

In memoriam

20 августа 2017 года не стало **Ивана Сергеевича ФЕДОСЕЕВА** — доктора искусствоведения, профессора кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской консерватории

Daria VARUL

“High ethics of the real art...”

In memory of I. S. Fedoseev

The material, dedicated to the memory of Ivan Fedoseev, Professor of the St. Petersburg Conservatory. The text of the interview, which took place in June 2011, is accompanied by the author's personal recollections about the outstanding scholar and pedagogue.

Keywords: I. S. Fedoseev, St. Petersburg Conservatory, G. F. Handel, Baroque music, opera, oratorio, *Tamerlan*, *Rodelinda*, *Messiah*, L. van Beethoven, M. P. Mussorgsky, R. E. Martynov.

Дарья ВАРУЛЬ

«Высокая этика настоящего искусства...»

Памяти И. С. Федосеева

Материал, посвященный памяти профессора Санкт-Петербургской консерватории Ивана Сергеевича Федосеева. Текст беседы с И. С. Федосеевым, состоявшейся в июне 2011 года, сопровождается личными воспоминаниями автора публикации о замечательном ученом и педагоге.

Ключевые слова: И. С. Федосеев, Санкт-Петербургская консерватория, Г. Ф. Гендель, музыка Барокко, опера, оратория, «Тамерлан», «Роделинда», «Мессия», Л. ван Бетховен, М. П. Мусоргский, Р. Э. Мартынов.

Ученик профессора П. А. Вульфуса, крупнейший отечественный исследователь творчества Г. Ф. Генделя (ему посвящены кандидатская и докторская диссертации ученого), член Международного общества Г. Ф. Генделя в Германии Иван Сергеевич Федосеев более сорока лет отдал преподавательской деятельности. Несколько поколений студентов Ленинградской — Петербургской консерватории, композиторов и музыковедов, начинали знакомиться с зарубежной музыкой с курса И. С. Федосеева. В классе И. С. Федосеева было защищено 12 дипломных работ и две кандидатские диссертации. Много лет Иван Сергеевич преподавал также в Хоровом училище имени М. И. Глинки, выпускником которого являлся.

Свои огромные профессиональные знания и опыт И. С. Федосеев активно использовал в просветительских целях: выступал с лекциями и докладами не только на научных конференциях и в учебных заведениях, но и в концертных залах по всей России, в странах постсоветского пространства, в Германии, Польше и Китае, участвовал в радио- и телепередачах. Много лет сотрудничал с Мариинским театром, Петербургской филармонией, Капеллой Санкт-Петербурга и Филармонией Волгограда в качестве автора аннотаций к спектаклям и концертам, а в Капелле и Петербургской филармонии часто предварял концерты вступительным словом.

Данная статья подготовлена по материалам неопубликованного интервью, состоявшегося в 2011 году. Она оформлена в виде монолога, в котором сохранен не только текст, но и — в максимально возможном виде — стиль речи И. С. Федосеева, замечательного, увлекающего ходом своих мыслей собеседника.

Памяти И. С. Федосеева

Оперы Генделя, к сожалению, почти не появляются в России. У нас было поставлено всего четыре или пять опер, причем в разных видах — в концертном и сценическом (Большой театр), около четверти века назад.

Первая причина, которая очевидна: нам не хватает певцов-контратеноров. Как известно, все ведущие партии в операх Генделя, за редчайшим исключением, были поручены кастратам. С этим надо считаться, потому что пение кастратов — это не только противоречие героическому образу главного персонажа, к тому же представленного часто в амплу любовника, но и необычность тембра его голоса. Это специфика оперы XVII–XVIII веков, так как опера — не слепок из жизни, а особенный мир: элемент условности играет в нем значительную роль, и человек, туда приходящий, должен принимать эти правила игры. Кроме того, пение кастратов накладывает определенный отпечаток и на инструментальную манеру исполнительства, которая сводит к минимуму использование подвижных нюансов — *crescendo* и *diminuendo*, а также *vibrato*. Классико-романтический подход здесь будет неприемлемым. Голос контратенора и клавишин выступали в роли своеобразной динамической константы оперного спектакля, сдерживающей остальные инструменты. При этом и скрипачи, и духовики могли играть *vibrato* и использовать *crescendo* и *diminuendo*, и музыка Генделя полна нарастаний и спадов — их не надо избегать, но необходимо соблюдать меру.

