

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова»
Кафедра истории зарубежной музыки

На правах рукописи

КУНТУРИС Георгиос

**Основоположник новогреческой музыки
Манолис Каломирис и его Вторая симфония**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
доцент Н. А. Брагинская

Санкт-Петербург

2018

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Этапы творческого пути Манолиса Каломириса: под знаком формирования и воплощения национальной идеи	20
1. Общие вопросы периодизации творчества Каломириса.....	20
2. Ранний период творчества (1901–1920)	22
2.1. У истоков: детство и юность будущего музыканта (1883–1901).....	22
2.2. Учеба в Венской консерватории. Первые опыты в композиции (1901–1906)	32
2.3. Российские годы греческого музыканта: в поисках индивидуального стиля (1906–1910)	45
2.4. Возвращение на родину: первый подъем творчества (1910–1920).....	70
3. Зрелый период творчества (1920–1940)	80
3.1. В борьбе за греческое искусство (1920–1927)	80
3.2. Композитор и музыкальный просветитель (1928–1940)	89
4. Поздний период творчества (1940–1962)	97
4.1. Труды и дни военного времени (1940–1944).....	97
4.2. В поиске новых музыкальных идей (1945–1958)	100
4.3. Последние годы жизни. «Константин Палеолог»	106
Глава 2. Вторая симфония Манолиса Каломириса — «Симфония простых и добрых людей» — как вершина его творчества	112
1. «Симфония простых и добрых людей» (1931) в эволюции симфонического творчества композитора	112
2. Нотные источники «Симфонии простых и добрых людей»: рукописи, редакции	128
3. Целостный анализ партитуры	137
4. Вторая симфония Манолиса Каломириса в интерпретации Димитриоса Митропулоса	162
Заключение	178
Список литературы	183
Приложение I. Нотные примеры	197
Приложение II. Данные об исполнении музыки Каломириса в России и Украине (1997–2012)	218

Введение

Манолис Каломирис (1883–1962) — основоположник новогреческой музыки — по праву считается одной из ключевых фигур в художественной культуре Греции первой половины XX века. Талантливый композитор и педагог, музыкальный писатель и критик, неутомимый общественный деятель, основавший в Афинах две консерватории — Эллинскую и Национальную, еще в юности Каломирис поставил перед собой цель: сформировать на родине профессиональную школу европейского уровня, и двигался к этой цели на протяжении всей своей жизни. Композитор шел в авангарде своего поколения, включавшего такие заметные музыкантские личности, как Г. Ламбелет, Д. Лаврангас, М. Варвоглис, Э. Риадис¹; вместе они составляли своеобразный греческий аналог русской «Пятерки».

Для того чтобы понять, в каких условиях складывалась новая греческая школа и какими причинами было обусловлено ее возникновение, необходим краткий исторический экскурс. После заката античной культуры на протяжении долгих веков Греция оставалась музыкальной провинцией Европы. Длительное господство Турции и Венеции на ее территориях привело к возникновению двух отличных друг от друга культурных ареалов. Так, на Ионических островах, которые с XV века находились под протекторатом Венеции, наблюдалась оживленная культурная жизнь с ярко выраженной западной, а именно, проитальянской ориентацией², но при этом связи с почвенной византийской культурой нарушились. Однако остальная территория Греции,

¹ Георгиос Ламбелет (1875–1945), Дионисиос Лаврангас (1860/64–1941), Мариос Варвоглис (1885–1967), Эмилиос Риадис/Элефтериадис (1880–1935).

² Жители острова Корфу, например, почти одновременно с российской публикой познакомились с итальянской оперой, спектакли которой регулярно шли на сцене Nobile Teatro San Giacomo с 1771 г.

захваченная турками после падения Константинополя 29 мая 1453 года, полностью утратила культурные контакты с Европой; новейшие тенденции европейского искусства стали для нее недоступны. Подобная изоляция привела к застою в музыкальной жизни, когда лишь старинная монодийная византийская традиция выживала в «подпольных условиях», благодаря так называемым секретным школам, где преподавание родного языка, истории, музыки велось священниками исключительно по ночам. После освобождения из-под власти турок в 1821 году культурная ситуация в Греции менялась медленно. Так, еще в середине XIX века музыкальная жизнь в Афинах ограничивалась лишь редкими концертами баварских духовых ансамблей. Учреждение Афинской консерватории в 1871 году создало первые предпосылки для зарождения системы музыкального образования в стране и подъема национальной музыкальной жизни.

По инициативе Н. Х. Мандзароса (1795–1872) в Греции возникла первая композиторская школа, просуществовавшая до начала XX столетия и получившая название Ионической. Но это единственное музыкальное достижение поствизантийской Греции вряд ли могло считаться подлинно национальным, ведь творчество представителей Ионической школы было связано в основном с переосмыслением традиций итальянских композиторов и базировалось, прежде всего, на развитии оперного жанра. Первое поколение ионийцев составили ученики и последователи Мандзароса, завершившие свое образование в Италии: П. Каррер, С. Ксинтас, Д. Падовас, И. Ливералис и Д. Родотеос. После объединения Ионических островов с Грецией в 1864 году многие из них переехали на материковую часть страны и начали внедрять западноевропейский мажоро-минор в местную музыкальную среду, представители которой до этого времени опирались исключительно на лады церковно-византийской и народной музыки. Многие композиторы второго

поколения Ионической школы работали в Афинской консерватории со дня ее основания, новым для греческой музыкальной традиции в их деятельности стало цитирование народных напевов. Речь идет, в частности, о произведениях Д. Лаврангаса и Г. Ламбелета.

Такой вариант трактовки национального начала был неприемлем для Каломириса. Как известно, для формирования или возрождения любой национальной школы необходимы три условия: освоение национального фольклора, связь с национальной профессиональной традицией, приобщение к новейшим достижениям европейского/мирового композиторского сообщества³. Если к сокровищам греческих народных мелодий Каломирис приобщался с детства, а традиции европейских композиторских школ воспринял во время учебы в Венской консерватории, то профессиональные музыкальные достижения в его собственной стране были весьма ограниченными. Альтернативу им молодой грек искал в Восточной Европе, проведя четыре года в России, в Харькове (1906–1910). В итоге плодотворный синтез национальных и интернациональных слагаемых привел к желанному результату: Каломирис выработал свой собственный стиль и стал родоначальником новогреческой школы, создав национальную оперу и национальную симфонию. Яркий образец сложившегося симфонического стиля Каломириса демонстрирует Вторая симфония — «Симфония простых и добрых людей» (1931). В целях более рельефного показа в настоящей диссертации сочинение «вписано» в общую эволюцию творчества Каломириса с привлечением обзора других его опусов в параллелях с явлениями греческой и европейской культуры.

³ Показательно, что эта универсальная концепция излагалась в близком по времени к описываемым событиям знаменитом манифесте «За нашу музыку» (1891), созданном лидером Ренасимьенто, основоположником новой испанской музыки Фелипе Педрелем.

При всей значимости вклада Манолиса Каломириса в музыкальное искусство XX века и тесные связи композитора с русской музыкальной культурой, в России долгие годы его имя почти не вспоминали, его произведения исполнялись крайне редко и остаются практически неизвестными не только широкому кругу слушателей, но и специалистам. Таким образом, **актуальность данного исследования** обосновывается самим фактом обращения к масштабной личности Каломириса; при этом реконструкция его творческого пути, предпринятая в работе, сопряжена с такими востребованными исследовательскими направлениями, как наблюдение за процессом развития региональных культур в искусстве XX века и выявление новых зон влияния русской композиторской школы на данный процесс.

