

УДК 78.01+78.071.2

*В. Батанов***СПЕКТРАЛЬНОСТЬ ВКЛАДА С. КУСЕВИЦКОГО  
В ИСТОРИЮ МУЗЫКИ XX СТОЛЕТИЯ**

*Работа посвящена выявлению спектральной автономизированной многосоставности творческой деятельности С. Кусевицкого как соответствующей универсализму личности, которая определилась в «неоренессансном» мироощущении прошлого века. В центре внимания — спектральная совокупность творческого проявления С. Кусевицкого как виртуоза-контрабасиста, дирижера, музыканта-просветителя, композитора, режиссера-постановщика, педагога.*

**Ключевые слова:** *спектральность-комплексность музыкально-творческой деятельности, стиль в музыке, стиль мышления, символизм-неосимволизм, ренессанс-неоренессанс.*

Актуальность темы определена характерной особенностью художественной среды на современном этапе, которую можно обозначить как «рубужность». И это соотносимо с мироощущением представителей конца XIX — начала XX столетия и нашло отражение в стилистическом определении искусства последних десятилетий как *неосимволизма* [10], указуя тем самым на связь с утверждением *символизма* на грани минувшего и ему предшествовавшего века в качестве ведущей художественной и, шире, мыслительной типологии названного исторического периода. В этом плане представительства эпохи символизма, актуализированной современными устремлениями консолидации с эпохой конца XIX — начала XX века, чрезвычайно убедительна фигура С. Кусевицкого, осознававшего себя в начале минувшего столетия творцом нового направления в социокультурном контексте исполнительской деятельности и художественной стилистики в целом. Имя С. Кусевицкого авторитетно в исследовательской сфере, и, прежде всего, своим универсализмом, что сопоставимо с образом творца ренессансного типа и соответствовало неоренессансным установкам художественной культуры XX столетия [3].

Цель работы — выявление спектральной автономизированной многосоставности творческой деятельности С. Кусевицкого как соответствующей универсализму личности, определившейся в «неоренессансном» мироощущении прошлого века. Конкретные задачи: 1) систематизация сведений о символистском мыслительном типе как стимуле *неоренессансного* стилево-мыслительного расклада

XX века; 2) анализ совокупной творческой деятельности С. Кусевицкого в аспекте соответствия ее указанным типологическим предпочтениям начала и в целом XX столетия.

Методологической основой работы являются труды П. Валери [7], А. Белого [5], А. Лосева [8; 9], Л. Баткина [4] и других, выделяющих ренессансный культурный тип и символизм как миропонимание, а также музыковедческие разработки Б. Асафьева [3], В. Медушевского [12], А. Сокола [20], Е. Рощенко [16], А. Самойленко [18], Е. Марковой [10] и др., освещающих культурологические измерения музыкальной деятельности. Соответственно определяющими методами работы выступают историко-стилевой анализ компаративной направленности, его специальный культурологический аспект, направленный в сравнение художественных и мыслительных типологий, показательных для конкретики исторического периода деятельности субъекта.

Имя С. Кусевицкого авторитетно в исследовательской сфере, и, прежде всего, своим универсализмом, что сопоставимо с образом творца ренессансного типа и соответствовало неоренессансным установкам художественной культуры XX столетия. Специфика последнего выявлена П. Валери в характеристике его «системы Леонардо да Винчи» [7], смыслом которой выступает возрождение в творческой среде забытого в эпоху романтизма единства художественной и научно-практической работы, столь убедительно зафиксированной феноменом Леонардо да Винчи в XV ст. и воспроизведенном в новом качестве П. Хиндемитом в XX веке.

Более узкое понимание этого рода ренессансных — неоренессансных соответствий находим в трактовке теоретической и организационно-практической (менеджментской) деятельности, которая, если и существовала в совмещении с художественным проявлением в XIX столетии практически, то ни в коем случае не заявлялась как принцип (вспомним всеобщее осуждение Дж. Мейербергера за его меркантилизацию организации постановок его опер [21, с. 350–351]). Для XX столетия менеджментский размах С. Дягилева является важнейшим и приветствуемым показателем продвижения художественного мира, что и воспроизводят в сочетании с художественным творчеством как таковым мастера уровня С. Кусевицкого, К. Орфа и др.

