

Natalia OGARKOVA

Returning the forgotten

Наталья ОГАРКОВА

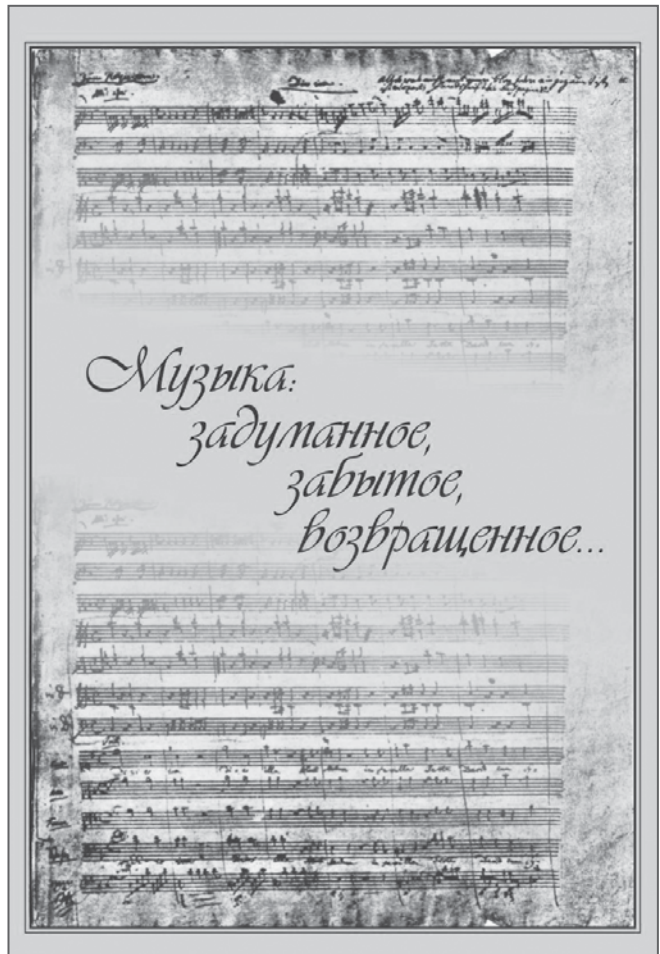
Возвращение забытого

Музыка: задуманное, забытое, возвращенное... Сб. научных статей / Сост. и отв. ред. З.М. Гусейнова, Г.А. Некрасова. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2012. 245 с., илл.

Внаследии практически каждого художника есть замыслы, по тем или иным причинам оставшиеся нереализованными. Между тем, связанные с ними свидетельства часто представляют собой ценнейший источник, способный приоткрыть завесу над тайнами творческого процесса и дать ответы на многие важные вопросы. «Возвращение» таких материалов в научный обиход в последние десятилетия является одним из существенных направлений музыковедения, значительно расширивших наши представления о музыке и ее создателях. В русле подобного рода изданий можно рассматривать опубликованный в Санкт-Петербургской консерватории и посвященный ее 150-летию сборник научных статей «Музыка: задуманное, забытое, возвращенное...» [4].

В названиях большинства публикаций содержится частица «не»: «неизвестный», «несохранившийся», «неосуществленный», «ненаписанный»; это обусловлено особенностями рассматриваемых материалов.

Охват источников довольно обширен: в сборнике представлены документы, связанные с русской и зарубежной музыкой различных эпох, а также — соединяющие Россию и Зарубежье в силу определенных исторических обстоятельств: так, публикуемые письма А.К. Глазунова относятся к периоду его эмиграции (статьи В.А. Гуревича и Н.А. Рыжковой); материалы, посвященные Л. Мясину, — ко времени его работы с М. де Фальей (статья И.А. Кряжевой). Проблема связей русской и европейской музыки становится существенным векто-



ром и при исследовании произведений отечественных композиторов (статья М.Г. Долгушиной).

