Б. Чайковскому от 15 октября 1947 года. Автограф. Архив Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского (The Boris Tchaikovsky Society). Ф. 1. Ед. хр. № 10

Fig. 2. The letter from D. Shostakovich to B. Tchaikovsky, October 15, 1947. Autograph. Archive of «The Boris Tchaikovsky Society». Col. 1. No. 10

дирижером» в судьбе Б. Чайковского, как он сам говорил), а через десять лет после смерти композитора *первую запись* этого же сочинения осуществил один из лучших воспитанников дирижера, готовившего несостоявшуюся ленинградскую премьеру. В продолжении всей жизни автор не предпринимал никаких усилий ни по включению юношеского опуса в репертуар оркестров, с которыми сотрудничал, ни по его записи и изданию. Судя по всему, ему нелегко было забыть о событиях конца сороковых [13].

В январе 2005 года председатель Совета Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского И. Прохоров передал партитуру и оркестровые голоса Первой симфонии Э. Серову. Дирижер не принадлежал к числу тех маэстро, для которых знакомство с новым сочинением — процесс быстрый, сугубо технологический. Лишь через полтора года он решился осуществить студийную запись сочинения с Академическим симфоническим оркестром Волгоградской филармонии[14].

В записи Серова подкупает *пространственная ясность палитры* — свойство, характеризующее оркестровый стиль самого Б. Чайковского и передающееся даже в самый подготовленный оркестр отнюдь не механически. Чистота звуковой палитры — это не только безупречный интонационный и ансамблевый строй, но и нечто большее, достигаемое в бесконечном совершенствовании «звукового почерка» (Б. Чайковский) оркестра. В техническом плане тот или иной коллектив может быть безупречным, но отсутствие искомой *прозрачности, графической ясности* может нивелировать даже самую виртуозную игру. Не случайно Д. Фишер-Дискау, имевший опыт работы с лучшими оркестрами и дирижерами мира, к тому же не раз и сам становившийся за дирижерский пульт, замечает, что «ясное, прозрачное музицирование — это не автоматическое свойство оркестра, которое, будучи достигнутым единожды, так навсегда и сохраняется в музыкантах. Это свойство надо завоевывать всякий раз заново, в неустанной работе» [Фишер-Дискау 1991, 124].

---

[13] После кондрашинской премьеры симфония исполнялась лишь один раз в Тбилиси оркестром Гостелерадио Грузии под руководством дирижера Лилэ Киладзе — воспитанника А. В. Гаука. Партитура напечатана в 1999 году издательством «Russian Musical Association» по окончательной редакции симфонии, осуществленной в начале 50-х годов, которая практически не отличается от первоначальной (1947), исключая небольшие купюры и агогические ремарки. Рукописные материалы хранятся в РГАЛИ (1-я редакция: Ф. 3328. Оп. 1. Ед. хр. 6; 2-я редакция: Ф. 3328. Оп. 1. Ед. хр. 7).

[14] Компакт-диск этой фонограммы издан компанией «Naxos Rights International Ltd» в 2007 году (NAXOS 8.570195).

Есть все основания полагать, что Серов не просто откладывал исполнение и запись Первой симфонии, долго и тщательно разучивая с музыкантами оркестровый материал, но — и это имеет принципиальное значение — готовил свой коллектив как некий *метаинструмент*, способный на едином дыхании, без всяких скидок на «провинциальность», воплотить неординарный ранний замысел композитора. Еще в середине 90-х годов прошлого века один из корифеев отечественного симфонизма и композиторской педагогики Николай Пейко говорил о Серове и его оркестре: «В Волгограде он играет Вагнера, Брукнера и Малера чаще, чем это делают сейчас в Москве и Ленинграде» [Абдоков 2020b, 365].

Первая симфония при всей ее жанрово-структурной традиционности представляет собой довольно непростой для дирижера тип оркестровой архитектоники. Классические жанровые и композиционные каноны не игнорируются, но как бы преодолеваются автором, и это чутко фиксирует в своей интерпретации Серов.

Архитектонический образ первой части (Moderato) сродни масштабной фреске. Экспозиция изобилует рельефными темами различной протяженности, каждая из которых кровно связана с тем, что звучит *до* и *после* нее. Дирижер всячески подчеркивает значение непрерывного мелодического становления, воплощающего у Б. Чайковского естество живого дыхания. Серов превосходно чувствует пространственный размах палитры Б. Чайковского. Тембровый объем скорбно-гимнического струнного зачина с его «атмосферной чистотой» охватывает огромный диапазон. В более поздних партитурах Чайковский не единожды будет использовать струнные как воплощение многомерной политембровой палитры. Нечто подобное просматривается в начале Первой симфонии.

Для Серова — и это идеально соответствует авторскому замыслу — включение контрапунктирующей остинатной линии виолончелей и контрабасов как бы материализует тембровую «трехмерность» палитры. Дирижер не стремится к искусственному сближению *полярных* в его представлении смычковых блоков. Трех- и четырехголосные хоральные вкрапления менее всего воплощают в прочтении Серова формальный аккомпанемент. Интересна трактовка оркестровых цезур — половинных пауз, обозначающих здесь не «молчание» или «неподвижность», а таинственную *перспективную глубину*, из которой далее словно бы проступают, выдвигаются на *перспективную авансцену*[15] струнные аккорды.

[15] Курсивом выделены термины, которые Б. Чайковский часто использовал, анализируя оркестровку других авторов.

Начальный десятитакт симфонии эмблематичен по своему акустическому образу. Для дирижера — это своеобразная *светотембровая призма*, через которую он наблюдает за метаморфозами акустического объема всей оркестровой палитры. Политембровый рост оркестрового состава, начинающийся в ц. 2 и усиливающийся в каждом последующем эпизоде, не означает параллельного расширения *акустической емкости* палитры. Скорее, речь должна идти о постепенном политембровом заполнении струнного континуума, что приводит в итоге к ощущению невероятного *тембрового сжатия* и экстатического накала в кульминации. Включение инородных (микшированных и сольных, облигатных и аккордовых) звучностей в струнное пространство отнюдь не расцвечивает его. Главная цель автора — и дирижер следует этому принципу — преображение струнной палитры.

В том, как интерпретируется масштабная первая часть, да и весь цикл, Серов добивается редкой и для ведущих мировых коллективов *пластической красоты* в звучании оркестра. В. Фуртвенглер сделал проницательное замечание: «С того момента, как „инструмент“ существует не ради музыки, музыка сейчас же начинает существовать ради „инструмента“. <…>. Тогда-то и возникает идеал технически „сухого“ музицирования» [Фуртвенглер 1975, 400]. Графическая ясность, контурная четкость палитры не читаются дирижером как призыв к «сухости»: из самой партитуры извлекается *абсолютный* принцип ее исполнения. Подобное случается довольно редко.

Вторую часть (Allegro marcato, ♩ = 138) дирижер трактует как фантастическое скерцо. При том, что данный раздел цикла контрастен предыдущему, он воспринимается как органичное продолжение сюжетного развития. Созданию повествовательного единства способствует не только включение в мелодический калейдоскоп одного из главных тематических образов симфонии в крайних разделах скерцо (вторая тема экспозиции первой части), но использование как бы освобожденной, сдерживавшейся в предыдущем разделе, энергии движения.

Менее всего «фантастическая» скерцозная композиция воплощает «сказочно-пленэрную» зарисовку. Фантасмагорический подтекст обусловлен сцеплением целой серии «образов-видений» — взволнованно-трепетных, пасторально-лирических, загадочно-тревожных, экспрессивно-драматических. Ни одно из этих состояний не дается композитором и дирижером в односложном (сугубо изобразительном) измерении. Главное — нарастающая движенческая, образная эйфория. Пожалуй, именно в скерцо «коллективная непосредственность исполнения» [Маркевич 2003, 49] достигает у Серова своего идеального выражения.

Третья часть (Largo) воплощает мир суровых и чистых образов. Основным средством оркестровой живописи становятся, как любил говорить о схожих явлениях сам композитор, *оптические метаморфозы*, проявляющиеся здесь в целой серии разнохарактерных октавных сопряжений отдельных голосов и полных оркестровых групп, благодаря чему звучности словно перемещаются в звукообразном пространстве. Туттийный струнный зачин — экспрессивное функциональное задержание, разрешающееся в зыбком сопряжении вторых скрипок и солирующего фагота. Характер тембрового сочетания скрипок и фагота менее всего напоминает в прочтении Серова соотношение «соло-аккомпанемент» или обычный политембровый контрапункт самостоятельных линий. Метрическая, инерционно-движенческая неразрывность и частые октавные смешивания трактуются так, что обе партии воплощают идею акустического, как бы *атмосферного микста на расстоянии*[16]. Все октавные сочленения деревянных духовых и струнных, следующие далее, выражают идеал *чистого* колористического микширования.

Дирижер не оставляет без внимания своеобразный «фабержизм» оркестровой звукописи заключительных тактов композиции, предваряющей финал симфонии. Плотный и в то же время *прозрачный* микст смычкового оркестра, хора валторн и литавр в последних трех тактах (E-dur) обладает в трактовке Серова свойствами кристаллической чистоты и твердости. Умение чувствовать «кинетически осязаемый образ музыкальных красок» автор симфонии относил к разряду врожденной техники большого дирижера и при этом — к категории свойств, требующих непрестанного совершенствования. «В любом искусстве врожденная техника, — писал Бруно Вальтер, — неотъемлемая часть и доказательство таланта, предвосхищение подлинного умения и знания, которые со временем приходится добывать шаг за шагом, часто ценою больших усилий» [Вальтер 1969, 82].

Финал симфонии (Allegretto) Серов мыслит как концентрическую композицию, напоминающую замкнутый круг. Вариационное формование (тема и шесть вариаций) словно скрыто в постепенно нарастающем расширении темброво-акустического объема палитры: от тихого «абрисного одноголосия»[17] солирующего кларнета — к напряженному политембровому tutti, а также в неожиданном возвращении к первоначальному образу на исходе композиции. В живописно-пластическом

[16] Б. Чайковский неоднократно использовал это определение, анализируя партитуры Г. Берлиоза, Я. Сибелиуса, А. Берга.

[17] Из аналитического словаря Б. Чайковского.

смысле Allegretto очень отличается от предыдущих частей. Оркестровый штрих в Финале (против привычных «правил») не укрупняется, а, напротив, становится более заостренным, максимально детализированным. Весьма неординарен для завершения симфонического цикла и сам тип музыкального развертывания, спроецированный в первых же тактах интимным — *обнаруживающим вокруг себя огромное пространство тишины* — звучанием солирующего кларнета. Дирижер весьма тщательно разрабатывает палитру, в которой каждая инструментальная линия и все тембровые конгломераты словно окружены, овеяны воздухом, светом, осязательным безмолвием.

Последовательно варьируется не только интонационный образ «иконографической» кларнетовой темы, но и ее текстурно-ритмический, как бы многоступенчатый движенческий облик (распевный октавный взлет в первых двух тактах и нисходящие триольные секвенции). Интонационно главная тема Финала очень близка мелодическим образам зачина первой части, но угол «тембрового зрения» здесь совершенно иной, гораздо более камерный, интимный. В заключительной части, как и в предыдущих разделах, имеет огромное значение чистота, ясность палитры, ее текстурная прозрачность.

Серов — и это говорит о безупречной стилевой адекватности его прочтения — все октавные удвоения и унисонные политембровые дублировки мыслит как однородные, то есть максимально чистые смешивания, осуществляемые не в ущерб тональной насыщенности палитры. Именно так трактовал подобные миксты Б. Чайковский. Октавное удвоение кларнета флейтой в ц. 81 как бы облегчает «тембровый вес» силуэтной мелодической линии. В подобных октавных сопряжениях дирижер слышит нечто шубертовское, светопроницаемое, зыбкое. Пиццикатный струнный оркестр, своеобразно оттеняющий кантиленную октавную мелодию, так же как и кларнет в первых тактах композиции, обнаруживает необъятный акустический объем *вокруг*.

Дирижер демонстрирует высочайшую степень проникновения в авторский замысел, специально выделяя звучание засурдиненных труб и валторн, объединенных в компактный, словно бы *удаленный* тембровый конгломерат. В палитре Б. Чайковского «замкнутая на себе» однородная звучность (будь то кларнет соло, пиццикатный оркестр или тесно сгруппированная, «оголенная» медь) фиксирует не только колористический образ и перспективную позицию этой звучности, но и «атмосферную среду», окружающую ее. В более поздних партитурах Б. Чайковский дает не менее яркие образцы оркестрового живописания тишины, «пространственного безмолвия», которые не возникают в оркестре сами

по себе, а должны быть специально спроецированы автором и, как говорил композитор, — *тщательно вызвучены дирижером*.

Будучи первой крупной оркестровой работой композитора, симфония — и об этом в преддверии записи дирижер говорил своим оркестрантам — менее всего напоминает учебный экзерсис, интересный лишь в плане музыкальной историографии. Используя сдержанные и, на первый взгляд, классические средства, Б. Чайковский снимает с традиционных схем маску обыденности. Живая традиция не становится для него оселком, препятствующим расширению границ оркестровой лексики. В этом смысле весьма точное замечание делает Г. А. Серова: «В творческой направленности Б. Чайковского ценно стремление не разрушить, а развить сложившийся музыкальный язык» [Серова 1994, 25].

Звукорежиссер премьерной записи симфонии И. Донцов вспоминал, что дирижер в процессе записи был предельно требователен к каждому звуку, очень строг и при этом воспринимался как неотъемлемая часть оркестра: «Подобное наблюдаешь нечасто. Дирижер обычно доминирует, повелевает, а оркестр лишь реагирует на внешний посыл как на своеобразную „угрозу“ *извне*. При записи Первой симфонии Бориса Чайковского было нечто иное, завораживающее — ощущение *полного слияния*, как если бы отнюдь не словоохотливый руководитель оркестра был его солистом»[18]. Эти слова подтверждают максиму Л. Стоковского о том, что «хороший дирижер является органической составной частью оркестра» [Стоковский 1963, 159].

Стилевой аутентизм в дирижерском прочтении музыки разных эпох, в том числе и собственной, мыслился Б. Чайковским как максимальная творческая свобода в пределах точного знания онтологических свойств композиторского стиля и, если угодно, — стиля конкретного сочинения. Как и выдающиеся мастера-аутентисты, он трактовал стилевую адекватность исполнения отнюдь не как «бессодержательный звуковой фетишизм» [Арнонкур 2009, 35]. Незадолго до своего ухода, анализируя с учениками исполнительский почерк британского маэстро — сэра Колина Дэвиса, Б. Чайковский сделал замечание, во многом раскрывающее его представления о качественном дирижерском искусстве: «В Берлиозе или Сибелиусе, этот мастер узнается по нескольким тактам, как по нескольким тактам можно распознать игру Бакхауза или Софроницкого. И не потому, что они пытаются затмить своими решениями

[18] Из беседы автора статьи с Ильей Донцовым, состоявшейся в «Тонстудии» Киноконцерна «Мосфильм», 30 мая 2019 года, во время первой мировой записи всех камерно-оркестровых опусов Германа Галынина (1922–1966) — близкого друга и консерваторского однокашника Б. Чайковского. Публикуется впервые.

исполняемые сочинения. Нет, настоящий мастер может находиться в тени своего творчества. Но цель такого творчества всегда бескорыстна — сама музыка». Серов, имевший значительный опыт исполнения сочинений Б. Чайковского, а также — и это принципиально — возможность личного диалога с композитором, в своей интерпретации Первой симфонии демонстрирует искомую творческую свободу в пределах безупречного понимания стиля.

Б. Чайковский полагал, что у каждой значительной партитуры есть свой неповторимый темброво-поэтический код, разгадав который, исполнитель может позволить себе, не искажая авторского замысла, проявить максимум свободы и инициативы. Для Первой симфонии (а это и есть ключ к ее аутентичному прочтению) вполне традиционный состав оркестра воплощает многомерный тембровый континуум, в котором «пространственно-акустический размах», «перспективная многоплановость», специфическая «атмосферная среда»[19], окружающая все голоса и тембровые конгломераты, «оптические трансформации» (своеобразные «перемещения» звучностей в различных — *близко, далеко, над, под, из* и т. д. — позициях) позволяют серьезно расширить границы оркестровой лексики, не прибегая к формально-технологическому «новаторству» на уровне внешних средств.

Не меньшее значение в раннем опусе имеет и то, что станет одним из отличительных знаков зрелого стиля композитора: музыкальное становление, само оркестровое движение выражает не столько метрономическую сущность развертывания, сколько логику непрерывного *тембрового дления* (синтез колорита, инструментальной текстуры, темпоритма, агогики, динамической палитры в сквозном драматургическом развитии). Все это, замеченное «в строку и между строк» и воплощенное дирижером, делает его интерпретацию Первой симфонии Бориса Чайковского не только яркой, но, в определенном смысле, — канонической.

Литература

Абдоков 2020a — *Абдоков Ю. Б.* Борис Чайковский и Рудольф Баршай: Диалог мастеров // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 1. С. 56–73.

Абдоков 2020b — *Абдоков Ю.* Николай Пейко: «Восполнивши тайну свою…». Москва: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, Капелла «Русская Консерватория», 2020. 584 с.

[19] Б. Чайковский был убежден, что только в подобных, как бы метафорических, определениях можно зафиксировать смысл многих *сверхсловесных* явлений оркестрового письма. Под «атмосферной средой» подразумевается реверберационно-акустический континуум.

Буш 1983 — *Буш Ф.* Из жизни музыканта. Москва: Музыка, 1983. 182 с.
Вальтер 1969 — *Вальтер Б.* Тема с вариациями. Воспоминания и размышления. Москва: Музыка, 1969. 364 с.
Маркевич 2003 — *Маркевич И. Б.* Беседы с Игорем Маркевичем. Москва: Издательский дом «Композитор», 2003. 120 с.
Мравинский 2004 — *Мравинский Е. А.* Записки на память: Дневники. 1918–1987 / сост., публ. и вступ. ст. А. М. Вавилиной-Мравинской. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2004. 656 с.
Римский-Корсаков 1911 — *Римский-Корсаков Н. А.* Музыкальные статьи и заметки (1869–1907). Санкт-Петербург: Типография М. Стасюлевича, 1911. 224 с.
Серова 1994 — *Серова Г. А.* Камерное творчество Бориса Чайковского (Некоторые аспекты исполнительского анализа): автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1994. 25 с.
Стоковский 1963 — *Стоковский Л.* Музыка для всех нас. Москва: Советский композитор, 1963. 216 с.
Фишер-Дискау 1991 — *Фишер-Дискау Д.* Отзвуки былого: Размышления и воспоминания. Москва: Музыка, 1991. 286 с.
Фуртвенглер 1975 — *Фуртвенглер В.* Проблема дирижирования // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. Москва: Музыка, 1975. 632 с.
Юнгер 2002 — *Юнгер Э.* Излучения. Кирххорстские листки. 1944–1945. Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2002. 784 с.
Harnoncourt 2009 — *Harnoncourt N.* Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vortäge. Salzburg usw.: Residenz Verlag, 2009. 269 S.

Сведения об авторе

Абдоков, Юрий Борисович

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9033-3279
SPIN-код: 6544-6325
e-mail: abdokovgeorg@mail.ru

Кандидат искусствоведения (2009), профессор кафедры инструментовки научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
125009 Москва, ул. Б. Никитская, 13/6

Eduard Serov as Interpreter of Boris Tchaikovsky's First Symphony: On the Problem of Style Authenticity

Abdokov, Yuriy B.

Tchaikovsky Moscow State Conservatory
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 125009, Russia

Abstract. The article represents the first attempt in the Russian art criticism to deal with the phenomenon of creative interaction between one of the greatest orchestral composers of the twentieth century — Boris A. Tchaikovsky (1925–1996) and an outstanding Russian conductor — professor of Saint Petersburg Conservatoire Eduard A. Serov (1937–2016). The main subject of the analysis is the interpretation of B. Tchaikovsky's First Symphony performed by Serov in June 2006, provided in the premiere studio record. This large-scale orchestral opus composed by B. Tchaikovsky while being a student in the Conservatory class of Dmitri D. Shostakovich has never been studied in Russian musicology before. Timbre poetics and architectonics of the earliest cyclic score by B. Tchaikovsky are conceptualized in the context of the author's orchestral style and its components, including those designated by the composer himself ("timbre optics", "perspective plans", "atmospheric environment", etc.). The analysis of stylistic adequacy, which B. Tchaikovsky called the "timbral-poetic code", is fundamentally important in the conductor's interpretation of the score by Serov. B. Tchaikovsky himself used this term while analyzing the music of other authors. This article is the first to publish a unique epistolary document — Shostakovich's letter to his pupil (written after the performance of the Symphony at the Moscow Conservatory's composition department), as well as the previously unpublished judgements of B. Tchaikovsky himself concerning Serov's professional qualities as a conductor, and style authenticity in conducting and — more widely — in the performance practice.

Keywords: *Boris A. Tchaikovsky, Eduard A. Serov, Dmitri D. Shostakovich, conducting, interpretation, timbre poetics, stylistic authenticity.*

Submitted on: 17.09.2020

Published on: 15.11.2020

For citation: *Abdokov, Yuriy B.* "Eduard Serov as Interpreter of Boris Tchaikovsky's First Symphony: On the Problem of Style Authenticity". In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 4 (2020), pp. 19–40 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.002.

Works Cited

Abdokov, Yuriy B. (2020a). "Boris Tchaikovsky i Rudolf Barshai: Dialog masterov" ["Boris Tchaikovsky and Rudolf Barshai: Dialogue of Masters"]. In *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [*Theatre. Painting. Cinema. Music*], no. 1 (2020), pp. 56–73 (in Russian).

Abdokov, Yuriy B. (2020b). *Nikolay Peyko: 'Vospolnivshi tajnu svoyu…'* [*Nikolay Peyko: 'Having fulfilled his mistery…'*]. Moscow: Edition of Moscow Patriarchate, Russian Orthodox Church; Chapel «Russian conservatoire», 584 p. (in Russian).

Busch, Fritz (1983). *Iz zhizni muzykanta* [*From the musician's life*]. Moscow: Muzyka, 182 p. (in Russian).

Fischer-Dieskau, Dietrich (1991). *Otzvuki bylogo: Razmyshleniya i vospominaniya* [*Echoes of the past: reflections and recollections*]. Moscow: Muzyka, 286 p. (in Russian).

Furtwängler, Wilhelm (1975). "Problema dirizhirovaniya" ["A problem of the conducting"]. In *Dirizherskoe ispolnitel'stvo: Praktika. Istoriya. Estetika* [*Conducting: Practice, history, aesthetics*]. Moscow: Muzyka, 632 p. (in Russian).

Harnoncourt, Nikolaus (2009). Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vortäge. Salzburg usw.: Residenz Verlag, 269 S.

Jünger, Ernst (2002). *Izlucheniya. Kirhkhorstskie listki. 1944–1945* [*Rays. Kirchhorst sheets. 1944–1945*]. St. Petersburg: Vladimir Dal', 784 p. (in Russian).

Markevich, Igor B. (2003). *Besedy s Igorem Markevichem* [*Conversations with Igor Markevich*]. Moscow: Izdatel'skiy dom "Kompozitor", 120 p. (in Russian).

Mravinsky, Evgeny A. (2004). *Zapiski na pamyat': Dnevniki. 1918–1987* [*Notes on memory: Diaries 1918–1987*], collected and edited by Aleksandra M. Vavilina-Mravinskaya. St. Petersburg: Iskusstvo, 656 p. (in Russian).

Rimsky-Korsakov, Nikolay A. (1911). *Muzykal'nye stat'i i zametki (1869–1907)* [*Musical articles and scetches (1869–1907)*]. St. Petersburg: Tipografiya M. Stasyulevicha, 224 p. (in Russian).

Serova, Genrietta A. (1994). *Kamernoe tvorchestvo Borisa Tchaikovskogo (Nekotorye aspekty ispolnitel'skogo analiza)*: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [*Chamber music by Boris Tchaikovsky (some aspects of performer's analysis): PhD (Arts) dis. in musicology, synopsis*]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 25 p. (in Russian).

Stokovskiy, Leopold (1963). *Muzyka dlya vsekh nas* [*Music for us all*]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 216 p. (in Russian).

Walter, Bruno (1969). *Tema s variaciyami. Vospominaniya i razmyshleniya* [*Theme and variations. Recollections and thoughts*]. Moscow: Muzyka, 364 p. (in Russian).

About the Author

Abdokov, Yuriy B.

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9033-3279
SPIN-код: 6544-6325
e-mail: abdokovgeorg@mail.ru

PhD (Arts, 2009), Professor of the Orchestration Department of the Scientific and Composer Faculty at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 125009, Russia

УДК 78.071.1
ББК 85. 313
DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.003

Юозас Жилевичюс — забытый выпускник Петроградской консерватории

Петраускайте, Данute
Литовская академия музыки и театра
01110 Вильнюс, проспект Гедиминаса, 42, Литовская Республика

Аннотация. Юозас Жилевичюс (1891–1985) — церковный органист, хоровой дирижер, композитор, педагог, историк музыки. Он является автором первой литовской симфонии, инициатором и организатором первого в Литве Праздника песни, создателем музыковедческого архива-музея, одним из самых активных деятелей музыкальной жизни Каунаса и Клайпеды 1920-х годов. Благодаря усилиям Жилевичюса музыка стала обязательным предметом с утвержденной программой в общеобразовательных школах, была разработана методика дирижирования для хоровиков, началось собирание музыкального фольклора и его исследование, а также развитие литовской музыкальной печати. К сожалению, сегодня Жилевичюс в Литве известен мало. Его имя редко упоминается в книге «Lietuvos muzikos istorija» (2009), посвященной истории литовской музыки. Не был он включен и в списки выпускников Петроградской консерватории в издании «Литовские музыканты и Санкт-Петербургская консерватория» (2019).

Цель данной статьи — установить причины, которые привели к забвению музыканта, и доказать, что он заслужил достойного представления в истории литовской музыки. Статья базируется на документальных данных из архивов Вильнюса, Санкт-Петербурга и Чикаго, а также на материалах опубликованных статей и мемуаров Жилевичюса.

Ключевые слова: *Юозас Жилевичюс, Петроградская консерватория, Архив литовской музыки.*

Дата поступления: 22.07.2020

Дата публикации: 15.11.2020

Для цитирования: *Петраускайте, Д.* Юозас Жилевичюс — забытый выпускник Петроградской консерватории // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 4. С. 41–66. DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.003.

Дануте Петраускайте

Юозас Жилевичюс — забытый выпускник Петроградской консерватории

Исследование выполнено при финансовой поддержке Литовского научного совета, проект S-LIP-20-21 «Юозас Жилевичюс и его эпоха».

На окраине Российской империи

Во второй половине XIX и начале XX века почти вся территория бывшего Великого княжества Литовского входила в состав Северо-Западного края Российской империи. После восстания 1863 года в Литве была запрещена печать латиницей, из школ удален литовский язык, обеднела культурная жизнь. Тем не менее, на территории Германии в этнических литовских землях интеллигенция издавала запрещенную периодику и книги, тайно переправляя их через границу. В течение сорока лет (до 1905 года) не имели права на существование и светские литовские хоры, поэтому любители песни организовывали разные мероприятия в отдаленных от жандармерий местах — деревенских сеновалах, рощах, конспиративных квартирах. Но церковное пение не было запрещено, и костелы стали единственным местом, где население могло беспрепятственно слушать и исполнять хоровую музыку. Ее сочиняли церковные органисты. Они еще и преподавали музыку тем, кто хотел изучать ее в частном порядке, чаще всего — играть на органе или фортепиано. Таким образом, из органистов, служащих в костелах, выросли первые литовские композиторы и учителя музыки.

В те трудные для Литвы годы, в западной ее части, Жемайтии, 16/28 марта 1891 года родился **Юозас Жилевичюс**. В документах о рождении он был записан как **Иосиф Жилевич**. Мальчик рос без отца, поэтому его мать, происходившая из дворянской семьи, должна была одна заботиться о воспитании сына. Он окончил начальную школу в маленьком городке Тверай, а в 1905 году сдал выпускные экзамены в Паланг-ской прогимназии. Молодой дворянин стал изучать музыку довольно рано: вначале в Тверай, а после 1905 года, когда обосновался в Плунге, — у выпускника Варшавского института музыки, церковного органиста

Наполеонаса Саснаускаса, который обучал его не только игре на клавишных инструментах, но также преподавал теоретические музыкальные предметы, импровизацию, литургическую музыкальную литературу.

В Плунге существовал дворянский камерный ансамбль, в котором играли Саснаускас и музыканты из дворца Миколаса Огиньского [Žilevičius 1983, 3]. Они собирались каждую вторую неделю в Плунге или в недалеко находившемся городке Ретавасе и репетировали там свои любимые произведения — от Иоганна Себастьяна Баха до сочинений романтиков. Репетиции продолжались с утра до вечера. В первые месяцы совместной работы Жилевичюсу было предложено только переворачивать нотные страницы, но вскоре ему доверили исполнять обязанности пианиста, так как он много занимался самостоятельно, в том числе играл гаммы и этюды. Два года, проведенные в ансамбле, были периодом формирования исполнительских навыков, накопления знаний о музыкальных жанрах и стилях. Именно тогда молодой пианист написал и свое первое сочинение для двух скрипок, виолончели и фортепиано, основанное на напевах литовских народных песен. К сожалению, во время Первой мировой войны оно было утрачено.

В 1908 году Н. Саснаускас уехал из Плунге, и место органиста досталось Жилевичюсу. Об этом семнадцатилетний юноша даже не мечтал и всеми силами старался оправдать оказанное ему доверие. Он вместе с церковным хором (*ил. 1*) исполнял нелегкие композиции Христиана Фридриха Витта, Иоганна Баптиста Зингенбергера, Джованни Пьерлуиджи да Палестрины, одновременно подготавливая и светский репертуар, потому что желание хора петь было огромным. Первое публичное выступление Жилевичюса в качестве хорового дирижера со светским репертуаром состоялось 24 июня 1909 года. Обзор этого концерта в печати сделала анонимная рецензентка, вероятно, жена Микалоюса Константинаса Чюрлёниса София Кимантайте-Чюрлёнене[1], которая в тот момент со своим мужем гостила у дяди в Плунге [Pababrungio gyventoja 1909, 2]. Знакомство с этой семьей произвело большое впечатление на молодого органиста и осталось в его памяти на всю жизнь.

Жилевичюс сотрудничал и с так называемым «летучим» драматическим театром под руководством Юозаса Вайчкуса[2], который был основан в Мажейкяй. Он аккомпанировал певцам и актерам, участвовал в концертах, организуемых в разных городах Жемайтии. Скоро в окрестностях

[1] Кимантайте-Чюрлёнене, София (1886–1958) — писательница, поэтесса, переводчица.
[2] Вайчкус, Юозас (1885–1935) — режиссер, актер, создатель первого профессионального драматического театра в Литве.