Однако у современных контратеноров существует соблазн петь с большими нарастаниями и спадами и даже добавлять *vibrato*. К сожалению, у многих из них это *vibrato* переходит в элементарное шатание — качание, как говорят вокалисты, когда непонятно, какая нота поется, если говорить простым языком. Многим не хватает вокальных данных, чтобы сравниться с бесстрастным, завораживающим пением кастратов, которым генделевские партии петь действительно было намного легче, так как их тембр — не микст, не фальцет, не фистула, а естественный голос, правда, приобретенный не вполне естественным путем. На Западе проблему воспитания контратеноров почти решили: у них есть специальные школы, обучающие специфике старинного пения. У нас же хороших певцов-контратеноров не хватает.

Вторая причина заключается в специфике остальных вокальных партий. Например, у Генделя необычайно важен тенор. Если мы хотим идти по пути воссоздания генделевских опер — живого их облика, а не музейной реконструкции, — мы должны обратить внимание на это. Живой пример показывают нам новейшие постановки, например, исполнение Пласидо Доминго партии султана Баязета в опере «Тамерлан»¹. Благодаря знаменитому тенору — итальянцу Борозини — Гендель эмансипирует теноровую партию, создавая новую редакцию оперы. Сцена смерти Баязета, не вынесшего позора своей дочери, которую силой выдают замуж за Тимура-Тамерлана,



достойна сопоставления с лучшими сценами из романтических опер XIX века, настолько проникновенно поет один из величайших теноров нашего времени — Доминго. Гендель в этой опере сохраняет партии кастратов, и их, кстати, сейчас могут исполнять женщины. Роль же тенора здесь можно сравнить, например, с Маркизом де Поза из «Дона Карлоса» Верди, хотя у него небольшая тема, а у Генделя — пространная сцена, объединяющая в себе и ариозное пение, и ряд речитативов. Решенный в этом ключе тенор присутствует во второй редакции «Юлия Цезаря», где ему поручена партия Секста, до этого исполнявшаяся певицей. Еще пример — партия Бертарида в «Роделинде», уже специально написанная для Борозини. Кстати, «Роделинда» — первая опера, прозвучавшая во время первого генделевского Ренессанса в 1920-е годы в Германии, и очень большую роль в подготовке ее постановки сыграл музыковед и композитор Герман Рот. Но он сокращал и генделевские арии, и другой материал, чтобы сделать оперу более доступной.

Кстати, вот и еще одна проблема. Говорят, что современный театр не приспособлен для «бесконечных» генделевских спектаклей. Думаю, что это несколько преувеличено. Сколько идет «Саломея» Рихарда Штрауса? Не очень долго, и то люди совершенно вымучиваются за это время, так как она сложна для восприятия. «Роделинда», в связи с наступлением неоклассицизма и неobarocko, органически вписалась в музыкальную жизнь. Сейчас все идет к тому, чтобы избегать даже малейших купюр: опера идет дольше трех часов, но ничего не выбрасывается — ни речитативы, ни арии. И публика вос-

¹ Вероятно, имеется в виду постановка «Тамерлана» в Королевском театре Мадрида (2008), на сцене которого П. Доминго впервые выступил в партии Баязета (здесь и далее примечания мои. — Д. В.).

принимает это вполне адекватно: она знает, куда пришла, и погружается в другой мир, где время течет медленнее — не так, как в нашем современном представлении.

Режиссеру, который собирается заниматься постановкой опер Генделя, нужна специальная литература (впрочем, как и всякому другому). У нас же литературы просто нет. Можно посмотреть обзор у Т. Н. Ливановой в учебнике «История западноевропейской музыки до 1789 года» — обзор тогдашнего баховедения, где она упоминает, что генделеведение, к сожалению, находится на ином уровне. Начинать надо, в общем-то, с ликбеза: нужно публиковать материал, дающий азы, — с тем, чтобы человек, который собирается ставить оперу и ораторию, дирижировать ими или петь в них, открыл нужный раздел, получил всю необходимую информацию и приступил после этого к работе.