Объектом исследования является многоаспектная деятельность классика новогреческой музыки Манолиса Каломириса, с акцентом на его композиторском творчестве. **Предметом** исследования выступает Вторая симфония как ярчайшее выражение музыкально-эстетических взглядов греческого мастера, квинтэссенция его творческого метода. В качестве **материала исследования** послужили важнейшие сочинения, составляющие богатое музыкальное наследие Каломириса: три симфонии, симфонические поэмы, сюиты и концерты, камерно-инструментальные и камерно-вокальные опусы, Orchesterlieder и хоровые циклы, шесть опер, а также корпус его литературных работ разных жанров — публицистика, музыкально-теоретические труды, эпистолярная, мемуары.

Целью данной работы является осмысление концепции творчества Манолиса Каломириса и изучение на примере Второй симфонии специфики его авторского стиля, сложившегося в интенсивном кросскультурном диалоге.

Исходя из поставленной цели, автор диссертации решает следующие исследовательские **задачи**.

- 1) Воссоздать в наиболее полном варианте картину творческого пути и художественного наследия М. Каломириса.
- 2) Выдвинуть и обосновать периодизацию творчества греческого мастера.
- 3) Высветить историческую роль композитора в зарождении и становлении греческой национальной музыкальной школы.
- 4) Выявить пути контакта Каломириса с греческой музыкальной и литературной традициями, а также с инонациональными музыкальными школами (германской, французской, русской).
- 5) Показать роль Новой русской школы и, в частности, личности и творчества Н. А. Римского-Корсакова в становлении Каломириса — композитора и музыкально-общественного деятеля.
- 6) Детально и разносторонне проанализировать Вторую симфонию — «Симфонию простых и добрых людей» и определить место сочинения в симфоническом творчестве композитора, в панораме европейского симфонизма.

Методы исследования. Цели и задачи исследования определили необходимость использования комплексной системы методов, которая основывается на универсальном принципе историзма и предусматривает ведущую роль поисково-источниковых и аналитических методов исследования, в частности, сравнительно-исторического. Для выявления генезиса композиторского стиля Каломириса были применены также общелогические методы. Рассмотрение отдельных произведений потребовало привлечения специальных методов жанрово-стилевого музыковедческого анализа. Архивные изыскания, как и работа с рукописями и редакциями Второй симфонии, повлекли за собой подключение источниковедческого и текстологического исследовательского аппарата. Дирижерский ракурс прочтения Второй симфонии обусловил использование методов, свойственных анализу

исполнительских интерпретаций, а также истории и теории исполнительского искусства.

Методология исследования базируется на трудах общего и специализированного типа проблематики, принадлежащих к разным научно-гуманитарным сферам. В области музыковедения ключевыми для автора стали работы крупнейших российских музыковедов Б. В. Асафьева, Е. А. Ручьевской, Т. С. Бершадской, И. И. Земцовского, Ю. Н. Холопова, М. Г. Арановского, С. Л. Гинзбурга, а также западные музыкально-исторические источники, освещающие развитие греческой музыкальной культуры, вопросы эволюции австро-немецкой симфонии, проблемы композиторского стиля и техники в музыке первой половины XX века.

Степень научной разработанности проблемы.

На настоящий момент творчество Манолиса Каломириса практически не освещено в российском музыковедении, сведения о композиторе ограничиваются единичными статьями-справками в энциклопедических изданиях⁴ и отдельными заметками в прессе 1950–1970-х годов.

Первое упоминание Каломириса в советской печати появилось после концерта греческой музыки, прошедшего в Москве в начале октября 1954 года⁵, когда, по всей видимости, впервые в СССР прозвучало его сочинение: то была

⁴ См.: *Яковлев М. М.* Каломирис Манолис // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2. М., 1974. Стб. 660; Каломирис Манолис // Большой энциклопедический словарь: Музыка / Гл. ред. Г. В. Келдыш. 2-е изд. М., 1998. С. 228; Каломирис Манолис // Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. 2-е изд. М., 2007. С. 372. Упоминания о Каломирисе встречаются также в статьях: *Колмыков С. Я.* Греческая музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2. М., 1974. Стб. 52–55; Греция музыка // Большой энциклопедический словарь: Музыка / Гл. ред. Г. В. Келдыш. 2-е изд. М., 1998. С. 148. Заметим, что имени Каломириса нет среди персоналий современного справочного издания: *Акопян Л.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М., 2010.

⁵ Весной 1954 г. советские музыканты выступали в Афинах, осенние концерты делегации греческих артистов в Москве прошли в рамках ответного визита.

симфоническая поэма «Смерть храброй женщины»⁶, исполненная оркестром Московской филармонии под управлением Н. Аносова. В рецензии Н. Михайловской, посвященной выступлениям греческих артистов и обзору их концертного репертуара, точно определялось значение Каломириса как патриарха новой греческой музыки, но сведения об истории содания прозвучавшего произведения и его программном содержании грешили множеством неточностей⁷. Имя Каломириса возникало и в других журнальных публикациях советских и переводных греческих авторов, ставивших своей основной целью обзор важнейших этапов музыкальной истории Греции⁸; в России этот композитор был удостоен лишь одной специальной статьи — в газете «Советская культура» — по случаю 50-летия творческой деятельности⁹.

Помимо скурых публицистических строк о греческом классике, в российском музыкознании существует лишь один опыт, приближающийся к научному жанру. Это краткий очерк И. Мартынова «Греция», в котором присутствует сжатое описание Первой симфонии Каломириса, «Симфонии храбрости», сопровождаемое одним нотным примером, а также некоторые предельно сжатые стилевые обобщения, касающиеся как симфонического, так и оперного творчества греческого мастера¹⁰.

Особого внимания заслуживает статья самого Каломириса «Греческая музыка в прошлом и настоящем», опубликованная в «Советской музыке» (в переводе с французского) по следам его первого визита в СССР летом 1956

⁶ Вариант перевода в прессе того времени: «Смерть отважной».

⁷ См.: Михайловская Н. Греческие музыканты // Советская музыка. 1954. № 12. С. 87–90.

⁸ Аноянакис Ф. Музыка современной Греции // Советская музыка. 1958. № 3. С. 134–137;

Аркадинос В. Новогреческая музыка // Советская музыка. 1961. № 3. С. 180–182;

Колмыков С. Новогреческая музыка // Советская музыка. 1971. № 1. С. 130–134.

⁹ Колмыков С. Певец Греции. К 50-летию творческой деятельности композитора Манолиса Каломириса // Советская культура. 1958. № 49. 24/IV. С. 4.

¹⁰ Мартынов И. Греция // Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. 2-е изд. М., 1970. С. 346–347.