Круг рассматриваемых явлений оказывается весьма широким, более того, он существенно раздвигает границы самого понятия «задуманного». В статье М.А. Лобанова речь идет о совершенно законченном сочинении известного петербургского композитора С.П. Баневича «Арии из ненаписанных опер». Парадоксальность ситуации заключается в том, что основой произведения стали неосуществленные творческие замыслы композитора. «Арии из ненаписанных опер» дали возможность исследователю обосновать факт создания новой, оригинальной разновидности вокального цикла, а также гипоте-

тически воссоздать план неосуществленных оперных концепций. М. А. Лобанов формулирует вопросы, оставляя право их решения, в первую очередь, на усмотрение самого композитора: «Можно ли предположить, как могла быть построена опера, если бы было полностью написано ее либретто, могла бы вообще она состояться? Что-то домысливая от себя (слушатель тоже имеет право на это), хотелось бы очертить возможный проект того, что не состоялось. Конечно, такой проект может оказаться и промежуточным звеном, потому что Сергей Баневич в активной работе: ничто не мешает ему вернуться к ранее созданным сочинениям и развить их так, как не мог себе представить и автор настоящих строк, и никто другой» [4, с. 10].

Личность П. И. Чайковского и его невоплотившиеся творческие намерения постоянно привлекают внимание исследователей. На этот раз сюжетом статьи молодого, но уже хорошо известного ученого, научного сотрудника Дома-музея в Клину А. Г. Айнбиндер стал концертный жанр в творчестве П. И. Чайковского. В подзаголовке автор конкретизирует свою задачу — «Наброски и эскизы неосуществленных замыслов 1890-х годов».

Опираясь на сведения «Тематико-библиографического указателя сочинений П. И. Чайковского» [5], Айнбиндер отмечает наличие в его архиве сведений о 67 задуманных произведениях, среди которых — несколько сочинений для солирующих инструментов с оркестром: Концерт для двух фортепиано с оркестром; Концерт-штюк для флейты с оркестром; Концерт для виолончели с оркестром; Концерт для фортепиано с оркестром № 3 (трехчастная версия). Поводом к их созданию послужил ряд важных творческих обстоятельств, вскрываемых исследователем. Анализ рукописей позволил установить стадию воплощения композитором каждого из них. Закономерно, однако, что, по словам автора статьи, «многие аспекты этой работы остаются неизвестными. Мы не знаем, какими должны были быть составы оркестров, точное количество частей и так далее. Имея перед глазами моцартовские образцы сочинений для двух фортепиано, а также для флейты с оркестром, Чайковский вполне мог сделать шаг в сторону будущего неоклассицизма, а, возможно, и найти свой собственный путь в решении данной жанровой сферы». Айнбиндер обращает внимание и на то, «что в обиход композитора начинает входить такая разновидность оркестровой музыки, как Концерт-штюк», что может рассматриваться как симптоматичная тенденция, ибо «Чайковский всегда очень серьезно относился к жанровым градациям и обозначениям своих произведений» [4, с. 38]. Анализ концепций задуманных сочинений дал основание автору статьи связать их с создававшейся в эти же годы симфонией «Жизнь», сыгравшей важную роль в произведениях последних лет.

«Записки» М. И. Глинки были и остаются основным источником сведений о жизни и творчестве композитора. Краткая информация о раннем его опусе в этих мемуарах легла в основу разысканий С. В. Фролова в статье

«О первом названном, но несохранившемся сочинении М. И. Глинки». Речь идет о Фортепианных вариациях на тему оперы Йозефа Вейгля «Швейцарское семейство». С. В. Фролов приводит сведения об Й. Вейгле, восстанавливает обстоятельства, связанные с работой Глинки над сочинением, приходя в результате к выводу, что «впоследствии Глинка разочаровался в этой своей музыке и, стыдясь в ней своего еще неразвитого вкуса, не сохранил нотной записи вариаций на тему из оперы Вейгля „Швейцарское семейство“» [4, с. 49].