Ил. 1. После концерта и вечеринки в Плунгенском округе. Фото около 1910 года. Ю. Жилевичюс в последнем ряду в шляпе. Архив литовской музыки[3] (Чикаго, США)

Fig. 1. After a concert and a party in the County of Plunge (c. 1910). Juozas Žilevičius (wearing a hat) is in the last row. ALM

западной Литвы распространились слухи о весьма прогрессирующем талантливом органисте. Молодые люди стали просить его давать им уроки музыки. Жилевичюс согласился, но скоро понял, что ему самому не хватает знаний, и начал думать, где продолжить учебу.

Музыкальных учебных заведений, кроме Вильнюсской музыкальной школы, основанной Русским музыкальным обществом, в Литве не было. Школа не готовила ни учителей музыки, ни церковных органистов. Поэтому Жилевичюс стал интересоваться Обществом органистов имени Святого Григория Великого, основанным в 1908 году Юозасом Науялисом[4], и вступил в его ряды [Nuo vargonininkų valdybos 1909, 8]. В 1910 году он участвовал в происходившем в Каунасе съезде органистов, но постоянно посещать курсы органистов не решился из-за работы. Кроме того, его очень интересовал Варшавский институт музыки, который окончили и Науялис, и Чюрлёнис. Жилевичюс договорился с преподавателем теоретических предметов В. Липковским и органистом М. Суржин-

[3] Архив литовской музыки Юозаса Жилевичюса — Юозаса Крейвенаса (Чикаго, США), далее — АЛМ.

[4] Науялис, Юозас (1869–1934) — церковный органист, хоровой дирижер, композитор, педагог.

ским о возможности брать у них частные уроки во время каникул и ездил к ним летом 1911–1913 годов. Он надеялся окончить курс института и получить диплом. К сожалению, война прервала учебу на полпути.

Жилевичюс также увлекался археологией. Эту страсть пробудил в нем профессор Э. А. Вольтер[5] — член Санкт-Петербургской академии наук, который приехал в Плунге собирать материал для создаваемого Этнографического отдела[6] Русского музея Императора Александра III. Молодой музыкант был захвачен этой работой; он помогал профессору отбирать самые ценные экспонаты и посылать их в Санкт-Петербург. Стол Жилевичюса был покрыт археологическими находками, но, когда началась война, все пришлось оставить на произвол судьбы.

Благодаря Вольтеру Жилевичюс познакомился с литовским композитором, живущим в городе на Неве, — Чесловасом Саснаускасом[7], который тоже был любителем археологии, и стал с ним переписываться. Ч. Саснаускас помогал ему советами и убедил его дальше изучать музыку в столице России. Первый раз Жилевичюс встретился с Ч. Саснаускасом еще до войны, когда, возвращаясь из Варшавы, решил навестить его. Санкт-Петербург покорил Жилевичюса своей масштабностью, архитектурой и интенсивностью музыкальной жизни. Второй раз он приехал в этот город, уже названный Петроградом, 24 апреля 1915 года, убегая от приближающегося фронта, и прожил здесь более четырех лет.

В Петрограде (1915–1919)

Дорога от Плунге до столицы была опасной и заняла девять дней. Уставший, но счастливый Жилевичюс с матерью обосновался в квартире своей тетки, в Эртелевом переулке[8]. После недолгого отдыха он связался

---

[5] Вольтер, Эдуард Александрович (1856–1941) — библиограф, археолог, исследователь славянских и балтийских языков, борец против запрета литовской письменности, один из создателей Литовского университета в Каунасе. В 1886–1918 годах преподавал в Санкт-Петербургском университете, в 1908–1909 годах первый записал литовские народные песни на восковых цилиндрах.

[6] В наст. вр. — Российский этнографический музей (Санкт-Петербург).

[7] Саснаускас, Чесловас (1867–1916) — церковный органист, хоровой дирижер, певец, композитор. С 1892 года работал в Санкт-Петербурге, в 1892–1898 годах учился в классах пения и теории-композиции в Санкт-Петербургской консерватории, которую окончил с дипломом свободного художника. С 1895 года работал органистом и руководителем хора в костеле Святой Екатерины на Невском проспекте, преподавал музыку в католических школах для мальчиков и девочек.

[8] Эртелев переулок — с 1923 года улица Чехова в центре Санкт-Петербурга.

с Ч. Саснаускасом, который решил проверить его теоретическую подготовку. Когда Жилевичюс пришел к нему, он встретил Дроздова[9] — почти восьмидесятилетнего педагога, у которого когда-то дополнительно обучался Саснаускас. Дроздов и стал проверять молодого органиста. Тот не боялся, так как был уверен, что имеет хорошие основы. Но оказалось наоборот: полученных в Варшаве знаний было недостаточно для Петроградской консерватории. Пришлось брать частные уроки у Дроздова и рассчитываться с ним старыми серебряными рублями, которые Жилевичюс успел забрать, убегая из Плунге. Дополнительный труд не прошел даром: юноша успешно сдал вступительные экзамены и был принят в консерваторию.

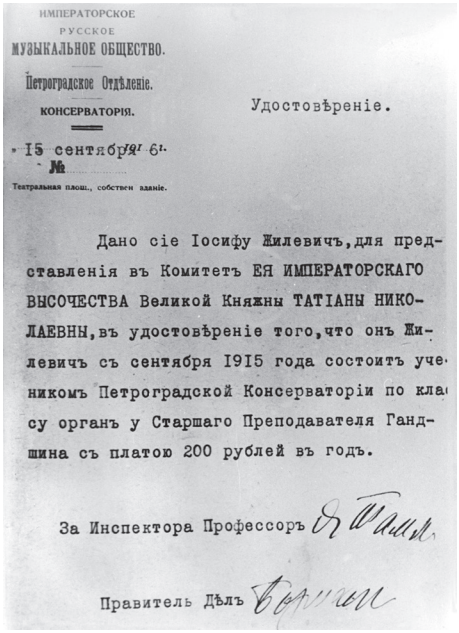
Сначала Жилевичюс хотел изучать только теоретические предметы и композицию, но потом изменил свое решение и поступил в класс органа профессора Якова Гандшина[10] (*ил. 2*), в квартире которого сдал экзамен очень легко. Такое решение было обосновано финансовым положением. Плата за учебу в классе органа была меньше, тем более студенты-органисты могли посещать теоретический курс — гармонию и полифонию, включая фугу. Как позже выяснилось, Гандшин и Ч. Саснаускас были приятелями.

После трехлетней учебы у Гандшина Жилевичюс (*ил. 3*) перешел в класс специальной теории Александра Матвеевича Житомирского. Музыкальную литературу ему преподавали Александр Константинович Глазунов и Николай Александрович Соколов, эстетику и историю музыки — Вячеслав Гаврилович Каратыгин, специальную гармонию, контрапункт и фугу — Василий Павлович Калафати, инструментовку для духовых — Алексей Алексеевич Петров, фортепиано — Александр Николаевич Кобылянский, Вера Павловна Виноградова, музыкальные формы — Язеп Витол (Язепс Витолс) и А. М. Житомирский, симфоническую оркестровку — Михаил Михайлович Чернов, чтение партитур и транспонирование — Николай Николаевич Черепнин.

Наибольшим было влияние Гандшина. В его классе Жилевичюс играл сочинения И. С. Баха, и это помогло ему, как будущему композитору, развить полифонический стиль, а в области музыковедения — познакомиться с рукописями старинных композиторов, находившимися в Рукописном отделе Петроградской публичной библиотеки. В этот отдел мог попасть далеко не каждый, но Гандшин проводил с собой литовского

[9] Имени и отчества Дроздова установить не удалось.

[10] Гандшин (Handschin), Яков (Jacques Samuel) (1886–1955) — российско-швейцарский органист, музыковед-медиевист, музыкальный критик, педагог.



ИМПЕРАТОРСКОЕ
РУССКОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО.

Петроградское Отдѣленіе.

КОНСЕРВАТОРІЯ.

15 сентября 19 16 г.
№

Театральная площ., собствен. зданіе.

Удостовѣреніе.

Дано сіе Іосифу Жилевичъ, для представленія въ Комитетъ ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЫСОЧЕСТВА Великой Княжны ТАТІАНЫ НИКОЛАЕВНЫ, въ удостовѣреніе того, что онъ Жилевичъ съ сентября 1915 года состоитъ ученикомъ Петроградской Консерваторіи по классу органъ у Старшаго Преподавателя Гандшина съ платою 200 рублей въ годъ.

За Инспектора Профессоръ

Правитель Дѣлъ

Ил. 2. Удостоверение ученика Петроградской консерватории «по классу орган[а] у старшего преподавателя Гандшина». Фотокопия. АЛМ

Fig. 2. A certificate issued to Juozas Žilevičius as a student of the Petrograd Conservatory in the class of senior lecturer Handschin since September 1915. ALM

Ил. 3. Ю. Жилевичюс — студент Петроградской консерватории. Фото 1915 года. АЛМ

Fig. 3. Juozas Žilevičius as a student of the Petrograd Conservatory in 1915. ALM

студента, заметив его интерес к истории музыки, а тот помогал своему профессору делать копии старых нот. Жилевичюс стал посещать букинистические магазины и искать литературу о древнем Литовском государстве и его музыкальной культуре. Он начал комплектовать свою личную библиотеку — будущий музыковедческий архив.

Одновременно с занятиями в консерватории Жилевичюс посещал курсы А. А. Введенского, так как знал, что без аттестата средней школы он не сможет получить диплом об окончании Петроградской консерватории. В марте 1918 года будущий композитор успешно сдал все экзамены и получил аттестат, но этим не ограничился: по примеру Ч. Саснаускаса он решил получить более обширное художественное образование, записавшись в вольнослушатели в двух институтах — в Императорском Санкт-Петербургском археологическом институте и Институте истории искусств, где историю музыки ему преподавал Евгений Максимович Браудо. К сожалению, окончить эти институты из-за сложных жизненных обстоятельств ему не удалось.

В то время в Петрограде надо было постоянно думать о том, как прожить и заплатить за учебу. Поэтому Жилевичюс брался за любую работу. Летом 1915 года он получил место фисгармониста на Васильевском острове в большом кинотеатре «Форум», где играл в ансамбле с другими музыкантами. Это длилось недолго. Когда администрация начала сокращать состав ансамбля, пришлось попрощаться с кинотеатром и стать инспектором в домостроительной фирме — считать оклад рабочим. Работа, не имевшая ничего общего с музыкой, была скучной. Осенью 1916 года Жилевичюс узнал, что его соотечественник Юозас Таллат-Кялпша[11] оставляет после себя свободное место учителя музыки в школе мальчиков при костеле Святой Екатерины, и без долгих размышлений занял его.

Костел Святой Екатерины на Невском проспекте являлся духовным и культурным центром католиков Санкт-Петербурга. Приход был основан в 1716 году по инициативе верующих, прибывших из Западной Европы, здание построено в 1782 году и через год освящено в честь святой Екатерины Александрийской, покровительницы императрицы Екатерины II. Приход постоянно расширялся и в 1917 году насчитывал более 30 000 прихожан. Поэтому учеников в школе всегда было достаточно. Ее директор Степан Осипович Цыбульский очень любил музыку и заботился о том, чтобы его ученики умели петь. В школе преобладал польский язык, но Жилевичюс его хорошо знал и успешно разучивал со своими

[11] Таллат-Кялпша, Юозас (1889–1945) — композитор, педагог, дирижер, один из создателей первого профессионального оперного театра в Литве.

учениками кантаты и оратории. Во время службы он пел с ними хоралы и литургические произведения польских композиторов. Особенно любимой хором была месса Антония Квятковского «Missa de Angelis». Изредка обзорные статьи Жилевичюса публиковал еженедельник «Życie Koscielny» («Церковная жизнь»). Хор мальчиков пел и за стенами школы. Посол Японии даже наградил Жилевичюса медалью «Серебряная звезда» за выступления с учениками в японской больнице Красного креста, где лечились раненные на войне солдаты.

15 августа 1917 года Жилевичюс женился на Виктории Василяускайте, абсольвентке (выпускнице) Оксфордского университета, но радостные дни продлились недолго. Октябрьская революция повлияла на жизнь всех граждан России. Изменения в системе образования стали очевидны через год. Они коснулись и школы Святой Екатерины. Жилевичюсу пришлось уйти вместе с другими учителями, которые не могли согласиться с управлением комитета учеников. Некоторое время ему пришлось жить на оклад жены, работавшей представительницей английской фирмы в России, и прервать учебу в классе Гандшина. Жилевичюс принимал любые предложения об устройстве на работу. Несколько месяцев он руководил латышским хором, затем ставил спектакли в клубе большевиков, читал лекции, аккомпанировал певцам. В голодающем Петрограде приходилось радоваться, получая за эту работу паек в пару селедок, изредка хлеб или сахар.

Брался Жилевичюс и за творческие заказы. По просьбе религиозного деятеля Ивана Степановича Проханова он переложил для хора 100 русских евангелических песнопений, аранжировал для мужского хора 12 польских военных песнопений, а также сочинял литовские песни. Большевики, делая обыск в квартире Жилевичюса, нашли его песню «Pabuskim iš miego» («Просыпайтесь от сна») и решили, что она направлена против них. Частично так и было. Композитор хотел этой песней поднять дух жителей города Вильнюс, когда в декабре 1918 года в него вступила Красная армия. Позже композитор писал: «Хотелось тогда идти воевать за Литву»[12]. И только благодаря литовским революционерам ему удалось избежать неприятностей.

Большое внимание Жилевичюс уделял своей дипломной работе — Симфонии фа минор — первому произведению этого жанра в истории литовской музыки. К сожалению, он успел написать только три части. Не хватило времени и на полную оркестровку. Несмотря на это, Художе-

[12] Рукопись автобиографии Жилевичюса. АЛМ. Нет никаких номеров, фондов, все бумаги сложены без порядка в ящиках.

ственный совет Петроградской консерватории, учитывая политическую ситуацию 1919 года, на заседании 27 мая объявил список выпускников. В нем были две литовские фамилии — певицы Владиславы Половинскайте-Григайтене[13] и композитора Иосифа Жилевича (Юозаса Жилевичюса). Вручая последнему *свидетельство* об окончании консерватории, А. К. Глазунов сказал:

> «Можно только сожалеть, что в Петроградской консерватории, самой большой консерватории в России, отделение композиции оканчивает только один человек, и это иностранец-литовец» [Žilevičius 1972, 8].

В документе было написано, что выпускнику предоставляется Диплом на звание свободного художника и как только он его получит, ему придется вернуть врученное свидетельство[14]. Но диплома Жилевичюс не получил, потому что администрация консерватории не могла использовать старую императорскую форму Санкт-Петербургской консерватории, а новая форма не была утверждена. Это обстоятельство не испортило радостного настроения, но по прошествии девяти лет Жилевичюсу пришлось об этом пожалеть и направить А. К. Глазунову письмо с просьбой подтвердить, что он действительно окончил курс теории композиции Петроградской консерватории и его свидетельство приравнивается к диплому[15]. Глазунов письма своего бывшего студента не получил, так как был в Вене и из этой поездки в Россию больше не вернулся. Но просьбу Жилевичюса выполнила администрация консерватории — подтверждение было выслано от имени проректора по учебной части профессора Александра Вячеславовича Оссовского[16] (*ил. 4*).

Несмотря на окончание консерватории в 1919 году, Жилевичюс еще намеревался остаться в Петрограде и продолжить посещать класс Житомирского. Об этом свидетельствует выданное ему студенческое удостоверение на 1919/1920 учебный год (*ил. 5*).

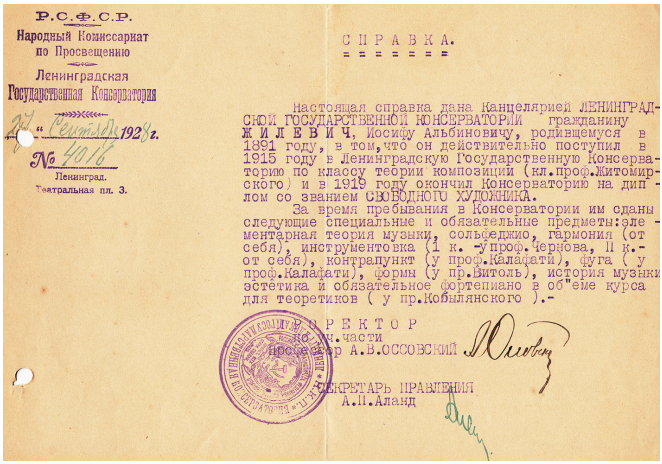
---

[13] Половинскайте-Григайтене, Владислава (1890–1961) — оперная певица, в 1921–1944 годах пела в Каунасском государственном оперном театре, в 1944 году эмигрировала, с 1946 года поселилась недалеко от Жилевичюса в г. Элизабет, штат Нью-Джерси, США.

[14] Свидетельство Петроградской консерватории № 6503, выписано 7 июня 1919 года. АЛМ.

[15] Письмо Ю. Жилевичюса А. К. Глазунову, Клайпеда, 12 сентября 1928 года. Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 361. Оп. 1. Д. 1404. Л. 14–15.

[16] Справка № 4016 выписана 27 сентября 1928 года. АЛМ.



Р.С.Ф.С.Р.
Народный Комиссариат
по Просвещению
Ленинградская
Государственная Консерватория
"27" Сентября 1928 г.
№ 4016
Ленинград.
Театральная пл. 3.

СПРАВКА.

Настоящая справка дана Канцелярией ЛЕНИНГРАДСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ гражданину ЖИЛЕВИЧ, Иосифу Альбиновичу, родившемуся в 1891 году, в том, что он действительно поступил в 1915 году в Ленинградскую Государственную Консерваторию по классу теории композиции (кл.проф.Житомирского) и в 1919 году окончил Консерваторию на дипломом со званием СВОБОДНОГО ХУДОЖНИКА.

За время пребывания в Консерватории им сданы следующие специальные и обязательные предметы: элементарная теория музыки, сольфеджио, гармония (от себя), инструментовка (1 к. - у проф. Чернова, II к. - от себя), контрапункт (у проф. Калафати), фуга (у проф. Калафати), форма (у пр. Витоль), история музыки эстетика и обязательное фортепиано в об"еме курса для теоретиков (у пр. Кобылянского).-

ДИРЕКТОР
Худ. части
Профессор А.В.ОССОВСКИЙ

СЕКРЕТАРЬ ПРАВЛЕНИЯ
А.П.Аланд

Ил. 4. Справка № 4016 о том, что Ю. Жилевичюс окончил [Петроградскую][17] консерваторию (1915–1919) с дипломом на звание свободного художника. Выдана 27 сентября 1928 года. АЛМ

Fig. 4. A certificate No. 4016 issued to Juozas Žilevičius on 27 September 1928 about his graduation from the Petrograd Conservatory in 1919 as a freelance artist. ALM

№ 310

Билетъ

на учебный 1919-20 годъ.

Предъявитель сего учащ Петроградской Консерваторіи Жилевичъ Іосифъ

Время поступленія въ Консерв. 1915
Специальн. предм. пр. сов.
Классъ проф. Житомирскаго
Время поступленія въ классъ 1919

Члены Комиссіи
Делопроизводитель

Ил. 5. Студенческий билет Ю. Жилевичюса на 1919/1920 учебный год. АЛМ

Fig. 5. A student card of Juozas Žilevičius for academic year 1919/1920. ALM

[17] Хронология переименования: Петроградская консерватория (1914–1918), Петроградская государственная консерватория (1918–1924), Ленинградская государственная консерватория (1924–1938) — *прим. редакции.*

Вероятно, он собирался работать педагогом и пристально следил за деятельностью Наркомпроса. Осенью 1918 года Жилевичюс посещал кратковременные курсы для учителей музыки и пения общеобразовательных школ и получил удостоверение об их окончании от Артура Лурье — заведующего Музыкальным отделом Наркомпроса (*ил. 6*).

> «Эти курсы были очень интересными. В них участвовали сотни учителей, которые проработали в этой области десятки лет, и они все, за небольшим исключением, были выпускниками консерваторий или других подобных заведений. Здесь проходили практические занятия и обмен мнениями. Дирижерскую практику проводил и руководил хором Чесноков[18] — дирижер царской капеллы. На этих курсах было очень много полезного» [Рукопись автобиографии Жилевичюса. АЛМ].

Через год он стал посещать и другие курсы — для учителей музыкальных школ. Ему запомнились лекции Надежды Яковлевны Брюсовой и Алексея Алексеевича Петрова.

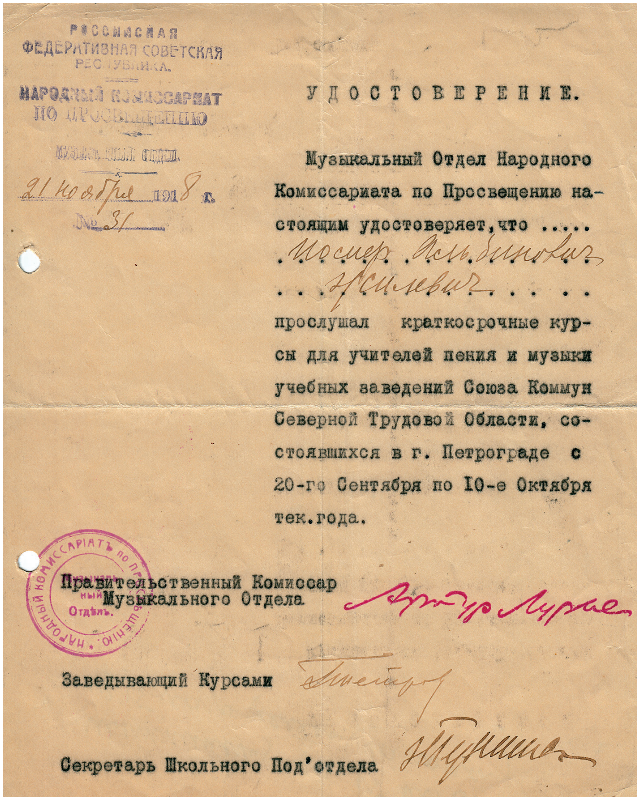
Жилевичюс находил время и для посещения концертов и спектаклей. Большое впечатление на него произвело дирижирование Сергея Александровича Кусевицкого и Николая Андреевича Малько, циклы музыкальных вечеров, проводимых в концертных залах консерватории. Следил он и за культурной жизнью литовского общества, появлялся в печати и как музыкальный критик. Еще до войны органист из Плунге публиковался в вильнюсской газете «Viltis» («Надежда»), а когда приехал в Петроград — в «Lietuvių balsas» («Литовский голос»). Эти публикации сегодня могут послужить летописью литовской музыкальной деятельности начала XX века. Жилевичюсу запомнилась состоявшаяся в 1915 году встреча с имевшим литовские корни Цезарем Кюи[19]: группа литовских деятелей нанесла визит композитору и вручила ему несколько литовских народных песен, с просьбой сочинить что-нибудь на их мелодии. Кюи обещал выполнить просьбу, но возраст и жизненные обстоятельства не позволили ему этого сделать.

После окончания Петроградской консерватории Жилевичюс получил ряд предложений об устройстве на работу в разных местах России.

---

[18] Чесноков, Павел Григорьевич (1877–1944) — русский композитор, хоровой дирижер, автор широко исполняемых духовных композиций.

[19] Кюи, Цезарь Антонович (1835–1918) — русский композитор и музыкальный критик; родился в Вильнюсе. Его отец — француз, оставшийся в Литве после похода Наполеона в Россию в 1812 году, а мать — Юлия (Юстина) Гуцевичюте — литовка из небогатой дворянской семьи.



РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАТИВНАЯ СОВЕТСКАЯ РЕСПУБЛИКА.
НАРОДНЫЙ КОМИССАРИАТ ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ
Музыкальный отдел.
21 ноября 1918 г.
№ 31

УДОСТОВЕРЕНИЕ.

Музыкальный Отдел Народного Комиссариата по Просвещению настоящим удостоверяет, что ..... .Иосиф Альбинович. . . .Жилевич. . . . . прослушал краткосрочные курсы для учителей пения и музыки учебных заведений Союза Коммун Северной Трудовой Области, состоявшихся в г. Петрограде с 20-го Сентября по 10-е Октября тек. года.

Правительственный Комиссар Музыкального Отдела Артур Лурье

Заведывающий Курсами

Секретарь Школьного Под'отдела

Ил. 6. Удостоверение, выданное Ю. Жилевичюсу в том, что он с 20 сентября по 10 октября 1918 года посещал Курсы для учителей пения и музыки учебных заведений. Выдано 21 ноября 1918 года. АЛМ

Fig. 6. A certificate issued to Juozas Žilevičius about his attending the Courses for teachers of music and singing in the period from 20 September to 10 October 1918. ALM

Несмотря на то, что он планировал продолжить учебу в Петрограде и был к нему очень привязан, оставаться в холодном и голодающем городе, где лица дворянского сословия подвергались репрессиям, было небезопасно. И когда дирижер Николай Андреевич Малько предложил ему поехать вместе работать в Витебск, Жилевичюс согласился. Казалось, это лучший вариант — очутиться недалеко от родины, которая с 16 февраля 1918 года уже существовала как независимое государство. В Витебске он провел только один неполный учебный год. Причина этого — грозившая мобилизация (в Петрограде от службы в Красной армии его обе-

регал специальный статус доверенного лица). Весной 1920 года, тайно перейдя границу, молодой педагог добрался до Каунаса, временной столицы Литвы.

В Литве (1920–1928)

Возрожденной Литве были очень нужны специалисты с высшим образованием, поэтому Жилевичюс не беспокоился о работе. Он знал, что везде получит место, и не ошибся. Восемь лет, проведенных на родине, стали самым плодотворным и интенсивным периодом его жизни. Выпускник Петроградской консерватории, которому в Витебске было доверена должность профессора, проявлял себя в разных областях. Обозначились два основных направления его деятельности — организация музыкальной жизни и педагогическая работа. Инициативы Жилевичюса стали очевидными, когда он в 1922 году получил должность начальника Художественного отдела Министерства просвещения. Прежде всего, молодой композитор начал заботиться о воспитании нового поколения слушателей и на основе иностранных примеров подготовил программу музыкального образования в общеобразовательных школах, так как в Литве, как и во всей Российской империи, этот предмет не был обязательным. В 1923 году программа была утверждена на высшем министерском уровне [Bistras 1923, 691–694].

Жилевичюс также впервые в Литве начал и подготовку учителей музыки. Он считал, что на начальном этапе учебы наиболее подходящая форма для педагогов — кратковременные курсы, которые организовал в 1923 году в Каунасе, а в 1925–1927 годах — в Клайпеде, и, преподавая на них, использовал все свои знания, полученные в России.

Долгое время Каунас в Российской империи во многом выполнял функции оборонительной крепости, и поэтому культура не занимала значительного места в жизни города. Жилевичюс решил превратить его в центр музыкальной жизни Литвы, похожий на Петроград или Варшаву. Сначала он вместе со своими единомышленниками решил создать оперный театр. И мечта многих сбылась — 31 декабря 1920 года впервые в истории Литвы была поставлена опера на литовском языке — «Травиата» Джузеппе Верди. Летом 1923 года последовал организованный им цикл концертов. Заняв деньги в самоуправлении и приложив собственные сбережения, Жилевичюс арендовал городской сад, нанял музыкантов и дирижеров, и представил публике 32 симфонических концерта

Ил. 7. Афиша концерта литовской симфонической музыки в Каунасском городском саду. В концерте 27 июля 1923 года состоялась премьера Симфонии фа минор Ю. Жилевичюса. Дирижер — Ал. (Исаак) Зайдман. АЛМ

Fig. 7. A poster of a concert of Lithuanian symphony music at Kaunas City Garden, where Juozas Žilevičius *Symphony* was first performed on 27 July 1923. A conductor — Al. (Isaak) Zaidman. ALM

из сочинений западноевропейских, российских и литовских композиторов. В концерте, состоявшемся 27 июля 1923 года (афишу см. на *ил. 7*), прозвучала и его Симфония фа минор, которую критики оценили как произведение «лирического характера, содержащее в себе эпическое спокойствие»[20].

[20] Arkadijus Presas. Lietuvių muzika. (Аркадиюс Пресас. Литовская музыка). Отдел редких книг и рукописей Литовской национальной библиотеки Мартинаса Мажвидаса. F 1-665. L. 27.

Жилевичюс организовал камерные концерты в Военном музее и, следуя традициям преподавателей Петроградской консерватории, он начинал их своим вступительным словом, что явилось в Литве новшеством, служившим просветительским целям.

В 1923 году Жилевичюс как начальник Художественного отдела был приглашен в Ригу на юбилейный Праздник песни, который проводился в Латвии с 1873 года[21]. Он был приятно удивлен и решил следовать латвийскому примеру. И ему это удалось осуществить: первый *литовский* Праздник песни состоялся в августе 1924 года в Каунасе. Подобные праздники проводятся регулярно до настоящего времени. 7 ноября 2003 года ЮНЕСКО объявила Балтийские праздники песен и танцев *шедевром устного и духовного наследия человечества*.

Живя в Каунасе, Жилевичюс публиковал обзоры музыкальной жизни в ежедневных газетах и скоро убедился, что без специальных периодических изданий музыкальная критика и музыковедение в целом не имеют перспектив. Поэтому в 1924 году он издал за свой счет «Muzikos almanachas» («Альманах музыки») и двенадцать номеров журнала «Muzikos menas» («Музыкальное искусство»[22]). Он исполнял обязанности редактора и сам писал статьи, в которых особое внимание уделял хоровому дирижированию, истории музыкальной культуры и методике преподавания музыки в общеобразовательных школах.

Осенью 1924 года Жилевичюс стал преподавать в клайпедской музыкальной школе, руководимой Стасисом Шимкусом[23], теоретические предметы. Во время летних каникул он организовывал курсы для учителей музыки. В 1927/1928 учебном году ему пришлось занять пост директора школы, и тогда он ввел в программу педагогические предметы, чтобы ученики могли приобрести не только специальность исполнителя, но и стать учителями музыки, а также открыл кружок фольклористов.

Жилевичюс проявлял заботу о концертной жизни города. По его инициативе в 1927 году в Клайпеде прошел первый Праздник песни Малой Литвы[24]. По этому случаю композитор создал песню «Anoj pusėj ežero» («На другой стороне озера»), которая сразу стала популярной.

---

[21] В Литве подобные праздники были запрещены.

[22] В дальнейшем журнал получил новое название — «Музыка».

[23] Шимкус, Стасис (1887–1943) — литовский композитор, хоровой дирижер, фольклорист, педагог. В 1908–1914 годах учился в Санкт-Петербургской консерватории, в 1923 году учредил в Клайпеде музыкальную школу.