года в составе делегации Афинской Академии наук¹¹. В уникальной в своем роде, единственной русскоязычной публикации композитора, сохранившей особенности присущего ему литературного стиля и богатство языка, автор, после сжатого исторического экскурса, погружается в анализ современного состояния греческой профессиональной музыкальной культуры, а также знакомит советского читателя с основными жанрами и характерными чертами многоликого греческого фольклора, по-разному проявляющего себя в разных географических регионах страны. Выстраивая объективную картину поэтапного движения греческой музыки к новым национальным идеалам, Каломирис дает взвешенную оценку достижениям своих предшественников, композиторов ионийской школы, избегая критических крайностей, характерных для высказываний других его коллег (например, Ф. Аноянакиса¹²). В то же время, греческий мастер точно фиксирует главный недочет ионийцев: «Если бы греческие музыканты первой половины XIX века непосредственно вдохновлялись византийской и народной музыкой..., используя вместе с тем все технические достижения западноевропейского искусства, то греческая музыка располагала бы сейчас... едва ли не таким же творческим богатством, как и любая другая национальная школа. Возможно, что это были бы произведения не столь могучие и захватывающие, как шедевры русской

¹¹ Каломирис М. Греческая музыка в прошлом и настоящем // Советская музыка. 1956. №12. С. 124–128. Поиск данного материала был затруднен из-за неверно указанного адреса публикации в статье «Каломирис Манолис» в Музыкальной энциклопедии (№2 вместо №12).

¹² По его словам, творчество гептанезийцев (ионийцев), «высокопарно именуемое “гептанезийской музыкой”» и занимающее «едва ли не целую эпоху — XIX век», «носит скорее безликий характер», являясь «только ответвлением итальянской музыки XIX века»: «неоднократное использование в оперных либретто народных преданий ... еще не дает права говорить о создании национальной творческой школы»; «народная песня играла у них чисто декоративную роль; ее случайное применение не только не придавало музыке характерного греческого колорита, но чаще всего разрушало единство произведений» (Аноянакис Ф. Музыка современной Греции. С. 135).

музыки, но не менее разнообразные и живые, обращенные к сердцу греческого народа»¹³.

Заметим, что насущный вопрос связей Каломириса с русской музыкальной культурой фактически не обсуждается и не исследуется в российских источниках. Как правило, ссылки на эту проблему даются в самом общем ключе, как, например, в русской версии Гроува («в творчестве Каломириса национальная фольклорная основа обогащается влиянием немецкой и русской музыки»¹⁴) или во фрагменте интервью с К. Кидониатисом: «Русские композиторы первые показали значение фольклора для создания национальной школы... Глинка и кучкисты указали верный путь композиторам других стран... На этот плодотворный путь встали в конце прошлого века и лучшие греческие композиторы. Первый из них — М. Каломирис»¹⁵. При этом документальная основа и разработка русской темы отсутствуют, в лучшем случае констатируется факт пребывания Каломириса в России: «некоторое время работал в России» (Гроув), а именно в Харькове (Н. Аркадинос, М. Яковлев, Большой энциклопедический словарь, И. Мартынов).

Подытоживая, можно сказать, что в 12 приведенных источниках фигурируют лишь самые элементарные сведения о Каломирисе (в том числе, аксиоматическая позиция классика новогреческой школы), как правило, дающиеся в общей панораме греческой музыки XX века; поэтому ни один из источников не претендует и не может претендовать на скольнибудь полное, научное освещение творческого портрета композитора.

Более значительна зарубежная литература о Каломирисе, хотя к теме данной диссертации прямое отношение имеет лишь магистерская работа Б. С.

¹³ *Каломирис М.* Греческая музыка в прошлом и настоящем. С. 125. Далее композитор указывает на «некоторое родство между греческой и славянской песней».

¹⁴ Каломирис Манолис // Музыкальный словарь Гроува. С. 372.

¹⁵ *Михайловская Н.* Греческие музыканты. С. 87.

Литл, дающая общий обзор симфоний греческого мастера¹⁶. Монографического исследования о Каломирисе до сих пор не существует, в минимальной степени его отсутствие компенсируется статьей Г. Леотсакоса в музыкальной энциклопедии Гроува¹⁷, статьей М. Е. Дуняса в немецкой энциклопедии MGG¹⁸ и каталогами сочинений композитора в двух версиях — Ф. Аноянакиса (1986) и Ф. Цалахуриса (2003)¹⁹. Некоторые аспекты творчества Каломириса затрагиваются в трудах греческих и немецких авторов. Так, Н. М. Яклич интерпретирует роль композитора в дискуссии между национальным и авангардным направлениями греческой музыки XX века, сопоставляя путь Манолиса Каломириса с художественным выбором Никоса Скалкоттаса — ученика А. Шёнберга²⁰; Э. Роману первой поднимает вопрос о влияниях Н. А. Римского-Корсакова на стиль Каломириса и вписывает его творчество в панораму греческой музыкальной культуры²¹; в диссертации Дж. С. Зака впервые рассматриваются оперные опусы мастера²². Без ссылок на исследования О. Психопеди²³, Т. Калогеропулоса²⁴, К. Димараса²⁵, Х.

¹⁶ *Little B. S.* The Symphonies of Manolis Kalomiris. Master degree work. Kansas Southwest Baptist University, 1978.

¹⁷ *Leotsakos G.* Kalomiris, Manolis // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 v. V. 13 / Ed. by St. Sadie. 2nd ed. L., 2001. P. 336–337.

¹⁸ *Dounias M. E.* Kalomiris // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter, 1989. Vol. 7. 466 col.

¹⁹ *Anoyanakis F.* Catalogue of Works of Manolis Kalomiris. Athens: Manolis Kalomiris Society, 1986; *Τσαλαχούρης Φ.* Μανώλης Καλομοίρης 1883–1962, Νέος Κατάλογος Έργων. Αθήνα: Σύλλογος «Μανώλης Καλομοίρης», 2003.

²⁰ *Jaklitsch N. M.* Manolis Kalomiris (1883–1962) — Nikos Skalkottas (1904–1949) — Griechische Kunstmusik zwischen Nationalschule und Moderne. Tutzing: Schneider, 2003.

²¹ *Ρωμανού Κ.* Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους. Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα, 2006.

²² *Zack G. S.* The Music Dramas of Manolis Kalomiris. PhD Diss. Florida State University, 1972.

²³ *Φράγκου-Ψυχοπαίδη Ο.* Η Εθνική Σχολή Μουσικής. Προβλήματα ιδεολογίας. Αθήνα: Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, 1990.

²⁴ *Καλογερόπουλος Τ.* Λεξικό της Ελληνικής μουσικής. Αθήνα: Εκδόσεις Γιαλλελή, 2001.

²⁵ *Δημαράς, Κ.* Ελληνικός Ρομαντισμός. Αθήνα: Ερμής, 1982.

Ксантудакиса²⁶ об этапах развития греческой музыки было бы невозможным выявление как объективной исторической роли фигуры Каломириса в целом, так и художественного значения его важнейшего сочинения — Второй симфонии, «Симфонии простых и добрых людей».

Источниковедческая база исследования. Обращение к новым источникам позволило в данной работе впервые ввести в научный обиход ценную инфомацию, выработать новые критерии оценки творческого метода Каломириса, анализа его сочинений, нюансов его общественно-музыкальной активности. Так, богатые материалы предоставило афинское Общество Манолиса Каломириса (основано в 1980 году), сотрудники которого собрали внушительный архив из нотных рукописей и статей композитора, программ его концертных выступлений, а также эпистолярных документов и фотоматериалов²⁷. С любезного позволения председателя Общества, генерального директора Национальной консерватории Афин — внучки Каломириса, Хары Каломири, автор диссертации получил доступ и в семейный архив в Палео Фалиро (Афины), находящийся в доме, где некогда жил композитор. Здесь хранятся партитуры его произведений, фотографии, тетради с заметками композитора, среди которых и блокнот «Делегату Второго съезда советских композиторов. 1957» с профилем В. И. Ленина.