Романсы известного музыкально-общественного деятеля России Мих. Ю. Виельгорского на французские тексты стали объектом исследования М. Г. Долгушиной. Автор впервые вводит многие из этих романсов в контекст истории русской камерно-вокальной музыки и на основе анализа произведений делает выводы, важные для понимания процессов развития данного жанра.

Неоконченная опера С. В. Рахманинова «Монна Ванна», таящая немало загадок, в последние годы привлекает пристальное внимание исследователей [см., например: 1; 2, 3]. Статья М. И. Алейниковой посвящена музыкальным материалам II акта оперы, сохранившимся лишь в набросках. Осуществленная автором статьи «расшифровка» рахманиновских страниц и проведенный анализ музыкального текста позволили прийти к интересным выводам; сопоставляя данные фрагменты с сохранившейся музыкой I действия, Алейников установил, что «во втором акте (по сравнению с первым) существенно изменился общий образно-интонационный строй задуманной оперы. По замыслу Рахманинова он должен был стать лирическим центром произведения, ярко контрастирующим с окружающими его драматическими I и III актами» [4, с. 72].

Если в большинстве статей речь идет о ненаписанных сочинениях, то в статье З. М. Гусейновой «Глюк и Пиччини, зачеркнутые Римским-Корсаковым», напротив, говорится о музыке, безжалостно удаленной композитором из уже готового сочинения. Создав первоначально оперу на полный пушкинский текст, композитор затем зачеркивает, как показывают сохранившиеся автографы, несколько его фрагментов. Анализ материала свидетельствует о том, что Римский-Корсаков удаляет, в первую очередь, те эпизоды, в которых упоминаются два композитора — К. В. Глюк и Н. Пиччини. Автор статьи раскрывает возможные причины исключения из оперы именно этих фрагментов. С точки зрения автора статьи, «изъятие из завершенной оперы написанных фрагментов можно было бы объяснить тем, что при полном тексте Сальери в опере отводилось больше сценического времени, чем Моцарту. В этой ситуации „количество музыки“ у Сальери оказывается, соответственно, в два раза больше, чем у Моцарта. Это обстоятельство, вероятно, не устраивало Римского-Корсакова» [4, с. 185–186]. Кроме того, у Пушкина «Сальери обрисован гораздо ярче, чем Моцарт. Если с точки зрения литературы, вероятно, не имеет большого значения, кто ярче обрисован —

Сальери или Моцарт, то с точки зрения музыки двух решений быть не может: Моцарт в любой ситуации не должен находиться в тени (даже тени сценической) Сальери. Для преодоления этого несоответствия Римский-Корсаков вводит целый ряд моцартовских музыкальных эпизодов, как бы компенсируя заданное Пушкиным сценическое неравенство. Отказ же от фрагмента, связанного с темой убийства, может быть мотивирован решением Римского-Корсакова лишить Сальери черт человека, который уже испытывал в жизни желание убить „врага беспечного“ и привести его к желанию убить только одного — Моцарта» [4, с. 189]. В итоге, говоря о зачеркнутых фрагментах оперы, автор статьи связывает «данное обстоятельство с желанием Римского-Корсакова усилить основную линию противостояния Сальери и Моцарта, отказаться от второстепенных, с точки зрения действия и музыки, элементов, тем более, что в связи с особенностями музыкального решения оперы отсутствие трех музыкальных эпизодов не привело к значительным утратам» [4, с. 193].

В творчестве каждого композитора мы соприкасаемся с явлением незавершенных сочинений, при этом подчас неожиданным становится жанр, с которым творчество композитора обычно не ассоциируется. Такая ситуация представлена в статье *О. В. Онегиной* «Неосуществленные оперные замыслы С. М. Ляпунова», посвященной восьми оперным проектам композитора, к которым тот обращался на протяжении жизни, начиная с юных лет. Автор анализирует разные документы, хранящие сведения о работе Ляпунова; процесс данного поиска особенно труден в отношении композитора, особенностью которого было уничтожение предварительных материалов своих произведений. Незаконченность именно оперных замыслов объяснена самим композитором в одном из его писем к А. А. Бернарди, цитируемом в статье: «[...] симфоническую музыку гораздо интереснее сочинять. Опера для меня представляется какой-то импровизацией на данную тему» [4, с. 61].