[24] Малой Литвой назывались этнические литовские земли, принадлежавшие Прусскому королевству.

Творческое наследие Жилевичюса составляет около 400 произведений. Самая большая его часть — хоровые и сольные песни, аранжировки. Камерно-инструментальных композиций — всего четыре: в Каунасе написаны пьесы «Oktetas» («Октет»), «Ilgesys» («Тоска»), «Aušra» («Заря»), в Клайпеде — «Nonetas» («Нонет»). Но эти сочинения не были изданы и до сегодняшнего дня остаются неизвестными. Сам автор не считал себя композитором:

> «Сочиняю то, что считаю нужным. На завтрашний день не имею желания что-нибудь писать. Работать хочется только в моей любимой области — истории литовской музыки» [Kaveckas 1939, 69].

Вспоминая совместную работу с Гандшином, Жилевичюс все свободное время посвящал созданию музыковедческого архива. Его началом он считал 1920 год, но доступным для общественности архив стал только с июня 1927 года. Посетителям своей выставки профессор показывал рукописи литовских композиторов, фотографии, нотные издания и большое количество народных инструментов, которые ему помогли собрать ученики. Эта была первая попытка создать в Литве архив-музей, предназначенный и для любителей музыки, и для профессиональных музыкантов.

В начале 1929 года Жилевичюс, получив разрешение литовского Министерства просвещения, вместе с семьей отправился на корабле из Клайпеды в Нью-Йорк собирать материал о музыкальной деятельности литовских эмигрантов в США. Свой музыковедческий архив он оставил на сохранение знакомому ксендзу в Гаргждай, а с собою взял только самые ценные экспонаты. Он был уверен, что через три года вернется на родину и продолжит любимую работу. К сожалению, личные планы пришлось отложить из-за учебы дочери, а когда дочь окончила школу, началась Вторая мировая война. Так Жилевичюс и остался в Америке, а его коллекция во время войны сгорела.

В Америке (1929–1985)

До 1961 года Жилевичюс жил в небольшом городке Элизабет в штате Нью-Джерси, где служил органистом в литовском католическом костеле Святого Петра (*ил. 8*). Эту работу он не очень любил, но она помогла ему войти в культурную жизнь американских литовцев и заново

Ил. 8. Ю. Жилевичюс — органист католического костела Святого Петра в Элизабет, штат Нью-Джерси, США. Фото около 1950 года. АЛМ

Fig. 8. Juozas Žilevičius as an organist of St Peter's Catholic Church in Elizabeth, New Jersey (c. 1950). ALM

создать музыковедческий архив. В США Жилевичюс скоро заметил, что эмигрантам не хватает организации, которая бы объединяла и координировала деятельность церковных хоров. Необходимость такой организации он связывал с сохранением литовской идентичности, поэтому подготовил статут Союза церковных хоров, который в 1933 году утвердил Сейм единства священников [Žilevičius 1971, 192]. С этого времени их деятельность стала гораздо интенсивнее, приходы начали организовывать праздники песен, пикники с хоровой музыкой. О значении музыки для общего и художественного воспитания Жилевичюс не раз говорил публично, агитировал родителей разрешать своим детям посещать хоры.

Уже в первые годы работы в Элизабет Жилевичюс взял на себя ответственность за литовские хоры Нью-Джерси и Нью-Йорка. Он готовил музыкальную программу, посвященные 500-й годовщине смерти литов-

ского князя Витаутаса Великого[25]. С этой программой он выступил и как дирижер, и как органист, в том числе и в известном на всю Америку концертном зале — Карнеги-холле, в котором концерт состоялся 1 июня 1930 года. В празднике участвовали не только многочисленные хоры, но и знаменитые литовские певцы-солисты. Мероприятия, посвященные памяти Витаутаса Великого, продолжались весь год.

Самый массовый сбор литовских хоров, к которому организаторы готовились несколько лет, состоялся 10 сентября 1939 года во время Дня Литвы на Всемирной выставке в Нью-Йорке. И этот сбор не мог обойтись без Жилевичюса. Литовская пресса писала:

> «Эта была публичная демонстрация литовской мощи, которой ни молодые, ни старые не припоминают. На площади и в павильоны прибыли литовцы из дальних и ближних мест, прибыли на поездах, автобусах, автомобилях, некоторые даже на самолетах прилетели» [Reporteris IV 1939, 1].

В объединенном хоре пело около трех тысяч певцов. Хором дирижировал Жилевичюс. После этого праздника его имя стало известно многим литовцам Америки. Но все-таки после семидесятилетнего юбилея Жилевичюс решил подать в отставку и завершить свою деятельность в качестве органиста и хорового дирижера. В 1961 году он поселился в монастыре отцов-иезуитов в Чикаго, которые приняли его с вновь накопленным архивом, и всю свою оставшуюся жизнь посвятил музыковедческой деятельности.

Архив был огромным и состоял из десятков тысяч единиц. Когда в 1935 году в Каунасе во время первого Всемирного конгресса литовцев была организована выставка, Жилевичюс (*ил. 9*) послал для нее три тысячи экспонатов. Они произвели на посетителей большое впечатление. За проделанную огромную работу Президент Литвы наградил его Орденом III степени Великого Князя Литовского Гедиминаса [Pocius 1939, 1].

Организаторы выставки надеялись, что эти экспонаты останутся в Литве, но, по желанию их владельца, они были отосланы обратно в Нью-Джерси. Спустя четыре десятилетия в своем завещании он написал, что дарит свой архив Литве, но только тогда, когда она станет не-

---

[25] Витаутас (1350–1430) — князь литовский с 1392 года. Один из наиболее известных правителей Великого княжества Литовского, еще при жизни прозванный Великим. Особенно прославился в 1410 году в Грюнвальдской битве, где разгромил немецких рыцарей.

Ил. 9. Ю. Жилевичюс. Фото 1935 года. На шейной ленте — Орден III степени Великого Князя Литовского Гедиминаса, на левой стороне пиджака — Медаль Витаутаса Великого, на правой стороне — Нагрудный знак Санкт-Петербургской консерватории (СПб.К). АЛМ

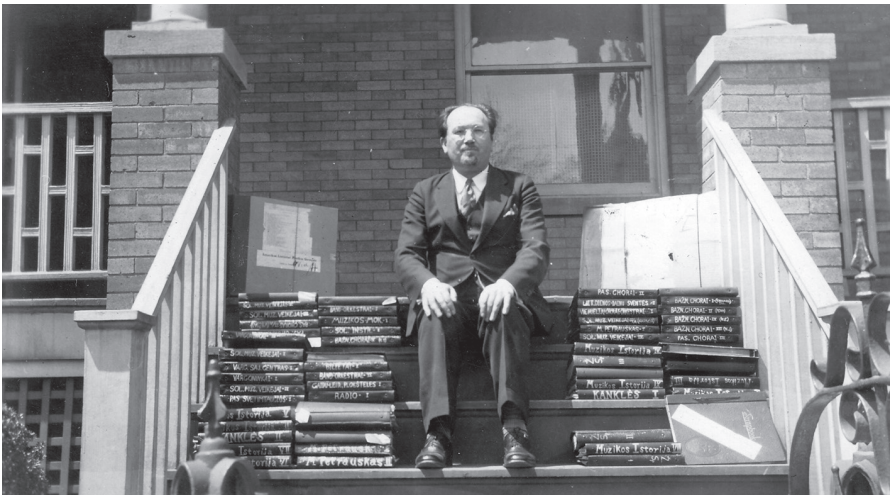
Fig. 9. Juozas Žilevičius in 1935, the 3rd class Order of Lithuanian Grand Duke Gediminas on his neck, the Medal of Vytautas the Great on the left side of his jacket, and the Breast Badge of the Petrograd Conservatory, on the right side. ALM

зависимой[26]. Завещанию не было суждено исполниться, так как Жилевичюс умер в 1985 году, когда Литва еще была частью СССР. В 1986 году по специальному договору архив, объединенный с библиотекой Юозаса Крейвенаса[27] и названный *Архивом литовской музыки Юозаса Жилевичюса – Юозаса Крейвенаса*, попал в диспозицию Центра литовских исследований и студий в Чикаго. В настоящее время Архив располагает самым большим в мире фондом литовской музыки до 1990 года, который отражает развитие литовской музыкальной культуры, особенно литовской культуры в эмиграции. Его часто посещают музыковеды из Литвы.

Живя в Америке, Жилевичюс постоянно писал музыковедческие труды — от подробных исторических штудий до концертных рецензий. До Второй мировой войны свои статьи он посылал в периодические

[26] Prof. Juozo Žilevičiaus testamentinė valia Lietuvių muzikologijos archyvo reikalu. (Завещательная воля проф. Юозаса Жилевичюса по делу Литовского музыковедческого архива). АЛМ.

[27] Крейвенас, Юозас (1912–1987) — библиофил, учитель музыки, церковный органист, хоровой дирижер.



Ил. 10. Ю. Жилевичюс в Элизабет перед отъездом в Чикаго. Фото 1960 года. АЛМ
Fig. 10. Juozas Žilevičius in Elizabeth before leaving for Chicago in 1960. ALM

издания Литвы, англо-американскую печать, постоянно публиковался в издаваемых в США литовских журналах и газетах. Самые крупные его работы — две монографии: «Česlovas Sasnauskas» («Чесловас Саснаускас», 1-е издание вышло в 1936 году, 2-е издание — 1953 г.) и «Lietuvis vargonininkas išeivijoje» («Литовский органист в эмиграции», 1971). Многолетнюю работу он вел в 1953–1963 годы, когда в Бостоне издавалась 35-титомная «Lietuvių enciklopedija» («Литовская энциклопедия»). Так как Жилевичюс был ответственен за музыкальную часть энциклопедии, он искал подходящих авторов и писал сам. Его перу принадлежит несколько сотен статей, в том числе и о русских музыкантах — бывших своих профессорах, сотрудниках и сверстниках, например, А. К. Глазунове, Н. А. Малько, М. О. Штейнберге и других.

Музыкальное творчество у Жилевичюса оставалось на втором, а иногда и на третьем плане. Несмотря на это, им были сочинены «Kantata Vytautui Didžiajam» («Кантата Витаутасу Великому»), три оперетты, ряд хоровых и сольных песен, немало литургических композиций. Эти произведения сейчас не имеют широкой известности, но в первой половине XX века они сделали музыкальную культуру литовцев Америки более разнообразной и богатой. Их автор стал одним из самых известных и ценимых среди своих соотечественников и заслуженно получил имя патриарха литовской музыки в эмиграции. Сегодня, когда происходит интеграция творческого наследия выходцев из Литвы в общую историю

Ил. 11. Ю. Жилевичюс в своем архиве в Чикаго. Фото около 1965 года. АЛМ

Fig. 11. Juozas Žilevičius at his archives in Chicago in c. 1965. ALM

литовского народа, нельзя забывать долголетнюю деятельность Жилевичюса, который вместе с Ю. Науялисом, Ч. Саснаускасом, М. К. Чюрлёнисом и С. Шимкусом закладывал основы литовской музыкальной культуры. Его жизнь и труды еще ждут подробных исследований.

Выводы

Начав в юности свою концертную практику, Жилевичюс не получил широкого признания в литовском музыкальном обществе. Он жил в удаленной от главных городов местности, и его деятельность была известна только на западной территории Литвы. Начиная свой музыкальный путь как хоровой дирижер, он, конечно, не мог конкурировать ни с Ю. Науялисом, ни с С. Шимкусом.

В Петрограде имя, отчество и фамилия Жилевичюса были записаны по действующим правилам русского языка без литовских окончаний и в соответствии с принятой транскрипцией, поэтому мало кто из лиц другой национальности мог угадать, что Иосиф Жилевич — это студент

из Литвы. По прошествии 100 лет, когда готовился список литовских студентов и выпускников Санкт-Петербургской консерватории, Жилевичюс также не был идентифицирован как литовец и поэтому его имя отсутствует в издании «Литовские музыканты и Санкт-Петербургская консерватория» (2019).

Консерваторию он окончил в послереволюционное время, когда еще не были утверждены образцы новых документов. По этой причине Жилевичюс вместо диплома получил его замену — свидетельство. В дальнейшем ему пришлось доказывать, что он законный выпускник Петроградской консерватории.

Вернувшись в Литву, Жилевичюс работал в основных музыкальных областях — педагогической, концертной, музыковедческой, и был хорошо известен литовской общественности. Но этот период был коротким — только восемь лет. Поселившегося в Америке неутомимого музыканта на родине вспоминали еще лишь одно десятилетие, пока он поддерживал прямые связи со своими коллегами и издателями.

В советское время все отношения прервались. Большая часть литовской эмиграции, к которой принадлежал и Жилевичюс, не желала иметь ничего общего с коммунистическими структурами и прикладывала все усилия для восстановления независимости Литвы. Властные структуры то время смотрели на эмигрантов как на противников советского строя и ни один из них не мог стать объектом научных исследований или быть включенным в учебные программы. Жилевичюс и его работы были вычеркнуты из летописи музыкальной культуры. Будет ли его имя возвращено в литовскую историю, зависит от сегодняшних музыковедов и педагогов.

Аббревиатуры

АЛМ — Архив литовской музыки Юозаса Жилевичюса — Юозаса Крейвенаса (Чикаго, США).

Литература

Литовские музыканты и Санкт-Петербургская консерватория. 1862–2017: материалы и документы из фондов библиотеки, архива, кабинета истории национальных музыкальных культур, фольклорного центра и концертного отдела Санкт-Петербургской консерватории: каталог выставки / ред.-сост. Е. В. Разва (Гончарова), Н. В. Гареева, А. Н. Цветкова; пер. на лит. А. Калнюте; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Музыкальная академия Универси-

тета Витаутаса Великого и др. Издание 2-е. Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2019. 224 с.

Bistras 1923 — *Bistras L.* Švietimo ministerijos aukštesniųjų ir vidurinių bendrojo lavinimo mokyklų direktoriams // Švietimo darbas. 1923. № 10. P. 679–704.

Kaveckas 1939 — *Kaveckas K.* Juozas Žilevičius // Muzikos barai. 1939. № 3. P. 67–70.

Lietuvos muzikos istorija. II knyga. Nepriklausomybės metai, 1918–1940 / sudarytojas ir atsakingas redaktorius A. J. Ambrazas. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009. 800 p.

Nuo vargonininkų valdybos // Vargonininkas. 1909. № 1. P. 7–8.

Pababrungio gyventoja 1909 — *Pababrungio gyventoja.* Iš Lietuvos. Plungė // Viltis. 08.07.1909. P. 2.

Pocius 1935 — *Pocius, A.* Kompozitorius J. Žilevičius apdovanotas Gedimino ordinu // Muzikos žinios. 15.04.1935. P. 1.

Reporteris IV 1939 — *Reporteris IV*. 40. 000 Pasaulinės parodos Lietuvių dienoj // Amerika. 15.09.1939. P. 1–2.

Žilevičius 1971 — *Žilevičius J.* Lietuvis vargonininkas išeivijoje. Brooklyn, N. Y.: Tėvų pranciškonų spaustuvė, 1971. 304 p.

Žilevičius 1972 — *Žilevičius J.* Jo autobiografinis pasisakymas 80-ties metų amžiaus sukakties proga // Mūsų žinios. 09.04.1972. P. 3–10, 12, 14.

Žilevičius 1983 — *Žilevičius J.* Muzika caro okupuotoj Lietuvoj // Draugas. 15.03.1983. P. 3.

Сведения об авторе

Петраускайте, Дануте

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6275-9133
e-mail: danute15petrauskaite@gmail.com

Доктор социальных наук (музыкальная педагогика, 1993), профессор и старший научный сотрудник Литовской академии музыки и театра
01110 Вильнюс, проспект Гедиминаса, д. 42, Литовская Республика

Juozas Žilevičius, a Forgotten Graduate of Petrograd Conservatory

Petrauskaite, Danute
Lithuanian Academy of Music and Theatre
01110 Vilnius, Gedimino Ave. 42, Lithuania

Abstract. Juozas Žilevičius (1891–1985) was a church organist, choir conductor, composer, teacher and music historian. He was the author of the first Lithuanian symphony, the initiator and organiser of the first Song Festival in Lithuania and of the musicological archive-museum, and one of the most active figures in the musical life of Kaunas and Klaipeda in the 1920s. Thanks to the efforts of Žilevičius, music became a compulsory subject with an approved curriculum in comprehensive schools, the methodology of choir conducting was developed, collection of musical folklore and its studies began, and Lithuanian musical press appeared. Unfortunately, today Žilevičius is little known in Lithuania. That is evidenced by the book "History of Lithuanian Music. The Years of Independence, 1920–1940" (2009), where his name is rarely mentioned. His name is missing from the lists of graduates of Petrograd Conservatory, although he studied there in the period of 1915 through 1919 (see the publication "Lithuanian Musicians and St. Petersburg Conservatory", 2019). One of the explanations for that lies in the ideological plane and is predetermined by Žilevičius' emigration to the United States in 1929. The aim of the article is to establish the reasons that led to the oblivion of Žilevičius and to prove that he deserves an important place in the history of Lithuanian music. The article is based on documentary data from the archives of Vilnius, St. Petersburg, and Chicago as well as from the published articles and memoirs of Žilevičius.

Keywords: *Juozas Žilevičius, Petrograd Conservatory, Archive of Lithuanian music.*

Submitted on: 22.07.2020

Published on: 15.11.2020

For citation: *Petrauskaite, Danute.* "Juozas Žilevičius, a Forgotten Graduate of Petrograd Conservatory". In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 4 (2020), pp. 41–66 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.003.

Works Cited

Bistras, Leonas (1923). "Švietimo ministerijos aukštesniųjų ir vidurinių bendrojo lavinimo mokyklų direktoriams" ["For directors of secondary and high schools of Ministry of Education"]. In *Švietimo darbas*, no. 10 (1923), pp. 679–704 (in Lithuanian).

Kaveckas, Konradas (1939). "Juozas Žilevičius". In *Muzikos barai*, no. 3 (1939), pp. 67–70 (in Lithuanian).

Lietuvos muzikos istorija. II knyga. Nepriklausomybės metai, 1918–1940 [*History of Lithuanian music. Years of independence, 1918–1940*] / editor-compiler A. J. Ambrazas. Vilnius: Lithuanian Academy of Music and Theatre, 2009. 800 p. (in Lithuanian).

Litovskie muzykanty i Sankt-Peterburgskaya konservatorya. 1862–2017: materialy i dokumenty iz fondov biblioteki, archyva, kabineta istorii nacionalnich muzykalnich kultur, folklornovo centra i koncertnovo otdela Sankt-Peterburgskoi konservatorii: katalog vystavki [Lithuanian Musicians and Conservatory of Saint Petersburg. 1862–2017: materials and documents from the collections of libraries, archives, cabinet of national musical cultures, folklore centre and concert department of Saint Petersburg conservatory: exhibition catalogue] editors-compilers E. V. Razva (Goncharova), N. V. Gareeva, A. N. Cvetkova; translator into Lithuanian A. Kalniūtė; The Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, Music Academy at Vytautas Magnus Univesity. 2nd edition. St. Petersburg: Skifia-print, 2019. 224 p. (in Russian, in Lithuanian).

Nuo vargonininkų valdybos (1909). "Nuo vargonininkų valdybos". In *Vargonininkas*, no. 1 (1909), pp. 7–8 (in Lithuanian).

Pababrungio gyventoja (1909). "Iš Lietuvos. Plungė". In *Viltis* (08.07.1909), p. 2 (in Lithuanian).

Pocius, Antanas (1935). "Kompozitorius J. Žilevičius apdovanotas Gedimino ordinu" ["J. Žilevičius awarded the Order of Gediminas"]. In *Muzikos žinios* (15.04.1935), p. 1 (in Lithuanian).

Reporteris IV (1939). "40. 000 Pasaulinės parodos Lietuvių dienoj" ["40. 000 at Lithuanian Day in the World's Fair"]. In *Amerika.* (15.09.1939), pp. 1–2 (in Lithuanian).

Žilevičius, Juozas (1971). *Lietuvis vargonininkas išeivijoje* [*Lithuanian organist in exile*]. Brooklyn, New York: Tėvų pranciškonų spaustuvė, 304 p. (in Lithuanian).

About the Author

Petrauskaite, Danute

ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6275-9133
e-mail: danute15petrauskaite@gmail.com

PhD in Social Science (Music Education, 1993), Professor and Chief Researcher at the Lithuanian Academy of Music and Theatre
01110 Vilnius, Gedimino Ave. 42, Lithuania

УДК 78.082.4; 781.6; 785.6; 786.2
ББК 85.315
DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.004

Концерты для левой руки Равеля и Прокофьева: два ответа на один заказ

Чернышов, Владимир Игоревич
Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Аннотация. Пианист Пауль Витгенштейн, желая расширить и обновить свой концертный репертуар, внес в XX веке существенный вклад в фортепианную литературу для левой руки. В 1929–1930 годах он заказывает фортепианный концерт сначала Морису Равелю, а затем Сергею Прокофьеву. Это оказалось возможным благодаря наследству, полученному пианистом после смерти отца — сталелитейного магната Карла Витгенштейна. Если Равелю удалось, хоть и не полностью, удовлетворить потребности заказчика, то Прокофьеву было вовсе отказано в исполнении его музыки. Одной из главных причин неудачи Прокофьева можно считать творческий кризис конца зарубежного периода, когда композитор находился в поисках нового музыкального языка — «новой простоты».

В статье прослеживается и сравнивается судьба этих произведений; устанавливаются причины сравнительной невостребованности концерта Прокофьева исполнителями; анализируется композиция, фортепианная фактура и техника, оркестровка. Освещены биографические факты из жизни Пауля Витгенштейна, а также непростые отношения между заказчиком и композиторами.

Ключевые слова: *Морис Равель, Сергей Прокофьев, Пауль Витгенштейн, фортепианный концерт для левой руки, «новая простота».*

Дата поступления: 29.04.2020

Дата публикации: 15.11.2020

Для цитирования: *Чернышов В. И.* Концерты для левой руки Равеля и Прокофьева: два ответа на один заказ // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 4. С. 67–91. DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.004.

Владимир Чернышов

Концерты для левой руки Равеля и Прокофьева: два ответа на один заказ

В XX веке благодаря усилиям Пауля Витгенштейна (1887–1961) — выдающегося австрийского и американского пианиста — фортепианная литература для левой руки в значительной степени обогатилась[1]. Витгенштейн стал заказчиком, а также автором многочисленных переложений для фортепиано[2].

Его педагогами по фортепиано были Мальвина Брей и Теодор Лешетицкий. Лишившись во время Первой мировой войны правой руки, Витгенштейн нашел в себе силы продолжить сольную карьеру. Но для этого требовалось постоянно расширять собственный фортепианный репертуар для левой руки. Если аранжировать и перекладывать известные произведения классиков для исполнения одной рукой для Витгенштейна было задачей нетрудной, то заказывать новую музыку у современных композиторов было куда сложнее. Во-первых, сложно предсказать, каким окажется конечный художественный результат, во-вторых, заказы эти стоили очень дорого. Вознаграждение заказчика было настолько щедрым, что композиторы на эти деньги могли позволить себе покупать автомобили и даже новые дома. К примеру, в 1924 году Леопольду Годовскому было предложено 6000 долларов за написание леворучного концерта для фортепиано с оркестром. Столько же было заплачено Равелю за его концерт для левой руки, а Прокофьев получил 5 000 долларов [Waugh 2008, 171–175].

Паулю Витгенштейну посчастливилось вырасти в одной из самых богатых семей Австро-Венгрии — в семье промышленника, сталелитейного магната Карла Витгенштейна. Когда в 1913 году отец Пауля скончался от рака, вся недвижимость и иностранные акции были поделены между женой Карла Витгенштейна и его шестью детьми. Бóльшая часть состояния отца перешла к младшему брату Пауля — выдающемуся философу

---

[1] Еще задолго до появления наследия Витгенштейна, яркой фигурой во второй половине XIX веке был один из учеников Ф. Листа — венгерский пианист и композитор Геза Зичи (1849–1924), лишившийся в юности правой руки, но снискавший славу виртуоза. Среди его фортепианных сочинений для левой руки 10 этюдов (6 из них посвящены Листу), соната, пьесы. Подробнее о Г. Зичи см.: [Барсова 1974].

[2] С переложениями Витгенштейна можно ознакомиться в его «Школе для левой руки», которая состоит из трех частей (упражнения, этюды, транскрипции): [Wittgenstein 1957].

XX столетия Людвигу Витгенштейну, который по возвращении из плена решил отказаться от наследства в пользу единственного оставшегося в живых брата Пауля и сестер. Таким образом, состояние Пауля Витгенштейна значительно выросло[3].

Семья Витгенштейнов любила музыку и всегда покровительствовала искусству, однако пожертвования на благотворительность были анонимными, а сам Карл Витгенштейн не любил выставлять свое богатство напоказ и вести аристократический образ жизни. Среди музыкальных гостей дома Витгенштейнов — И. Брамс, К. Шуман, Г. Малер, Р. Штраус, Б. Вальтер. Пианистам предоставлялась возможность выбирать из шести роялей [Эдмондс, Айдиноу 2004, 87–88]. После получения наследства каждый из детей Карла Витгенштейна продолжил семейную традицию и жертвовал большие суммы на искусство, медицину, друзей и другие достойные дела. Так, Людвиг Витгенштейн пожертвовал 100 000 австрийских крон на поддержку австрийских деятелей искусства, среди которых были архитектор Адольф Лоос, художник Оскар Кокошка, поэты Райнер Мария Рильке и Георг Тракль [Waugh 2008, 61].

С Паулем Витгенштейном сотрудничали многие композиторы: С. Борткевич, Р. Браун, Б. Бриттен, К. Вайль, Л. Годовский, Н. Демут, Э. Корнгольд, Й. Лабор, С. Прокофьев, М. Равель, Э. Уокер, П. Хиндемит, Ф. Шмитт, Р. Штраус, Э. Шютт и др. [Patterson 1999, 211–223]. Но далеко не вся музыка на заказ подходила вкусам маэстро. Некоторые сочинения им так и не были сыграны. Это произошло с Фортепианной музыкой (для левой руки) с оркестром ор. 29 П. Хиндемита [Благодарская 2018], а также с Четвертым концертом С. Прокофьева, мировая премьера которого состоялась уже после смерти композитора в 1956 году благодаря усилиям немецкого пианиста Зигфрида Раппа[4].

То, что Витгенштейн в один и тот же промежуток времени (с 1929 по 1930 год) заказал леворучные концерты таким выдающимся композиторам, как Равель и Прокофьев, — случай в истории музыки уникальный. Равель, одновременно работая над G-dur'ным концертом, закончил концерт для левой руки к середине 1931 года [Цыпин 1959, 91], в то время как Прокофьев завершил Четвертый концерт к осени 1931 года [Прокофьев, Мясковский 1977, 361].

---

[3] Подробнее о наследстве см.: [Эдмондс, Айдиноу 2004, 90–91].

[4] Зигфрид Рапп — пианист, раненный во время Второй мировой войны и потерявший правую руку — разучивал Четвертый концерт по рукописи. Партитура этого сочинения была напечатана лишь в 1966 году издательством «Музыка», авторское переложение для двух фортепиано под редакцией А. Ведерникова было издано Музгизом в 1963 году.

Судьба леворучного концерта Равеля сложилась удачнее, чем судьба Четвертого концерта Прокофьева. Во-первых, Равель еще накануне Первой мировой войны вынашивал идею концерта на баскские темы, а позднее собирался написать баскскую Рапсодию для фортепиано соло, которая предвосхитила идею концерта [Смирнов 1981, 178]. Следовательно, заказ Витгенштейна только ускорил процесс сочинения будущих шедевров Равеля — двух фортепианных концертов. Во-вторых, сценическая жизнь концерта Равеля для левой руки началась буквально сразу после его завершения. Витгенштейну принадлежало исключительное право исполнения Второго концерта Равеля в течение шести лет, а с 1937 года сочинение стало доступно и для других пианистов. По этому поводу своими воспоминаниями делится выдающаяся французская пианистка Маргерит Лонг: «Всего за несколько недель до смерти Равеля Жак Феврие[5] отправился с этим произведением [Вторым концертом — *В. Ч.*] в Америку; его первое исполнение концерта в Америке, в Бостоне, под управлением Кусевицкого вызвало всеобщий восторг» [Лонг 1981, 94].

При первом знакомстве Витгенштейна с музыкой Второго концерта Равель показывал сольную партию, играя двумя руками. Концерт в исполнении автора на заказчика сильного впечатления не произвел [Мартынов 1979, 257]. Витгенштейн был не до конца удовлетворен фортепианной партией концерта и многое в ней изменил на свое усмотрение, не предупредив об этом композитора. После премьеры в Вене 27 ноября 1931 года между Витгенштейном и Равелем произошла ссора. События того вечера подробно описывает Лонг:

> «Во время игры я следила за исполнением концерта, которого еще не знала, по партитуре и видела на все более мрачневшем лице Равеля пагубные последствия инициативы хозяина дома. Как только исполнение концерта было окончено, я вместе с послом Клозелем попробовала — во избежание неприятного инцидента — отвлечь внимание Равеля. Увы, Равель уже медленно подошел к Витгенштейну и сказал: „Но это же совсем не то!“ Тот стал защищаться: „Я старый пианист, это не звучало!“ Именно этого не следовало говорить. „А я старый оркестровщик, и это звучало!“ — возразил Равель» [Лонг 1981, 93].

Позднее Витгенштейн написал Равелю, что «исполнители не должны быть рабами» [цит. по: Лонг 1981, 94], но Равель по-прежнему не уступал маэстро: «Исполнители — рабы!» [цит. по: Лонг 1981, 94]. Витгенштейн впервые исполнил концерт в Париже лишь в 1933 году.

[5] Ученик М. Лонг.

Витгенштейн также был недоволен огромной каденцией, с которой начинается партия солиста. Об этом пишет Прокофьев: «„Если я хотел бы играть без оркестра, я не заказывал бы концерта с оркестром!“ — сердился Витгенштейн и требовал, чтобы Равель переделал. Но дирижеры поддержали композитора и сказали, что надо играть так, как сочинил Равель» [Прокофьев 1961, 188]. Спустя время Витгенштейн изменил свое мнение о Втором концерте и оценил его по достоинству: «Только много позднее, когда я изучал концерт месяцами, я стал очарован им и понял, какое это великое произведение» [цит. по: Мартынов 1979, 257–258].

История леворучного концерта Прокофьева была более драматичной. Об этом говорят несколько фактов.