Главное, что привнес в музыку XX век, возрождая феномен Леонардо да Винчи, это вычленение значимости *теоретизации* творческой практики: совмещение в одном лице композиторской-

исполнительской и теоретико-методологической работы, как это находим у О. Мессяна, П. Хиндемита, И. Вышнеградского, К. Орфа и др. великих репрезентантов прошедшего века научно-технической революции. Значимость *символистской* установки для становления художественного реноме XX века в целом, при всем неприятии этой непосредственной преемственности отдельными представителями «новой молодежи» 1920-х (см. отторжение «облаков и туманностей» символизма Шестеркой: [22, с. 161], др.), подтверждает позиция авторов концепции *современной музыки* в XX веке.

Из пяти наиболее значимых имен (см. у Е. Марковой: [10, с. 27–42]) Р. Рети указывает исключительно на К. Дебюсси, классика символизма в музыке, как на источник всех методологических новаций XX века [15]; Т. Адорно, выделяя альтернативу И. Стравинский — А. Шенберг [23] в стилевом оснащении минувшего столетия, фактически апеллировал непосредственно к постсимволистскому и символистскому стимулу открытий названных лидеров стиля XX века; Р. Влад [25] подчеркнул значимость К. Дебюсси и *неальтернативность* Стравинского-Шенберга (и с ним фактически солидаризируется С. Павлишин [13], заменяя Стравинского откровенно символистской фигурой Ч. Айва) в постсимволистском искусстве как средоточии стиля XX века, а также — особую значимость Б. Бартока в его укорененности в искусстве *символизма*. Что касается концепции Б. Шеффера [24], то здесь очевидна обобщающая все предшествующие установка с исходящим рядом имен Дебюсси — Стравинского — Шенберга.

Символистская парадигма музыки XX века имеет важные методологические последствия, связывая символистское мышление в целом (религиозное в своих основаниях [1]) с художественно-творческим как таковым, что и обусловило название одного из главных теоретических обобщений этого явления: «Символизм как миропонимание» А. Белого [5]. Религиозная обусловленность мыслительных стереотипов в символизме определила множественные составляющие выстраивающих его компонентов как художественное, религиозное и конструктивно-мыслительное качества, углубляя в структуре личности те предпосылки стилево-мыслительной парциальности, которые неотделимы от представлений о творчестве вообще [6].

Соответственно, на эпоху символизма и на XX век в целом распространяется характеристика творчески-активной деятельности как «совокупной» и, добавляем, «спектральной» по существу разветвленной многосоставности деятельностной структуры. И данный термин

весьма органично подключается к характеристике того, что есть в основе своей творческая деятельность С. Кусевицкого.

Имя Сергея Кусевицкого стоит в одном ряду с именами тех, кто олицетворяет крупнейшие достижения художественной культуры XX столетия. Кусевицкий принадлежал к той плеяде одаренных личностей, которые отводили себе роль в истории культуры гораздо более значительную, чем собственное творчество художника. Универсализм Кусевицкого, сопоставимый с ренессансным идеалом «*homo faber*» (теоретически осмысленным итальянскими гуманистами в понятии «*virtu*») запечатлевает характерную установку культуры XX века, которую принято определять как «неоренессансную». Данный терминологический оборот ориентирует на особого рода «бинарность» ренессансной «диалогии» (Л. Баткин: [4]). Такой подход совершенно соотносим с установившимся в научном обиходе определением века минувшего, века научно-технической революции, с уточняющим признаком, прямо указующим на его отмеченность глобальными катастрофами и множеством социальных катаклизмов, — как «века конфликтной психологии».

Анализ творческих явлений XX столетия нередко не укладывается в традиционные классификационные границы видовых и родовых различий, поскольку речь идет не о линейных, полярно-двойственно распадающихся оппозициях, но о более сложном соподчинении слагаемых целого, что требует поиска более гибкой, подвижной классификационной шкалы. В музыковедении (и в служебно-организационной деятельности) сложилось представление о «комплексности» как о чрезвычайно важном и существенном моменте в понимании сложной соотнесенности слагаемых целого. Однако в последние десятилетия наряду с признанием указанного терминологического оборота были и периоды его забвения. Ибо «комплекс» (от лат. *complexus* — связь, сочетание) понятийно расшифровывается как «совокупность предметов или явлений, составляющих одно целое» [19, с. 613].

В данном определении термина для нас важно то, что в понятии «совокупность» представление о целостности, неразделенности слагаемых почти «мифологично» сочетается с различием их качественной обособленности. Однако такое суммарное, в целом, представление о слагаемых некоторого единства становится недостаточным в тех случаях, когда аналитический подход составляет органическую базу явления. Пример тому — традиционные музыковедческие разработки, иногда называемые «картезианскими» в том смысле, что

они тяготеют к понятийной дифференциации, без которой музыковедческий аппарат — неадекватен. Отсюда и категорическое избегание музыковедами понятия «комплексный/комплексность» в аналитическом рассмотрении произведений, а также — в характеристике их исполнений. Вместе с тем указанный терминологический оборот довольно часто употребляется в работах, посвященных вопросам педагогических поисков индивидуального метода, основывающегося, прежде всего, на интуиции педагога.

