

ЗАБЫТЫЙ ОПУС В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Я хочу, желаю, люблю, чтобы интересовались
моей музыкой, хвалили и любили её.

П. И. Чайковский

Времена меняются, а с ними меняется и наше отношение к тем или иным явлениям в искусстве. Феномен салонного искусства в культурном наследии прошлого ещё недавно не вызывал интереса ученых. Музыка для салона не часто встречалась в концертных программах исполнителей. Не были исключением салонные опусы композиторов мирового значения. Судьба таких опусов, как правило, складывалась одинаково: скромное присутствие в общем списке произведений. Однако для Трёх пьес ор. 9 П. И. Чайковского даже это не стало правилом¹. Осмысление этой почти забытой музыки великого композитора как образца салонного искусства второй половины XIX века, определение существующих подходов к проблеме исполнительской реконструкции салонной фортепианной игры стало **целью статьи**.

Фортепианные пьесы Петра Ильича Чайковского, по мнению его современника известного критика Г. А. Лароша, «образуют как бы среднюю линию между Гуно и Шуманом: в них есть и внешний блеск, и внутренняя теплота, они нравятся профану и знатоку, могут составить предмет моды и пережить её капризы» [5, с. 188]. Эти слова в полной мере можно отнести к салонным пьесам П. И. Чайковского, которые создавались на протяжении всего его творческого пути. Спор об их ценности в творческом наследии, начатый еще при жизни композитора, продолжили музыковеды советского периода, которые называли подобного рода пьесы «скромной музыкой для фортепиано» [2, с. 37]. В биографических исследованиях о фортепианных пьесах ранних опусов упоминается вскользь. Их, как правило, соотносили с достижениями в симфонических жанрах, констатируя «снижение

¹ Так, например, в Музыкальной энциклопедии отсутствует упоминание об этом сочинении [7, с. 172–189].

уровня» [8, с.118]. Исследователей изумляло то, что П. Чайковский «не боялся брать в качестве мелодического материала, почти сырьем, самые доходчивые, бытовавшие тогда среди разночинной интеллигенции и мещанства и бывавшие у всех на слуху, интонации» [2, с. 243]. Однако, как утверждал Ларош, П. Чайковский «никогда не шёл на поводу у вкусов публики. Для него гораздо важнее было быть в согласии с сочинениями, которые он создавал» [5, с. 118].

В жизни русского общества XIX века салонная музыка служила консолидирующим началом. Своими корнями она уходила в богатейшую почву любительского музицирования, породившую талантливых музыкантов, заинтересованную и взыскательную публику. Салонная музыка звучала в столице и провинции, в высоких залах многочисленных дворянских собраний, и в каждой приватной гостиной. Если большие съезды гостей часто увенчивались домашним спектаклем, то непременной принадлежностью более скромных домашних вечеров (*soirées*) был концерт, заранее подготовленный или импровизированный, где присутствующие музыканты, в меру умения и таланта, доставляли удовольствие хозяевам и гостям.

Собственно, концертная жизнь солистов-инструменталистов той поры фактически проходила в салонах, где сложилась особая форма коммуникации между творцом и публикой. Салонное искусство предназначалось, прежде всего, для удовлетворения гедонистических потребностей человека. В иерархии жизненных ценностей главное место отводилось наслаждению, отсюда стремление наполнить каждый прожитый в салоне миг изысканностью и флиртом. Всё серьезное окрашивалось иронией, тяжесть повседневного превращалась в праздник. Этим салонная музыка, как особая форма развлечения гостей, «искусство приятного», принципиально отличалась от камерного – «кабинетного» творчества, претендующего на глубину и интеллектуализм. Этим она отличалась и от официально-придворного искусства, призванного прославлять монарха. В салоне культивировалось общение «на равных», в котором каждый стремился быть интересным. При этом этикет не приветствовал откровенную исповедальность, которая была больше уместна в домашнем музицировании. Здесь возникало особое пространство коммуникации «персон», где исключались «теневые» проявления личности. Чтобы быть принятым

в салоне, человек должен быть «*comme il faut*», то есть «приличным», ведущим себя в рамках дозволенного. В салонном общении доминировала установка на комплимент. Создание идиллической атмосферы позволяло на время изолировать посетителей от противоречий и конфликтов действительности, подарить «легкость бытия»².