Самый важный заключается в том, что Витгенштейн категорически отказался исполнять Четвертый концерт. Прокофьев вспоминает: «Когда я послал Витгенштейну мой концерт, в ответном письме он писал: „Благодарю вас за концерт, но я в нем не понимаю ни одной ноты и играть не буду“» [Прокофьев 1961, 188–189]. Так, как уже говорилось выше, этот концерт оказался до 1956 года неисполненным. Более того, у самого композитора возникли сомнения по поводу собственного сочинения: «У меня у самого не установилась точка зрения на него: иногда он мне нравится, иногда нет» [Прокофьев 1961, 189]. Закончив эскизы концерта, Прокофьев в письме Мясковскому от 7 июля 1931 года признается, что «вместо удовлетворения испытал чувство досады от целого ряда мест, которые предстоит еще сгладить» [Прокофьев, Мясковский 1977, 358], после чего собирается «убрать его [концерт] с глаз на неделю, а затем приняться за отделку» [Прокофьев, Мясковский 1977, 358].

Музыкальные отношения между Витгенштейном и Прокофьевым не сложились еще при первом знакомстве в Париже. Прокофьев вспоминает эту встречу, которая произошла 2 сентября 1930 года: «Вечером я показал Витгенштейну две темы, которые могли бы войти в его концерт <…>. Но Витгенштейн после первого раза закричал: „Вы можете играть их два месяца, я все равно ничего не пойму“. Затем он показывал свою технику, вернее технику, которая существует в сочинениях для левой руки: были и переложения этюдов Шопена, и Моцарта и даже Пуччини. Я спросил: „Послушайте, что толкнуло вас заказать мне концерт, когда вот какую музыку вы любите?“. Он ответил, что ему нравятся мои фортепианные приемы и он надеется, что я смогу сделать технически интересную вещь. Я начал расспрашивать более подробно о его желаниях, о форме концерта, о длине, но он отмалчивался, очевидно, желая оставить за мною полную свободу» [Прокофьев 2002, 781]. Из диалога мы видим, что Витгенштейн стремился играть современную музыку, но в то же время она его

пугала. После беседы с Витгенштейном Прокофьев нелестно отзывался о его пианистических возможностях, будто бы в отместку: «Я не вижу особенного блеска в его левой руке; может его несчастье неожиданно повернулось у него в счастье, так как с левой руки он все-таки уникум, а если бы были обе, то он может и не выбился бы из толпы пианистов среднего разряда» [Прокофьев 2002, 781]. Но не слишком ли низкую оценку Прокофьев дал пианисту, который снискал славу виртуоза?

Второй факт — идея Прокофьева переделать леворучный концерт. Композитор 8 октября 1934 года обращается к Витгенштейну с просьбой переложить сочинение для двух рук: «Вы должны понимать, как страдает композитор, когда его сочинение погребено с момента рождения. Хотя вещь не имела случая вам понравиться, я убежден, что она обладает подлинной ценностью» [Вишневецкий 2009, 377–378]. Витгенштейн отвечает на просьбу следующим образом: «Ваш концерт, по крайней мере, значительная часть его, непонятен для меня. <…>. Существует огромная разница между стихотворением, которое мне не нравится, и стихотворением, смысла которого я не понимаю. <…>. Если, по прошествии нескольких лет с того момента как двуручная версия будет осуществлена, мои уши привыкнут к вашей музыке, и я захочу сыграть концерт публично, то мне не хотелось бы, чтобы публика думала, что я играю аранжировку» [Вишневецкий 2009, 378]. К счастью или нет, но эта идея не воплотилась в жизнь, и мы сегодня имеем единственное леворучное фортепианное сочинение Прокофьева, что само по себе уже ценно и уникально.

Третий факт — творческий кризис Прокофьева конца зарубежного периода, так называемый поиск *«новой простоты»*. Так Прокофьев описывает язык своих сочинений конца 20-х и начала 30-х гг.: «Я искал простоты, но больше всего боялся, как бы эта простота не превратилась в перепевы старых формул, в „старую простоту“, которая мало нужна в новом композиторе. В поисках простоты я гнался непременно за „новой простотой“, и тут-то оказалось, что новая простота, с новыми приемами и главное новыми интонациями, совсем не воспринималась как таковая» [Прокофьев 1961, 190]. Близкий друг композитора, Мясковский, справедливо указывал на «интеллектуальность» и «нарочитость» в новой музыке Прокофьева [Прокофьев, Мясковский 1977, 21]. Л. Гаккель сложность восприятия «новой простоты» объясняет тем, что искусственно сконструированные, а также лишенные национальных корней интонации войти в обиход не могут, а сама «простота» сводилась к намеренному усложнению гармонии и упрощению фактуры и ритма [Гаккель 1960, 95]. Н. Кравец, в свою очередь, находит оправдание «новой простоте»: «Действительно, в сравнении с Третьим фортепианным концертом, лево-

ручный концерт кажется шагом назад, да и музыка менее ярка. Однако эволюция стиля — сложный, отнюдь не прямолинейный процесс. В жизни любого композитора есть сочинения, которые, на первый взгляд, кажутся отклонением от общей линии, но с другой — являются этапом для разбега вперед» [Кравец 1999, 11]. Н. Савкина тоже встает на сторону композитора, говоря о том, что путь Прокофьева к стилю, которого он достигнет в сочинениях советского периода, был трудным, но необходимым [Савкина 1982, 88–89].

Прокофьев в сложный для него период пишет меньше новых сочинений, сосредотачиваясь на переработке старых опусов и создании инструментальных циклов на основе уже написанной музыки (опера «Игрок», балеты «Трапеция» и «Блудный сын»). Почти полностью в его творчестве исчезает вокальная музыка, хотя Прокофьев свободно владел ведущими европейскими языками. М. Нестьева приходит к следующему выводу: «Прокофьев, скорее всего, устал существовать в чужом языковом пространстве» [Нестьева 2019, 127]. Из этого следует, что причина творческого кризиса Прокофьева имела не только субъективный, но и объективный характер. Мысли о возвращении на Родину действительно не покидали Прокофьева: «Я должен снова вжиться в атмосферу родной земли. <…>. В ушах моих должна звучать русская речь… <…>. Здесь я лишаюсь сил. Мне грозит опасность погибнуть от академизма» [цит. по: Савкина 1982, 89].

Вдобавок ко всему прочему у Прокофьева случился казус с получением гонорара, который можно считать четвертым фактом в несчастной судьбе леворучного концерта. Эта отчасти смешная история заключалась в том, что, когда пришло время платить Прокофьеву вторую половину от всей суммы заказа, агент Витгенштейна попался на воровстве. Витгенштейн поверил на слово своему агенту, что Прокофьев получит сумму в 6 000 долларов, хотя на деле это была сумма на 1 000 долларов меньше, из-за чего Витгенштейн был вынужден уволить своего импресарио[6].

Далее предметом нашего внимания будет музыка фортепианных концертов. Обозначим четыре вопроса, которые будут рассмотрены при их анализе: фортепианная фактура и техника; форма; оркестровка и соотношение оркестра с фортепианной партией; стилистика и музыкальное содержание.

Обратимся к *первому вопросу*. Т. Гвинерия, говоря о фортепианной фактуре леворучных сочинений, предлагает два основных принципа ее построения — «мономануальный» и «бимануальный» [Гвинерия 1989, 3].

[6] Подробнее об этом случае см.: [Waugh 2008, 180–181].

«Мономануальный» принцип, учитывающий ограниченные игровые возможности левой руки, Гвинерия характеризует следующими факторами: облегчение фактурной вертикали; использование преимущественно одноголосной и двухголосной фактуры; сужение регистрового диапазона изложения; преобладание линеарных форм фактурного развития [Гвинерия 1989, 3]. «Бимануальный» принцип, в свою очередь, ориентирован на создание иллюзии двухручного исполнения и характеризуется такими факторами, как использование широкого регистрового диапазона; построение многоэлементной и насыщенной фактуры [Гвинерия 1989, 3–4].

Равель в своем концерте (за исключением разработки) придерживается «бимануального» принципа построения фактуры, который осуществляется за счет басов, ритмически отставленных от фигурационно разложенных аккордов, а также за счет использования полного диапазона клавиатуры[7]. Композитор не без помощи правой педали действительно создает иллюзию игры двумя руками и эффектно подает фортепиано как ведущий инструмент оркестра. Как отмечает И. Мартынов, «Равель изобретает остроумные технические приемы для заполнения всех регистров, пользуется перехватами пассажей, педальными поддержками, и все это создает обширное, часто уплотненное звуковое пространство фортепианной партии. ...Он поручает левой руке двухголосие на фоне широких арпеджио, пользуется линеарными унисонами, бросками пассажей, даже массивными аккордами» [Мартынов 1979, 253].

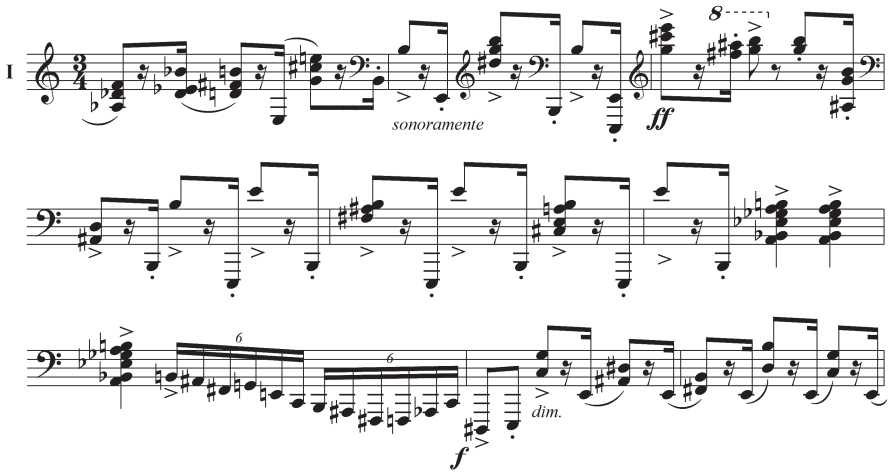
Прокофьев поступает наоборот, придерживаясь «мономануального» принципа. К двухручной имитации он прибегает изредка, сухо подчеркивая «однорукость»[8]. Первая и четвертая части Четвертого концерта в основном построены на одноголосной пальцевой технике, но иногда, например, в As-dur'ном эпизоде первой части, появляется двухголосие[9]. Аккордовая техника, в отличие от Равеля, Прокофьевым почти не используется, зато техника скачков встречается в концертах обоих авторов. В фортепианной каденции третьей части (ц. 56) Прокофьев достигает пунктирных скачков длинной в 3–4 октавы, что немыслимо даже для Равеля[10] (*ил. 1*).

[7] Полностью задействованный диапазон клавиатуры можно встретить в пассаже *glissando* (один такт до ц. 49). В остальных случаях самый верхний регистр (часть 4-й октавы и «до» 5-й октавы) не задействован.

[8] Исключения составляют небольшие сольные фрагменты во II части (ц. 26, 29, 36), а также тема Andante из III части.

[9] Двухголосие, о котором здесь идет речь, не направлено на создание иллюзии двухручной игры: его функция — интонационно обогатить и фактурно уплотнить партию левой руки.

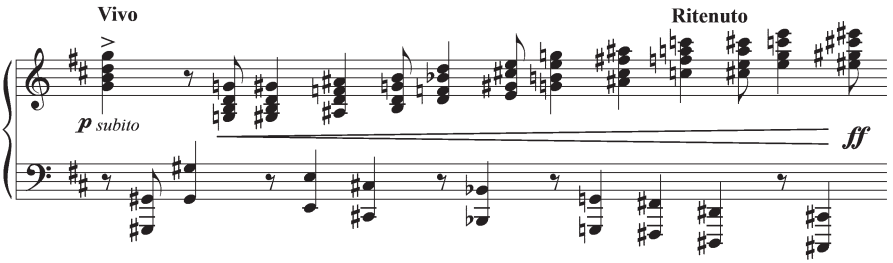
[10] В концерте Равеля есть два места, которые могут конкурировать с каденцией Прокофьева. Первое из них — Vivo в конце ц. 4, а второе находится прямо перед репризой (ц. 43–45).



Ил. 1. С. С. Прокофьев. Концерт № 4 ор. 53. Ч. III. Фортепианная каденция (фрагмент), тт. 168–176

Fig. 1. Sergei Prokofiev. *Piano Concerto No. 4 op. 53*. M. III. Piano cadenza (fragment), meas. 168–176

Посмотрим на скачки в концерте Равеля (*ил. 2*).



Ил. 2. М. Равель. Концерт № 2. Окончание фортепианного соло, т. 57

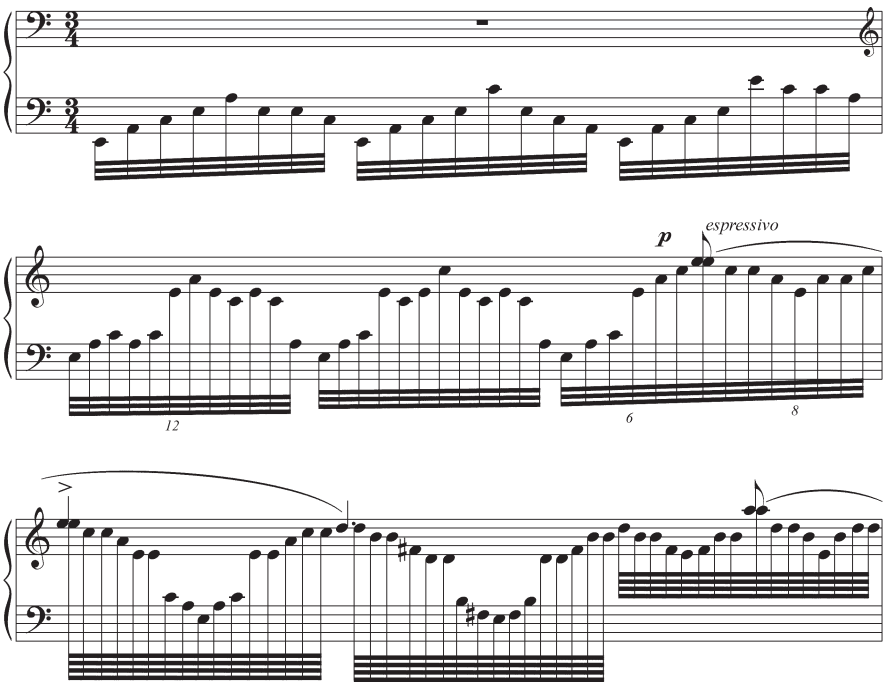
Fig. 2. Maurice Ravel. *Piano Concerto No. 2*. The end of piano solo, meas. 57

Сравнивая эти примеры, можно сделать следующие выводы:

— скачки на скорость и точность являются неотъемлемой частью показа виртуозности одной руки, и оба композитора обратили на это внимание;

— техника скачков в каденции Прокофьева по виртуозности превосходит технику Равеля, поскольку используется пунктирный ритм, а самый трудный скачок приходится на шестизвучный нонаккорд.

Композиторское письмо заключительной каденции Второго концерта Равеля, сформированное в более ранних фортепианных сочинениях, как нельзя лучше подчеркивает пианистическую и композиторскую индивидуальность автора. Фактура каденции отличается тщательно выписанными фигурациями шестьдесятчетвертых, звучащих на фоне бесконечно длящейся мелодии, и представляет трудность для пианистов не только своей технической стороной[11], но и своей протяженностью в 40 тактов (*ил. 3*).



Ил. 3. М. Равель. Концерт № 2. Фортепианная каденция (фрагмент), тт. 484–486
Fig. 3. Maurice Ravel. *Piano Concerto No. 2.* Piano cadenza (fragment), meas. 484–486

М. Лонг называет эту каденцию «каденцией из каденций», а для того, чтобы она не казалась слишком длинной, советует в совершенстве овладеть искусством нюанса [Лонг 1981, 96].

[11] Одну из технических сложностей заключительной каденции представляют собой повторяющиеся ноты в фигурациях, а также подбор аппликатуры, поскольку пальцы автором в каденции проставлены не были.

То, что Равель, подобно Прокофьеву, был мастером фортепианной игры, сомнений не вызывает. Об этом вспоминает Жиль-Марше: «Его [Равеля] пальцы <…> были длинными и подвижными, его тонкая рука с исключительно гибкой кистью казалась рукой фокусника; его первый палец совершал с невероятной легкостью движения в сторону ладони, что позволяло легко нажимать до трех клавиш одновременно» [цит. по: Алексеев 1961, 196].

Поскольку пианистическая природа Равеля и Прокофьева отразилась в их концертах для левой руки, в ряде мест фортепианной фактуры обоих композиторов от солиста требуется большое ладонное растяжение. Слова Лонг этот факт подтверждают: «…Хотя я много раз прорабатывала этот концерт [Равеля — *В. Ч.*] со своими учениками, сама я его никогда не играла, так как у меня слишком маленькая рука, чтобы охватить необходимую широту диапазона» [Лонг 1981, 93]. Лонг не решалась исполнить равелевский концерт еще и потому, что считала всякого рода упрощения леворучной фортепианной фактуры (а тем более аранжировки этой фактуры для двух рук) в угоду исполнителю недопустимыми [Лонг 1981, 93].

Коснемся еще одного важного элемента — правой педали. Рассматривая фортепианную фактуру в леворучных сочинениях, Гвинерия о правой педали пишет следующее: «Она [правая педаль] как бы умножает пальцы, скрепляет разрозненные куски фактуры, направляет их в единое русло изложения, колористически обогащает и усиливает звучание, дает возможность различно инструментовать общую палитру звуков, чем способствует преодолению физического ограничения, связанного с одноручной игрой» [Гвинерия 1989, 4].

Определение Гвинерии как нельзя лучше подходит для описания правой педали в концерте Равеля, который, в отличие от Прокофьева, не скупился на ее указания в нотном тексте. Как справедливо отмечает Н. Голубовская, Прокофьев «не записывает своей педали» [Голубовская 1974, 94]. Ключевым словом здесь будет «не записывает», так как Прокофьев хоть и не дал никаких педальных указаний в Четвертом концерте[12], это не означает, что правая педаль не подразумевалась композитором вовсе.

В заключение рассмотрения *первого вопроса* приведем оценку концерта Равеля Прокофьевым в письме Мясковскому от 7 июля 1931: «Равелевский концерт видел и согласен с Вами, что он сероват; то есть написан, может быть, и добросовестно, но без искры» [Прокофьев, Мясковский 1977, 358]. Что же могло подразумеваться Прокофьевым под словом «искра»?

[12] Исключение составляет указание *senza Ped*. в ц. 39.

Не сухой ли технический блеск, который окрашивает весь Четвертый концерт? Или Прокофьев недостаточно хорошо познакомился с сочинением Равеля и дал ему поверхностную оценку?

Второй вопрос связан с трактовкой формы. Равель и Прокофьев пошли абсолютно разными путями. Равель создал монолитное одночастное произведение, Прокофьев же делит свой концерт на четыре части. В. Смирнов справедливо называет сочинение Равеля «концертом-поэмой»: «Избирая форму концерта, близкую симфонической поэме (в частности, используя листовский принцип монотематизма), Равель творчески переосмысляет ее, углубляя образные контрасты» [Смирнов 1981, 183]. Стоит отметить, что с Листом концерт Равеля связывает еще и героическое начало, ораторский пафос венгерского композитора. Мартынов пишет: «Работая над Концертом, Равель мог, конечно, учесть опыт других композиторов, писавших одноручные пьесы: он знал этюды Сен-Санса, обработки шопеновских этюдов Годовского, а возможно — Прелюд и Ноктюрн Скрябина. Но нам кажется, что истинной „моделью“ для Равеля явилось двухручное произведение — Второй концерт Листа с его размахом и массивностью звучания. На эту мысль наводит и одночастность формы обоих произведений, и характер первой каденции, напоминающей краткое фортепианное Solo в начале листовского Концерта» [Мартынов 1979, 253–254]. С точки зрения Г. Цыпина, Равель придерживается сонатной формы одночастного концерта, который имеет скрытую трехчастность — Lento, Allegro и Più Vivo, где Lento — это экспозиция, Allegro — средний эпизод, играющий роль разработки, а tutti и следующая за ним фортепианная каденция — реприза [Цыпин 1959, 103]. Примечательно то, что Равель не пишет развернутую коду, которая могла бы уравновесить форму. Сразу после заключительной каденции солиста вступает оркестр, и на протяжении 11 тактов[13] (ц. 51–53) подготавливается тональность D-dur, в которой концерт и заканчивается гротескным танцем на $\frac{6}{8}$ из разработки (Allegro, ц. 53)[14]. Равель, таким образом, создает смысловую арку и не разрешает драматургический конфликт, а подчеркивает его еще больше, как бы не выбирая ни одну из сторон «добра» или «зла».

В чем сложность восприятия Четвертого концерта? Формально Прокофьев придерживается четырехчастной структуры, но сочинение, по мнению Е. Долинской, воспринимается скорее как «сюита из мелкочастных контрастных эпизодов» [Долинская 2006, 133]. Она объясняет

[13] Здесь соединяются две темы: тема сарабанды (ее отрывок) в партии оркестра и мотив, напоминающий Dies irae, в партии фортепиано.

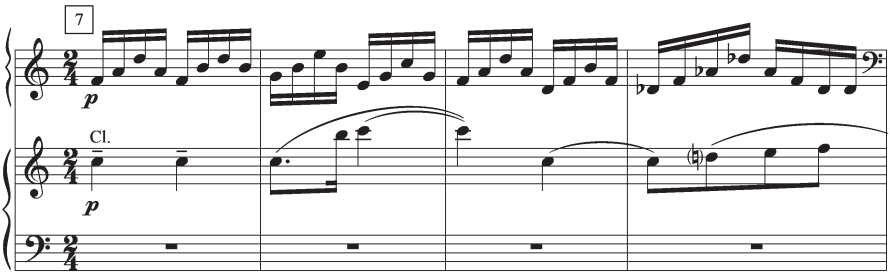
[14] Концерт буквально обрывается пятитактовым проведением танца на $\frac{6}{8}$.

это тем, что «структурная сжатость [Четвертого концерта — *В. Ч.*] предусматривает мгновенный переход тем друг в друга, без какой-либо подготовки или переключения», а «…экспонирование преобладает над развитием» [Долинская 2006, 133–134]. Первая часть (сложная трехчастная форма) выглядит, как нам кажется, не слишком «увесистой» для начала концерта, не говоря уже о финале, который оказывается лишь сокращенной реминисценцией первой части. Более масштабны средние части: вторая написана в вариационной форме (точнее, использует принцип двойных вариаций), а третья — в сонатной. О некоторой «калейдоскопичности» и «сюитности тематического развертывания» говорит и первый биограф Прокофьева — И. Нестьев, отмечая в особенности «многотемное сонатное аллегро в центральной третьей части» [Нестьев 1973, 330]. Однако Нестьев не забывает и о компенсирующих «приемах скрепляющих повторов» — это финал, который представляет собой сжатую репризу по отношению к первой части и играющий роль обрамления всего сочинения, а также методы варьирования — орнаментально-фактурного и колористически красочного.

Третий вопрос касается отношений между фортепиано и оркестром, а также оркестровки. Роли солиста по отношению к оркестру у Равеля и Прокофьева отличаются. Равель в полной мере дает возможность свободно высказаться и солисту, и оркестру. Об этом говорят большие фортепианные каденции и длительные оркестровые проигрыши. Поскольку у Прокофьева нет таких длительных солирующих эпизодов, фортепиано почти все время находится во взаимодействии с оркестровыми тембрами, выступая с ними как бы на равных правах. Как справедливо пишет Долинская, «в Четвертом и Пятом концертах нет прямой стилизации формы барочного концерта, но нельзя отрицать ее воздействия с точки зрения ансамблевой техники концертного диалога, а также особой роли моторности, общих форм движения, графичности фактуры, дансантности» [Долинская 2006, 134].

Гаккель в первой части Четвертого концерта отмечает прозрачность оркестровой ткани (*ил. 4*): «Так, проведение лирической темы поручено кларнету без сопровождения, струнные используются лишь для легкого аккордового аккомпанемента и т. д.» [Гаккель 1960, 96].

Объясняется это следующим: у Прокофьева состав оркестра значительно скромнее, чем у Равеля, так как Прокофьев обходится минимальными средствами. Для сравнения перечислим те инструменты, которые отсутствуют в партитуре Четвертого концерта, но есть в партитуре равелевского концерта: флейта-пикколо, английский рожок, малый кларнет, бас-кларнет, контрафагот, туба, арфа, а также разнообразная ударная



Ил. 4. С. С. Прокофьев. Концерт № 4 ор. 53. Ч. I, тт. 69–72
Fig. 4. Sergei Prokofiev. *Piano Concerto No. 4 op. 53.* M. I, meas. 69–72

группа (литавры, там-там, гольстон, треугольник, бубен, тарелки, палочки). Прокофьев же из ударных инструментов использует только большой барабан.

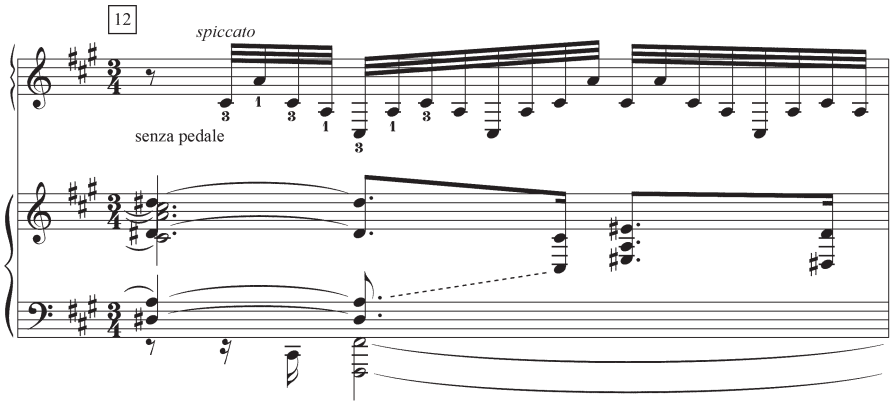
Среди солирующих инструментов Четвертого концерта: кларнет (ц. 7, 50), флейта (ц. 22), труба (тема вступления III части), а также небольшие соло скрипки (ц. 30), трубы (ц. 32), гобоя (ц. 35). Во Втором концерте Равеля основные солирующие инструменты — фагот (ц. 28, 39) и контрафагот (во вступлении)[15]. Арфу Равель использует в качестве тембрового обогащения. Так, например, помимо исполнения собственных пассажей, арфа «помогает» другим инструментам оркестра, дублируя следующий материал: тема колыбельной (ц. 25), фортепианный пассаж, состоящий из уменьшенных трезвучий (ц. 38).

В фортепианной партии равелевского концерта неоднократно используется ремарка *spiccato* (ц. 12, 17, 39). В указанных эпизодах композитор слышит фортепиано как струнный инструмент, а руку солиста трактует как смычок (*ил. 5*).

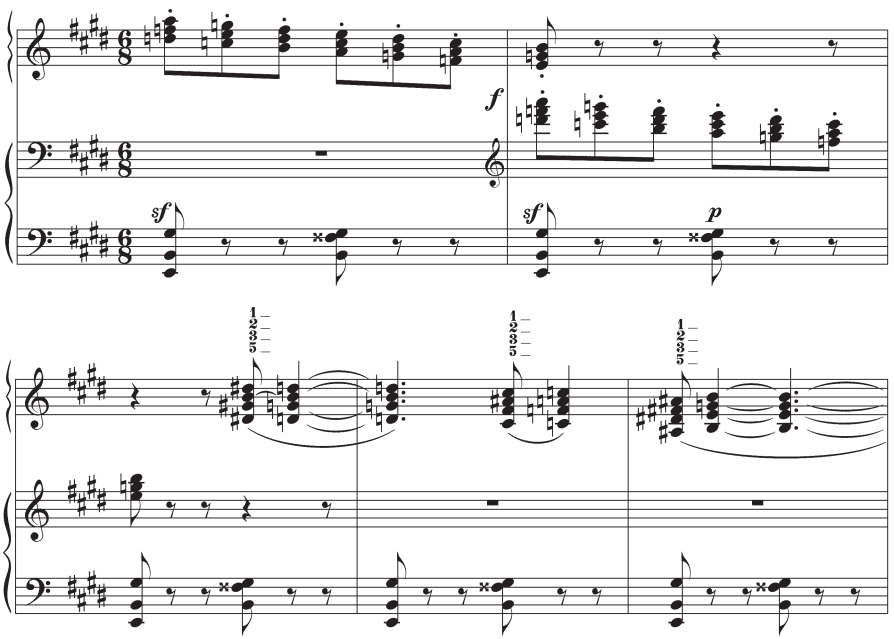
А в разработке, где аккорды соединяются между собой хроматически (ц. 16), Равель подражает штриху *glissando*, поскольку мы видим выписанную авторскую скользящую аппликатуру (*ил. 6*).

Еще несколько слов о метроритме. Если Равель внутри темы или крупного эпизода размер не меняет, то Прокофьев к переменному размеру и метроритмической игре прибегает постоянно, в чем, с нашей точки зрения, заключается одно из существенных отличий анализируемых сочинений. В Четвертом концерте это: оркестровая линия баса (ц. 14), переменные размеры (ц. 45, 60, 64), и самый яркий пример — совместные

[15] Эпизодически также появляется соло тромбона (ц. 31), валторны (ц. 39), деревянных духовых поочередно (ц. 51).