Следовательно, по нашему мнению, апеллирование к понятию «комплексности» в рассмотрении деятельности Кусевицкого изначально упрощает и нивелирует представление о ней, поскольку исполнительская, композиторская, издательская, публицистическая, благотворительная и другие сферы его деятельности демонстрируют явную аналитическую направленность умственной работы, программность мышления.

Учитывая неразработанность терминологической палитры, употребляющейся в рассмотрении полинаправленной профессиональной деятельности музыкантов, предлагаем усилить качественную интенсивность слагаемых иерархической деятельности Кусевицкого с помощью термина «спектральность». В целом такой подход возможен в рассмотрении деятельности художников-универсалов XX столетия типа П. Хиндемита (композитор, дирижер, музыковед, педагог, скрипач, альтист, исполнитель на виоле д'амур), К. Орфа (композитор, педагог-исследователь, драматург, общественный деятель, капельмейстер, актер), Ж. Энеску (композитор, дирижер, скрипач, пианист, педагог, музыкально-общественный деятель), Э. Виллы-Лобоса (композитор, дирижер, ученый-фольклорист, педагог, музыкально-общественный деятель), Я. Ксенакиса (композитор, музыкальный теоретик, ученый-фольклорист, архитектор, математик, инженер-программист), Б. Лятошинского (композитор, педагог, дирижер, музыкально-общественный деятель, юрист), С. Танеева (композитор, педагог, ученый, пианист, музыкально-общественный деятель), С. Рахманинова (композитор, дирижер, пианист), Э. Денисова, А. Шнитке и др.

Понятие «спектральности» сложилось в физике [19, с. 1251]. В данном случае выделим этимологию слова «спектр» (от лат. spectrum — представление, образ), в котором узнаваемы терминологические обороты (представление, образ), использующиеся в музыковедческой литературе. Спектр тоже ориентирован на «совокупность значе-

ний», составляющих целое «величин». С понятием «спектральности» связано понятие «спектральной плотности», то есть насыщенности того или иного участка целого. Напомним, что так называемый «спектральный анализ» фиксирует внимание на интенсивности проявлений тех или иных качеств в целом.

В виде терминологического нововведения предлагаем дефиницию «спектральность деятельности музыканта», которая позволяет вычленив в совокупном «образе» уровни интенсивных, качественно различных проявлений слагаемых деятельности как целого. Осознавая сложность внедрения в музыковедческий терминологический обиход понятия, сложившегося в иной сфере знания, объясняем его интуитивным принятием в словесно-научном обращении указанного слова-термина и соприкасаемостью этимологического значения термина «спектр» с соответствующим музыковедческим пониманием (см. выше). Также отмечаем аналитическую разграниченность представлений об иерархичности и разной степени интенсивности проявления частей в понимании целого, присущего представлениям о «спектре» — «спектральном анализе».

При этом базисным смыслом в характеристике вклада Кусевицкого в культуру XX века обладает художественно-творческая сторона его деятельности, исполнительская и композиторская позиции Кусевицкого в становлении русской контрабасовой школы.

Суммируя краткий обзор сольного исполнительства на контрабасе до появления С. Кусевицкого, можно отметить значительный прогресс в становлении и формировании контрабасового исполнительства в России с конца XVII до начала XX вв.: были созданы Петербургская и Московская консерватории с высококвалифицированными преподавателями; эти консерватории были оснащены соответствующим инструментарием.

Однако изначально в отношении к контрабасу была применена ошибочная установка, измененная только в XX в. Кусевицким. Вплоть до начала XX века контрабас считался исключительно басово-оркестровым инструментом, сольное исполнительство на котором рассматривалось в основном как цирково-развлекательное зрелище. С исполнителями высокого уровня был знаком лишь ограниченный круг аристократической публики, что было существенным препятствием к расширению известности сольного исполнения. Появившиеся в XIX в. солисты-виртуозы рассматривались в основном как «исключения» из общих правил, а их искусство — как «цирковой»

номер. Переломным моментом явилось творчество С. А. Кусевицкого, благодаря которому изменилось отношение к контрабасу в целом.