Салонная эстетика лучше всего проявлялась в фортепианных миниатюрах, отмеченных чертами виртуозности, бравурности и блеска с непременным тиражированием популярных интонаций. Исполнение подобного репертуара способствовало утверждению салонной манеры фортепианного исполнительства, рассчитанной скорее на внешний эффект, нежели на глубину и оригинальность. Признаками салонного стиля в фортепианном исполнительстве становятся импровизационная подача музыкального материала, которая базировалась на подчас преувеличенных агогических отклонениях, волнообразной динамике и капризно-изысканной ритмике. Характерной также была манера взятия звука мелодии после баса.

П. И. Чайковский был хорошо знаком с обычаями салонов середины XIX века. Его музыкальное развитие в детстве, «вхождение» в мир музыки определилось не столько на уроках игры на рояле, сколько в той музыкальной «питательной» среде, в которой он рос. Традиция ансамблевого музицирования родителей, занятия детей игрой на фортепьяно – всё это составляло домашний мир музыки. «Художественный элемент в системе воспитания русского дворянства придавал совершенную форму светскому воспитанию» [12, с. 10]. Разумеется, эта атмосфера была привнесена в провинцию из салонов Петербурга и Москвы, притягивавших лучшие творческие силы Европы.

Воспитанный в дворянской семье, П. И. Чайковский окунается в петербургскую, а затем и московскую светскую жизнь. Ларош описывает юного чиновника как «светского молодого человека с лицом, вопреки моде, уже тогда всеобщей, совершенно выбритым, одетым несколько небрежно, в платье от дорогого портного, с манерами очаровательно простыми» [4, с. 84]. Аристократизм натуры молодого композитора сказывался в утонченной чувствительности к восприни-

² Более подробно о генезисе салонного искусства см.: Антонец О. «Салонное мис-тество в европейській культурі XVII–XVIII століть» [1].

маемым впечатлениям. Талант, прекрасное воспитание способствовали его сближению с аристократическим обществом.

Поступление в консерваторию в 1862 году и годы учебы в ней сыграли огромную роль в творческой судьбе П. И. Чайковского. Молодой музыкант получает возможность вращаться в светских кругах и выступать во многих салонах столицы. Так, по воспоминаниям Василия Васильевича Безекирского (1835–1919), русского скрипача, дирижера, композитора, солиста оркестра Большого театра, П. И. Чайковский сопровождал его в 1863 году на концерте у великой княгини Елены Павловны (1806–1873), салон которой собирал лучших людей столицы. Утончённую атмосферу её салона создавали столичные и заезжие знаменитости, общественные деятели и политики, учёные, писатели, здесь зарождалось Императорское Русское Музыкальное Общество, а затем и первая в России консерватория, которую великая княгиня поддерживала ежегодными взносами. В салоне обсуждались вопросы философии и эстетики музыки, получила развитие музыкально-критическая мысль, ставились проблемы музыкального образования.

В 1866 году П. И. Чайковский знакомится с В. Ф. Одоевским (1804–1869), чьи музыкальные «Субботы» собирали цвет дворянства России. Князь угадал в начинающем композиторе грядущую его славу и с исключительной симпатией принял под своё покровительство. Светская жизнь молодого композитора, его музицирования в салонах настраивали на сочинительство в определенных жанрах, которые пользовались в эти годы популярностью. В этом «он развивает традицию Глинки, превратившего чисто танцевальный жанр в произведение с более обобщённым лирическим содержанием» [11, с. 190].