Часть сведений была почерпнута из воспоминаний певца Ф. Бурлоса²⁸ и буклетов фестиваля Манолиса Каломириса в Самосе²⁹. Но важнейшим из

²⁶ Ξανθουδάκης, Χ. Το χρονικό της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής στο Αντίς για όνειρο: Έργα ελλήνων συνθετών 19ος-20ός αιώνας. Αθήνα: Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε. — Πολιτιστική Ολυμπιάδα (ΟΠΕΠ-ΠΟ), 2004.

²⁷ Благодарю за содействие председателя Общества Хару Каломири и секретаря Мирто Икономиду.

²⁸ Μπούρλος Φ. Με το Μανώλη Καλομοίρη. Αθήνα: Νικόδημος, 1983.

²⁹ Ο Μανώλης Καλομοίρης και η Ελληνική Μουσική. Σάμος: Φεστιβάλ «Μανώλης Καλομοίρης», 1997.

источников стала автобиография Манолиса Каломириса «Моя жизнь и мое творчество», изданная в Афинах лишь в 1988 году³⁰. Композитор приступил к этому труду в 1939 году, почти одновременно с началом Второй мировой войны; параллельно он сочинял своего рода музыкальные мемуары — ораторию «Жизнь и страдания капитана Лираса». Если музыкальный опус был завершен в 1942 году, то автобиография так и осталась недописанной.

Последовательное повествование в «Моей жизни...» охватывает 35 лет, с раннего детства до 11 июня 1908 года, когда состоялся первый авторский концерт Каломириса в Афинах, и прерывается на этой дате. В дополнение к указанному тексту существуют девять рукописных страниц, которые рассказывают о первом годе жизни композитора на родине после возвращения из Харькова (1910), и две страницы, посвященные основанию Эллинской консерватории (1919–1920). Последняя запись, касающаяся позднего оперного замысла «Константин Палеолог», была внесена автором в рукопись после большого перерыва — 29 сентября 1958 года, за четыре года до смерти. В 2009 году секретарь Общества Каломириса музыковед М. Икономиду обнаружила еще семнадцать рукописных страниц автобиографии, которые оказались очень полезными при восстановлении событий 1908–1910 годов — части харьковского этапа и первых дней по возвращении композитора в Афины³¹.

Как видно из краткого описания, наиболее полно в автобиографии Каломириса представлен период становления художника, хотя и здесь потребовалось уточнение определенных фактов, касающихся как венских, так и харьковских лет музыканта, чему способствовали контакты с архивом Венской

³⁰ *Καλομοίρης Μ.* Η ζωή μου και η τέχνη μου. Αθήνα: Νεφέλη, 1988. Первая часть мемуаров, охватывающая 1883–1908 г., фрагментами публиковалась в афинском журнале «Эстия» с января 1944-го по июнь 1945 г.

³¹ Эта часть автобиографии, остающаяся неопубликованной, была любезно предоставлена автору настоящей работы Обществом Каломириса.

филармонии и хранилищами Харькова³². Скудость и разрозненность сведений касательно остальных этапов пути Каломириса побудила искать другие информационные ресурсы.

Полезными оказались консультации музыковеда Э. Роману (European University of Cyprus). Ценным опытом поделились Я. Сабровалакис и Я. Целикас — редакторы первого научно-критического издания сочинений Каломириса, начатого в Афинах в 2002 году. Важную роль сыграли беседы с автором нового Каталога сочинений Каломириса Ф. Цалахурисом и с художественным руководителем Афинского симфонического оркестра В. Фидендзисом. При восстановлении фактов личной жизни Манолиса Каломириса большое содействие оказала близкий друг семьи музыканта Лулу Симеониду (1919–2014)³³, которая, несмотря на преклонный возраст, до последнего времени продолжала исполнять обязанности директора отделения Национальной консерватории Афин на Кипре.

На фоне дефицита специальной литературы о Каломирисе, автор настоящей работы предпринимает попытку компенсировать недостаточную изученность творческой биографии и наследия одного из ведущих греческих композиторов. Данная диссертация является фактически первым комплексным исследованием творческой эволюции Каломириса: впервые здесь поэтапно воссоздается целостная картина творческого пути композитора на основе разнообразных документальных источников. Фокусирование внимания на одном из вершинных достижений Каломириса — Второй симфонии —

³² Благодарю за информационную помощь секретаря Архива Общества друзей музыки в Вене г-жу И. Козц; преподавателя новогреческого языка Харьковского национального экономического университета Е. А. Узбек; заведующую отделом редких изданий Харьковской музыкально-театральной библиотеки им. К. С. Станиславского Т. Г. Гончаренко.

³³ Автору настоящей работы в 1988–1997 гг. посчастливилось быть учеником Лулу Симеониду по фортепиано в музыкальной школе отделения Национальной консерватории Афин на Кипре.

предполагает целостный анализ сочинения; кроме того, в рамках диссертационного проекта впервые представлены, изучены и систематизированы все существующие автографы произведения, включая ранее не известные. Вышеизложенные факты предопределяют **научную новизну** исследования.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. В творчестве Каломириса, направленном на поиски национальной идентичности и формирование новогреческой профессиональной музыки, отразились черты, характерные для региональных школ Европы в период их подъема на рубеже XIX–XX веков.
2. Творческие искания Манолиса Каломириса неразрывно связаны с общегреческим процессом социально-культурных преобразований первой трети XX века, в том числе с языковой реформой, породившей новогреческую литературу, лидером которой стал Костис Паламас.
3. Концепция творческого пути Каломириса рассматривается сквозь призму трех периодов с установлением следующей хронологии: ранний (1901–1920), зрелый (1920–1940), поздний (1940–1962).
4. Определяющую роль в становлении национального самосознания греческого мастера сыграли харьковские годы, когда композитор смог ознакомиться с сочинениями русских композиторов и воспринять на их примере идею продуктивного синтеза фольклорного и профессионального компонентов.
5. В зрелом творчестве Каломириса немецкий романтизм Вагнера и Брамса, предэкспрессионистские достижения Малера и Р. Штрауса, французский импрессионизм Дебюсси, ориентальные компоненты и фольклоризм Римского-Корсакова синтезируются с комплексом черт греческой народной музыки в качестве базовой основы стиля.

6. В четырехчастном цикле Второй симфонии при помощи ресурсов четверного состава оркестра, дополненного вокальными силами (меццо-сопрано и хор), Каломирис мастерски соединяет картинно-пейзажный, героико-эпический и лирико-драматический типы симфонизма, а мотивно-разработочную и полифоническую технику западноевропейского образца применяет в условиях греческой фольклорной ладовости и жанровости.

7. Вторая симфония Каломириса, симфония-трагедия, отражающая глубинные основы греческой ментальности, занимает ключевое положение в центральном периоде творческой эволюции композитора и является кульминацией его симфонического наследия, а также вершинным образцом симфонизма новогреческой композиторской школы.

Структура диссертации включает введение, две главы, заключение и два приложения, в том числе нотное. Список литературы содержит 147 наименований, из них 90 на иностранных языках.

В Первой главе предпринята попытка целостной реконструкции творческой биографии Манолиса Каломириса. Всесторонний портрет композитора вырисовывается на фоне его творчества, с попутным обсуждением историко-культурных явлений и социально-политических событий, игравших важнейшую роль в судьбе композитора и жизни его родной страны.