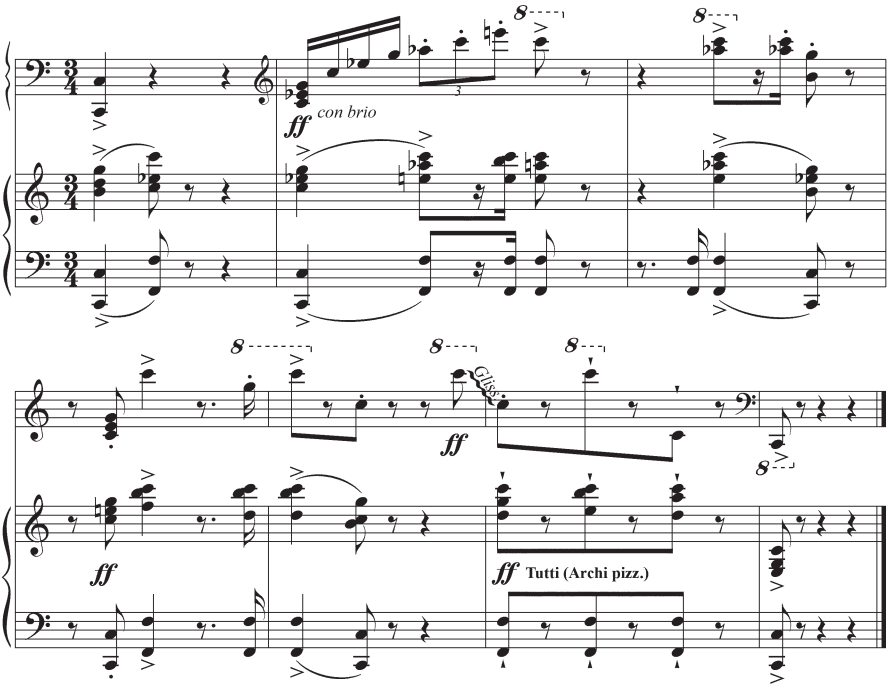


Ил. 5. М. Равель. Концерт № 2. Экспозиция, т. 107
Fig. 5. Maurice Ravel. *Piano Concerto No. 2*. Exposition, meas. 107



Ил. 6. М. Равель. Концерт № 2. Разработка, тт. 145–149
Fig. 6. Maurice Ravel. *Piano Concerto No. 2*. Development, meas. 145–149

паузы солиста с оркестром в заключении третьей части (ц. 67), которые дезориентируют не только слушателя, но и самих исполнителей (*ил. 7*). Это тот случай, когда метроритмическая игра Прокофьева несет в себе юмористический смысл:



Ил. 7. С. С. Прокофьев. Концерт № 4 ор. 53. Ч. III, тт. 274–280
Fig. 7. Sergei Prokofiev. *Piano Concerto No. 4 op. 53.* M. III, meas. 274–280

Четвертый вопрос касается стилистики и музыкального содержания. Удивляет, насколько отличается Первый равелевский концерт от Второго, несмотря на то, что они были написаны фактически в одно время. Их несходство отмечали не только критики, но и сам композитор: «Это день и ночь. Классицизм и романтизм. Свобода и принуждение. Беззаботность и безнадежность» [цит. по: Мартынов 1979, 250]. Если музыка G-dur'ного концерта Равеля светлая и жизнеутверждающая, то музыка леворучного концерта по своему характеру совершенно иная — она драматична, в ней определенно слышны отголоски войны[16].

[16] Как и Пауль Витгенштейн, Равель пережил события Первой мировой. Равелю было 39 лет, когда его признали негодным к военной службе по состоянию здоровья. В течение

Ощущение трагедии в музыке концерта Равеля создается благодаря использованию противопоставлений, о чем пишет Смирнов: «Он [Равель] совмещает патетическую импровизационность, суровую тему в духе сарабанды и симфонизированные обороты джаза; агрессивной теме эпизода в разработке и мотиву Dies irae противопоставляет образ колыбельной, наконец, предельно динамизирует репризу. Образы концерта чужды романтической ретроспективности. Есть достаточно оснований, как это делает Жиль-Марше, связывать их с отголосками войны в сознании Равеля» [Смирнов 1981, 183–184].

Своим драматизмом нас потрясают и предшествующие леворучному концерту сочинения: фортепианный цикл «Ночной Гаспар» (1908), сюита для фортепиано «Памяти Куперена» (1917), хореографическая поэма «Вальс» (1920), «Болеро» для оркестра (1928). Разработка Второго концерта, ее драматический характер и железный ритм в наибольшей степени напоминает «Болеро». Очевидное сходство первых страниц Второго концерта с «Вальсом», использование джазовых элементов, а также пристрастие композитора к контрафаготу, отмечается многими исследователями. Мартынов находит в произведении и новые качества: «в Концерте обретен новый синтез, самая сильная у Равеля конфликтность и интенсивность развития» [Мартынов 1979, 254].

Со своей стороны добавим, что стержнем равелевского концерта является столкновение и развитие основных тематических элементов. Четвертый концерт Прокофьева не имеет подобного сквозного развития. Первые три части абсолютно контрастны по своему содержанию[17], потому Четвертый концерт кажется не таким единым, как Второй концерт Равеля.

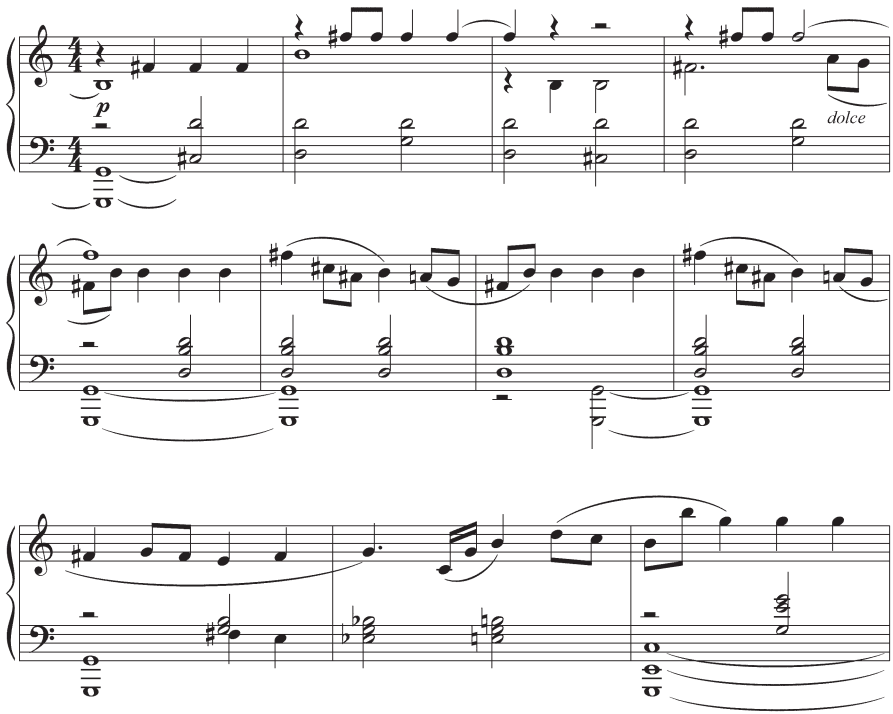
Как отмечает Долинская, в концерте для левой руки Прокофьев во многом предвосхитил будущие хореографические образы сочинений советского периода: «Четвертый концерт написан на пути к „Ромео“, что в известной степени и предвосхитило характерные звукообразы балета: лирическую возвышенность характеристики патера Лоренцо (вторая часть), прыжки Меркуцио (третья часть), порхающую тему Джульетты-девочки» [Долинская 2006, 136]. О тенденции совмещения инструментальной музыки и хореографичности говорит и Кравец [Кравец 1999, 12], опираясь на точку зрения А. Алексеева [Алексеев 1974, 76], так как уже в 1929 году у Пуленка появилось первое сочинение в жанре концерта-

двух лет композитор добивался зачисления в армию, а когда его зачислили, он попал в сектор Вердена в качестве шофера грузовой машины [Алексеев 1961, 180].

[17] I часть воплощает игровое начало, II часть — лирическое, III часть — скерцозное, гротескное.

балета — Хореографический концерт «Aubade» для фортепиано и 18 инструментов [Кравец 1999, 12].

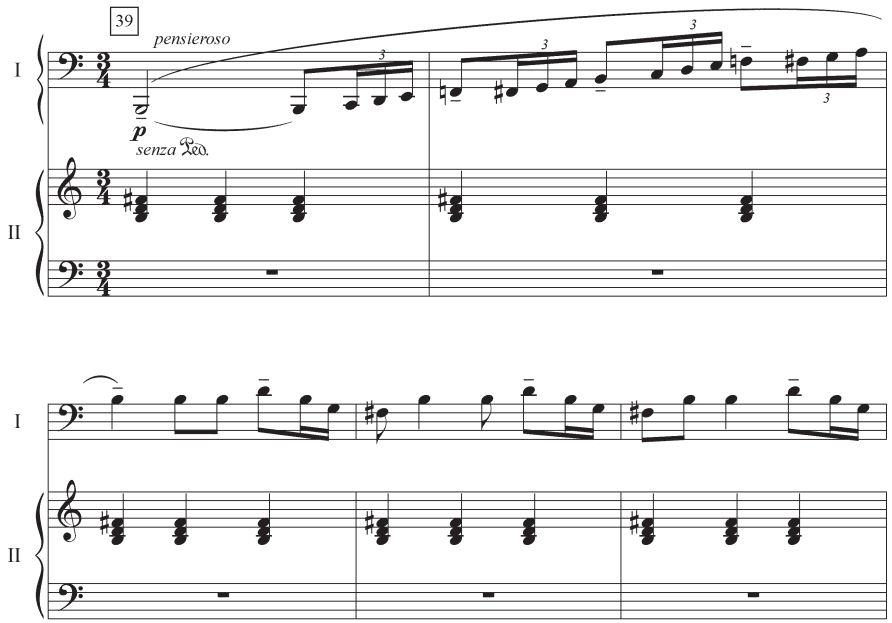
Отдельного внимания заслуживает мысль В. Дельсона об интонационных связях Четвертого концерта: «Интересен факт использования композитором в ряде мест третьей части концерта грустных лирических интонаций, впоследствии вошедших в побочную партию первой части Девятой сонаты» [Дельсон 1973, 145]. Если мы посмотрим на тему побочной партии Девятой сонаты, то никакого цитирования там не обнаружим (*ил. 8*).



Ил. 8. С. С. Прокофьев. Соната для фортепиано № 9 ор. 103. Ч. I. Тема побочной партии (фрагмент), тт. 37–47

Fig. 8. Sergei Prokofiev. *Piano Sonata No. 9 op. 103.* M. I. Second subject (fragment), meas. 37–47

Интонационное, ритмическое сходство обнаруживается не сразу, как, например, в теме главной партии третьей части Четвертого концерта, чему способствует повторяющийся звук *h*, а также квартовый ход *fis–h* (*ил. 9*).



Ил. 9. С. С. Прокофьев. Концерт № 4 ор. 53. Ч. III. Тема главной партии (фрагмент), тт. 11–15

Fig. 9. Sergei Prokofiev. *Piano Concerto No. 4 op. 53.* M. III. First theme (fragment), meas. 11–15

Мысль об интонационном родстве во второй части Четвертого концерта развивает Мартынов: «Именно в Andante появляются предвестники того, что расцветет через несколько лет в музыке „Ромео и Джульетты“, в медленных частях шестой и седьмой фортепианных сонат» [Мартынов 1974, 302]. Сегодня факт использования и развития Прокофьевым собственных интонаций очевиден и не подлежит сомнению.

Музыка Четвертого концерта достаточно ясная по своему содержанию, и ее скорее можно назвать традиционной. Но в то же время в ней есть новые черты, которые можно встретить в сочинениях, близких по времени создания: «Вещи в себе» ор. 45 (1928), две сонатины ор. 54 (1931–1932). Возвращаясь к проблеме «*новой простоты*», в интервью 1930 года Прокофьев раскрывает подробности своего нового стиля: «Это [новая простота] — безусловно и реакция на крайние проявления модернизма. В области использования средств гармонии и оркестра мы дошли до предела. Мы обращаемся к огромным оркестровым ресурсам; в области гармонии — мы сделали воистину небывалые открытия. И все это

происходит на фоне сложнейших поисков новых средств инструментовки. Поворачиваясь к новой простоте, мы будем обращаться и к более простым сочетаниям инструментов, к малым оркестровым составам, но сохраняя при этом лучшие качества современной гармонии — ее силу, остроту и выразительность» [Прокофьев 1991, 90]. Как уже говорилось выше, в Четвертом концерте действительно небольшой состав оркестра. «Таким образом, — продолжает Прокофьев, — я эволюционирую в сторону простоты формы, к менее сложному контрапункту и к большей мелодичности стиля; все это я называю „новой простотой". <…> Она также предполагает и меньшую усложненность эмоционально-психологических состояний, что, естественно, ведет к меньшему использованию диссонансов, которые будут применяться лишь в качестве специфического средства выразительности» [Прокофьев 1991, 91]. Все ли правила были соблюдены композитором в леворучном концерте? Очевидно, не в той степени, в которой предполагалось.

На сегодняшний день аудио- и видеозаписей леворучного концерта Равеля значительно больше, чем аудио- и видеозаписей концерта Прокофьева[18], а, значит, Второй концерт продолжает пользоваться бóльшей популярностью. Однако согласиться с мнением Гаккеля, что Четвертый концерт со всеми своими недостатками «не может рассчитывать на известность» [Гаккель 1960, 98], сегодня уже нельзя. С. Слонимский справедливо говорит о том, что свежесть прокофьевской сложноладовой мелодики, гармонии, фактурно-полифонической и вокально-оркестровой ткани в начале XXI века ощутимее, чем в 60-е годы [Слонимский 2004, 126]. Положительна и оценка прокофьевского концерта Мартыновым: «…Концерту недостает открытости выражения, имеющей столь важное значение для восприятия широкими кругами слушателей. Но он отмечен печатью таланта, вкуса и мастерства, дающими ему право на жизнь на концертной эстраде и объективную оценку исследователей» [Мартынов 1974, 304].

Идея новой простоты Прокофьева не смогла придать тематизму леворучного концерта той яркости, которая была в первых трех фортепианных концертах, поэтому исполнителям Четвертого концерта раскрыть и донести до слушателя его замысел труднее. Он не из тех сочинений, в которые влюбляешься при первом знакомстве. Чтобы по достоинству

[18] По данным с сайта https://classic-online.ru численность исполнителей леворучного концерта Равеля приблизительно в 1,5 раза больше, чем численность исполнителей леворучного концерта Прокофьева. Сегодня одним из пропагандистов Четвертого концерта Прокофьева по праву можно считать пианиста Алексея Володина: https://www.youtube.com/watch?v=ccA7BqQBtaE&t=239s.

оценить все его богатство — техническое и музыкальное, от солиста требуется немало времени на изучение партитуры.

Литература

Алексеев 1961 — *Алексеев А. Д.* Французская фортепианная музыка конца XIX начала XX века. Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1961. 220 с.

Алексеев 1974 — *Алексеев А. Д.* Советская фортепианная музыка: 1917–1945. Москва: Музыка, 1974. 248 с.

Барсова 1974 — *Барсова И. А.* Зичи Г. // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. Т. 2. 1974. Москва: Советская энциклопедия, Советский композитор. Стб. 464.

Благодарская 2018 — *Благодарская Е. А.* Об одной утерянной рукописи Пауля Хиндемита: к изучению творческого наследия композитора // Манускрипт. 2018. № 6 (92). С. 102–106.

Вишневецкий 2009 — *Вишневецкий И.* Сергей Прокофьев. Москва: Молодая гвардия, 2009. 703 с. (Жизнь замечательных людей).

Гаккель 1960 — *Гаккель Л.* Фортепианное творчество С. С. Прокофьева. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1960. 172 с.

Гвинерия 1989 — Фортепианные произведения: для одной левой руки / ред.-сост. и вступ. ст. Т. Гвинерия. Москва: Музыка, 1989. 79 с.

Голубовская 1974 — *Голубовская Н.* Искусство педализации. 2-е изд. Ленинград: Музыка, 1974. 96 с.

Дельсон 1973 — *Дельсон В.* Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. Москва: Советский композитор, 1973. 286 с.

Долинская 2006 — *Долинская Е.* Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: Исследовательские очерки. Москва: Издательский Дом «Композитор», 2006. 560 с.

Кравец 1999 — *Кравец Н. Я.* Инструментальные концерты Прокофьева: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва: Государственный институт искусствознания, 1999. 24 с.

Лонг 1981 — *Лонг М.* За роялем с Морисом Равелем // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 9. / сост., вст. ст., коммент. и ред. переводов Я. Мильштейна. Москва: Музыка, 1981. С. 75–111.

Мартынов 1974 — *Мартынов И. И.* Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. Москва: Музыка, 1974. 560 с.

Мартынов 1979 — *Мартынов И. И.* Морис Равель. Москва: Музыка, 1979. 335 с.

Нестьев 1973 — *Нестьев И. В.* Жизнь Сергея Прокофьева. Москва: Советский композитор, 1973. 713 с.

Нестьева 2019 — *Нестьева М. И.* Сергей Прокофьев: Солнечный гений. Москва: Издательство АСТ, 2019. 320 с. (Музыка времени. Иллюстрированные биографии).

Прокофьев 1961 — *Прокофьев С. С.* Автобиография // С. С. Прокофьев: Материалы, документы, воспоминания / сборник, сост., ред., примеч. и вступ. статьи С. И. Шлифштейна. 2-е изд., доп. Москва: Музгиз, 1961. С. 13–199.

Прокофьев 1991 — Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. Москва: Советский композитор, 1991. 285 с.

Прокофьев 2002 — *Прокофьев С. С.* Дневник 1919–1933 / предисловие Святослава Прокофьева. Paris : sprkfv [DIAKOM], 2002. Т. 2. 865 с.

Прокофьев, Мясковский 1977 — *Прокофьев С. С., Мясковский Н. Я.* Переписка / вступ. статья Д. Б. Кабалевского; сост. и подготовка текста М. Г. Козловой и Н. Р. Яценко; коммент. В. Л. Киселева; предисл. и указатели М. Г. Козловой. Москва : Советский композитор, 1977. 599 с.

Савкина 1982 — *Савкина Н. П.* Сергей Сергеевич Прокофьев. Москва : Музыка, 1982. 144 с.

Слонимский 2004 — *Слонимский С.* Свободный диссонанс : Очерки о русской музыке. Санкт-Петербург : Композитор, 2004. 144 с.

Смирнов 1981 — *Смирнов В.* Морис Равель и его творчество. Ленинград : Музыка, 1981. 224 с.

Цыпин 1959 — *Цыпин Г. М.* Морис Равель. Москва : Музгиз, 1959. 135 с.

Эдмондс, Айдиноу 2004 — *Эдмондс Д., Айдиноу Д.* Кочерга Витгенштейна: История десятиминутного спора между двумя великими философами / пер. с английского Е. Канищевой. Москва : Новое литературное обозрение, 2004. 352 с.

Patterson 1999 — *Patterson Donald L.* One handed: a guide to piano music for one hand // Music reference collection, № 80 / comp. & annot. by Donald L. Patterson. Westport (Conn.); London : Greenwood press, 1999. 313 p.

Waugh 2008 — *Waugh A.* The House of Wittgenstein: a family at war. London : Bloomsbury, 2008. 333 p.

Wittgenstein 1957 — *Wittgenstein P.* School for the Left Hand. In 3 vols. Vienna, London : Universal Edition, 1957. Vol. 1. 83 p. Vol. 2. 60 p. Vol. 3. 88 p.

Сведения об авторе

Чернышов, Владимир Игоревич

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0528-2708
SPIN-код: 4150-3870
e-mail: maestropiano@mail.ru

Соискатель кафедры специального фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Piano Concertos for the Left Hand by Ravel and Prokofiev: Two Answers to One Order

Chernyshov, Vladimir I.
Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

Abstract. In the twentieth century, the one-armed pianist Paul Wittgenstein made a significant contribution to piano literature for the left hand, which was due to his wish to broaden and update his concert repertoire. In 1929–1930 he ordered a left-handed piano concerto first to Maurice Ravel and then to Sergei Prokofiev. It was possible through the inheritance that Wittgenstein received after the death of his father, the steel magnate Karl Wittgenstein. While Ravel was able to meet the client's needs, though not completely, Prokofiev was completely denied the performance of his music. One of the main reasons for Prokofiev's failure might be the creative crisis of the end of the foreign period, when the composer was in search of a new musical language — "the new simplicity". The article traces and compares the destiny of these piano concertos, specifying the reasons for the relative lack of demand for Prokofiev's left-handed concerto on behalf of performers. The article also analyzes music, piano texture and technique, form, orchestration of the left-handed concertos. Special attention is paid to biographical facts from Paul Wittgenstein's life, as well as uneasy relationship between the client and the composers.

Keywords: *Maurice Ravel, Sergei Prokofiev, Paul Wittgenstein, piano concerto for the left hand, "new simplicity".*

Submitted on: 29.04.2020

Published on: 15.11.2020

For citation: *Chernyshov, Vladimir I.* "Piano Concertos for the Left Hand by Ravel and Prokofiev: Two Answers to One Order". In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 4 (2020), pp. 67–91 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.004.

Works Cited

Alexeev, Alexander D. (1961). *Frantsuzskaya fortepiannaya muzyka kontsa XIX nachala XX veka* [*French piano music of the late 19th early 20th century*]. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 220 p. (in Russian).

Alexeev, Alexander D. (1974). *Sovetskaya fortepiannaya muzyka: 1917–1945.* [*Soviet piano music: 1917–1945*]. Moscow: Muzyka, 248 p. (in Russian).

Barsova, Inna A. (1974). Zichy G. In *Muzykal'naya entsiklopediya* [*Musical encyclopedia*], ed. by Yuri V. Keldysh. T. 2. Col. 464 (in Russian).

Blagodarskaya, Elena A. (2018). "Ob odnoy uteryannoy rukopisi Paulya Hindemitha: k izucheniyu tvorcheskogo naslediya kompozitora" ["About the one lost manuscript by Paul

Hindemith: to the study of the composer's creative heritage"]. In *Manuscript*, no. 6 (92) (2018), pp. 102–106 (in Russian).

Del'son, Viktor Yu. (1973). *Fortepiannoe tvorchestvo i pianizm Prokofieva* [*Piano creativity and pianism by Sergey Prokofiev*]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 286 p. (in Russian).

Dolinskaya, Elena B. (2006). *"Fortepiannyi kontsert v russkoy muzyke XX stoletiya: Issledovatel'skie ocherki"* [*"Piano concerto in russian music of the 20th century: Research essays"*]. Moscow: Izdatel'skiy dom "Kompozitor", 560 p. (in Russian).

Edmonds, David & Aidinou, John (2004). *Kocherga Vitgenshteyna: Istoriya desyatiminutnogo spora mezhdu dvumya velikimi filosofami* [*Wittgenstein's Poker. The story of a ten-minute argument between two great philosophers*], per. from English by E. Kanishcheva. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 352 p. (in Russian).

Gakkel, Leonid E. (1960). *Fortepiannoe tvorchestvo S. S. Prokofieva* [*Piano creativity by Sergey S. Prokofiev*]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 172 p. (in Russian).

Golubovskaya, Nadezhda I. (1974). *Iskusstvo pedalizatsii* [*The Art of pedaling*]. 2th edition. Leningrad: Muzyka, 96 p. (in Russian).

Gvineriya, Tina (1989). *Fortepiannye proizvedeniya: dlya odnoy levoy ruki* [*Piano works: for one left hand*], ed. by Tina Gvineriya. Moscow: Muzyka, 79 p. (in Russian).

Kravets, Nelli Ya. (1999). *Instrumental'nye kontserty Prokofieva: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02.* [*Instrumental concertos by Prokofiev: PhD (Arts) dis. in musicology*]. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 24 p. (in Russian).

Long, Marguerite (1981). "Za royalem s Morisom Ravelem" ["At the piano with Maurice Ravel"]. In *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran* [*Performing art of foreign countries*]. Vol. 9, edited and commentaries by Jacob Milshten. Moscow: Muzyka, pp. 75–111 (in Russian).

Martynov, Ivan I. (1974). *Sergey Prokofiev. Zhizn' i tvorchestvo*. [*Sergey Prokofiev. Life and creativity*]. Moscow: Muzyka, 560 p. (in Russian).

Martynov, Ivan I. (1979). *Maurice Ravel.* Moscow: Muzyka, 335 p. (in Russian).

Nestieva, Marina I. (2019). *Sergey Prokofiev: Solnechnyy geniy* [*Sergei Prokofiev: Sunny genius*]. Moscow: Izdatel'stvo AST, 320 p. (Muzyka vremeni. Illyustrirovannye biografii) (in Russian).

Nestiev, Israel V. (1973). *Zhizn' Sergeya Prokofieva* [*Life of Sergei Prokofiev*]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 713 p. (in Russian).

Patterson, Donald L. (1999). "One handed: a guide to piano music for one hand". In *Music reference collection*, no. 80 (1999), comp. & annot. by Donald L. Patterson. Westport (Conn.); London: Greenwood press, 313 p.

Prokofiev, Sergei S. & Myaskovskiy, Nikolay Ya. (1977). *Perepiska* [*Correspondence*], entry article by Dmitriy B. Kabalevsky. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 599 p. (in Russian).

Prokofiev, Sergei S. (1961). Avtobiografiya [Autobiography]. In *Sergei Prokofiev: Materialy, dokumenty, vospominaniya* [*Sergei Prokofiev: Materials, documents, memoirs*], edited and commentaries by Semyon I. Shlifshtein. 2th edition. Moscow: Muzgiz, pp. 13–199 (in Russian).

Prokofiev, Sergei S. (1991). *Prokofiev o Prokofieve: Stat'i i interv'yu* [*Prokofiev about Prokofiev: Articles and interviews*], edited and commentaries by Victor P. Varunts. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 285 p. (in Russian).

Prokofiev, Sergei S. (2002). *Dnevnik 1919–1933* [*Diary 1919–1933*], foreword by Svyatoslav Prokofiev. Paris: sprkfv [DIAKOM], vol. 2. 865 p. (in Russian).

Savkina, Nataliya P. (1982). *Sergey Sergeevich Prokofiev.* Moscow: Muzyka, 144 p. (in Russian).
Slonimskiy, Sergey M. (2004). *Svobodnyy dissonans: Ocherki o russkoy muzyke.* [*Free dissonance: Essays on Russian music*]. St. Peterburg: Kompozitor, 144 p. (in Russian).
Smirnov, Valeriy V. (1981). *Maurice Ravel i ego tvorchestvo* [*Maurice Ravel and his creativity*]. Leningrad: Muzyka, 224 p. (in Russian).
Tsypin, Gennadiy M. (1959). *Maurice Ravel*. Moscow: Muzgiz, 135 p. (in Russian).
Vishnevetskiy, Igor G. (2009). *Sergey Prokofiev.* Moscow: Molodaya gvardiya, 703 p. (Zhizn' zamechatel'nykh lyudey) (in Russian).
Waugh, Alexander (2008). *The House of Wittgenstein: a family at war*. London: Bloomsbury, 333 p.
Wittgenstein, Paul (1957). *School for the Left Hand*: in 3 vols. Vienna, London: Universal Edition. Vol. 1. 83 p. Vol. 2. 60 p. Vol. 3. 88 p.

About the Author

Chernyshov, Vladimir I.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0528-2708
SPIN-код: 4150-3870
e-mail: maestropiano@mail.ru

PhD Applicant in Arts of the Special Piano Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

УДК 787.1/4
ББК 85.313(3)
DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.005

Носитель традиций музыкально-исполнительского искусства в социуме (на примере казахских кобызистов и украинских кобзарей)

Шарипбаева, Акнар Таттибаевна

Российский институт истории искусств
190068 Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5

Академический оркестр казахских народных инструментов имени Дины Нурпеисовой
060002 Казахстан, г. Атырау, пр. Абулхаир Хана, 52

Аннотация. В данной статье автор анализирует роль традиционного носителя музыкально-исполнительского искусства в социуме. На примере кобзарей и кобызистов раскрываются выполняемые ими функции в традиционном обществе. Описываются исторические особенности кобзарства, их жанры и традиции, с отсылкой к известным этнографам Ф. Колессе и Т. Шевченко. Автор обосновывает общее тюркское происхождение украинской кобзы и казахского кобыза. В статье дается характеристика деятельности кобызистов, с учетом работ известных этнографов А. Х. Маргулана и А. Ф. Эйхгорна. Рассматриваются примеры слепых кобызистов в истории казахского общества (Нышан, Шоже), а также описана династия исполнителей на кобызе, начиная с Ыхыласа Дукенова. Автор сопоставляет общее и особенное в истории развития народного искусства игры на кобзе и кобызе, показывает возможности поддержки и возрождения этого искусства в современном обществе. Предлагается введение статуса традиционного носителя музыкально-исполнительского искусства и его предназначения в современном обществе, дается авторская дефиниция вводимого термина.

Ключевые слова: *традиционная музыка, история музыкально-исполнительского искусства, кобзарь, кобызист, носитель традиционного искусства.*

Дата поступления: 09.04.2020

Дата публикации: 15.11.2020

Для цитирования: *Шарипбаева А. Т.* Носитель традиций музыкально-исполнительского искусства в социуме (на примере казахских кобызистов и украинских кобзарей // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 4. С. 92–112. DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.005.

Акнар Шарипбаева

Носитель традиций музыкально-исполнительского искусства в социуме (на примере казахских кобызистов и украинских кобзарей)

Каждое музыкальное произведение при исполнении воссоздается — звучит, заново рождаясь. Этот процесс всегда носит творческий, художественный характер. Каждый исполнитель — человек своего времени. Исполнитель традиционной музыки — хранитель наследия, переданного ему через века. Он — связующее звено, нить между прошлым и настоящим, сокровищница бесценных знаний, умений и навыков, преемник традиций и демиург музыкальной культуры. «В этом ракурсе и карпатский скрипач, и казахский кюйши и слепой кобзарь-пророк, оказываются в одном ряду с В. А. Моцартом и П. И. Чайковским» [Мациевский 2018, 204].

Народные музыканты в социальной структуре традиционного общества делятся знаниями об истории, культуре и традициях своего народа, выполняя в социуме культурообразующие функции. Кобзари — украинские народные певцы, аккомпанирующие себе на струнном музыкальном инструменте — кобзе (XV век). Героями эпических произведений кобзарей были военные достижения прошлого и настоящего. «Кобзари всегда были там, где решалась судьба простых людей» [Бердина 2013, 229].

В XVI–XVII веках стал распространяться и другой тип кобзарей — «сліпий дида» (с укр. — слепой дедушка), который хранил не только военную, но и социальную память поколений, передавая народную мудрость (наиболее известный из них старец Вересай). Незрячие музыканты передвигались от селения к селению с помощью поводырей и умели в своем пении затронуть самые животрепещущие для украинцев темы [Лысенко 1874, 32]. Про их песни говорили: «песня каждая — правда, как подумаешь умом» [Линёва 1909, XIII].

Мировоззренческая направленность исполняемых произведений обусловила репертуар слепцов. Думы, центральный жанр украинского фольклора, носят чувственный и философский характер. Первый сборник дум был издан в 1819 году [Цертелев 1819]. Украинский фольклорист-этнограф Ф. Колесса внес большой вклад в их систематизацию и сохране-

ние, записав их на фонограф. Народные думы он опубликовал в полном виде и с подробной расшифровкой. В 1969 году вышло издание материалов его музыковедческого исследования записанных дум [Колесса 1969].

Значимый вклад в формирование жанра дум внесли певческие кобзарские цеха (конец XVII–XVIII вв.) со своими уставами, правилами и организационной структурой, объединявшие музыкантов по типу ремесленных. Каждый кобзарь, будучи членом определенного братства, знал отведенный ему для выступлений район и не должен был нарушать установленных границ [Крист 1902, 9]. Пётр I и Елизавета Петровна имели придворных кобзарей [Хоткевич 1903, 92]. Ко второй половине XIX века наметилась тенденция к утрате значения объединений кобзарей и преследованию их свободного музицирования. Кобзарям, как и русским певцам[1], местные власти запрещали исполнять религиозный репертуар около храмов.