Важен еще такой вопрос. Есть разные варианты постановок — например, в стиле модерн. Мы почему-то берем у Запада то, что там является пройденным этапом. Недавно я смотрел телеверсию «Лоэнгрина»², где все в смокингах и с трубками в зубах. Но зачем это нужно? Через такие попытки приближения к публике постановщики придут к тому, что опера станет уделом группы любителей. У Генделя, например, музыка совершенно не такая. Из его биографии нам известно, что английские мастеровые распевали на улицах мелодии из его опер как народные песни.

Вокалистам-студентам необходимо включать арии из опер Генделя в экзаменационные программы, что сейчас и делают все активнее. Это хорошая техника, и у нас совсем не так плохо с итальянским языком, как принято полагать. Вот в латыни мы следуем зачастую за Западом, коверкая произношение, забывая при этом, что в Германии и Австрии произносят так, как надо. Правда, Гендель писал мало латинской музыки: только *Te Deum*, который мог исполняться на немецком языке, как и «Мессия», которого с английского перевели великолепные поэты, — например, Клопшток, оставивший нам также «Мессиаду» — поэму по мотивам текста генделевского «Мессии». Конечно, исполнять эту ораторию на немецком «не модно», нужно на языке оригинала, но на немецком за всю историю она звучала в десять раз чаще, чем на английском. Немцам принадлежит заслуга постоянного исполнения Генделя — сначала на немецком, а позже, в XX веке, и на английском.

Нам в консерватории на постановку «Мессии» — именно постановку, как в недавней французской версии (с балетом)³, — денег бы много не понадобилось.

Силами нашей прекрасной балетной труппы театра и замечательного студенческого хора вышел бы отличный спектакль. Жаль, кафедра режиссуры меня в этом не поддерживает... А ведь нужно сделать первую попытку — и дело наладится; в первую очередь, обратить внимание на музыку, почувствовать, какой видеоряд она подсказывает. Пусть люди воспримут не так много с первого показа, но нужно, чтобы оперы Генделя ставились и у нас.

Самое ужасное даже не в этих технических трудностях, а в том, что Генделя у нас *не знают*. Молодые музыканты просто боятся к нему обращаться, как к какой-то запретной области. А я призываю не бояться. Правда, мои мысли отличаются от того, что пишут о Генделе на Западе... Например, мое первое выступление и первая публикация были о темах и идеях античности в музыке XVIII века. Можно подумать, что речь о генделевских произведениях на античную тематику. Я же говорил о библейских ораториях. Для Генделя нет принципиальной разницы, к какому эпосу обращаться — античному или ветхозаветному. И поскольку Евангелие (важнейшая часть Нового Завета) существенно отличается от Ветхого Завета своей лирико-драматической, субъективной доминантой, а в Ветхом Завете преобладает эпическое повествование, то Гендель становится универсальным музыкантом, сумевшим осуществить монументальное воплощение этих двух типов в музыке. И оперы, и оратории его по своей структуре будут либо эпического, либо драматического плана. Гендель решает проблему эпоса, например, важнейшим для статуарного жанра оратории приемом ретардации. Прием новой жизнью заживет в венском классицизме: это приостановка действия, как эпизод в разработке у Бетховена, когда сеча прекращается и время останавливается: «...остановись, мгновенье, ты прекрасно!» Не красиво, а прекрасно, величественно, как появление статуи Командора у Моцарта. Тридцать вторые ноты — а музыка стоит, замороженная. Так Гомер, только что рассказавший об очередной ожесточенной битве у Троянских ворот, вдруг начинает увлеченно описывать щит Ахилла, и сражение будто уходит на второй план.

Впрочем, Гендель — композитор не только оперный. Но с тех пор, как Гаврилов и Рихтер записали все его 25 клавирных сюит⁴, инструментальный Гендель почему-то стал так же непопулярен, как Гендель оперный. А между тем у нас есть прекрасные исполнители, хоры, оркестры: любительский хор средней руки — такой мобильный коллектив — исполнит Генделя не хуже,

² Вероятно, имеется в виду телетрансляция «Лоэнгрина» в постановке режиссера Датской Королевской оперы К. Хольтена и художника Ш. Аарфинга на сцене Московского театра «Новая опера» (дирижер Я. Латам-Кениг, дата премьеры — 29 февраля 2008).