Три фортепианные пьесы ор. 9 были опубликованы в 1870 году. Их создание, вероятно, было вызвано желанием сделать музыкальный комплимент известным гостям московских светских салонов, в которых в это время активно вращался молодой П. И. Чайковский.

Первая пьеса – «*Réverie*»³ посвящена блестящей виртуозной пианистке, постоянной посетительнице музыкальных салонов Надеж-

³ «Грёзы». Следует отметить, что тема грёз, мечтаний, видений часто встречается в творчестве композитора. Это, например, «Зимние грёзы» (ор. 13), «Вечерние грёзы» (ор. 19 № 1), «Сладкая грёза» (ор. 39).

де Александровне Муромцевой⁴ (1848–1909). Её, в ряду с Ф. Лаубом, братьями Рубинштейнами, Ларошем и Чайковским упоминает в своих дневниках В. Одоевский, называя всю салонную компанию «музыкальными блинами» [14].

П. И. Чайковский, высоко ценивший талант Н. Муромцевой, писал о ней: «Это одна из лучших когда-либо слышанных в Москве виртуозок. Кроме безупречной техники, у г-жи Муромцевой бездна вкуса и выразительности» [14, с. 183]. В расчёте на такой незаурядный исполнительский «ресурс» и писалась миниатюра, круг образов которой имел «салонную этимологию». Капризная изменчивость потока впечатлений и мыслей, погружение в мир сладостных грёз издавна пленяло гостей салонов, дарило чувство причастности к чему-то тайному, доступному только избранным.

Танцевальная миниатюра «*Polka de salon*»⁵ была посвящена одной из учениц П. И. Чайковского Александре Юрьевне Зограф-Дуловой⁶. Пианистка вела концертную деятельность в России и за границей, была активной пропагандисткой музыки композитора. В музыкально-критических статьях П. И. Чайковский отмечает её «сильную и мужественную технику, красивый тон и изящную выразительность, чуждую всякой аффектации» [12, с. 183].

Кокетливая скерцозная тема салонной польки проходит на протяжении пьесы практически семь раз в неизменном виде. Её мелодическая незамысловатость, настроение игривости и пикантного блеска, видимо, соответствовали как характеру самой Зограф-Дуловой, так и свойствам её музыкального дарования, о котором Чайковский-преподаватель был невысокого мнения. Он отмечал в её игре «ученическую незрелость, отсутствие сколько-нибудь выдающейся музыкальной индивидуальности, преобладание блестящей техники

⁴ В 1870 окончила Московскую консерваторию по классу фортепиано у Н. Г. Рубинштейна (первый выпуск). Выступала в концертах ИРМО. Гастролировала по городам России и за границей. В 1883 году Муромцева открыла в Москве женские музыкальные курсы.

⁵ «Салонная полька».

⁶ Впервые полька была исполнена Николаем Рубинштейном 16/28 марта 1871 года на концерте из произведений Чайковского в малом зале Помещичьего общества в Москве.

над художественным пониманием» [12, с. 177]. Всё это бывшая студентка так и не смогла преодолеть в своей дальнейшей артистической карьере.

Третья пьеса – «*Mażurka de salon*»⁷ была переделана из ранее написанной мазурки к драматической хронике А. Н. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». Эта танцевальная миниатюра имела «мужское» посвящение. Композитор «адресовал» её своему старшему коллеге, профессору консерватории Александру Ивановичу Дюбюку (1812–1898), деятельность которого заложила основы преподавательского стиля Московской консерватории. Ученик легендарного Джона Фильда унаследовал от своего преподавателя так называемый жемчужный стиль, который предполагал, с одной стороны, мечтательную, салонно-элегантную, с другой – классически уравновешенную манеру исполнения. Тема мазурки пронизана интонациями ностальгической теплоты, в ней прочитывается восхищение композитора исполнительским искусством былой поры.