Решающим выступлением в его карьере солиста был концерт 27 января 1901 г. с симфоническим оркестром Филармонического общества. В отзывах на этот концерт один из рецензентов писал: «Виртуоз на контрабасе — это целая революция в области музыки. Однако на последнем симфоническом концерте Кусевицкий наглядно доказал, что дело не в инструменте, а в искусстве... Теперь Кусевицкий может смело отправляться за границу концерттировать; он — единственный в своем роде ...» [17]. Выступление 12 февраля 1905 г. в Москве знаменательно первым исполнением Кусевицким своего Концерта для контрабаса с оркестром. В то время концертный репертуар для контрабаса был крайне ограничен. Если в Италии, Германии, Австрии все же появлялись время от времени контрабасисты-виртуозы, то в России С. А. Кусевицкий был первым солистом, не вызывавшим иронических улыбок.

Особо блестящим в исполнительской деятельности Кусевицкого считается сезон 1907 г. В этом сезоне он выступал в Лейпциге, Будапеште, Вене, Мюнхене; дал 5 концертов в Париже и три — в Лондоне. Не довольствуясь изученным репертуаром, Кусевицкий все время обновляет его, внося новые интересные переложения. Так, в одном из концертов в январе 1908 г. в Лейпциге он исполнил самый сложный для контрабаса виолончельный концерт К. Сан-Санса, а позже, в одном из вечеров Гевандхауза, «Кол Нидрей» М. Бруха. С 1906 по 1908 г. он параллельно изучает искусство дирижирования. 23 февраля 1908 г. состоялся дебют Кусевицкого-дирижера. С этого времени акцент творческой деятельности медленно, но верно перемещается в сторону дирижирования. Однако, даже став прославленным дирижером, он не прекратил выступать как солист-контрабасист. Свидетельство тому — география его гастрольных турне: Будапешт, Берлин, Амстердам, Лондон, Париж, Брюссель... [3].

В целом С. Кусевицкий значительно расширил технические возможности контрабаса, сделав его блестящим концертным инструментом. Роль Кусевицкого в расширении «оркестральных» возможностей контрабаса как сольно-концертного инструмента сопоставима с ролью Ф. Листа в отношении максимальной реализации оркестральных-концертных возможностей фортепиано-рояля.

С. А. Кусевицкий стал основоположником новой области, можно сказать, «школы» русского музыкально-исполнительского искус-

ства. Концерт *fis-moll*, ор. 3 для контрабаса и оркестра Кусевицкого не только пополнил достаточно скудную (в сравнении с объемным репертуаром для других струнных инструментов) художественную литературу для контрабаса, но, будучи произведением весьма виртуозного характера, способствовал развитию технических и выразительных возможностей этого инструмента. Данное сочинение обладает и художественными достоинствами. В пользу этого аргумента свидетельствует и его необычайная популярность среди контрабасистов: сочинение входит в программы международных конкурсов контрабасистов, включено в репертуар учебных заведений, часто исполняется контрабасистами всего мира.

Итак, самозначимость музыкально-художественного вклада С. Кусевицкого, композитора и исполнителя, несомненна, но образует лишь часть того объективно величественного вклада, который осуществил этот деятель *комплексом-спектральностью* своих художественно-творческих и организационно-педагогических, дирижерских, постановочных, менеджментских проявлений, с выходом на тот *некоммерческий маркетинг* [14], который составляет главную примету этого рода деятельности в художественно-самодостаточной сфере, заслуг. Неоренессансный охват указанного деятельностного спектра определен органикой сочетания в его личностной активности художественной и внехудожественных сфер применения дарования, в котором *менеджментская* осознанная позиция, движимая просветительской идеей продвижения Новой музыки, образовала принципиально новую, по сравнению с веком романтизма, направленность работы музыканта и педагога.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма / Д. Арабаджи. — Одесса : Друк, 2008. — 548 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2 / Б. Асафьев. — Л. ; М. : Музыка, 1971. — 376 с.
3. Астров А. Деятели русской музыкальной культуры С. А. Кусевицкий / А. Астров. — Л. : Музыка, 1981. — 191 с.
4. Баткин Л. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления / Л. Баткин. — М. : Наука, 1989. — 272 с.
5. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. — М. : Республика, 1994. — 336 с.
6. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности / М. Блинова. — Л. : Музыка, 1974. — 144 с.