В 1840 году известный украинский поэт, писатель, художник и этнограф Тарас Григорьевич Шевченко издал сборник поэтических произведений в жанре дум под названием «Кобзарь». В одной из них («На вічну пам'ять Котляревському») он говорит о народной памяти и славе кобзаря:

	перевод на русский язык:
«Не вмре кобзар, бо навіки	«Жив кобзарь — его навеки
Його привітала.	слава увенчала.
Будеш, батьку, панувати,	Будешь ты владеть сердцами,
Поки живуть люди,	пока живы люди;
Поки сонце з неба сяє,	пока солнце не померкнет,
Тебе не забудуть!»	тебя не забудем!»
[Шевченко 1947, 312]	

За революционные взгляды Шевченко был в 1847 году по рекрутской повинности отправлен на военную службу в Отдельный Оренбургский корпус с запретом на занятие творческой деятельностью. В 1850–1857 годах новым местом службы стало Новопетровское укрепление (форт Александровский) на полуострове Мангышлак (в наст. вр. Мангистау, Казахстан). Шевченко (в народе Кобзарь) проявлял особый интерес к этнографии казахского народа, участвовал в экспедициях, зарисовывал и описывал памятники казахской культуры [Суин 2014, 15–20]. В 1932 году

[1] Е. Э. Линёва писала о том, что городовые препятствовали появлению слепых певцов около храмов Великого Устюга: «...в праздничный день я разыскивала слепых певцов духовных стихов, расспрашивала о них многих и, наконец, обратилась к городовому на площади с вопросом: „У какого храма больше собирается слепцов?“. Городовой вытянулся в струнку и с самодовольством верного исполнителя приказания начальства отрапортовал: „Их нигде не найти-с! Как только где покажется слепец, мы его тотчас увольняем-с! Смута от них. Народ скопляется!“» [Линёва 1909, XLVII]. — *прим. ред.*

в здании летней резиденции коменданта крепости форта Александровского был открыт Музей Тараса Шевченко, а 1939 году он был переименован в город Форт-Шевченко.

В начале XX века началось возрождение кобзарства: украинцы стали разучивать думы из сборников, составленных фольклористами [Михутина 2013, 158]. Но в 1933 году ЦК ВКП(б) принял постановления о запрете попрошайничества, об обязательности регистрации музыкальных инструментов (в НКВД и отделах милиции), о предоставлении репертуара на утверждение (в учреждениях народного комиссариата образования). Творчество музыкантов стало регулироваться как индивидуальная музыкально-исполнительская деятельность [Гатагова 2005, 115]. Фактически это ограничило свободное творчество, лежавшее в основе кобзарства, а также стало поводом для преследований музыкантов, не исполняющих постановления.

Роль кобзарей в украинском социуме была велика. Посещая семьи в стороне от родного селения, кобзарь оценивал воспитанность старшего и младшего поколений, их взаимоотношения. В народе считалось, что кобзарь был ходатаем в потустороннем мире о хороших людях. Нельзя было обидеть кобзаря. На Украине даже бедные крестьяне всегда держали «дольку поля на старцев» — милостыню кобзарю [Петрик 2016, 148]. В доме с детьми кобзарь пел песни, рассказывал сказки, а подросткам предлагал произведения с нравоучительным посылом. Для старшего поколения он исполнял псальмы (псалмы пророка Давида, переложенные на песенный лад) и богомольные песни (канты) [Петрик 2014, 150], думы и исторические песни [Парусова 2015, 118], а также играл музыку для танцующих. Репертуар кобзарей соотносился с календарным циклом церковных праздников и постов. В период разрушения храмов, когда монахов и священнослужителей репрессировали и отправляли в ссылки, кобзари брали на себя некоторые функции священников — крещение, отпевание, венчание и другие [Проскурина 2003, 59].

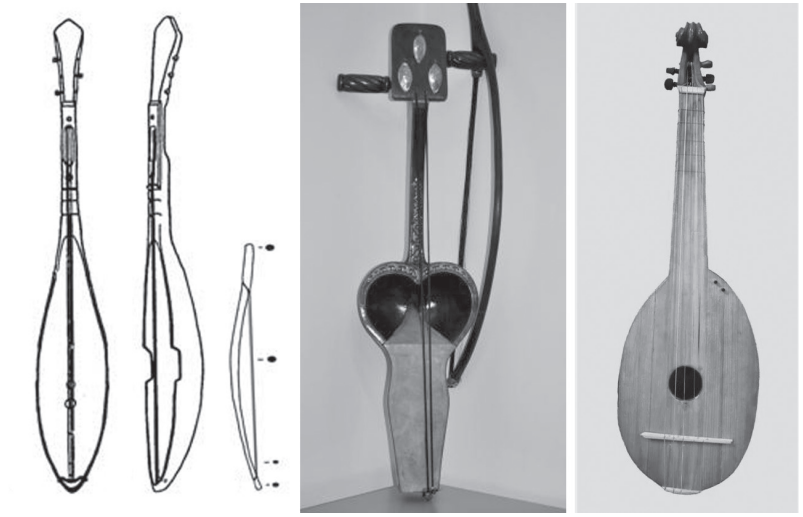
Особое отношение к исполнителям транслировалось и на саму кобзу как музыкальный сакральный инструмент. К. В. Квитка отмечал: «Наши познания в области инструментоведения — благодаря изображениям древних инструментов, археологическим находкам и описаниям этих инструментов — охватывают более отдаленные времена, чем познания о самих музыкальных произведениях» [Квитка 1973, 24].

На территории Киевской Руси кобза появилась вследствие взаимодействия с тюркскими племенами[2]. Этимологически сходное слово «кабз» —

[2] См.: [Вдовиченко, Баранов 2005, 34], [Попов 2013, 51].

дословно переводится как колебание руки [Csato, Johanson 1998, 81]. Наличие родственных слов подтверждает теорию древнего происхождения музыкального инструмента. Тюрки, создавшие его, познакомили с ним и другие народы, в том числе украинский и казахский. В казахской музыкальной культуре есть похожий на кобзу инструмент — кобыз (кылкобыз — при использовании струн из конского волоса).

Эту гипотезу подтверждает инструмент, найденный Краснознаменской экспедиции института археологии АН УССР (1983–1985 гг.). При раскопках в зоне строительства оросительной системы на реке Ингулец возле села Кирово Херсонской области был найден музыкальный инструмент XIV века, имеющий общие черты с кобызом и кобзой (*ил. 1*).



а) струнный инструмент, найденный при археологических раскопках Краснознаменской экспедиции (реконструкция)

б) казахский кылкобыз

в) украинская кобза

Ил. 1. Сопоставление музыкальных инструментов: а) *музыкальный инструмент*, найденный при раскопках Краснознаменской экспедиции [Гершкович 2011, 45]; б) *кылкобыз*, Музейный комплекс Павлодарского государственного университета имени С. Торайгырова. Инв. 000069; в) *украинская кобза*, Музей народной архитектуры и быта Украины. Инв. 0025-39К

Fig. 1. Comparison of musical instruments: Musical instrument: a) *a musical instrument* found during the excavations of the red banner expedition [Gershkovich 2011, 45]; b) *kylkobyz*, Museum complex of S. Toraigyrov Pavlodar state University. inv. 000069; c) *Ukrainian kobza*, Museum of folk architecture and everyday life of Ukraine. Inv. 0025-39K

Инструмент, найденный Краснознаменской экспедицией на территории Украины, ближе к казахскому кылкобызу и по внешней форме и по наличию смычка. На кылкобызе также могли играть щипковым способом (без смычка), но он не получил широкого распространения. Есть мнение, что исполнение щипком относится к первой стадии развития исполнительской традиции на кобызе в древности [Коныратбай 2016, 10]. Все три инструмента — найденный в раскопках Краснознаменской экспедиции, казахский кобыз и украинская кобза — в основе внешне схожи, но кобза ближе к европейскому стилю музыкальных инструментов. Следует так же отметить схожесть свободного речитативного стиля украинских дум и кобызовых кюев, что может объясняться общими тюркскими истоками. Ф. Колесса писал об оригинальности украинского речитативного стиля, образованного еще в дотатарскую эпоху [Колесса 1970, 311].

Широкое использование кобыза в жизни казахского общества отмечали многие исследовали. Ш. Уалиханов утверждал, что все степные музыканты поют под аккомпанемент кобыза [Валиханов 1984, 283]. Жырау (советники) принимали участие при решении военных, политических и экономических вопросов. Они благословляли воинов, которые шли на защиту рубежей. Распевание благословенных песен (бата) исполнялось под аккомпанемент кобыза. А. Ф. Эйхгорн называл кобыз «инструментом странствующих рапсодов», игра на котором сопровождала легенды, сказания и баллады [Эйхгорн 1963, 75].

Репертуар кобызистов и кобзарей изначально и практически на протяжении всей истории составляли песенные мелодии и напевы, а их инструментальная версия была сопровождением. В отличие от кобзарей, при воспроизведении эпических жанров (назидание, завещание, кюй-легенда и др.) на кобызе играют не только сказатели, но и батыры[3], которые не являются музыкантами. Однако к музыкальному сопровождению батыры прибегают только в решающие, переломные моменты событий.

Кобыз описывается и исследуется через призму самобытности культуры казахского народа. А. Х. Маргулан отождествляет кобызистов с источником национальной идеи [Маргулан 1985, 204], что сходно с восприятием кобзарей в украинском обществе. Маргулан утверждает, что благодаря советникам хана инструмент стал выразителем национального духа казахского народа. Кобызисты выступали не только сказателями и философами, но наставниками и хранителями национальной культуры народа. В отличие от украинских кобзарей, которые своей музыкальной

[3] Батыр — почетный титул у монгольских и тюркских народов за военные заслуги, присоединяемый к имени.

деятельностью зарабатывали себе на жизнь[4], казахские кобызисты занимались этим для души и по внутреннему призванию, а вознаграждения часто носили характер подарков.

Хотя искусство игры на кобызе не было достоянием именно слепых музыкантов, как это имело место среди украинских кобзарей, слепой тоже мог овладеть игрой на этом инструменте (*ил. 2*).

Ил. 2. Слепой музыкант играет на кобызе. Северный Казахстан. Петропавловский уезд. К. В. Щенников, фото начала XX века. МАЭ[5] № 1707-58 (фрагмент)

Fig. 2. A blind musician plays the kobyz. Northern Kazakhstan. Petropavlovsk uyezd. K. V. Schennikov, photo of the beginning of the XX century. Peter the Great Museum of anthropology and Ethnography (Kunstkamera, St. Petersburg), no. 1707-58 (fragment)

На фотографии запечатлен слепой кобызист Шоже (1803–1895) — популярный певец, автор многочисленных эпических сказаний, в искусстве которого получили отражение думы и чаяния народа [Кузембаева 2014, 106]. Поэтический дар этого слепого музыканта высоко ценил Ч. Валиха-

[4] См.: [Путилов 1997, 126].

[5] Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера), г. Санкт-Петербург.

Ил. 3. Нышан — Исмаил Шаменулы. Фото 1978 г. Мемориальный комплекс «Коркыт ата» при Кызылординском областном историко-краеведческом музее

Fig. 3. Nyshan — Ismail Shamenuly. Photo of 1978. Memorial complex of Korkyt ata at the Kyzylorda Regional Museum of History and Local Lore

нов. Лучшие варианты народной поэмы «Козы Корпеш — Баян-Сулу» были записаны в 1860-е годы в виртуозном исполнении именно слепого Шоже [Сарыбаев 1978, 31].

В казахском народе так же известен слепой Нышан — Исмаил Шаменулы (1883–1979, *ил. 3*), который выполнял в местном социуме функции, схожие с украинскими кобзарями. Полностью ослепнув в детстве (черная оспа), он виртуозно исполнял древние произведения для кобыза. На рынке города Кызылорда вокруг него собирались дети, чтобы послушать поучительные песни или веселые наигрыши. Во время Великой Отечественной войны к нему за поддержкой и благословением обращались отправлявшиеся на фронт солдаты [Уразалиева 2012, 69]. Слепого Нышана особо почитали и уважали кызылординцы. Он был непременным гостем на общественных праздниках. К нему односельчане обращались в печали и болезни за наставлениями и духовной поддержкой, которые он умел преподносить в музыкальной форме.

Каждый исполнитель на кобзе в зависимости от своей сферы деятельности выражал отношение к жизни, смерти, окружающему миру через музыку. Образ этого инструмента связан с мировоззрением, что особенно ярко прослеживается в тематике произведений известного кобызиста конца XIX века — Ыхыласа Дукенова (каз. Дукенұлы), 1843–1916). Об Ыхыласе слепой Шоже говорил: «Звуки кобыза Ыхыласа распространяются вне поля моего зрения на необозримое пространство, в неведомые неземные миры» [Жаканов 1993, 6].

В 1928 году был причислен к кулакам и арестован его старший сын Тусипбек (*табл. 1*) — продолжатель исполнительской традиции Ыхыла-

са, обучивший многих искусству виртуозной игры на кобызе. В тюрьме г. Уральска Тусипбек серьезно заболел и в 1930 году скончался.

Традиция кобызового искусства Ыхыласа не потеряла своих носителей в роду, т. к. у Тусипбека дома жил и обучался его внучатый племянник — Даулет Мыктыбаев. В 1970–1976 годы Д. Мыктыбаев преподавал в Алма-Атинской консерватории класс кобыза. Среди его учеников — заслуженный артист Казахской ССР Куаныш Ажмуратов; заведующий кафедрой кобыза и баяна, профессор Базархан Косбасаров; автор трех хрестоматий для кылкобыза Абдиманап Жумабеков. Профессор Б. Косбасаров преподавал класс кобыза в консерватории правнуку Ыхыласа Дукеулы — Нурлану Есмаханову, а А. Жумабеков — в Республиканской специализированной казахской музыкальной школе А. Жубанова и в консерватории праправнучке Ыхыласа Дукенова, автору статьи Акнар Шарипбаевой.

В XX веке смена политического строя и строительство социалистического общества серьезно повлияли на музыкальную культуру народов СССР. Вот как этот период времени описывает искусствовед Л. Уразбекова: «общественно-социальные изменения привели к формированию новых культурных ценностей, которые не являются логическим продолжением развития национальных идеалов, а позаимствованы извне» [Уразбекова 2009, 153].

Н. Г. Шахназарова отмечает сложность взаимодействия музыкальных культур Востока и Запада, отличающихся в эстетических, духовных и мировоззренческих взглядах [Шахназарова 1973, 82].

Активная трансформация народной музыки в советский период привела:

— *к потере этнических особенностей исполнения* на кобзе и кобызе при их «встраивании» в национальные оркестры народных инструментов и ансамбли;
— *к изменению конструкции кобыза* в сторону его «европеизации» (создание прима-кобыза по скрипичному образцу) и прекращению выпуска украинских кобз фабриками музыкальных инструментов;
— *к значительному сокращению музыкантов-инструменталистов*, играющих на кобзе и кобызе, в том числе в результате репрессий.

Со времени обретения независимости Украины и Казахстана, наблюдается активизация деятельности кобзарских цехов в украинском обществе и кобызистов в казахском. На Украине известны кобзари — Микола Будник, Тарас Компаниченко, Александр Кит, Павло Зубченко, Иван Кушнир, Назар Божинский. В Казахстане — кобызисты Раушан Мусаход-

жаева, Раушан Уразбаева, Байкара Садвакасов, Максат Медеубек, Акнар Шарипбаева.

В Кагарлыкском районе Киевской области (с. Стретовка) в 1989 году был открыт единственный в мире Стретовский педагогический профессиональный колледж кобзарского искусства[6]. Обучение исполнительству на кылкобызе проводится в учебных заведениях страны во всех областях Казахстана. Кобзы сегодня выпускает Львовская фабрика музыкальных инструментов, кобызы изготавливают в частных музыкальных мастерских.

В Казахстане сохранилась традиция семейных династий музыкантов, играющих на кобызе, благодаря чему имеет место преемственность самобытности исполнения и древнего репертуара. Ниже приведен пример династической передачи кобызовой традиции в локальном порядке (передавали знания, умения и навыки только «своим»), ядром которой является Ыхылас Дукенов — основоположник кобызового искусства в современном его понимании (*табл. 1*).

Династия	Имя, родство	Период жизни	Музыкальная деятельность
Семь предков, в т. ч.: прародители *(из рода тама Младшего жуза, подразделение Жогы)*[7]	Нияз *(прапрапрапрапрадед)*	XVI в.	кобызист
	Құтты Абыз (прапрапрапрадед)	начало XVII в	кобызист
	Жанкісі *(прапрапрадед)*	XVII в.	кобызист
	Жарык *(прапрадед)*	конец XVII в.	кобызист
	Ерназар *(прадед)*	начало XVIII в.	кобызист
	Алтынбек *(дед)*	вт. пол. XVIII в.	кобызист, мастер
	Дукен Алтынбекулы *(отец)*	конец XVIII – перв. пол. XIX вв.	кобызист, ювелир
Основоположник династии	***сын*** **Ыхылас Дукенов** ***отец***	1834–1916	композитор-кобызист
Последователи *(локальная традиция)*	Дуйсебай Ыхыласов *(старший сын)*	1865–19??	кобызист

[6] Стрітівський педагогічний фаховий коледж кобзарського мистецтва. URL: http://kobzar.ucoz.ua (официальный сайт).

[7] Жуз — исторически сложившиеся родовые объединения казахов (старший, средний и младший жузы).

Династия	Имя, родство	Период жизни	Музыкальная деятельность
Последователи *(локальная традиция)*	Тусипбек Ыхыласов *(средний сын)*	1864–1930	кобызист, акын
	Акынбай Ыхласов *(младший сын)*	1865–1943(4)	кобызист, мастер
	Сугир Алиев *(дальний родственник, род тама)*	1882–1962	кобызист, домбрист, как прямой ученик перенял все кюи Ыхыласа и переложил для домбры
	Жанайдар Садвокасов *(сват)*	1898–1937	кобызист, общественно-политический деятель
	Даулет Мыктыбаев *(внучатый племянник)*	1905–1976	кобызист, рассказчик, преподаватель игры на кобызе в консерватории
	Жаппас Каламбаев *(дальний родственник, род тама)*	1909–1969	кобызист (все кюи Ыхыласа перенял от Сугира Алиева), преподаватель игры на кобызе консерватории
	Саулет Акынбаев *(внук Ыхыласа)*	1937(8)–1981	кобызист, домбрист, баянист
	Нурлан Есмаханов *(правнук)*	1959 г. р.	кобызист, артист оркестра, преподаватель в ВУЗе
	Нуржан Есмаханов *(правнук)*	1965 г. р.	кобызист
	Едил Ермекбаев *(праправнук)*	1975 г. р.	кобызист
	Акнар Шарипбаева *(праправнучка)*	1979 г. р.	кобызистка, этноинструментовед, солистка оркестра

Табл. 1. Династия музыкантов рода Ыхыласа Дукенова
Table. 1. Dinasty of musicians of Ykhylas Dukenov's family

Значимость профессиональных династий сегодня для сохранения и развития музыкального наследия казахского народа невозможно переоценить. Однако пока не наблюдается возрождения их исторически сло-

жившейся роли в социуме. Что необходимо сделать, чтобы искусство игры на кобзе и на кобызе вновь могло стать основой музыкальной жизни своего народа? Социолог Ю. Г. Волков отмечает: «Активность того или иного вида деятельности в социуме определяется статусом субъектов такой деятельности» [Волков 2019, 54]. Следовательно, чтобы положить начало данному процессу, нужно обозначить таких исполнителей особым статусом — носителей традиционного искусства.

«Носитель традиции — это достойный представитель аутентичной народной традиции, открыто и активно распространяющий ее в обществе с учетом ее целостности и исторической значимости. Образно выражаясь, носитель традиций — открытый „живой музей", и, в первую очередь, именно эту функцию (сохранение и распространение традиции) он выполняет в социуме» [Шарипбаева 2018, 115].

Как в любом современном обществе, для эффективной реализации статус первично закрепляется на правовом уровне. Но в настоящее время подобной регламентации правовое поле постсоветских стран не предусматривает. Названия таких субъектов также ни на законодательном уровне, ни на уровне научных исследований окончательно еще не определены.

В научной литературе предложены варианты:

— носитель [Жордания 2007, 330];
— представитель [Татарко, Козлова 2006, 69];
— хранитель традиционной культуры [Шастина 2016, 52];
— этнофор [Пименов 1977, 19];
— информатор [Коваленко 2019, 5].

По нашему мнению, применительно к традиционной культуре и искусству целесообразно использовать название *носитель*, так как:

— он не только хранит традиционное (*носит*), но и *несёт* его в социум, выполняя общественно значимую функцию его консолидации и стабилизации и преемственности исторической памяти;
— носитель деятельно преподносит искусство своего народа (исполняет, демонстрирует навыки), а не просто представляет и информирует о нем в виде трансляции знаний.

Сомнительно также использование термина *этнофор*, который в переводе с греческого «ethnos» (этнос) и итальянского «fora» (вперед), означает индивидуального представителя традиционной этнокультуры [Жуков 2019, 819]. Этнофор просто этнически является представителем своей культуры и может не иметь цели нести ее в современное общество.

Между тем нас интересует именно *носитель традиционной культуры и искусства*, который активно выполняет важные функции в социуме, то есть его сущность должна предусматривать общественно-деятельностный компонент.

В социуме традиционная народная культура — не только основа личности. Творческий потенциал традиционной культуры, еще не реализован в современном обществе, может быть использован для работы с подрастающим поколением и молодежью. Именно носители традиций музыкально-исполнительского искусства могут стать помощниками адаптации молодых людей к противоречиям жизни в современных реалиях, создания досуговой среды на основе трансляции социально-культурного опыта. Организовать такую среду можно по типу места встречи поколений. Это не просто коллективы, ориентированные на воплощение фольклора на сцене, а межвозрастные объединения, в которых фольклор является средством коммуникации и самореализации.

Понимание сути и предназначения традиций, вековой системы воспитания, поведенческих эталонов, культурных норм, знаний, умений и навыков сегодня необходимо для преобразований и в общественной и в частной жизни. Правильное толкование такой системы дают именно *носители традиционного искусства*. Учитывая популярность в настоящее время музыкальной сферы жизни общества (в сравнении, например, с литературной или художественной сферами), носители музыкально-исполнительского искусства при активном взаимодействии с молодежью могут быть источниками перемен в культуре современного социума.

Кобыз для казахского этноса и *кобза* для украинского до начала XX века являлись неотъемлемой частью их жизни, а исполнителей высоко чтили в народе независимо от родового происхождения и материального статуса. Кобзари и кобызисты играли активную роль в социуме, выступая носителями национальной идеи своего народа, вдохновителями войск, хранителями праздников, обычаев и традиций. На Украине кобзарство также выступало основой социальной активности незрячих инвалидов. Такие важные духовные основы музыкальной жизни народов были утрачены в советский период; они должны быть возрождены сегодня в институте носителей традиционного музыкально-инструментального искусства.

Литература

Бердина 2013 — *Бердина Т. Е.* Жанровые особенности дум и песен из репертуара кобзаря Егора Мовчана // Актуальні питання філології та методології: збірник науко-

вих праць магістрантів /за ред. В. В. Герман. Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренко. 2013. С. 229–234.

Валиханов 1984 — *Валиханов Ч. Ч.* О формах казахской народной поэзии // *Валиханов Ч. Ч.* Собрание сочинений : в 5 т. Т. 1. Алма-Ата : Главная редакция Казахской советской энциклопедии, 1984. С. 280–286.

Вдовиченко, Баранов 2005 — *Вдовиченко И. И., Баранов В. И.* Музыка в средневековом Крыму // V Таврические научные чтения, г. Симферополь, 21 мая 2004 г. : сб. науч. ст. / ред. Е. Б. Вишневской. Симферополь : Мустанг, 2005. С. 33–39.

Волков 2019 — *Волков Ю. Г.* Социология будущего. Социологическое знание и социальный проект. Монография. Москва : КноРус, 2019. 215 с.

Гатагова 2005 — ЦК РКП(б) – ВКП(б) и национальный вопрос (1918–1933 гг.) / сост. Л. С. Гатагова, Л. П. Кошелева, Л. А. Роговая Москва : РОССПЭН, 2005. 782 с.

Гершкович 2011 — *Гершкович Я. П.* Спадщина Коркута в половецькому середовищі Північного Причорномор'я // Археологія. 2011. № 1. С. 40–50.

Жаканов 1993 — Қобыз атасы — Ықылас / сост. И. Жақанов. Алматы : Рауан, 1993. 135 с.

Жордания 2007 — *Жордания И. М.* «Вы люди ученые, и конечно вы знаете лучше»: несколько заметок о восприятии фольклора глазами ее носителей и фольклористов // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2007. №2. С. 330–335.

Жуков 2019 — *Жуков В. И.* Этнофор // Большой этнологический словарь / сост. В. И. Жуков, Г. Т. Тавадов. 2-е изд. Москва : Омега-Л, 2019. 956 с.

Квитка 1973 — *Квитка К. В.* Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям // Квитка К. В. Избранные труды : В 2 т. / сост. и коммент. В. Л. Гошовского. Москва : Советский композитор, 1971. Т. 1. С. 3–27.

Коваленко 2019 — Ленинградская область. Областной закон «О государственной политике области в сфере сохранения и восстановления традиционной народной культуры Ленинградской области». Проект внесен депутатом В. А. Коваленко. Санкт-Петербург, 2019. 35 с.

Колесса 1969 — *Колесса Ф. М.* Мелодії українських народних дум / підгот. С. Й. Грица. Київ : Наукова думка, 1969. 591 с.

Колесса 1970 — *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці / підготувала до друку Софія Грица. Київ : Наукова думка, 1970. 591 с.

Коныратбай 2016 — *Коныратбай Т. А.* Коркут в фольклоре тюркоязычных народов (о критическом освоении музыкального наследия Коркута) // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2016. № 11. С. 8–16.

Крист 1902 — *Крист Е.* Кобзари и лирники Харьковской губернии: Приложение к Протоколу заседания Харьковского предвар. комитета (по устройству 12 Археологического съезда и выставки 13 июня 1902 г.). Харьков : Печатное дело кн. К. Н. Гагарина, 1902. 15 с.

Кузембаева 2014 — *Кузембаева С.* Шокан Уалиханов и духовная культура казахского народа // Простор. 2014. № 5. С. 92–114.

Линёва 1909 — *Линёва Е. В.* Великорусские песни в народной гармонизации : в 2 вып. / ред. Ф. Е. Корша. Вып. 2: Песни новгородские. Санкт-Петербург : Издание Императорской Академии Наук, 1909. LXXX, 2, 65 с.

Маргулан 1985 — Марғұлан Ә. Х. Қазақтағы Қорқыт аңызын дәстүр етіп сақтаушылар // Ежелгі жыр, аңыздар: Ғылыми-зерттеу мақалалар. Алматы : Жазушы, 1985. 368 б.

[*Маргулан А. Х.* Хранители традиции Коркыта у казахов // Древние сказания, легенды: научно-исследовательские статьи. Алматы: Жазушы, 1985. 368 с.

Мациевский 2018 — *Мациевский И. В.* В пространстве музыки: в 3 т. / Министерство культуры Российской Федерации, Российский институт истории искусств. Т. 3. Санкт-Петербург: РИИИ, 2018. 379 с.

Михутина 2013 — *Михутина И. В.* Украинский вопрос в России (конец XIX – начало XX века): монография. 2-е изд. доп. Москва: Институт славяноведения РАН, 2013. 305 с.

Парусова 2015 — *Парусова Е. В.* Музыкальные традиции украинского этноса // *Гузенина С. В.* Этносоциология: лики культуры. Хрестоматия. Учебное пособие. Ульяновск: Зебра, 2015. С. 116–119.

Петрик 2014 — *Петрик В. В.* Становление народно-профессионального исполнительства в среде кобзарей и лирников // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 4. С. 149–152.

Петрик 2016 — *Петрик В. В.* Взаимодействие казачества и кобзарства в контексте украинской культуры // Манускрипт. 2016. № 2. С. 146–149.

Пименов 1977 — *Пименов В. В.* Удмурты: опыт компонентного анализа этноса. АН СССР, Институт этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Ленинград: Наука. Ленингр. отделение, 1977. 262 с.

Проскурина 2003 — *Проскурина А. В.* Политика советской власти в отношении религии и церкви в деревне Северо-Запада России (конец 1920-х – 1930-е гг.): монография. Москва: Инфра-М, 2003. 221 с.

Путилов 1997 — *Путилов Б. Н.* Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика / РАН, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). Москва: Восточная литература, 1997. 294 с.

Сарыбаев 1978 — *Сарыбаев Б.* Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата: Жалын, 1978. 176 с.

Суин 2014 — *Суин Н. Ш.* Мангистау в судьбе Кобзаря: буклет / Управление культуры Мангистауской области. Музей комплекс Мангистауского областного управления культуры. Форт-Шевченко: Redline Production, 2014. 48 с.

Татарко, Козлова 2006 — *Татарко А. Н., Козлова М. А.* Сравнительный анализ структуры ценностей и характеристик этнической идентичности в традиционных и современных культурах // Психологический журнал. 2006. №. 4. С. 67–76.

Уразалиева 2012 — *Уразалиева К.* Кобызовая традиция на современном этапе // Мысль. 2012. № 9. С. 67–70.

Уразбекова 2009 — *Уразбекова Л.* Современный миф тюркской культуры // Музыка тюркского мира. Материалы I Международного симпозиума (Алматы, 3–8 мая 1994 г.). Алматы: Дайк-Пресс, 2009. С. 153–158.

Хоткевич 1903 — *Хоткевич И.* Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках // Этнографическое обозрение. 1903. № 2. С. 87–106.

Цертелев 1819 — *Цертелев Н. А.* Опыт собрания старинных малороссийских песен. Санкт-Петербург: Типография К. Крайя, 1819. 64 с.

Шарипбаева 2018 — *Шарипбаева А. Т.* Роль носителя традиции: критерии признания и установления статуса (на примере кобызового искусства) // Актуальные проблемы современной музыкальной тюркологии: материалы международной научно-

практической конференции (г. Алматы, 28–30 мая, 2018 г.) / ред. А. Р. Бердыбай. Алматы : Дайк-Пресс, 2018. С. 112–117.

Шастина 2016 — *Шастина Т. В.* Хранители народной традиционной певческой культуры // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2016. № 1. С. 134–136.

Шахназарова 1973 — *Шахназарова Н. Г.* О взаимодействии музыкальных культур Востока и Запада // Музыкальная трибуна Азии / ред. И. Р. Еолян, Н. Г. Шахназарова, Б. М. Ярустовский. Москва : Советский композитор, 1973. С. 82–90.