Несомненно, Три пьесы ор. 9 в музыке и посвящениях несут отпечаток того искусства, той культуры общения, которые были приняты в светских салонах во времена молодости композитора. В воспоминаниях современников не удалось найти упоминания о том, играл ли публично П. И. Чайковский этот салонный опус. Между тем многие друзья композитора музыканты отмечали в эти годы «скованность и сухость в исполнении Чайковским своих произведений... Больше всего боялся Петр Ильич сентиментальности в исполнении и поэтому невольно «засушивал» свои вещи, исполняя их при посторонних» [4, с. 116]. Это, вероятно, объяснялось тем, что зачастую ранние фортепианные опусы композитора современники воспринимали как сентиментально-банальные, направленные скорее на внешний эффект. Ларош вспоминал, что «враждебность самого последнего писателя способна была расстроить Чайковского» [3, с. 95].

В 70-х годах XIX столетия в прессе начинают появляться критические высказывания по отношению к культуре салона и салонной музыке. Это объяснялось новой идеологией народничества, направленной на ретроспективную переоценку прошлых культурных ценностей.

⁷ «Салонная мазурка».

Фортепианная музыка как атрибут салонного времяпрепровождения становится объектом яростных нападок критиков. К этому времени относится появление выражения «салонщина», которое «превращается в синоним мещанской безвкусицы» [9, с. 293]. Этот шлейф негатива долгое время преследовал салонную музыку и композиторов, посвятивших ей часть своего творчества. Лишь с конца XX столетия начинает расти интерес к этому обширному и специфическому фортепианному репертуару.

Эта тенденция проявилась и в отношении салонной музыки П. И. Чайковского. Ор. 9 как целиком, так и отдельными пьесами начинает привлекать внимание исполнителей. Это стало возможно, прежде всего, благодаря появлению пианистов, видевших свою миссию в ознакомлении слушателей со *всем* фортепианным творчеством П. И. Чайковского. Михаил Плетнев и Франко Трабукко исполняют практически всего фортепианного Чайковского. Каждый из них стремится по-своему раскрыть и прелесть салонной музыки композитора.

Франко Трабукко – итальянский пианист, композитор, преподающий в Генуэзской консерватории. В 2010 году записал и выпустил семь дисков, в которые вошли все сольно исполняемые фортепианные произведения П. И. Чайковского, среди которых был и ор. 9. Пианист интерпретирует салонные пьесы из цикла как полузабытые с трудом вспоминаемые мелодии. Эта музыка прочитывается им как что-то вроде листков из альбома, пожелтевших, почти истлевших, но местами не утративших свои краски и безусловную прелесть. Рассмотрение этого личного архива, конечно, мыслится им не публично, а наедине. Это – своего рода «очная ставка с самим собой». Исполнитель не интерпретирует музыкальные образы как объект постороннего созерцания, он «не показывает» эти «музыкальные свидетельства» кому-то (что предполагает, как мы помним, салонность), а, напротив, максимально замыкается в стремлении припомнить былое. Отсюда – зияющие паузы, словно придыхания, в первой пьесе «*Réverie*», которые создают ощущение затаенной ностальгии. «*Polka de salon*» в исполнении Трабукко лишена внешнего блеска, звучит несколько однотонно. Третья пьеса «*Mazurka de salon*» в смысле трактовки очень непритязательна, в ней не чувствуется мазурочного блеска и отточен-

ности. Итальянский пианист трактует три пьесы ор. 9 П. И. Чайковского не столько как салонную музыку, сколько как музыку *русской* традиции, акцентируя присущую музыкальному высказыванию русских композиторов интроспективность и элегичность.

В интерпретации М. Плетневым ор. 9 приобретает совсем иные эмоциональные оттенки. Восторженно, даже как-то «молодцевато» звучат «*Réverie*». В пьесе угадывается портрет тридцатилетнего Чайковского в салонном интерьере. Для композитора жизнь в салоне – это не игра, а полноценное существование среди «своих» (где можно быть собой), не исключающее доверительность в общении. Многократное повторение начальной интонации пьесы всё время динамически и артикуляционно варьируется, из множества её вариантов составляется один характер – центральный персонаж, отражающий авторское Я. Динамическая филировка пьесы многогранна. Мы словно пристально следим за мимикой и поведением одной интересующей нас личности, может быть даже вызывающей наше восхищение. В репризе исполнитель как бы дает разгадку притягательности этого героя, раскрывает секрет его обаяния – это присутствие идеального, обособленной от всего остального мир мечты или высоких помыслов.