Объектом исследования в статье *Г. А. Некрасовой* «„Восточная колыбельная песня“ Н. Н. Лодыженского и „Колыбельная“ А. С. Танеева: обработки М. П. Мусоргского (проблемы и комментарии)» стали опусы Мусоргского, раскрывающие его роль как редактора чужих произведений. Композитор, в отношении которого уже при жизни стала формироваться традиция редакторского переосмысления его сочинений, в «Колыбельных» сам предстает в диалоге с текстами других авторов. Исследователь фиксирует внимание на «новом окружении» Мусоргского в середине 1870-х годов, в определенной мере заменившем ему балакиревскую среду. Одновременно в статье затрагиваются вопросы, связанные с общей художественно-стилевой эволюцией композитора, направленность которой с наибольшей очевидностью обнаруживается именно в это время. В статье отмечается: «При сохранении исходных авторских идей — тематизма, фактурных контуров, тенденции

ладогармонического развития и др., предложенные Стасовым сочинения младших коллег были истолкованы им в собственном ключе: обе „Колыбельные“ несут на себе неповторимую печать его стиля 1870-х годов и свидетельствуют об активности творческого подхода к чужому материалу...» [4, с. 173]. В обработке «Колыбельной» А. С. Танеева очевидны черты, роднящие ее с написанной годом раньше «Песней Марфы» из «Хованщины» и, одновременно, с будущими песнями на стихи А. К. Толстого. Глубоко символичным представляется факт сочинения через пять дней. Вступления «Рассвет на Москверке» к «Хованщине», которое можно рассматривать в качестве «эпиграфа» (в том числе и стиливого) будущего творения Мусоргского.

Еще один ракурс сборника — представление сочинения, полностью завершенного, но не исполненного при жизни композитора. Этому феномену посвящена статья *Н. И. Дегтяревой* «Опера, которую не довелось услышать автору», где идет речь о „Христофоре“ — последнем произведении немецкого композитора Ф. Шрекера, «глашатая» венского музыкального модерна, чьи произведения были чрезвычайно популярны в 1910-х — первой половине 1920-х годов. Исследователь отмечает: «Если определение „неуслышанная музыка“ справедливо по отношению ко всему творчеству Шрекера (во всяком случае, в период его забвения), то по отношению к „Христофору“ оно справедливо вдвойне. „Христофор“ — единственная из шрекеровских опер, которая не была исполнена при жизни композитора» [4, с. 196]. Будучи написанной в сложный для музыканта кризисный период, когда он искал новые пути, отвечающие «строгим и жестким тенденциям времени (Шрекер)», она «самоу автору... казалась проблематичной именно в силу ее чрезмерной актуальности» [4, с. 197]. Соединившее в себе «черты притчи и криминальной пьесы, пародийной эксцентрики и психологической драмы», пестрящее эстетическими намеками, не требующими пояснений, последнее творение Шрекера, как отмечает автор статьи, оказалось причастным к самым болезненным «нервным узлам» современной немецкой действительности». В аналитическом обзоре «Христофора» Дегтяревой выявлены важные образные и жанровые ассоциации, образующие, по ее определению, «парадоксальную полифонию смыслов», придающие рассматриваемому сочинению особый смысл.

Статья *И. А. Кряжевой* «Балет „Треуголка“ Мануэля де Фальи в Русских сезонах: источники, документы, свидетельства» на основе малоизвестных в нашем музыкознании источников воссоздает интересные страницы событий 1919 года. Содружество трех художников — композитора де Фальи, Пабло Пикассо (автора декораций и костюмов) и хореографа Леонида Мясина — сделало постановку балета в лондонском Театре Альгамбра одним из самых ярких спектаклей Дягилевских сезонов этого года. «Триумф у публики и у прессы, огромный художественный интерес. Полные залы. В добрый час...», —

сообщал телеграммой находящемуся в это время в Испании композитору импресарио. Автор статьи подробно прослеживает историю рождения балета на основе созданной ранее пантомимы «Коррехидор и мельничиха», детально освещает все стадии отнюдь не гладкого процесса сотрудничества трех гениальных художников.