Шевченко 1947 — *Шевченко Т. Г.* Кобзарь : переводы с украинского / ред.-сост. А. Л. Дейч. Москва ; Ленинград : ОГИЗ, ГИХЛ, 1947. 686 с.

Эйхгорн 1963 — *Эйхгорн А. Ф.* Музыка киргизов // Музыкальная фольклористика в Узбекистане (первые записи). Музыкально-этнографические материалы. Ташкент : Издательство АН Узбекской ССР, 1963. 195 с.

Csato, Johanson 1998 — *Csato E., Johanson L.* The History of Turkic. The Turkic Languages. London, New York : Routledge, 1998. 125 p.

Сведения об авторе

Шарипбаева, Акнар Таттибаевна

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4528-5524
e-mail: sharipbaeva_aqnar@mail.ru

Аспирантка Российского института истории искусств
190068 Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5

Солистка Академического оркестра казахских народных инструментов имени Дины Нурпеисовой
060002 Казахстан, г. Атырау, пр. Абулхаир Хана, 52

The Bearer of the Traditions of Musical Performing Art in Society (On the Example of Kazakh Kobyzists and Ukrainian Kobzars)

Sharipbaeva, Aknar T.

Russian Institute of Art History
5 Isaakievskaya Square, St. Petersburg 190068, Russia

Dina Nurpeisova Academic Orchestra of Kazakh Folk Instruments
52 Abulkhair Khan Ave., Atyrau 060002, Kazakhstan

Annotation. In this article, the author analyzes the role of the traditional carrier of musical and performing arts in society. He considers the creativity of kobzars and kobyzists to reveal the functions performed by them in the traditional society. It describes the historical features of kobzarstvo, their genres and traditions, with reference to the famous ethnographers F. Kolessa and T. Shevchenko. The author bases the general origin of instruments of ukrainian kobza and kazakh kobyz. The article gives a general description of the activities of kobyzists, with reference to the famous ethnographers A. H. Margulan and A. F. Eichhorn. Presented the examples of the blind kobzarey players in the history of the kazakh society (Nyshan, SHozhe). The author presents information from the primary source about the persecution of kobyzists in the difficult soviet period for national music and reveals the chain of succession of performing on kobyz from the classic of kobyz art, Yhylasa Dukenov. The author compares the general and special in the history of development of kobzars and kobyzists, shows the possibilities of supporting and reviving these folk music trends in modern society. It is proposed to introduce the status of the traditional "carrier" and its purpose in modern society, and the author's definition of the term is given.

Keywords: *traditional music, history of performing arts, kobzar, kobyzist, carrier of traditions.*

Submitted on: 09.04.2020

Published on: 15.11.2020

Forcitation: *Sharipbaeva, Aknar T.* "The Bearer of the Traditions of Musical Performing Art in Society (On the Example of Kazakh Kobyzists and Ukrainian Kobzars)." In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 4 (2020), pp. 92–112 (in Russian).
DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.005.

Works Cited

Berdina, Tat'yana E. (2013). "Zhanrovye osobennosti dum i pesen iz repertuara kobzarya Egora Movchana" ["Genre features of doom and songs from the repertoire of Kobzar Yegor Movchan"]. In *Aktual'ni pitannya filologii ta metodologii: zbirnik naukovikh prats'*

magistrantiv [*Current issues of Philology and methodology: collection of scientific papers of undergraduates*], ed. Vladimir V. German. Sumi: Vid-vo SumDPU imeni A. S. Makarenko, pp. 229–234 (in Russian).

Csato, Eva & Johanson, Lars (1998). The History of Turkic. The Turkic Languages. London, New York: Routledge, 125 p.

Eykhgorn, Avgust F. (1963). "Muzyka kirgizov" ["Music of the Kyrgyz people"]. In *Muzykal'naya fol'kloristika v Uzbekistane (pervye zapisi). Muzykal'no-etnograficheskie materialy* [*Musical folklore in Uzbekistan (first recordings). Musical and ethnographic materials*]. Tashkent: Izdatel'stvo AN Uzbekskoy SSR, 195 p. (in Russian).

Gatagova, Lyudmila S. (2005). *TsK RKP(b) — VKP(b) i natsional'nyy vopros (1918–1933 gg.)* [*Central Committee of the RCP (b) — CPSU (b) and the national question*], edited by Lyudmila S. Gatagova, Lidiya P. Kosheleva, Larisa A. Rogovaya. Moscow: ROSSPEN, 782 p. (in Russian).

Gershkovich, Yakiv P. (2011). "Spadshhyna Korkuta v polovec'komu seredovyshhi Pivnichnogo Prychornomor'ja" ["Korkut's heritage in the Polovtsian environment of the northern Black Sea region"] // *Arkheologiya* [*Archaeology*], no. 1 (2011), pp. 40–50 (in Ukrainian).

Khotkevich, Ignat (1903). "Neskol'ko slov ob ukrainskikh banduristakh i lirnikakh" ["A few words about the Ukrainian bandura and lyre players"]. In *Etnograficheskoe obozrenie* [*Ethnographic Review*], no. 2 (1903), pp. 87–106 (in Russian).

Kolessa, Filaret (1969). *Melodii ukrains'kikh narodnykh dum* [*Melodies of Ukrainian folk dooms*]. Kyi'v: Naukova dumka, 591 p. (in Ukrainian).

Kolessa, Filaret (1970). *Muzykoznavchi praci*. [*Musicological works*]. Kyi'v: Naukova dumka, 591 p. (in Ukrainian).

Konyratbay, Tynysbek (2016). "Korkut v fol'klore tyurkoyazychnykh narodov (o kriticheskom osvoenii muzykal'nogo naslediya Korkuta)" ["Korkut in the folklore of the Turkic-speaking peoples (on the critical development of the musical heritage of Korkut)"]. In *Nauchnaya diskussiya: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii*, no. 11 (2016), pp. 8–16 (in Russian).

Kovalenko, Valeriya (2019). *Leningradskaya oblast'. Oblastnoy zakon ' O gosudarstvennoy politike oblasti v sfere sokhraneniya i vosstanovleniya traditsionnoy narodnoy kul'tury Leningradskoy oblasti.*' [*Leningrad region. Regional law ' On the state policy of the region in the field of preservation and restoration of the traditional folk culture of the Leningrad region*']. The draft was introduced by the deputy Valeriya Kovalenko. St. Petersburg, 35 p. (in Russian).

Krist, Evgeniy (1902). K*obzari i lirniki Khar'kovskoy gubernii: Prilozhenie k Protokolu zasedaniya Khar'kovskogo predvar. komiteta (po ustroystvu 12 Arkheologicheskogo s'ezda i vystavki 13 iyunya 1902 g.).* [*Kobzars and lirniki of the Kharkiv province: Appendix to the Minutes of the meeting of the Kharkiv preliminary Commission (on the arrangement of the 12th Archaeological Congress and exhibition on June 13, 1902*]. Kharkov: Pechatnoe delo kn. K. N. Gagarina, 15 p. (in Russian).

Kuzembaeva, Sara (2014). Shokan Ualikhanov i dukhovnaya kul'tura kazakhskogo naroda" [Shokan Ualikhanov and spiritual culture of the Kazakh people"]. In *Prostor*, no. 5 (2014), pp. 92–114 (in Russian).

Kvitka, Klyment V. (1973). "Vstupitel'nye zamechaniya k muzykal'no-etnograficheskim issledovaniyam" ["Introductory Notes on Music and Ethnographic Research"] In Klyment

V. Kvitka, *Izbrannye trudy* [*Selected Works*]: in 2 vols., comp. and comm. by Vladimir L. Hoshovskiy. Moscow: Sovetskiy compositor. Vol. 2, pp. 3–27. (in Russian).

Linyova, Evgeniya (1909). *Velikorusskie pesni v narodnoy garmonizatsii* [*Great Russian songs in folk harmonisation*]: in 2 iss. Iss. 2. St. Petersburg: Izdanie Imperatorskoy Akademii Nauk, 155 p. (in Russian).

Margulan, Al'kej H. (1985). "Ḳazaḳtaġy Ḳorḳyt anyzyn dástùr etìp saḳtaušylar" ["Keepers of the legend of Korkut in the tradition of the Kazakhs"]. In *Eželgì žyr, anyzdar: Ġylymizertteu maḳalalar* [*Ancient Myths, Legends: Research Articles*]. Almaty: Žazušy, 368 p. (in Kazakh).

Matsievskiy, Igor V. (2018). *V prostranstve muzyki* [*In the space of music*]: in 3 vols. Vol. 3. St. Petersburg: Rossiyskiy institut istorii iskusstv, 379 p. (in Russian).

Mikhutina, Irina V. (2013). *Ukrainskiy vopros v Rossii (konets XIX – nachalo XX veka): monografiya* [*The Ukrainian question in Russia (late XIX – early XX century)*]. 2th edition. Moscow: Institut slavyanovedeniya RAN, 305 p. (in Russian).

Parusova, Ekaterina V. (2015). "Muzykal'nye traditsii ukrainskogo etnosa" ["Musical traditions of the Ukrainian ethnic group"]. In Svetlana V. Guzenina, E*tnosotsiologiya: liki kul'tury* [*Ethnosociology: faces of culture*]. Ulyanovsk: Zebra, pp. 116–119 (in Russian).

Petrik, Valentina V. (2014). "Stanovlenie narodno-professional'nogo ispolnitel'stva v srede kobzarey i lirnikov" ["The formation of folk-professional performance among kobzars and lyre players"]. In Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki, no. 4 (2014), pp. 149–152 (in Russian).

Petrik, Valentina V. (2016). "Vzaimodeystvie kazachestva i kobzarstva v kontekste ukrainskoy kul'tury" ["Interaction of Cossacks and kobzars in the context of Ukrainian culture"]. In *Manuskript*, no. 2 (2016), pp. 146–149 (in Russian).

Pimenov, Vladimir V. (1977). *Udmurty: opyt komponentnogo analiza etnosa.* [*Udmurts: experience in component analysis of ethnos*]. Leningrad: Nauka, 262 p. (in Russian).

Proskurina, Alla V. (2003). *Politika sovetskoy vlasti v otnoshenii religii i tserkvi v derevne Severo-Zapada Rossii (konets 1920-kh – 1930-e gg.)* [*Soviet policy on religion and the Church in rural northwestern Russia (late 1920s – 1930s)*]. Moscow: Infra-M, 221 p. (in Russian).

Putilov, Boris N. (1997). *Epicheskoe skazitel'stvo: Tipologiya i etnicheskaya spetsifika* [*Epic storytelling: Typology and ethnic specificity*]. Moscow: Vostochnaya literatura, 294 p. (in Russian).

Sarybaev, Bolat (1978). *Kazakhskie muzykal'nye instrumenty.* [*Kazakh musical instruments*]. Alma-Ata: Zhalyn, 176 p. (in Russian).

Shakhnazarova, Nelli G. (1973). "O vzaimodeystvii muzykal'nykh kul'tur Vostoka i Zapada" ["On the interaction of musical cultures of the East and West"]. In *Muzykal'naya tribuna Azii* [*Asian music culture*], ed. byed. Izabella R. Eolyan, Nelli G. Shakhnazarova, Boris M. Yarustovskiy. Moscow: Sovetskiy kompozitor, pp. 82–90 (in Russian).

Sharipbaeva, Aknar T. (2018). "Rol' nositelya traditsii: kriterii priznaniya i ustanovleniya statusa (na primere kobyzovogo iskusstva)" ["The role of the bearer of tradition: criteria for recognition and establishment of status (on the example of kobyz art)"]. In *Aktual'nye problemy sovremennoy muzykal'noy tyurkologii: materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (g. Almaty, 28–30 maya, 2018 g.)* [*Actual problems of modern musical Turkology: proceedings of the international scientific and practical conference*

(Almaty, may 28–30, 2018)], ed. by A. R. Berdybay. Almaty: Dayk-Press, pp. 112–117 (in Russian).

Shastina, Tat'yana V. (2016). "Khraniteli narodnoy traditsionnoy pevcheskoy kul'tury" ["Keepers of folk traditional singing culture"]. In *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*, no. 1 (2016), pp. 134–136 (in Russian).

Shevchenko, Taras G. (1947). *Kobzar'* [*Kobzar*]: translations from Ukrainian, ed. by Aleksandr L. Deych. Moscow, Leningrad: OGIZ, GIHL, 686 p. (in Russian).

Suin, Nursulu Sh. (2014). *Mangistau v sud'be Kobzarya* [*Mangistau in the fate of the poet*]. Fort Shevchenko: Redline Production, 48 p. (in Russian).

Tatarko, Aleksandr N. & Kozlova, Mariya A. (2006). "Sravnitel'nyy analiz struktury tsennostey i kharakteristik etnicheskoy identichnosti v traditsionnykh i sovremennykh kul'turakh" ["Comparative analysis of the structure of values and characteristics of ethnic identity in traditional and modern cultures"]. In *Psikhologicheskiy zhurnal*, no. 4 (2006), pp. 67–76 (in Russian).

Tsertelev, Nikolay A. (1819). *Opyt sobraniya starinnykh malorossiyskikh pesen.* [*Experience of the collection of old Russian songs*]. St. Petersburg: Tipografiya K. Kraya, 64 p. (in Russian).

Urazalieva, Kaliya (2012). "Kobyzovaya traditsiya na sovremennom etape" ["Kobyz tradition at the present stage"]. In *Mysl',* no. 9 (2012), pp. 67–70 (in Russian).

Urazbekova, Laura (2009). "Sovremennyy mif tyurkskoy kul'tury" ["Modern myth of Turkic culture"]. In *Muzyka tyurkskogo mira. Materialy I Mezhdunarodnogo simpoziuma (Almaty, 3–8 maya 1994 g.)* [*Music of the Turkic world: Proceedings of the I International Symposium (Almaty, may 3–8, 1994)*]. Almaty: Dayk-Press, pp. 153–158 (in Russian).

Valikhanov, Chokan Ch. (1984). "O formakh kazakhskoy narodnoy poezii" ["About the forms of Kazakh folk poetry"]. In Chokan Ch. Valikhanov, *Sobranie sochineniy* [*Collected works*]: in 5 vols. Vol. 1. Alma-Ata: Glavnaya redaktsiya Kazakhskoy sovetskoy entsiklopedii, pp. 280–286 (in Russian).

Vdovichenko, Irina I. & Baranov, Vyacheslav I. (2005). "Muzyka v srednevekovom Krymu" ["Music in medieval Crimea"]. In *V Tavricheskie nauchnye chteniya, g. Simferopol', 21 maya 2004 g.* [*5th Tauride scientific readings, Simferopol, may 21, 2004*]: Collection of studies, ed. by Elena B. Vishnevskaya. Simferopol: Mustang, pp. 33–39 (in Russian).

Volkov, Yuriy G. (2019). *Sotsiologiya budushchego. Sotsiologicheskoe znanie i sotsial'nyy proekt* [*Sociology of the future. Sociological knowledge and social project*]. Moscow: KnoRus, 215 p. (in Russian).

Zhakanov, Il'ya (1993). *Қobyz atasy — Yқylas* [*Kobyz's father — Ykylas*], ed. by Il'ya Zhakanov. Almaty: Rauan, 135 p. (in Kazakh).

Zhordaniya, Iosif M. (2007). " 'Vy lyudi uchenye, i konechno vy znaete luchshe': neskol'ko zametok o vospriyatii fol'klora glazami ee nositeley i fol'kloristov" [" 'You are scientists, and of course you know better ': a few notes about the perception of folklore through the eyes of its speakers and folklorists"]. In *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta.* [*Bulletin of the Adygeya state University, the series "Philology and the Arts"*], no. 2 (2007), pp. 330–335 (in Russian).

Zhukov, Vasiliy V. (2019). "Etnofor". In *Bol'shoy etnologicheskiy slovar'* [*Large ethnological dictionary*], ed. by Vasiliy I. Zhukov, Gamlet T. Tavadov. 2nd ed. Moscow: Omega-L, 956 p. (in Russian).

About the Author

Sharipbaeva, Aknar T.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4528-5524
e-mail: sharipbaeva_aqnar@mail.ru

Postgraduate student at the Russian Institute of Art History
5 Isaakievskaya Square, St. Petersburg 190068, Russia

Soloist of the Dina Nurpeisova Academic Orchestra of Kazakh Folk Instruments
52 Abulkhair Khan Ave., Atyrau 060002, Kazakhstan

Рецензии

УДК 781
ББК 85.31
DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.006

«Не будь Балакирева, судьбы русской музыки были бы совершенно другие…»

Смирнов, Валерий Васильевич

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Аннотация. В рецензии представлен многолетний путь профессора консерватории и Духовной академии Санкт-Петербурга Татьяны Андреевны Зайцевой в области исследования ею творческой биографии главы Новой русской школы Милия Алексеевича Балакирева. В задуманной серии из четырех отдельных монографий в настоящее время уже изданы первая и заключительная книги (Зайцева, Т. А. Милий Алексеевич Балакирев. Истоки. Санкт-Петербург: Сударыня, 2000 и Зайцева, Т. А. М. А. Балакирев. Путь в будущее. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2017). Объектами скрупулезного изучения стали самые разные вопросы: роль ближайшего окружения (семья, первые педагоги, А. Д. Улыбышев) на формирование юного Милия Балакирева-музыканта, определение места Балакирева в русской музыкальной историографии и доказательное опровержение в связи с этим неверных «хрестоматийных аксиом», восприятие и развитие его эстетических позиций композиторскими школами Запада, особенности композиторского метода как принципиально неконсерваторского обучения и, как следствие, проблема музыкального образования в России в целом. В рецензии рассматривается также ряд изданий, дополняющих серию и сопутствующих созданию завершенной картины музыкантского облика Балакирева.

Ключевые слова: *Милий Алексеевич Балакирев, Владимир Васильевич Стасов, Татьяна Андреевна Зайцева, музыкальная историография, музыкальная эстетика, российское музыкальное образование.*

Дата поступления: 15.08.2020

Дата публикации: 15.11.2020

Для цитирования: *Смирнов В. В.* «Не будь Балакирева, судьбы русской музыки были бы совершенно другие…» // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 4. С. 114–125. DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.006.

Валерий Смирнов

«Не будь Балакирева, судьбы русской музыки были бы совершенно другие…»

Вещие слова В. В. Стасова, вынесенные в заглавие, точно и емко определили роль М. А. Балакирева в истории отечественного музыкального искусства. Их часто цитировали в обширной научной и популярной литературе о создателе Новой русской школы (среди многочисленных работ выделим труды С. М. и А. С. Ляпуновых[1], в подготовке ряда изданий также принимали участие сотрудники Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии[2]). Однако исследователи связывали характеристику Стасова исключительно с деятельностью композитора в 1860-е годы, когда он растил легендарную «Могучую кучку». При этом ранний период его творчества удостаивался лишь скупого обзора, поздний — рассматривался как некое послесловие, а трудная полоса 1870-х годов, называемая кризисом, практически ускользнула от внимания ученых. Неудивительно, что до сих пор не было объемной монографии типа «труды и дни», где последовательно был бы прослежен весь творческий и жизненный путь Балакирева — ключевой фигуры в истории русской музыкальной культуры. Другим объяснением может служить необъятность и сложность темы. Тем более что и поныне отсутствует полное собрание сочинений, писем и литературных работ музыканта. Отсюда — большое количество лакун в балакиревиане,

---

[1] См.: Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским: письма / с предисл. и примеч. С. М. Ляпунова. Санкт-Петербург; Москва: Ю. Г. Циммерман, 1912. [2], 100 с.; Переписка М. А. Балакирева с нотоиздательством П. Юргенсона / сост.: В. А. Киселёв, А. С. Ляпунова. Москва: Музгиз, 1958. 417 с.; *Ляпунова А. С.* Творческое наследие М. А. Балакирева: Каталог произведений: в 3 вып. / Гос. ордена Трудового Красного Знамени публичная б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ленинград: [б. и.], 1960. 198, 164, 312 л.; Милий Алексеевич Балакирев: Исследования и статьи / Научно-исследовательский ин-т театра, музыки и кинематографии; редкол.: А. С. Ляпунова, Ю. А. Кремлёв, Э. Л. Фрид (отв. ред.). Ленинград: Музгиз, 1961. 445 с.; Милий Алексеевич Балакирев: Воспоминания и письма / редкол.: Ю. А. Кремлёв, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид (отв. ред.). Ленинград: Музгиз, 1962. 479 с.; Милий Алексеевич Балакирев: Летопись жизни и творчества / сост.: А. С. Ляпунова, Э. Э. Язовицкая; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Ленинград: Музыка, 1967. 599 с.; *Балакирев М. А., Стасов В. В.* Переписка: в 2 т. / [ред.-сост., авт. вступ. статьи, с. 3–50, и коммент. А. С. Ляпунова]. Москва: Музыка, 1970–1971. Т. 1. 487 с.; Т. 2. 422 с.

[2] Ныне — Российский институт истории искусств — *прим. ред.*

множащиеся мифы и неверные суждения, со временем превратившиеся в аксиомы[3].

Создать целостную, достоверную картину жизни и творчества замечательного музыканта — такую труднейшую задачу на протяжении более 20 лет стремится воплотить и воплощает доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории и Санкт-Петербургской Духовной академии Татьяна Андреевна Зайцева.

Балакирев и судьбы музыки — такой подзаголовок можно было бы дать ее трудам, которые обнаруживают новый взгляд на создателя «Могучей кучки». Продумана их драматургия, в основе которой — поиск ответов на неразгаданные вопросы, связанные с личностью и творчеством музыканта. Трагическая подоснова его судьбы — вот главная пружина развития событий в балакиревской летописи трудов и дней, которую ведет исследователь. В результате Балакирев предстает абсолютно иной фигурой — это другой, остававшийся так долго неизвестным нам, музыкант, мыслитель, философ.

В задуманной тетралогии четыре части. Они составили четыре автономные монографии, которые, тем не менее, тесно связаны между собой. Вышли в свет две: первая и заключительная части. Публикацию двух других предваряют статьи, связанные с их проблематикой.

В открывающей тетралогию книге «М. А. Балакирев. Истоки» [Зайцева 2000] (как и в докторской диссертации[4]) впервые объектом специального исследования стало формирование музыканта, которое до сих пор удостаивалось лишь некой скороговорки. Автор начинает повествование с подробного рассмотрения истории старинного дворянского рода Балакиревых, тесно сплетая ее с историей Руси – России. Как оказалось, к этому роду, известному с середины XIV века, принадлежали царедворцы (включая легендарного шута Балакирева) и военачальники. Совсем в ином свете предстал отец композитора, которого характеризовали как заурядного мелкого чиновника-неудачника. Архивные документы позволили воссоздать притягательный образ Алексея Константиновича, увлекавшегося театром, поэзией, пламенного почитателя Пушкина, а главное — чуткого родителя, угадавшего призвание сына и много сделавшего для его воспитания.

---

[3] Стали хрестоматийными, в частности, характеристики Н. А. Римского-Корсакова из его «Летописи» о «полутатарской» натуре Балакирева, о его кардинальном перерождении после 1870-х годов, что мешало восприятию истинного лица музыканта.

[4] *Зайцева Т. А.* Творческое становление Балакирева как художественный феномен русской культуры 1830–1850-х гг.: дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2000. 408 с.

Принято называть Балакирева автодидактом. Исследователь сделал акцент на другой черте творческой личности мальчика-подростка. Обладая гениальной одаренностью, юный Милий, тем не менее, особо ценил любой толчок-подсказ, который помогал в его становлении музыканта. Поэтому столь поразительно успешными оказались результаты и его первых занятий с матерью, и немногих уроков, взятых у А. И. Дюбюка и К. К. Эйзриха, а еще — у заезжих музыкантов с их концертами, которые для мальчика становились своеобразными уроками. При этом Балакирев выделил пламенного моцартианца, почитателя М. И. Глинки Александра Дмитриевича Улыбышева, которого называл «вторым отцом». На музыкальных собраниях в доме Улыбышева начало складываться созвездие балакиревских кумиров. От Глинки, Шопена, Моцарта вкусы Балакирева устремлялись к Бетховену. При этом в глазах Балакирева до конца не утратило своего обаяния глинкинско-шопеновско-моцартовское начало с его ореолом художественного совершенства.

Благодаря Улыбышеву, который «на свой счет» отвез Балакирева в Санкт-Петербург, тот встретился с Глинкой. Но с кончиной Александра Дмитриевича иссякла и какая-либо материальная поддержка музыканта, что усугубило тяготы его жизни. Быть может, следуя традициям Улыбышева, Балакирев в его духе откликался на заботы окружавших людей, был до конца трогательно участлив к судьбам учеников, крестников, наконец, обездоленных старушек и даже бездомных собак.

Задача двух последних глав книги — не только собрать воедино, проанализировать ранние балакиревские сочинения, но и раскрыть психологию творчества, особенности творческого процесса молодого композитора. В результате автор доказывает свою главную мысль: ранняя зрелость, которую обнаруживает музыка юного Балакирева, и объясняет, почему молодой человек, приехав в Петербург, смог встать во главе школы композиторов. Это подтвердил Стасов, назвав юношу молодым профессором или приват-доцентом от музыки. Это подтвердил и Глинка, подчеркнув: «В первом Балакиреве я нашел взгляды, так близко подходящие к моим. …Со временем он будет второй Глинка» [Зайцева 2000, 196]. Молодой Балакирев, ободренный критиком, а еще более — высокочтимым «отцом русской музыки», был готов нести свои идеи и замыслы собратьям по «Могучей кучке».

Неизученная проблема — Новая русская школа, хотя, казалось, об этом писалось немало. Таковы специальные работы, посвященные «Могучей

кучке», А. Н. Крюкова[5], Е. М. Гордеевой[6], М. О. Цетлина[7]. Сегодня необходимы новые глубокие исследования и со стороны Балакирева, и со стороны Антона Рубинштейна.

В том, что касается Балакирева, плодотворны изыскания Зайцевой. Причем — в рамках не только тетралогии, но и сопутствующей серии книг, где поднимаются вопросы, мало или вовсе не затронутые учеными. Такова монография «Творческие уроки М. А. Балакирева. Пианизм, дирижирование, педагогика» [Зайцева 2012]. Здесь впервые со степенью подробности, доступной современной науке, воссоздаются портреты Балакирева-пианиста, Балакирева-дирижера, Балакирева-фортепианного педагога. Ведь традиции Новой русской школы складывались и утверждались не только в сфере композиции. На службу им были поставлены все ипостаси творческой личности Балакирева. При этом автором особо подчеркнуто открытие Балакиревым нового типа пианизма в «Исламее», который предвосхитил пианизм М. Равеля («Скарбо»), Б. Бартока («*Allegro barbaro*»), И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева.

Свое преломление традиции Новой русской школы нашли в духовных песнопениях мастера — тема, не только не исследованная, но даже не заявленная в науке. Между тем Зайцева посвятила ей специальную монографию «Сокровища России: Духовная музыка М. А. Балакирева»[8], где рассматривается и облик Балакирева — выдающегося деятеля отечественной духовной культуры, во многом подготовившего рождение «Нового направления» русской духовной музыки на рубеже XIX–XX веков. При этом исследователь ставит вопрос много шире, акцентируя внимание на произошедшей эволюции культуры — от единого организма, включавшего в XIX столетии три ветви (светскую, фольклорную, древнюю духовную), к разделению в веке двадцатом на масс-культуру и культуру элитарную.

Проблема музыкального образования — для Балакирева одна из центральных. Поэтому в четвертой книге «М. А. Балакирев. Путь в будущее» ей отведена завершающая, кульминационная глава [Зайцева 2017]. В поисках индивидуального, русского пути композитор идет по стопам Глинки, не акцентируя влияние западноевропейских консерваторий

---

[5] *Крюков А. Н.* «Могучая кучка»: Страницы истории петербургского кружка музыкантов. Ленинград: Лениздат, 1977. 272 с.

[6] *Гордеева Е. М.* Композиторы «Могучей кучки». [4-е изд.]. Москва: Музыка, 1986. 285, [3] с.

[7] *Цетлин М. О.* Пятеро и другие / [вступ. ст. Б. Зайцева]. Москва: Композитор, 2000. 407 с.

[8] *Зайцева Т. А.* Сокровища России: Духовная музыка М. А. Балакирева: Исследовательские очерки. Москва: Музыка, 2013. 384 с. (Музыкальный Петербург: прошлое и настоящее).

и А. Г. Рубинштейна. Плодотворность такого подхода доказали результаты педагогических усилий Балакирева. Содружество «Могучая кучка» стало образцом неконсерваторского образования и для французских композиторов группы «Шести», которые, однако, прошли обучение в консерватории (за исключением Ф. Пуленка), но лидером избрали Э. Сати, не окончившего Парижской консерватории, и для Новой венской школы во главе с А. Шёнбергом, и — шире, — для всего мира. Знакомство с результатами балакиревского метода обучения совпало с высокой оценкой его «Тамары» Клодом Дебюсси. Не случайно М. Равель мечтал посвятить свои произведения Балакиреву [Зайцева 2012, 51]. Недаром и Римский-Корсаков учил Игоря Стравинского по-балакиревски [Зайцева 2017, 629–630]. Поэтому неверно сводить обучение последнего только к Римскому-Корсакову. Николай Андреевич помнил, как он сам занимался у Балакирева, и применил методы наставника в обучении не только Стравинского, но и Глазунова. Да и метод самого Римского-Корсакова вырастал из метода Балакирева, а не из консерваторских программ. Не о том ли свидетельствуют его слова в «Летописи», якобы критикующие Балакирева, а на самом деле подтверждающие действенность балакиревского подхода: «Действительно талантливому ученику так мало надо; так легко показать ему все нужное по гармонии и контрапункту, чтобы поставить его на ноги в этом деле, так легко его направить в понимании форм сочинения, если только взяться за это умеючи. Каких-нибудь 1–2 года систематических занятий по развитию техники, несколько упражнений в свободном сочинении и оркестровке при условии хорошего пианизма — и учение кончено» [Римский-Корсаков 1955, 21]. Именно такой метод Римский-Корсаков применил, воспитывая Стравинского.

Красноречив и пример П. И. Чайковского, обратившегося «за наукой» к Балакиреву после окончания Санкт-Петербургской консерватории. Принято связывать Чайковского с А. Г. Рубинштейном, Балакирева — с «Могучей кучкой». Зайцева показала, сколь плодотворны были и творческие контакты Балакирева с Чайковским. Причем — для обоих музыкантов[9]. Отсюда следует вывод: деление на разные школы условно, ибо общи глинкинские корни, помноженные на влияние Балакирева, который всегда руководствовался индивидуальностью ученика. Все это выдвигает Балакирева-педагога на первые позиции в мировой культуре.