Наиболее «этикетной» в исполнении Плетнева выглядит «*Polka de salon*». Блестящая артикуляция и чеканный ритм живописует картину присутствия военной аристократии в светском салоне. Подтянутость, выправка и внешний лоск слышны в каждой интонации польки. Совсем в ином ракурсе слышит Плетнев «*Mażurka de salon*». Он трактует её как экспромт. Разворачивая повествование сначала в ракурсе воспоминания о мазурке, пианист увлекает слушателя пьесы в русло «свободной импровизации».

Своё видение салонной музыки П. И. Чайковского запечатлел петербургский пианист, профессор кафедры специального фортепиано Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова Валерий Вишневский. Его диск, посвященный ранним фортепианным опусам Чайковского, был выпущен в 2005 году⁸. Весь ор. 9 интерпретируется пианистом в традиции певучей трактовки инструмента и кантиленой манеры интонирования мелодии. Вырази-

⁸ На диске представлены опусы № 2, 9, 10 и 19 П. И. Чайковского.

тельно, с проработкой всех голосов музыкальной ткани и целостным охватом формы звучат одинаково все три пьесы цикла.

Женский взгляд на салонный цикл ор. 9 представлен концертирующими исполнительницами двух поколений – легендарной латвийской пианисткой Вилмой Цируле (1923) и венгерской пианисткой Адриенной Хаузер (1963). Обе исполнительницы остановили свой выбор на «*Polka de salon*», которую интерпретировали в салонно-виртуозном плане. Однако эстетику музыкального светского салона второй половины XIX века смогла эталонно передать Вилма Цируле. В её интерпретации нет той элегичности и инфантильности, которые трансформировали салонную эстетику в её дальнейшей эволюции.

Выводы. Проявление интереса к забытым творениям небожителей закономерно. Чем дальше мы оказываемся во времени отдалены от их жизни, тем ярче проявляется интерес ко всем сторонам их творчества. Забытый салонный опус фортепианных пьес, привлекая всё большее внимание исполнителей, даёт возможность нам через музыку попытаться постичь гений Чайковского и его время. Поиски ключа к салонной стилистике этих сочинений композитора приводят к принципиально разным исполнительским трактовкам, но в каждой обнаруживается стремление возродить безвозвратно утраченный в современной культуре шарм «салонности». Вместе с тем современные пианисты далеки от актуализации выделенных Д. Рабиновичем трёх «версий» салонного пианизма (салонно-виртуозного, салонно-элегического и салонно-сентиментального) [9. с. 164]. Скорее в современных трактовках трёх пьес ор. 9 обнаруживаются признаки типичной для парижских салонов конца XVII века игры в «характеры» и «максимы». Точно так, как посетители литературных салонов, заранее определив тему беседы, состязались при встрече в меткости и остроумии, современные пианисты соревнуются в умении играть неприятательные салонные опусы предельно отточенно и отшлифовано, достигая безупречности исполнения. При этом музыкальный образ предстаёт либо как «характер», либо как обобщённая «сентенция».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Антонець О. А. Салонне мистецтво в європейській культурі XVII–XVIII століть : навч. посіб. [для студ. вищ. навч. зак. III–IV рівнів акре-

дитації] / О. А. Антоненць. — Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2012. — 120 с.

2. Асафьев Б. В. Русская музыка XIX — начала XX века / Б. В. Асафьев. — 2-е изд. — Л. : Музыка, Ленинградское отделение, 1979. — 344 с.

3. Волков С. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джоржем Баланчиним / С. Волков. — М. : Изд-во Эксмо, 2004. — 320 с., ил.