В анализе музыкального материала балета выявлены стилевые параллели с современными направлениями, в частности — с неоклассицизмом и неофольклоризмом, и их оригинальное преломление де Фальей. Обозначена интересная проблема эстетически различного восприятия и оценки балета «Треуголка» в «культурных столицах» Европы (Лондоне, Париже) и в самой Испании: «Современная концепция балета категорически не вписывалась в рамки традиционных представлений... Здесь впервые появилась другая Испания — страна жестокой корриды, неистового темперамента, которая высвечивалась... за наивной картинкой сюжета», — справедливо пишет И. А. Кряжева [4, с. 243]. Научные разыскания удачно дополнены в сборнике иллюстрациями, которые позволяют сделать выводы о художественном и хореографическом решении балета.

Материалом для исследования статей, представленных в сборнике, послужили не только музыкальные, но и эпистолярные документы. В двух из них впервые публикуются письма А. К. Глазунова зарубежного периода М. О. Штейнбергу сразу после отъезда за границу (Рыжкова Н. А. «Отдаляясь от СССР...») и С. В. Тарновско-

му (Гуревич В. А. «Неизвестные письма А. К. Глазунова»). Оба адресата являются яркими и весьма значимыми личностями в истории отечественной музыки и в жизни Глазунова: Штейнберг — ученик и зять Н. А. Римского-Корсакова, учитель Д. Д. Шостаковича, профессор Петербургской-Ленинградской консерватории в течение многих лет, близкий друг Глазунова; Тарновский — пианист, выпускник Петербургской консерватории по классу А. Н. Есиповой, работавший в Киевской консерватории, где одним из его учеников был Владимир Горовиц. Тарновский в течение ряда лет был мужем приемной дочери Глазунова — Е. Гавриловой, поэтому общение с ним Глазунова носило во многом «семейный» характер. Публикуемые материалы, вместе с обширными комментариями к ним, позволили открыть новые интересные страницы в жизни и творчестве Глазунова.

Рецензируемый сборник, что следует из вступительной статьи редакторов-составителей, был задуман изначально как исследование неосуществленных композиторских замыслов. В результате он стал собранием материалов, освещающих круг разнообразных проблем, возникших перед авторами в процессе научной работы. Как уже отмечалось, своей направленностью сборник органично вписывается в русло прогрессирующей в последние годы тенденции к источниковедческому и текстологическому изучению музыкальных явлений. Хотелось бы пожелать его создателям продолжить в этом направлении удачно начатую работу.

Литература

1. Жабинский К. А. Загадка «Монны Ванны» (Маргиналии к незавершенной опере С. Рахманинова) // Рахманинов в художественной культуре его времени: Тезисы докладов научной конференции / Ред.-сост. А. М. Цукер. Ростов н/Д.: РГПУ, 1994. С. 33–37.
2. Жабинский К. А. Заметки о «Монне Ванне»: опыт реконструкции творческой предыстории оперы // Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему / Ред.-сост. А. М. Цукер. Ростов н/Д.: РГПУ, 1994. С. 48–63.
3. Жабинский К. А. «Монна Ванна» как феномен современной музыкальной культуры: об оркестровых версиях незавершенной оперы С. В. Рахманинова // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры: Избр. ст. Ростов н/Д., 2010. Вып. 4. С. 199–208.
4. Музыка: задуманное, забытое, возвращенное... Сб. научных статей / Сост. и отв. ред. З. М. Гусейнова, Г. А. Некрасова. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2012. 245 с., илл.
5. Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского: Энциклопедический справочник / Ред.-сост. П. Е. Вайдман, Л. З. Корбельникова, В. В. Рубцова. М.: Изд. П. Юргенсон, 2006. 1194 с.