---

[9] *Зайцева Т. А.* Балакирев и Чайковский. «Ромео и Джульетта» — «Исламей» и «Тамара» // Чайковский и XXI век: диалоги во времени и пространстве: материалы междунар. науч. конф. (Москва — Клин, 12–14 ноября 2014 г.) / ред.-сост. А. В. Комаров. Санкт-Петербург: Композитор, 2017. С. 136–148.

Балакиревская же Новая русская школа — живой памятник, который продолжает питать нас и сегодня.

При этом Зайцева не противопоставляет Балакирева и А. Г. Рубинштейна, справедливо считая, что их деятельность строилась по принципу дополнительности. Если Балакирев взрастил плеяду гениальных композиторов-новаторов, рупором которых стала Бесплатная музыкальная школа — центр новой музыки, направленный на воспитание не только композиторов, но и исполнителей наряду со слушателями, то Рубинштейн создал Русское музыкальное общество вкупе с Консерваторией, что преобразовало структуру концертной жизни страны. В результате их усилий родилась новая Россия — могучая музыкальная держава[10].

И, конечно, Балакирев во многом воспитывал личным примером — своей музыкой. Крайне важно, что Зайцева впервые последовательно рассматривает творчество композитора, которое не прервалось в 1870-е годы, как принято думать[11]. И во все периоды своей нелегкой судьбы Балакирев оставался художником, который опережал время.

Первое и главное — выбор темы произведений, обязательно значительной, «на злобу дня». В 1860-е годы все поголовно увлекались историей. Новый подход к ней, заимствованный у Н. М. Карамзина и А. С. Пушкина, — выдвижение на главные роли образа народа. Балакирев едва ли не первым сосредоточился исключительно на нем в своей симфонической картине-поэме «1000 лет», переименованной позднее в «Русь»[12]. Он привил интерес к такому подходу своим ученикам, что нашло отражение в «Борисе Годунове» и «Хованщине» Мусоргского, «Князе Игоре» Бородина, «Псковитянке» Римского-Корсакова. Причем, и многие сюже-

---

[10] См.: *Зайцева Т. А.* Не будь М. А. Балакирева и А. Г. Рубинштейна судьбы музыкальной культуры России были бы совершенно другие // Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы. 1862–2012: сб. ст. по материалам междунар. симпозиума, посвящ. 150-летию консерватории (Санкт-Петербург, 20–22 сент. 2012 г.) / ред.-сост.: Н. И. Дегтярева (отв. ред.), Н. А. Брагинская. Санкт-Петербург: Изд-во Политехн. ун-та, 2013. С. 133–139.

[11] См.: [Зайцева 2000]; а также: *Зайцева Т. А.* Новое о М. А. Балакиреве: к проблеме изучения творчества 1870-х годов // Музыка в системе межкультурных коммуникаций на рубеже XX–XXI вв.: материалы Всероссийского науч. симпозиума (Москва, 16–17 окт. 2008 г.) / редкол.: И. М. Ромащук (ред.-сост.), М. Л. Витте, А. А. Петрова. Москва: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2009. С. 156–165.

[12] См.: [Зайцева 2000], [Зайцева 2017], а также: *Зайцева Т. А.* Историческая ретроспектива Руси и перспектива России в творчестве М. А. Балакирева // Тысячелетие почитания Святого Равноапостольного князя Владимира: Коллективное исследование / сост. и отв. ред. Н. С. Серёгина. Санкт-Петербург: Российский ин-т истории искусств; Петрополис, 2016. С. 181–186. (Ценностные основания русской художественной культуры; Вып. 1).

ты были подсказаны учителем. Более того, Зайцева вводит новый термин: *музыкально-драматургический сценарий*, с которого начиналась работа над новым произведением не только самого Балакирева [Балакирев 2015, 30, 32–34]. Учитель не просто указывал на тот или другой сюжет, а предлагал ученикам именно выношенный им, продуманный вплоть до тонального плана драматургический сценарий — художественную концепцию их будущих сочинений.

Для воплощения новой образности требовался новый тематизм. Его источником служил фольклор, почерпнутый Балакиревым как непосредственно из поездок по Волге и на Кавказ, так и из его огромного слухового опыта. В центре внимания композитора были и древние церковные мелодии. Недаром он первым из кучкистов обратился к этой сфере, сочинив вдохновенное песнопение «Со святыми упокой» (1859) [Зайцева 2000]. Отсюда возник и новый метод композиторского мышления. Балакирев подарил своим ученикам и обрядовый тематизм, и изысканные узоры мелодий Востока, привил стремление вслушиваться в голос Церкви. Не следует забывать, что эти интонации возникают в их музыке во многом благодаря подсказам учителя. Вспомним хотя бы монолог царя Бориса «Скорбит душа», начальные интонации которого словно заимствованы из возгласа дьякона. Отсюда следует важный вывод: если прежде национальное начало связывали преимущественно с фольклором, то ныне уже нельзя игнорировать древние духовные традиции в качестве важнейшей составляющей отечественной классической музыки.

Но, быть может, самый щедрый, граничивший с самоотречением подарок Балакирев сделал любимому ученику Римскому-Корсакову, указав на сказочную тематику как наиболее близкую его индивидуальности сферу творчества [Зайцева 2017, 586–587]. И при этом учитель отказался от завершения своей сказочной оперы «Жар-птица», передав все материалы будущему творцу «Майской ночи», «Снегурочки», «Золотого петушка», «Садко», «Сказки о царе Салтане», «Кащея Бессмертного», «Китежа»…

Исследователь укрупняет поздние годы музыканта, посвящая им монографию «М. А. Балакирев. Путь в будущее» [Зайцева 2017]. Знаменательно название книги, подчеркивающее мысль автора: невзирая на все трудности, путь Балакирева был непрестанным восхождением. И это при том, что музыкант сам осознавал трагичность своего пути: «Трагедия моей жизни заключалась в том, что в молодых годах я не мог отдаться композиторской деятельности…» [Зайцева 2017, 190].

Именно в позднюю пору Балакирев нашел свою, не по-немецки скроенную сонатную форму. Это доказала Соната (1905) с ее обрядовым русско-восточным тематизмом, подведя итог полувековым размышлениям

композитора. То, что мастер далек от немецких и позднеромантических форм, которые продолжали эксплуатироваться, к которым обратился в своей Большой сонате П. И. Чайковский, доказывает и балакиревская Сонатина (1909), где цикл сжат до одной части, а образная сфера выдает творца «Исламея».

Тогда же Балакирев утвердил форму симфонической поэмы, создав свой шедевр — «Тамару», преобразовав в поэмы «Русь» и «В Чехии» симфоническую картину «1000 лет» и Чешскую увертюру.

Незадолго до смерти композитор завершил до сих пор остающуюся недооцененной Вторую симфонию с ее гениальным Скерцо (1908). Между тем отсюда много почерпнул А. К. Глазунов, а позднее — Н. Я. Мясковский в Пятой и Шестой симфониях.

В специальной главе освещается служба мастера в Придворной певческой капелле, которая расценивалась им как «служение Господу Богу и правде Его» [Зайцева 2017, 41]. И как важна оказалась принципиальная позиция Балакирева, рассматривавшего Капеллу в качестве организма, открытого не только духовной, но и светской культуре! Это позволило ей устоять после 1917 года. Перестроенное же по инициативе Балакирева здание Капеллы с новым концертным залом, украшающее архитектурный облик Петербурга, и сегодня являет нетленный памятник его трудам. Но не менее, если не более важно, что начинания Балакирева в области педагогики подхватили и продолжили воспитанники-капеллане, в частности — М. Г. Климов, П. А. Богданов, В. А. Чернушенко, вклад которых в формирование современных музыкантов столь велик.

Не перечислить все те новые темы, которые раскрывает ученый, не боясь острых сюжетов — будь то непростые отношения с Римским-Корсаковым, которые рассматриваются как неразмыкаемый диалог[13], или разлад с кружком М. П. Беляева. Наряду с ними исследуются важные для музыканта проблемы, связанные с широко понимаемым славянством, что нашло отражение в его особой заботе о славянских культурах — прежде всего польской и чешской. Подробно отражены контакты мастера с членами царской семьи, его неустанные усилия по созданию памятников музыкантам и их музеев. Отдельные главы посвящены изучению деятельности Балакирева-критика, обзору балакиревской библиотеки, анализу посвящений на страницах его произведений, наконец, — размышлениям о личности Милия Алексеевича.

---

[13] См.: *Зайцева Т. А.* Римский-Корсаков и Балакирев: неразмыкаемый диалог // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре: к 100-летию со дня смерти композитора: сб. ст. по материалам конференции «Келдышевские чтения – 2008» / ред.-сост. М. П. Рахманова. Москва: Дека-ВС, 2009. С. 42–67.

Хочется заострить внимание и на том, как написаны эта и другие книги. Не теряя научной основательности, повествование льется свободно и доверительно, увлекая читателя, убеждая в правоте выводов автора, которому следует лишь пожелать скорее завершить задуманную эпопею.

Таковы в самых общих чертах талантливые работы, вместившие огромный труд, доказавшие современность слов Стасова, а главное, определяющие новый этап в науке о Балакиреве.

Литература

Балакирев 2015 — *Балакирев М. А.* Полное собрание духовных сочинений / подг. текста, вступ. ст., коммент. и прил. Т. А. Зайцевой. Москва: Музыка, 2015. 413, [3] с.

Зайцева 2000 — *Зайцева Т. А.* Милий Алексеевич Балакирев: Истоки. Санкт-Петербург: Канон, 2000. 436 с.

Зайцева 2012 — *Зайцева Т. А.* Творческие уроки М. А. Балакирева: Пианизм, дирижирование, педагогика: Исследовательские очерки. Санкт-Петербург: Композитор, 2012. 493 с. (Музыкальный Петербург: прошлое и настоящее).

Зайцева 2017 — *Зайцева Т. А.* М. А. Балакирев: Путь в будущее: Жизнь и творчество великого русского композитора. Санкт-Петербург: Композитор, 2017. 752 с.

Римский-Корсаков 1955 — *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка: в 8 т. / ред. комис.: Б. В. Асафьев и др. Москва: Музгиз, 1955. Т. 1: Летопись моей музыкальной жизни (1844–1906); Дневник (1904–1907) / подгот. А. В. Оссовским и В. Н. Римским-Корсаковым; предисл. Н. Н. Римской-Корсаковой. Москва: Музгиз, 1955. XI, 400 с.

Сведения об авторе

Смирнов, Валерий Васильевич

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4456-3441
e-mail: edition@conservatory.ru

Доктор искусствоведения (1981), заслуженный деятель искусств РФ, профессор. Почетный член Международного Общества К. М. фон Вебера и Международного Общества П. Чайковского. Главный научный сотрудник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

«The Fate of Russian Music Without Balakirev Would Have Been Completely Different…»

Smirnov, Valery V.

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

Abstract. The review describes the long years of work of Professor of the Conservatory and the Theological Academy of St. Petersburg Tatyana Andreevna Zaitseva on the artistic career of the head of the New Russian school Mily Alexeyevich Balakirev. From the planned series of four separate monographs, the first and final books have already been published (Zaitseva, T. A. Mily Alekseevich Balakirev. Origins. St. Petersburg: Sudarynya, 2000, and Zaitseva, T. A. M. A. Balakirev. Way to the future. St. Petersburg: Composer • St. Petersburg, 2017). The scientist pays her closest attention to such various issues as: the role of the inner circle (family, first teachers, A. D. Ulybyshev) in the formation of the young Mily Balakirev as a musician, determination of Balakirev's place in Russian musical historiography and evidence-based refutation of incorrect "textbook axioms"», perception and development of his aesthetic positions by the composing schools of the West, peculiarities of the composing method as fundamentally beyond-the-conservatory teaching and, as a consequence, the problem of music education in Russia in general. The review also looks at a number of publications that supplement the series and accompany the creation of a complete picture of Balakirev's image as a musician.

Keywords: *Mily A. Balakirev, Vladimir V. Stasov, Tatyana A. Zaitseva, musical historiography, musical aesthetics, Russian musical education.*

Submitted on: 15.08.2020

Published on: 15.11.2020

For citation: *Smirnov, Valery V.* " 'The Fate of Russian Music Without Balakirev Would Have Been Completely Different…' ". In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 4 (2020), pp. 113–125 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.006.

Works Cited

Balakirev, Mily A. (2015). *Polnoe sobranie dukhovnykh sochineniy* [*The complete sacred works*], ed. with introd. art. and notes by Tatyana A. Zaitseva. Mocow: Muzyka, 413, [3] p. (in Russian).

Rimsky-Korsakov, Nikolay A. (1955). *Letopis' moey muzykal'noy zhizni (1844–1906); Dnevnik (1904–1907)* [*Chronicle of my musical life (1844–1906); Diary (1904–1907)*], ed. by Alexander V. Ossovskiy and Vladimir N. Rimsky-Korsakov; preface by Nadezhda N. Rimskaya-Korsakova. Moscow: Muzgiz, XI, 400 p. (in Russian).

Zaitseva, Tatyana A. (2000). *Mily Alexeyevich Balakirev: Istoki* [*Mily Alexeyevich Balakirev: The origin and background*]. St. Petersburg: Kanon, 436 p. (in Russian).

Zaitseva, Tatyana A. (2012). *Tvorcheskie uroki M. A. Balakireva: Pianizm, dirizhirovanie, pedagogika: Issledovatel'skie ocherki* [*The artistic lessons of Mily Balakirev: Pianism, conducting, pedagogy: Research essays*]. St. Petersburg: Kompozitor, 493 p. (The musical St. Petersburg: The past and the present) (in Russian).

Zaitseva, Tatyana A. (2017). *M. A. Balakirev: Put' v budushchee: Zhizn' i tvorchestvo velikogo russkogo kompozitora* [*Mily Balakirev: A path to the future: Life and works of the great Russian composer*]. St. Petersburg: Kompozitor, 752 p. (in Russian).

About the Author

Smirnov, Valery V.

ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4456-3441
e-mail: edition@conservatory.ru

Doctor of Art History (1981), Honored Art Worker of Russian Federation, Professor. Honored Member of K. M. von Weber International Society and P. Tchaikowsky International Society. Chief Researcher of the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

Сведения об авторах

Юрий Борисович Абдоков (р. 1967) — кандидат искусствоведения (2009), профессор кафедры инструментовки научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Академическое образование получил под руководством профессоров Б. А. Чайковского и Н. И. Пейко в Российской академии музыки имени Гнесиных. Художественный руководитель Международной творческой мастерской «Terra Musica» (Россия — Германия — Италия), в рамках которой осуществлены российские премьеры и записи сочинений Х. Изака, А. Вилларта, Дж. Кариссими, Я. Д. Зеленки, Г. Ф. Телемана, И. Г. Пизенделя, Г. И. Ф. фон Бибера, многочисленных кантат И. С. Баха; мировая премьера «Глории» Я. Д. Зеленки; первые мировые записи сочинений Н. Мясковского, Д. Шостаковича, В. Шебалина, М. Вайнберга, Н. Пейко, Б. Чайковского, Г. Галынина, Г. Свиридова, Г. Попова и др. Председатель Художественного совета «Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского» (The Boris Tchaikovsky Society). В Московской консерватории помимо индивидуального класса (сочинение, оркестровка) руководит курсами «История оркестровых стилей» у композиторов и оперно-симфонических дирижеров, «Теория оркестрового письма» и «Анализ оркестровых партитур» у аспирантов. Одновременно с МГК работал заведующим кафедрой композиции Академии хорового искусства (2000–2007); руководителем курса музыкальной драматургии и композиции балетмейстерской кафедры Ю. Н. Григоровича в Московской государственной академии хореографии (1997–2014).

Автор научно-аналитических работ в области композиторской феноменологии, теории и практики оркестрового письма, истории оркестровых стилей и музы-

Contributors to this issue

Yuriy B. Abdokov (b. 1967) — PhD of Arts (2009), Professor of the Orchestration Department of the Scientific and Composer Faculty at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, received his academic education under the guidance of professors Boris A. Tchaikovsky and Nikolay I. Peiko at the Gnessins Russian Academy of Music. Artistic director of the International Creative Workshop "Terra Musica" (Russia — Germany — Italy), which provided such Russian premieres and recordings as works by H. Isaac, A. Villaert, J. Carissimi, J. D. Zelenka, G. F. Telemann , I. G. Pisendel, G. I. F. von Bieber, numerous cantatas by J. S. Bach, the world premiere of "Gloria" by J. D. Zelenka; the first world recordings of works by N. Myaskovsky, D. Shostakovich, V. Shebalin, M. Weinberg, N. Peiko, B. Tchaikovsky, G. Galynin, G. Sviridov, G. Popov, etc. Chairman of the Artistic Board of The Society for promoting studies and preservation of the creative legacy of Boris Tchaikovsky ("Boris Tchaikovsky Society"). At the Moscow Conservatory, in addition to the individual class (composition, orchestration), he teaches courses in the History of Orchestral Styles for composers and opera and symphonic conductors, Theory of Orchestral Writing and Analysis of Orchestral Scores for post-graduate students. At the same time, worked as the head of the department of composition of the Academy of Choral Art (2000–2007); led the course of musical drama and composition of the department of choreography of Yury Grigorovich at the Moscow State Academy of Choreography (1997–2014).

кально-хореографического театра, в том числе монографий «Музыкальная поэтика хореографии. Взгляд композитора» (2009); «Николай Пейко: Восполнивши тайну свою...» (2020) и др. Среди последних крупных сочинений — балет «Sombrasajenas» (Барселона, «CorellaBallet»); Хоральная Постлюдия для альта с оркестром — «Памяти Рудольфа Баршая» (премьера — Konzerthaus Berlin) и других

Грэм Гриффитс, PhD (Оксфордский университет) — музыковед, почетный научный сотрудник Городского университета Лондона (*City, University of London*). Сотрудничает с издательством Cambridge University Press, где опубликовал свою монографию *Stravinsky's Piano: Genesis of a Musical Language* / «Фортепиано Стравинского: Генезис музыкального языка» (2013) и сборник статей *Stravinsky in Context* / «Стравинский в контексте» (2020) в качестве редактора-составителя. Как автор-контрибьютор принимал участие в следующих научных проектах: *British Post-Graduate Musicology Online* (2005), *Abécédaire Stravinsky* (под ред. Марии Стравинской, Женева, 2018), *Instrumentalistinnen-Lexikon* Института Софии Дринкер (Бремен, 2018) и *Cambridge Stravinsky Encyclopedia* (2020). С 1989 по 1999 год руководил ансамблем современной музыки *Grupo Novo Horizonte de São Paulo*; в 1995–1997 — вице-президент Музыковедческого общества Бразилии. В период с 1989 по 2002 год дал более двухсот концертов как дирижер и пианист на базе Университета Сан-Паулу (Бразилия). В качестве приглашенного лектора выступает в Великобритании, странах Европы, Южной Америки, Скандинавии и в России. С 2003 года занимается исследованием биографии и творчества российского композитора Леокадии Кашперовой (1872–1940), тесно сотрудничая с телерадиовещательной компанией BBC в целях осуществления записей и трансляции ее сочинений. В 2018 был назначен аккредитованным лектором

Graham Griffiths, D. Phil. (Christ Church, Oxford University) is an Honorary Research Fellow (Musicology) at City, University of London. Collaborates with Cambridge University Press where he published his works on Stravinsky: *Stravinsky's Piano: Genesis of a Musical Language* (2013) and *Stravinsky in Context* (ed., 2020). He has also contributed to *British Post-Graduate Musicology Online* (2005), *Abécédaire Stravinsky* (ed. Marie Stravinsky: Geneva, 2018), the *Instrumentalistinnen-Lexikon* of the Sophie Drinker Institut (Bremen, 2018) and *The Cambridge Stravinsky Encyclopedia* (2020). Director of the contemporary music ensemble *Grupo Novo Horizonte de São Paulo* (1989–1999); Vice-President of *Sociedade Brasileira de Musicologia* (1995–1997). Between 1989 and 2002 he gave over two hundred concerts as pianist and conductor based at São Paulo State University, Brazil. He currently guest-lectures in the UK, Europe, South America, Scandinavia and Russia. Since 2003 he has been researching the biography and music of Leokadiya Kashperova (1872–1940) and working closely with the BBC to record and broadcast her music. In 2018 he was appointed Accredited Lecturer of *The Arts Society* and Editor of *The Kashperova Edition* for Boosey & Hawkes (London) Ltd.

«Общества искусств» (*The Arts Society*) и редактором собрания сочинений Кашперовой, готовящегося в издательстве Boosey & Hawkes (Лондон). Член редколлегии научного журнала Санкт-Петербургской консерватории *Opera musicologica*.

Дануте Петраускайте — музыковед, доктор социальных наук (музыкальная педагогика (1993)). Профессор и научный сотрудник (1995–2018), руководитель Музыковедческого института (2000–2015) Клайпедского университета. С 2018 года работает в Литовской академии музыки и театра. В 1978 году окончила Литовскую консерваторию по специальности «История музыки», в 1993 — докторантуру в Вильнюсском университете, где защитила диссертацию и получила ученую степень. Главные научные интересы — литовская музыка, история музыкальной педагогики, музыкальные связи между Литвой и другими странами, музыка и политика. Автор пяти книг и около 70 научных статей; как приглашенный преподаватель читала лекции в университетах и консерваториях Германии, Нидерландов, Швейцарии, Испании, Чехии, Австрии, Турции, Норвегии и Франции, стажировалась в библиотеках и архивах США и России.

Danute Petrauskaite, musicologist, in 1995–2018 — professor and researcher at Klaipeda University; in 2000–2015 — director of the Institute of Musicology at the Faculty of Arts; at present works at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. In 1978, she graduated from the Lithuanian State Conservatoire with a diploma in music history studies; in 1993, she completed her postgraduate studies at Vilnius University and defended PhD thesis in social science (music education). The principal area of her interest is Lithuanian music, history of music pedagogy, music culture of Lithuanian émigrés in the USA, musical connections between Lithuania and other countries, music and politics. She published 5 books and about 70 articles in Lithuania and abroad, made numerous presentations at local and international conferences. As a guest lecturer, she has visited universities and conservatoires in Germany, the Netherlands, Switzerland, Spain, the Czech Republic, Austria, Turkey, Norway, and France. She has conducted research at libraries and archives in the USA and Russia.

Валерий Васильевич Смирнов — музыковед, музыкально-общественный деятель. Профессор (1983). Доктор искусствоведения (1981), председатель Диссертационного совета (1994–2019), главный научный сотрудник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Заслуженный деятель искусств РФ (2002). Почетный член международного общества К. М. фон Вебера (Дрезден) и международного общества П. Чайковского (Тюбинген – Москва). Автор ряда исследований, посвященных творческому наследию К. Дебюсси, М. Ра-

Valery V. Smirnov — a musicologist, music and public figure, Professor (1983), Doctor of Art History (1981), Chairman of the Dissertation Board (1994–2019), Chief Researcher of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Honored Art Worker of the Russian Federation (2002). Honorary Member of the International K. M. von Weber Society (Dresden) and the International P. Tchaikovsky Society (Tubingen – Moscow). Author of a number of studies devoted to the creative legacy of Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Stravinsky, the musical-critical works of Alexander V. Ossovsky, the works

веля, И. Стравинского, музыкально-критическим трудам А. В. Оссовского, сочинениям композиторов-современников. Многие годы состоял членом редколлегии и автором изданий «Вопросы теории и эстетики музыки», «Современные проблемы советской музыки», «Музыка XX века». Редактор-составитель и автор двух разделов учебника «История зарубежной музыки» (выпуск 6), рекомендованного Министерством культуры в качестве учебного пособия; член редколлегии 4-го выпуска учебника «История зарубежной музыки» (автор — М. С. Друскин).

С середины 1960-х годов ведет активную научную работу как редактор, рецензент, автор статей, участник научно-практических конференций как в России, так и за рубежом, инициатор и организатор фестивалей и научных конференций, посвященных О. Мессиану, Г. В. Свиридову, Р. К. Щедрину, А. А. Гозенпуду, Ю. А. Кремлёву, А. В. Оссовскому и др. В 1991–2001 вел курсы лекций по вопросам истории музыки и музыкального образования в музыкальных университетах Германии, Италии, Франции, Швейцарии, Канады, США, Южной Кореи, Японии. Под его руководством успешно защищены более 10 кандидатских и одна докторская диссертация.

of contemporary composers. For many years, he was a member of the editorial board and the author of the publications “Problems of Theory and Aesthetics of Music”, “Contemporary Problems of Soviet Music”, “Music of the 20th Century”. Editor-compiler and author of two sections of the textbook “History of Foreign Music” (6th edition), recommended by the Ministry of Culture as a training manual; member of the editorial board of the 4th edition of the textbook “History of Foreign Music” (author — Mikhail S. Druskin).

Since the mid-1960s, he has been conducting active scientific work as an editor, reviewer, author of articles, participant of scientific and practical conferences both in Russia and abroad, initiator and organizer of festivals and scientific conferences dedicated to Olivier Messiaen, Georgy V. Sviridov, Rodion K. Shchedrin, Abram A. Gozenpud, Yuliy A. Kremlyov, Alexander V. Ossovsky, etc. In 1991–2001 he taught courses of in history of music and music education at music universities in Germany, Italy, France, Switzerland, Canada, USA, South Korea, Japan. Academic adviser of more than 10 successfully defended candidate and one doctoral theses.

Владимир Игоревич Чернышов — пианист, выпускник фортепианного факультета Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (специалитет — 2016, ассистентура-стажировка — 2018, класс профессора В. В. Мищука). В настоящее время работает над диссертацией на тему: «Концертно-виртуозный фортепианный стиль С. Прокофьева (на материале пяти фортепианных концертов)» под руководством профессора С. М. Мальцева.

Vladimir I. Chernyshov — graduated from the Special Piano Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory as a pianist (specialist degree — 2016, Post graduate research assistantship — 2018, class of Professor Vladimir V. Mishchuk). Currently he is a PhD applicant in Arts (scientific adviser is a Professor Sergey M. Maltsev); the theme of the dissertation research is “Concerto-virtuoso piano style of Sergei Prokofiev (out of five piano concertos)”.

Акнар Таттибаевна Шарипбаева — прямой потомок династии классика искусства игры на кобызе Ыхыласа Дукенова. Роди-

Aknar T. Sharipbaeva — a direct descendant of the dynasty of the classic of kobyz art Ykhylas Dukenov, born in 1979 in the city of

лась в 1979 году в Алма-Ате. Окончила Республиканскую казахскую специализированную музыкальную школу-интернат для одаренных детей имени Ахмета Жубанова (1997) и Казахскую национальную консерваторию имени Курмангазы по классу кобыз (2002). В 2005 году с отличием окончила ассистентуру-стажировку в Российской академии музыки имени Гнесиных. В 2005–2016 работала в Атырауском государственном университете имени Х. Досмухамедова (преподаватель, зав. кафедрой).

В 2016 окончила магистратуру Московского городского педагогического университета, тема выпускной работы «Управление реализацией музыкальных образовательных программ (на примере специальности „Традиционное музыкальное искусство. Народные инструменты (Кобыз)“»).

Солистка Академического оркестра казахских народных инструментов имени Дины Нурпеисовой (Казахстан), лауреат национальных конкурсов и международных фестивалей, композитор (с включением в CD-сборники международных музыкальных организаций). Участник международных проектов по традиционному искусству. Автор 10 научных статей и трех книг о казахской музыке.

Alma-Ata. Graduated from the Republican Kazakh Specialized Music Boarding School for Gifted Children named after Akhmet Zhubanov (1997) and the Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy (2002), kobyz class. In 2005, graduated with honors from the Gnessins Russian Academy of Music (post graduate research assistantship). In 2005-2016 years worked at Atyrau State University named after H. Dosmuhamedova (lecturer, head of department).

In 2016, graduated from the Master Degree program of the Moscow City Pedagogical University, defending with honors thesis entitled “Managing implementation of music educational programs (illustrated by the specialty ‘Traditional music art. Folk instruments (Kobyz)’ ”).

Soloist of the Dina Nurpeisova Academic Orchestra of Kazakh Folk Instruments (Kazakhstan), winner of national competitions and international festivals, composer (included in CD collections of international music organizations). Participant of international projects on traditional art. Author of 10 scientific articles and 3 books about Kazakh music.

Информация для авторов

Журнал «Opera musicologica» публикует научные статьи, документы, рецензии (на книги, нотные издания, аудио- и видеозаписи) по темам: теория и история музыки; музыкальное исполнительство; музыкальный театр; философия, эстетика и социология музыки; музыкальное образование.

Редакция принимает ранее не публиковавшиеся материалы, оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями. Материалы должны быть присланы в формате файлов Microsoft Word (имя файла — фамилия автора) по электронной почте (opera_musicologica@conservatory.ru; opera_musicologica@mail.ru) как приложение к письму.

Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,75–1 а. л. (30 000–40 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии — не более 0,25 а. л. (10 000 печатных знаков с пробелами).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. Настройка основного стиля: шрифт — кегль 14 пунктов, примечания — кегль 12 пунктов, междустрочный интервал — одинарный, отступ красной строки — 1,25 см; отступы до и после абзаца — 0. Выравнивание — двухстороннее. В статье могут быть использованы *курсив* и **полужирный шрифт** (в качестве заголовка внутри статьи).

Иллюстрации, включая нотные примеры, должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Иллюстрации следует нумеровать арабскими цифрами сквозной нумерацией. В тексте ссылка на иллюстрации — в круглых скобках курсивом: (*ил. 3*). Подписи к иллюстрациям приводятся на двух языках: русском и английском. Нотные примеры принимаются в виде файлов, набранных в нотном редакторе Finale (расширение *.mus) и в виде картинок в формате TIFF (расширение *.tiff или *.tif). Графические материалы должны быть в растровом формате TIFF с разрешением 600 dpi (сканирование в натуральную величину). В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер иллюстрации. К тексту статьи должен прилагаться список иллюстраций, содержащий подписи к ним на русском и английском языках.

Примечания даются подстрочные (нумерация сквозная), а ссылки на литературу — внутритекстовые, в виде указания в квадратных скобках фамилии автора, года выхода работы, страницы, например: [Иванова 2005, 15]. В конце статьи помещаются разделы «Литература» и «Works Cited». Подробнее о правилах оформления этих разделов см.: http://conservatory.ru/opera_musicologica

К статье должны быть приложены краткая аннотация (до 200 слов) и список ключевых слов (от пяти до десяти), коды УДК и ББК.

Классификатор УДК: https://teacode.com/online/udc/

Классификатор ББК: https://classinform.ru/bbk.html

Название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся также на английский язык.

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 12. № 4. 2020

Подписано в печать 15.11.2020. Формат 70×100 ¹⁄₁₆.
Печ. л. 8,25. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 44-4.

Отпечатано в типографии ИП Ефименко Д. Л.
199406, Санкт-Петербург, ул. Гаванская 32
тел.: 8 (812) 973-59-72
e-mail: defimenko@yandex.ru