Во Второй главе ведущая роль отводится «Симфонии простых и добрых людей» в контексте эволюции симфонического мышления греческого мастера. В целях сравнительной характеристики к исследованию приобщены разнообразные нотные источники произведения: рукописи и редакции. Проведен целостный анализ партитуры. Завершается глава анализом дирижерской партитуры Второй симфонии с пометами Д. Митропулоса, представлявшего сочинение на премьере 1932 года.

В Заключении подводятся итоги исследования, намечаются новые перспективы в исполнении, рецепции и изучении наследия Каломириса.

Апробация полученных результатов. Основные положения диссертационного исследования были представлены в докладах на двух международных конференциях: «Эллинизм: культура, традиции и язык в российской государственности и в социуме Сибири» (Томск, 2009) и «Н. А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе» (Санкт-Петербург, 2010), а также в одиннадцати публикациях³⁴.

В 2009 году с Академическим симфоническим оркестром Санкт-Петербургской филармонии им. Д. Д. Шостаковича автор данной работы подготовил программу греческой музыки, включавшую симфоническую поэму Каломириса «Смерть храброй женщины»³⁵.

Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Теоретическая значимость диссертационной работы связана с расширением научных представлений о Каломирисе — выдающемся деятеле греческой национальной школы, что обусловлено введением в исследовательский обиход новых нотных и документальных источников, а также уточненных сведений о жизни и творчестве композитора на широком фоне культурно-политических событий, современником которых ему довелось стать. Все это позволило сформировать актуальную концепцию художественного стиля Каломириса.

Практическая значимость. Материалы настоящей работы могут быть использованы в учебном процессе средних и высших образовательных

³⁴ См. Список литературы.

³⁵ Концерт прошел в Малом зале Санкт-Петербургской консерватории 18 ноября 2009 г.

учреждений культуры и искусства — в курсах истории музыки, анализа музыкальных произведений, источниковедения, истории исполнительского искусства. Отдельные положения и фрагменты диссертации могут оказать практическую помощь музыкантам-исполнителям разных специальностей и способствовать обогащению концертного репертуара.

Глава 1.

Этапы творческого пути Манолиса Каломириса: под знаком формирования и воплощения национальной идеи

1. Общие вопросы периодизации творчества Каломириса.

На современном этапе изучения наследия Каломириса проблема периодизации его творчества приобретает особую остроту. Этими вопросами никто ранее специально не занимался, хотя исследователи, вслед за самим Каломирисом, сходятся во мнении, что важнейшими вехами творческого пути композитора следует считать его симфонии: «Симфонию храбрости» (1920), «Симфонию простых и добрых людей» (1931) и «Паламическую симфонию» (1955).

«Три мои симфонии — это три станции и три вершины моего творчества. Даже больше, чем мои оперы, они характеризуют борьбу композитора, целью которого является формирование национального музыкального искусства, исходящего не только из нашей народной песни, но и из страданий, легенд и традиций греческой нации», — поясняет Каломирис в предисловии к Третьей симфонии. Полагаясь на это утверждение и сопоставляя его с историческими данными и фактами музыкальной биографии Каломириса, можно рассматривать три равнозначных периода его творчества (примерно по два десятилетия каждый) со следующей хронологией: 1901–1920 — ранний период, включающий годы учебы греческого музыканта в Венской консерватории (1901–1906), работу в Харькове (1906–1910) и первые десять лет по возвращении на родину; 1920–1940 — зрелый период, длившийся до начала Второй мировой войны; 1940–1962 — поздний период. За исключением непродолжительных поездок греческого мастера в разные страны, второй и третий периоды его творчества прошли в Афинах.

Первый период, связанный с формированием художника и поисками оригинального стиля, отличается патриотическим энтузиазмом, резонировавшим в то время чаяниям всего греческого народа. В силу сложившейся после Балканских войн 1912–1913 годов политической ситуации Греции удалось расширить свои территории, что приблизило греков к осуществлению так называемой «великой идеи», означавшей, что греческая государственность может вновь возникнуть в границах прежней Византийской империи.

Но катастрофа в Малой Азии на исходе греко-турецкой войны (1918–1922) разрушила эти планы. Депрессия, меланхолия и разочарование, которые переживал Каломирис, заметны в ряде сочинений зрелого периода его творчества. Эти настроения усугубились трагедией Второй мировой войны. «Несмотря на то, что я с ужасом наблюдаю, как мои мечты гибнут, несмотря на новую всемирную войну, я чувствую необходимость говорить о своей страсти, печали и о своем творчестве, которое совсем незначительно в цикле вечного великого искусства», — пишет Каломирис 12 сентября 1939 года на первой странице мемуаров³⁶. Показательно, что в свой поздний период умудренный профессиональным и жизненным опытом композитор не поддается инерции, а находится в поиске новых музыкальных идей, соприкасаясь даже с такими далекими от его эстетики явлениями, как достижения нововенской школы.

Характерные черты трех указанных эволюционных фаз ярко репрезентируют три симфонии Каломириса: подъем раннего периода не может быть лучше описан, чем в триумфальном финале «Симфонии храбрости»; подавленный дух Каломириса зрелого периода — в «черном» сюжете III части и в финале «Симфонии простых и добрых людей», а концепция метаморфоз

³⁶ *Καλομοίρης Μ.* Op. cit. Σ. 13.

греческого социума в «Двенадцати песнях цыгана» К. Паламаса, в сочетании с мечтой Каломириса о возрождении Греции после Второй мировой войны, нашла отражение в «Паламической симфонии» с ее усложненной техникой.

2. Ранний период творчества (1901–1920).

2.1. У истоков: детство и юность будущего музыканта (1883–1901).

Раннее детство основоположника новогреческой композиторской школы Манолиса Каломириса связано со Смирной — одним из древнейших городов Средиземноморья³⁷, предполагаемой родиной Гомера. До падения Византийского государства (1453) город принадлежал Греции, а затем попал под власть Османской империи и сегодня известен как Измир — третий по величине город в Турции. За свою долгую историю Смирна переживала периоды расцвета и упадка и, несмотря на постоянную смену правителей, сохраняла греческий облик. Стоит отметить, что еще в 1890–1922 годах греческое население города превышало турецкое в два раза, поэтому турки называли это место «Гяур Измир», или «Город неверных»: Измир остался важным христианским центром Малой Азии и после турецко-мусульманских нашествий.

Манолис Каломирис родился в Смирне 14 декабря 1883 года. Его родителями были Мария Хамудопулу, уроженка местечка Вурула под Смирной, и Иоаннис Каломирис с острова Самос, врач по профессии. В возрасте четырех лет Манолис потерял отца. Его детство прошло в окружении матери и бабушки. Мать будущего композитора больше не вышла замуж и всю свою жизнь решила посвятить воспитанию единственного сына. «Она была моим ангелом-хранителем. Ее любовь, не знающая границ, была отдана мне вся без остатка», —

³⁷ Основан в 3000 г. до н. э.

писал Каломирис в мемуарах³⁸. Бабушка Манолиса, Нэнэ — «добрая старуха, которая как будто возникла из легенд и сказок»³⁹, имела нелегкую судьбу. Родителей Нэнэ убили турки, и девочку приютила богатая армянка, обучившая ее турецкому и армянскому языкам. Композитор впоследствии вспоминал бабушку как рассудительную и мудрую женщину, хотя у нее не было образования, и она не могла ни писать, ни читать. Бабушка Манолиса хранила в памяти огромное количество народных сказок и песен, часто рассказывала и напевала их внуку, чем вызывала неудовольствие его матери, которая говорила: «Зачем ему эти рассказы? Он же станет не капитаном корабля, а врачом»⁴⁰. Именно бабушка первой привила будущему музыканту любовь к греческому фольклору и пробудила в нем глубокий интерес к народному музыкальному творчеству. Как позднее напишет Каломирис, «я стал и не врачом, и не морским офицером, <...> а капитаном сладкой воды»⁴¹.