³ Возможно, имеется в виду постановка «Мессии» с балетом и использованием современных технологий — видеовитражами, 3D-проекцией и т. п. — в парижском Théâtre du Châtelet 14–20 марта 2011 года (постановка и сценография О. Кулика). В мае 2011 года В. Гергиев отменил ее повторение на сцене Мариинского театра ввиду неоднозначности художественного решения. Иван Сергеевич в беседе никак не комментировал французскую постановку, говоря только о желании видеть «Мессию» воплощенным на сцене театра Петербургской консерватории с привлечением балетной труппы.

⁴ С. Рихтер и А. Гаврилов в 1982 году записали все клавирные сюиты Генделя на четырех компакт-дисках (фирма EMI в Лондоне в содружестве с «Международной Книгой»).

а даже лучше, чем на Западе, так как у нас сильна хорошая традиция. И ведь мы могли бы быть законодателями мод, что Россия неоднократно доказывала. Например, совсем другим был бы французский музыкальный импрессионизм — Дебюсси и Равель — без наших кучкистов. Мое сильнейшее впечатление — балетные спектакли во Франции, в Париже, к столетию «Русских сезонов» Дягилева⁵. Никакой стилизации — полная, аутентичная реконструкция, воссоздание пластики нашего балета начала века. Это стало достоянием мировой культуры на французской почве, как мог бы стать достоянием Гендель на почве русской. У нас есть и исполнители Генделя, у нас есть и его исследователи.

А еще есть дирижеры, которые феноменально все схватывают: таким был Равиль Мартынов, с которым мы делали «Мессию» в 1994 году во Дворце Белосельских-Белозерских. Без купюр, на английском языке — а это свыше трех часов без антрактов, как при Генделе, и ни один человек не ушел. Равиль Энверович читал написанное мною вступительное слово, у зрителей перед глазами был текст — английский и русский. Зал — на шестьсот человек. И мы тогда это не записали! Если бы была запись, то можно было бы спокойно номинироваться на «Грэмми». Пел наш студенческий хор. Не помню, кто именно исполнял сольные партии, но все было замечательно.

Но самое печальное у нас заключается вот в чем. Если мы проанализируем программу наших телеканалов, то увидим, как в ней полностью отражается состояние нашего общества. Бесконечные сериалы, бесконечная попса — это продукт, с которым не надо думать, не надо пытаться оценить то, что ты чувствуешь. Идет нарочитое опускание интеллектуального уровня. Все это — спам, показывающий, что у нас до сих пор нет национальной идеи, которая, кстати, есть у Генделя. В его музыке впервые (вторым будет Мусоргский) народ представлен как философская категория, причем он имеет право на ошибку (в «Мессии» Гендель в одном из хоров показывает блуждание народа подобно рассеянному овцам), а его вождь — не имеет. А это идея и «Бориса Годунова», и «Хованщины». Пока народ поддерживает своего вождя, тот его возглавляет, а как только доверие теряется — вождь летит с лестницы, погибает от кинжала или, в лучшем случае умирает где-нибудь в полном одиночестве. В русской музыке эта народная линия почти пресеклась, и в этом одна из причин непопулярности Генделя в России.

Когда люди поймут, что главная мысль Девятой симфонии Бетховена о братстве всех людей — это тот идеал, которого достичь невозможно, но следует всю жизнь

к нему стремиться, и в этом гарант бессмертия человеческой цивилизации, тогда поймут и примут и Генделя. Ведь Бетховен считал, что только приближается к нему. Гендель создал меру того, какими должны быть люди. «Хочу, чтобы они стали лучше», — говорил он. Его музыка — носитель начала, которое не знает ни конфессиональных, ни национальных границ. Это высокая этика настоящего искусства, к которой в той или иной степени приближались все истинные художники. Кто занимался когда-нибудь Генделем, тому будет легче заниматься другими композиторами: он будет видеть их глубину.

Послесловие

Это интервью мне довелось взять у Ивана Сергеевича Федосеева более шести лет назад, в июне 2011 года, — тогда я оканчивала первый курс на музыкальном факультете. Однажды после консультации к своему экзамену Иван Сергеевич подошел ко мне и сказал, что хотел бы поговорить подольше на волнующие его темы, которые не уложит в лекционное время, — но, конечно, потом, после экзамена, который, насколько я помню, был последним в летней сессии. Памятная встреча состоялась в конце июня, я взяла с собой диктофон, надеясь, что материал беседы вскоре будет опубликован...