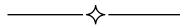
7. Валери П. Введение в систему Леонардо да Винчи / П. Валери // Об искусстве : сборник / [предисловие А. А. Козловского]. — [2-е издание]. — М., 1993. — С. 25–55.
8. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Лосев. — М. : Искусство, 1976. — 367 с.
9. Лосев А. Эстетика Возрождения / А. Лосев. — М. : Мысль, 1982. — 623 с.
10. Маркова О. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х — 1990-х років. Франція. Австрія. Німеччина. Італія. Вип. 1 / О. Маркова — Одеса : Друкарський дім, 2010. — 128 с.
11. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии / Е. Маркова. — Одесса : Астропринт, 2000. — 164 с.
12. Медушевский В. Онтологические основы интерпретации музыки / В. Медушевский // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры : [Сб. ст.]— М., 1984. — Вып. 129. — С. 5–11.
13. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции / С. Павлишин. — Киев : Музична Україна, 1980. — 212 с.
14. Полевой О. Компании шоу-бизнеса и их музыкальные составляющие / О. Полевой // Музична культура і мистецтво. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової : [Збірник наукових праць / гол. редактор О. В. Сокол]. — Одеса : Друкарський дім, 2011. — Вип. 13. — С. 46–56.
15. Рети Р. Тональность в современной музыке / Р. Рети. — Л. : Сов. композитор, 1967. — 67 с.
16. Рощенко (Аверьянова) Е. Концепции бесконечного и конечного в философии и искусстве романтизма / Е. Г. Рощенко (Аверьянова) // Проблемы эстетической ориентации педагогического процесса. Проблемы современного искусства и культуры: [збірник наукових праць]. — Харків : Каравела, 2000. — С. 194–205.
17. Русское слово. — 1901. — № 29.
18. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога / А. Самойленко. — Одесса : Астропринт, 2002. — 243 с.
19. Советский энциклопедический словарь / [ред. А. М. Прохоров. — Изд. 2-е. — М., 1984. — 1600 с.
20. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции / А. Сокол. — Одесса : ОКФА, 1996. — 206 с.
21. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII — первая половина XIX века. Очерки / А. Хохловкина. — М. : Гос. муз. издат., 1962. — 368 с.
22. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. / Г. Шнеерсон. — Изд. 2-е, доп. и перер. — М. : Музыка, 1970. — 576 с.
23. Adorno T. Philosophie der neuen Musik / T. Adorno. — Frankfurt a.M., 1978. — 200 s.
24. Schäffer V. Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej / V. Schäffer. — Kraków : PWM, 1969. — 543 s.
25. Vlad R. Modernita e tradizione della musica contemporanea / R. Vlad. — Torino, 1955. — 267 p.

**Батанов В. Спектральність внеску С. Кусевицького в історію музики XX століття.** Робота присвячена виявленню спектральної автономізованої багатоскладовості творчої діяльності С. Кусевицького як тієї, що відповідає критеріям універсальності особистості, що визначилася в «неоренесансному» світовідчутті минулого віку. В центрі уваги — спектральна сукупність творчого проявлення С. Кусевицького як віртуоза-контрабасиста, диригента, музиканта-просвітителя, композитора, режисера-постановника, педагога.

Ключові слова: спектральність-комплексність музично-творчої діяльності, стиль в музиці, стиль мислення, символізм-неосимволізм, ренесанс-неоренесанс.

**Batanov V. Spectral-complex type of contribution S. Kusevitsky in history of the music XX centuries.** Work is dedicated to discovery spectral autonomous complicated creative activity S. Kusevicki as corresponding to universality of personalities, which was defined in «neorenaissance» world-outlook in past of the age. In the highlight — a spectral collection of the creative manifestation S. Kusevitsky as virtuos contrabass-player, conductor, musician-instructor, composer, stage manager-director, teacher.

Keywords: spectral-complex type of music-creative activity, style in music, style of the thinking, symbolism-neo symbolism, renaissance-neorenaissance.



УДК 78.071.1/.083/786.2

*Лу Юйцзюнь*

## ОСОБЕННОСТИ ЗАРУБЕЖНОГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА С. РАХМАНИНОВА

*В статье рассматривается и характеризуется зарубежный период творчества Сергея Рахманинова. Доказывается, что все произведения, как завершенные за рубежом, так и созданные там, пронизаны ностальгией по России, что выражено в использовании фольклорного народно-песенного материала, а также цитатностью и вариационностью.*

**Ключевые слова:** ностальгия, цитатность, вариационность.

Творческая деятельность Сергея Рахманинова оказалась разделенной на два крупных периода — русский и зарубежный. Произведений зарубежного периода творчества композитора немного, но они поистине составляют вершину композиторского гения Рахманинова: это Четвертый фортепианный концерт, «Три русские песни» для оркестра и хора ор. 41, фортепианные Вариации ор. 42, «Рапсодия на