Еще одним членом семьи маленького Манолиса, оставившим яркий след в его сознании, была двоюродная сестра бабушки, слепая цаца Марука⁴². Ее внешность — отталкивающая и, в то же время, такая притягательная для маленького мальчика, навсегда врезалась в его память, как и другие родные образы. «Чудесно пела старая Марука, — писал Каломирис в статье для журнала “Советская музыка”. — Усадив меня к себе на колени, она пела мне песни, нежные, взволнованные. В них рассказывалось о драконах и о любви, о белокурых девушках и молодых паликарах (солдатах народного ополчения времен войны за независимость)... Но что было самое замечательное, это ее дар импровизации. Она импровизировала на любые темы, импровизировала в

³⁸ *Καλομοίρης Μ.* Op. cit. Σ. 16.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid. Σ. 17.

⁴¹ Ibid. Выражение «капитан сладкой воды» (синонимичное русскому «витающий в эмпириях») в бытовом сознании греков ассоциируется с людьми артистических профессий.

⁴² На диалекте Смирны слово «цаца» означает тетя, няня.

стихах, великолепных по своей простодушной искренности. А стихи она пела на импровизированные мелодии, проникнутые духом народной музыки, но сохранявшие при этом ярко выраженный индивидуальный характер. Именно такие импровизации, вдохновленные народной музыкой, стали идеалом сознательной работы нового поколения греческих композиторов»⁴³.

Годы спустя яркие детские воспоминания воплотились в творчестве Каломириса: черты портрета его матери запечатлелись в облике Матери в опере «Кольцо матери» (1917), а песня «Лигос о левендис о архилистис» («Лигос-богатырь»⁴⁴), которую он впервые услышал в детстве от бабушки, легла в основу Симфонического концерта для фортепиано с оркестром (1935). «Я думаю, что если мне удалась роль Матери в опере “Старший мастер” [1915], то это произошло потому, что в моем сознании непроизвольно возникал образ цацы Маруки, когда я сочинял эту музыку», — признавался Каломирис⁴⁵. Позже, при чтении поэтического сборника «Ямбы и анапесты» К. Паламаса⁴⁶, одного из своих любимейших греческих авторов, Каломирис мысленно возвращался к истории слепоты цацы Маруки, которую ребенком он часто слышал от нее.

Также композитор с большой теплотой вспоминал троих братьев матери. Первым был дядя Ставрис, простодушный и жизнерадостный человек. Не имея образования, он брался за любую работу; завтра для него не существовало, он жил лишь сегодняшним днем. Семья не воспринимала дядю Ставрису всерьез, и мать Каломириса опасалась, что и ее сын станет таким же. Дядя Армодиос —

⁴³ Каломирис М. Греческая музыка в прошлом и настоящем. С. 126–127.

⁴⁴ Герой греческой народной легенды, положенной в основу песни, напоминает Робин Гуда: молодой разбойник Лигос живущий в горах, отбирает деньги у богатых и отдает их бедным и честным людям. Поэтому богачи называли его бандитом, а бедняки — богатырем.

⁴⁵ *Καλομοίρης Μ.* Οр. cit. Σ. 17.

⁴⁶ Паламас, Костис (1859–1943) — крупнейший греческий поэт XX века, лидер так называемых димотикистов.

самый младший среди братьев, был гордостью семьи. Всесторонне образованный человек, он много читал, любил музыку, пел и гордился тем, что мог сам транспонировать песни. Адвокат по профессии, дядя Армодиос стал для будущего композитора главным советчиком. И, наконец, дядя Минас, третий из братьев, опора семьи. Человек незаурядный, оказавший сильное влияние на жизнь Каломириса, Минас имел статус его официального опекуна. Он издавал газету «Прогресс Смирны», писал драмы, был депутатом в парламенте Турции⁴⁷ и близким другом патриарха Константинополя Иоакима III, который присвоил ему звание «Великого ритора всемирного трона». Позже Каломирис утверждал, что его дядя мог бы сыграть намного более важную роль в политическом развитии страны, не пожертвуй он карьерой во имя семьи.

Когда Манолису исполнилось семь лет, мать отдала его в школу для девочек «Палладион», в первые два класса которой принимали и мальчиков. Каломирис, до этого никогда не расстававшийся с матерью, очень болезненно воспринял ежедневную разлуку с нею, и г-жа Мария вынуждена была едва ли не целый год сопровождать его в школу и сидеть на уроках, пока ее сын не привык к новому образу жизни.

В высшем обществе Смирны, к которому принадлежала семья композитора благодаря профессии его отца и репутации дяди Минаса, было принято давать детям элементарное музыкальное образование. Уже в 1890 году, когда школа приобрела фортепиано, и г-н Дигенис Каппагросас, музыкальный педагог с острова Закинф, согласился обучать всех желающих за десять грошей ежемесячно, г-жа Мария, не прочь сына в музыканты, без промедления записала его на занятия. Она предвкушала, какую великолепную репутацию в обществе Смирны создаст себе Манолис, если, вернувшись из Европы врачом, он сможет

⁴⁷ Поскольку большую часть населения Смирны составляли греки, то в парламенте Турции они имели своих представителей-депутатов.

еще играть на фортепиано и говорить по-французски. Первые музыкальные впечатления мальчика были не из приятных: за каждую неверную ноту Каппагросас бил учеников линейкой по пальцам. Позже в мемуарах Каломирис назвал его и своим «первым учителем», и «тираном музыки»⁴⁸. Но даже суровые уроки не могли омрачить тех счастливых минут, когда Манолис оставался один за инструментом и, пробуя звучание всех клавиш, находил такие сочетания, которые восхищали и трогали его.

В 1894 году, пережив несколько переездов из города в город, семья Каломириса обосновалась в Афинах. Дом, в котором они поселились, располагался в живописнейшем месте: с одной стороны открывался великолепный вид на Олимпейон и Парфенон, а другой стороной окна выходили на скромный деревенский домик соседа — г-на Костаса из Румели, который часто отмечал праздники с друзьями, распевая народные песни. «Меня больше трогали эти живые напевы, чем открывающаяся картина бессмертного наследия наших прославленных предков», — вспоминал Каломирис⁴⁹. Впечатления, вынесенные им из афинского периода жизни, явились тем первым зерном, из которого по прошествии времени зародилось осознание композитором дилеммы греческого Востока и Запада.

Продолжив свои музыкальные занятия в Афинах, Каломирис, после череды ничем не примечательных немецких и швейцарских учительниц, наконец обрел первого настоящего музыкального педагога. Именно здесь произошла встреча Манолиса с Т. Ксантопулосом⁵⁰: обучая мальчика игре на фортепиано, он смог дать ему основы систематических музыкальных знаний.

⁴⁸ *Καλομοίρης Μ.* Op. cit. Σ. 25.

⁴⁹ *Ibid.* Σ. 28.