4. Конисская Л. М. Чайковский в Петербурге / Л. М. Конисская ; науч. ред. : Л. А. Энтелис. — Л. : Лениздат, 1969. — 319 с. : 1 портр., ил.

5. Ларош Г. А. Избранные статьи: П. И. Чайковский / Г. А. Ларош. — Вып. 2. — Л. : Музыка, 1975. — 365 с.

6. Лихачев Д. С. Искусство памяти и память искусства / Д. С. Лихачев // Критика и время. Литературно-критический сборник. — Ленинград : Лениздат, 1984. — С. 68–74.

7. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1982. — Т. 6.

8. Побережная Г. И. П. И. Чайковский / Г. И. Побережная. — К. : Фирма «Випол», 1994. — 358 с.

9. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль / Д. А. Рабинович. — Избранные статьи : в 2-х т. — Вып. 1-й : Проблемы пианистической стилистики. — М. : Советский композитор, 1979. — 320 с.

10. Сахарова В. Н. Основные тенденции в интерпретации фортепианной музыки П. И. Чайковского / В. Н. Сахарова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии / Сб. ст. по материалам XLII междунар. науч.-практ. конф. № 11 (42). — Новосибирск : Изд. «СибАК», 2014. — С. 86–98.

11. Туманина Н. В. Чайковский: путь к мастерству. 1840–1877 гг. / Н. В. Туманина. — Москва : «Издательство академии наук СССР», 1962. — 557 с.

12. П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи / П. И. Чайковский. — М. : Музыкальное государственное издательство, 1953. — 437 с.

13. Щербакова Т. А. Михаил и Матвей Вильегорские: Исполнители, просветители, меценаты / Т. А. Щербакова. — М. : Музыка, 1990. — 128 с. (Русские музыканты XIX века).

14. Одоевский Владимир Фёдорович. Дневник. Переписка. Материалы [Электронный ресурс] / Владимир Фёдорович Одоевский. — Режим доступа : http://www.goldbiblioteca.ru/online_rusklassic/knigi_online_str5/495.php.

Антонец Е. Забытый опус в фортепианном творчестве П. И. Чайковского. В статье рассматривается фортепианный цикл оп. 9 П. И. Чайковского как пример салонной музыки второй половины XIX века. Очерчивается культурная среда раннего московского периода творчества композитора. Рассматривается история написания пьес оп. 9 и выявляются особенности их исполнения.

Ключевые слова: салонная музыка, фортепианная музыка П. И. Чайковского, исполнительская практика, интерпретация.

Антонец О. Забутий опус у фортепіанній творчості П. І. Чайковського. У статті розглядається фортепіанний цикл оп. 9 П. І. Чайковського як приклад салонної музики другої половини XIX століття. Окреслюється культурне середовище раннього московського періоду творчості композитора. Розглядається історія написання п'єс оп. 9 і виявляються особливості їх виконання.

Ключові слова: салонна музика, фортепіанна музика П. І. Чайковського, виконавська практика, інтерпретація.

Antonets O. Abandoned Opus of the Piano Pieces by P. I. Chaikovskiy. The article deals with the opus 9 piano cycle by P. I. Chaikovskiy as a pattern of the salon music in the second half of XIX century. A line has been traced round the early Moscow period composer's creativity arts milieu. The origin of opus 9 pieces is considered and the peculiarities of their performance are revealed in the article.

Key words: salon music, piano music of P. I. Chaikovskiy, performing practice, interpretation.

УДК 785.11 : 78.085

Ирина Золотарёва

К ПРОБЛЕМЕ ИНТОНАЦИОННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ «ГРЕЧЕСКИХ ТАНЦЕВ» Н. СКАЛКОТТАСА

Вопросы интонирования всегда входили в «первый круг» интересов как практического, так и теоретического музыкознания, обобщая актуальные тенденции развития музыкального искусства и накопленный практический опыт. Однако научную разработку теория