Разговаривали долго, в «федосеевском» сороковом классе на четвертом этаже, под куполом бывшей часовни, которую сейчас воссоздают в историческом здании консерватории. Это был один из драгоценных моментов общения, когда исчезает дистанция, неизбежная в ситуации групповой лекции, и преподаватель раскрывается, становится ближе и понятнее. Впрочем, и любая лекция Ивана Сергеевича была не «вещанием с кафедры», а живым разговором с нами, студентами. Порой за ним было трудно конспектировать, потому что, увлекаясь, Иван Сергеевич мог уйти с основной темы на соседние или довольно далекие: например, переходя от барочной музыки к XX веку и обратно, от оперной эстетики — к философии истории или изобразительному искусству, но всегда неслучайно, со скрытым смыслом, добраться до которого для начинающего музыковеда значило совершить маленькое личное открытие. Яркий пример такого перехода — затронутая в интервью тема национальной идеи у Генделя и Мусоргского, с параллелями между ними и размышлениями о проблеме национальной идеи в искусстве вообще.

Еще была у Ивана Сергеевича многолетняя традиция собирать своих студентов после окончания ими первого курса на прогулку в Павловский парк. Встреча

⁵ 22 декабря 2009 года на сцене Гранд-Опера в Париже были поставлены четыре реконструированных балета «Русских сезонов» Дягилева (к их 100-летию): «Видение розы» (музыка К. М. фон Вебера, хореография М. Фокина, сценография и костюмы Л. Бакста, в главных партиях — М. Хейманн, И. Кьяравола), «Послеполуденный отдых фавна» (музыка К. Дебюсси, хореография В. Нижинского, сценография и костюмы Л. Бакста, в главных партиях — Н. Ле Риш, Э. Козетт), «Треуголка» (музыка М. де Фалья, хореография Л. Мясина, сценография и костюмы П. Пикассо, в главных партиях — Ж. Мартинез, М.-А. Жило), «Петрушка» (музыка И. Стравинского, хореография М. Фокина, сценография и костюмы А. Бенуа, в главных партиях — Б. Пеш, К. Оста).



И. С. Федосеев
со студентами-музыковедами.
Павловск. 6 июня 2011 года

с нашим курсом началась с того, что Иван Сергеевич увел нас от главного входа в парк, чтобы войти откуда-то с тыла, через заросли деревьев и кустов, потому что «настоящий исследователь никогда не проходит на поле исследования парадными воротами». И там, идя с нами по дорогам «неклассического», «неэкскурсионного» маршрута, Иван Сергеевич с удовольствием рассказы-

вал нам о каждом павильоне, скульптуре и даже дереве или скамейке, поскольку знал там досконально каждый уголок...

Светлая память учителю и выдающемуся музыкальному деятелю, человеку большой души, к которому применимы его же собственные сказанные о Генделе слова: «высокая этика настоящего искусства».

Anna BULYCHEVA Recalling the first year of study

Recollections about the Professor of the St. Petersburg Conservatory Ivan Fedoseev and his lectures on foreign music history, that he delivered before the first year students specializing in musicology for many years.

Keywords: I. S. Fedoseev, Leningrad (St. Petersburg) Conservatory, history of foreign music, lecture, seminar.

Анна БУЛЫЧЕВА Воспоминания о первом курсе

Воспоминания о профессоре Санкт-Петербургской консерватории Иване Сергеевиче Федосееве и о лекциях по истории зарубежной музыки, которые он читал на протяжении многих лет музыковедам первого курса.

Ключевые слова: И. С. Федосеев, Ленинградская (Санкт-Петербургская) консерватория, история зарубежной музыки, лекция, семинар.

К Ивану Сергеевичу Федосееву мы пришли на первую лекцию по истории зарубежной музыки в сентябре 1988 года — разношерстная группа, все с разной подго-

товкой и разными интересами. Объединяла нас радость, что поступили в старейшую консерваторию страны. Сегодня никого не удивишь тем, что старинная музыка,