⁵⁰ Ксантопулос, Тимотеос (1864–1942) — один из первых по-настоящему образованных греческих музыкантов, вернувшийся на родину после обучения в Европе. Закончил Венскую

Здесь же, в Афинах, маленькому Каломирису предоставляется счастливая возможность посещать оперные спектакли. Дядя Минас, который был большим ценителем музыки и знал все популярные в то время итальянские оперы, взял мальчика в театр, когда в Афины приехала итальянская оперная труппа Ламбруни с известным тенором Д. Ансельми. Будущего композитора до глубины души потрясли «Богема» Пуччини и «Мефистофель» Бойто. Возвращаясь со спектаклей домой, он представлял себя дирижером огромного оркестра и хора. Каломирис накопил денег и купил фортепианное переложение «Богемы», но, попросив Ксантопулоса научить его играть эту музыку, получил от наставника резкий отказ: во-первых, у Манолиса не хватает техники, а во-вторых, это сочинение несерьезно.

Общение Каломириса с Ксантопулосом длилось пять лет. Лето 1899 года Манолис встречает в Константинополе, где поступает в греко-французский лицей Хадзихристоса. У Манолиса появилась возможность сравнить уровень преподавания в Константинополе и Афинах: греческая столица в этом сравнении явно проигрывала. Если в Афинах он был первым учеником, в то в Константинополе очутился в числе слабейших и вынужден был усиленно наверстывать упущенное. Особое влияние в лицее на Манолиса оказали два преподавателя-француза, которые смогли привить подростку огромную любовь к культуре Франции, пронесенную им через всю жизнь.

Насыщенная лицейская жизнь не изменила стремления мальчика заниматься музыкой, и как только Каломирис выказал желание продолжить музыкальные уроки, дядя Армодиос пригласил для занятий с племянником Г.

консерваторию с двумя золотыми медалями (фортепиано и орган); среди его педагогов были А. Брукнер и Г. Шмидт.

Пахтикоса⁵¹. Поскольку Пахтикос не имел профессионального музыкального образования, единственное, что он смог дать своему ученику — любовь к народной песне. Но по признанию самого композитора, все величие и красоту народной песни и возможности ее соединения с западной классической музыкой он открыл для себя в Константинополе на концертах баритона Арамиса⁵². Каломириса восхищало мастерство, с которым он чередовал в своих программах итальянские арии, немецкие *Lieder* и греческие народные песни. «Я вошел в гримерную, упал на колени и целовал его руки. Певец думал, что мое восхищение вызвано лишь его голосом, но я почувствовал, как глубоко красота народной песни затронула мою душу, и понял, что наследство цацы Маруки и бабушки вместе с песнями Арамиса — это огромное богатство моей жизни»⁵³.

Поскольку уроки с Пахтикосом не принесли тех результатов, на которые надеялся Каломирис, вновь начались поиски педагога. В кандидатурах недостатка не было: два немца, два венгра и три итальянца. Последние вызвали особое неудовольствие молодого Манолиса, не выносившего их безразличия, отсутствия вдохновения и инициативы в подходе к обучению. К счастью, кто-то в семье выдвинул идею пригласить на роль учителя молодую пианистку С. Спануди⁵⁴, только что вернувшуюся в Константинополь после учебы в Германии. В ее лице музыкант обретает чуткого наставника и верного друга. С первой встречи София вызывает у Каломириса восхищение. Женщина,

⁵¹ По мнению Б. С. Литл, Каломирис не брал музыкальные уроки у Пахтикоса, их связывали только дружеские отношения (См.: *Little B. S. Op. cit. P. 19*), что опровергается самим Каломирисом в мемуарах (См.: *Καλομοίρης Μ. Op. cit. Σ. 39*).

⁵² Арамис — псевдоним известного греческого певца Периклиса Аравандиноса (1854–1932).

⁵³ *Καλομοίρης Μ. Op. cit. Σ. 43*.

⁵⁴ Спануди, София (1878–1952) — греческая пианистка, музыковед, журналист и писатель. После окончания Дрезденской консерватории поначалу давала частные уроки фортепиано в Константинополе, затем в Афинах. С 1922 г. преподавала в Эллинской консерватории, с 1926 г. — в Национальной консерватории. М. Каломирис и Д. Митропулос называли ее «матерью греческой музыки».

беззаветно преданная искусству, внушает такую же любовь и преклонение перед прекрасным и своему ученику. Под ее влиянием Манолис все больше убеждается, что музыка — это его единственное призвание. Опасаясь непонимания со стороны семьи, которая придерживалась традиционных для Греции того времени взглядов — «профессия музыканта сродни занятию фальшивомонетчика или клоуна»⁵⁵ — Каломирис все же решает продолжить обучение музыке. Между тем, Спануди знакомит его с творчеством Э. Грига и Г. Ибсена. Два этих великих скандинавских мастера дали первый импульс к зарождению национальной идеи в творческом сознании юноши. С. Спануди открыла для него и мир поэзии К. Паламаса. Под воздействием его стихов у Манолиса возникает большой интерес к простому народному языку (в том числе воплощенному и в народной песне).

Чтобы оценить роль лингвистических и литературных опор в дальнейшем творческом опыте Манолиса Каломириса, необходим экскурс в так называемый языковой вопрос, который повлиял на все области развития греческого общества в начале XX века. Зарождение этого вопроса связано с периодом «греческого ренессанса» (1770–1820), местом возникновения которого принято считать свободную часть Греции, не попавшую под власть Турции. Особенно на Ионических островах языковой вопрос был тесно связан с поиском новых стандартов образования, приближенных к европейским. В начале XX века каждый класс греческого общества предлагал свой вариант решения проблемы: церковные консерваторы и приверженцы феодальных идей держались за старогреческий язык (официальный и разговорный язык Византийской империи); умеренные новые буржуа и консерваторы стояли за сохранение всех норм письменного литературного языка и позиций «высокого штиля» и отстаивали каноны так называемой кафареvusы; прогрессивная интеллигенция

⁵⁵ *Καλομοίρης Μ.* Op. cit. Σ. 47.

Афин предлагала пойти по пути демократизации языка на основе широкого внедрения образцов живой устной речи и максимально приблизить язык к народному — димотика⁵⁶.

Приблизительно в течение полувека, с 1830 по 1880 годы, господствующее место в образовании занимала кафаревуса, а в литературе главенствующие позиции были отданы более архаическим тенденциям. Первые научные статьи, в которых можно обнаружить критику кафаревусы как устаревшего языка, были опубликованы в афинском журнале «Нумас», созданном в 1903 году для поддержки димотикистов, т. е. приверженцев движения, которое ратовало за реформу языка под знаком димотики. Литературным манифестом нового языка стала книга И. Психариса «Мое путешествие»⁵⁷, выход которой с восторгом встретил выдающийся греческий поэт и языковед того времени, лидер димотикистов К. Паламас.

Но, как было сказано, лингвистическая полемика затрагивала не только сферы образования и литературы. Языковая реформа стала флагом создания нового общества и мощным инструментом в руках политиков, особенно тех, которые выступали за интересы людей низших классов. Важнейшим из таких политиков был Э. Вензелос⁵⁸. Каломирис, как увидим дальше, не только

⁵⁶ Димотика — новейший из двух вариантов современного греческого языка, грамматика которого существенно упростилась по сравнению с кафаревусой, следовавшей древнегреческим и среднегреческим нормам письма и ограждавшей греческий язык от заимствований.

⁵⁷ Психарис, Иоаннис (1854–1929) — греческий писатель, языковед, родившийся в Одессе, живший во Франции. В университете Сорбонны специализировался в области латинской филологии, изучал византийскую и новогреческую филологию. Поддерживал тесные отношения с французской интеллектуальной элитой: был другом В. Гюго и Ш. Леконт де Лиля, зятем Э. Ренана. Впечатления от своей поездки в Константинополь и Грецию отразил в главном своем произведении на живом народном языке «Мое путешествие» (*Ψυχάρης Ι. Το ταξίδι μου, 2η έκδ. Αθήνα: Τυλ. Властоύ, 1888*), которое было запрещено греческими властями.

⁵⁸ Вензелос, Элефтериос (1864–1936) — греческий политик, неоднократно занимавший должность премьер-министра Греции с 1910 по 1933 г. Был выдающимся дипломатом, принимал активное участие в выработке мирных договоров Версальской системы.

поддерживал эту линию, но и до конца жизни считал Паламаса и Венизелоса наиболее значительными фигурами греческого культурно-политического социума.

Впрочем, в начале 1900-х будущий композитор и активный музыкально-общественный деятель еще только подступал как к лингвистическим, так и к социальным проблемам: в 1901 году он представил лицейским учителям собственный реферат о реформе языка, взяв за основу запрещенную книгу И. Психариса «Мое путешествие». Позже Каломирис осознает, что именно этой знаменитой книгой был дан толчок культурному движению, «которому предстояло всколыхнуть эллинскую литературу и оказать большое воздействие на общественную и художественную жизнь страны»⁵⁹. Но в Константинополе главным для юноши было коллекционирование музыкальных впечатлений.

В 1900 году греческое филологическое общество организовало постановку «Антигоны» Софокла с музыкой Мендельсона, и поскольку дядя Манолиса Армодиос участвовал в премьере как хорист, юноше предоставилась счастливая возможность посещать все репетиции и спектакли. Как вспоминал позже композитор, «музыка, полная мудрости и вдохновения, сразу тронула меня, и я почувствовал, насколько она серьезнее итальянских опер, слышанных мною до сих пор. Даже “Богема” Пуччини не могла сравниться с нею»⁶⁰.

Страстное увлечение Каломириса искусством неминуемо должно было привести к возникновению семейного конфликта, который не замедлил разгореться. Мечта матери композитора дать сыну профессию врача натолкнулась на его настойчивое желание заниматься исключительно музыкой. Эта проблема затронула всех родственников, и на семейном совете было решено отправить письмо дяде Манолиса — Минасу — в Турцию, где тот

⁵⁹ Каломирис М. Греческая музыка в прошлом и настоящем. С. 126.

⁶⁰ Καλομοίρης Μ. Op. cit. Σ. 48.

работал, с целью просить его разрешить эту ситуацию. Ответ был доставлен телеграммой: «Учитесь музыке. Минас». Через несколько дней Манолис получил письмо, где дядя Минас объяснил свое решение:

«Дорогой Манолис,

Я не могу взять на себя ответственность и идти против твоего таланта и желания. Музыка — это великое искусство, которое прославляет достойных мастеров. Только подумай хорошо, есть ли у тебя силы противостоять всем трудностям, которые могут встретиться на твоём пути. Разумеется, я возьму на себя все расходы и поддержу тебя и твою мать, которая, я уверен, захочет поехать с тобой в Париж или в Вену»⁶¹.

Разногласия в семье были улажены. Теперь перед Каломирисом встал выбор места учебы, и вариантов было два — Франция или Австрия. Он останавливается на Вене, хотя по прошествии многих лет композитор признался, что если бы на тот момент принял решение ехать в Париж, то его знакомство с современной музыкой состоялось бы намного раньше, нежели это произошло в консервативной Вене.

2.2. Учеба в Венской консерватории. Первые опыты в композиции (1901–1906).

Итак, в августе 1901 года Каломирис, предварительно заручившись благословением всемирного патриарха Иоакима III, едет в крупнейшую музыкальную столицу Европы, горя желанием посвятить себя карьере пианиста. Успешно сдав вступительные экзамены, он был зачислен в Венскую консерваторию⁶². Студенческий период жизни Каломириса показателен с точки

⁶¹ Ibid. Σ. 54.

⁶² Учебное заведение, в которое поступил М. Каломирис в Вене, с момента основания в 1817 г. называлось *Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde* — Консерватория «Общества друзей музыки» под патронатом этого Общества. В 1909 г. была переименована в Высшую школу музыки и исполнительского искусства (*Hochschule für Musik und darstellende Kunst*). С 1970 г. все академии искусств получили право называться университетами. Поэтому с 1998 г.

зрения его влияния на дальнейшее творческое развитие музыканта. Его первым педагогом по фортепиано в консерватории становится В. Раух⁶³, педантичный, серьезный, типично венский преподаватель того времени. Он придерживался установок на академическую технику, строгий темп, логичную фразировку и минимальное использование педали. В это же время в Венской консерватории для повышения уровня пианистической подготовки студентов внедряется новая методика преподавания Э. Зауэра под названием *Meisterschule*. Профессора старших классов консерватории восприняли это новшество как профессиональное оскорбление их манеры преподавания и подали в отставку. Руководство учреждения обратилось с просьбой к Рауху заменить ушедших, но он отказался, сказав, что не достоин такой чести и предпочитает быть самым лучшим педагогом младших классов, чем самым худшим старших. Его поступок вызвал восхищение Каломириса, никогда не встречавшего человека такой скромности в Греции.

Следующим после Рауха наставником Манолиса по фортепиано был А. Штурм⁶⁴. В его педагогике и технике игры тоже не нашлось места новациям. Что касается репертуара, осваивавшегося учениками в его классе, то Штурм не признавал никаких композиторов, кроме Моцарта, Бетховена, Шопена, Шумана и Брамса. Профессор писал и свои собственные музыкальные опусы (песни для голоса с фортепиано) — строго в рамках академических канонов. По рассказу Каломириса, преподаватель страдал легкой формой эпилепсии, и когда в классе у него случались приступы болезни, студенты использовали эту слабость учителя, чтобы получить согласие на изучение современных произведений. В

и по сегодняшний день это учреждение носит название *Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien* — Венский университет музыки и исполнительского искусства.

⁶³ Литл приводит ошибочную версию фамилии — «Баух». (См.: *Little B. S. Op. cit.* P. 19).

⁶⁴ Их знакомство состоялось на одном из частных концертов, где пела гречанка, с семьей которой профессора связывали тесные дружеские отношения.

один из таких дней Манолису удалось добиться разрешения Штурма включить в свою программу Первый фортепианный концерт Чайковского, считавшийся для Вены того времени сочинением «modernissimo».

Еще одним педагогом, снискавшим уважение Каломириса, стал такой известный музыкант, как Г. Греденер⁶⁵, у которого молодой грек изучал гармонию, полифонию и композицию. Греденер был приверженцем традиций Баха, Моцарта, Бетховена и, конечно, Брамса, чей культ царил в Вене того времени. Композиции учителя Каломириса имели строгую форму и чистый стиль. Со временем появившиеся разногласия с идеями Греденера Манолис не осмелился высказывать вслух. Годы спустя музыкант признавался, что именно этому композитору обязан очень многим, поскольку получил у него солидный багаж знаний по гармонии, хотя, по его же словам, позже ему пришлось эти знания расширять и модернизировать, чтобы сформировать свой индивидуальный гармонический язык. Каломириса восхищал способ Греденера анализировать фуги, этот метод казался ему более логичным, чем тот, про который он вычитал во французских руководствах, использовавшихся для обучения полифонии в Греции. Полифоническая техника, приобретенная Манолисом во время занятий у Греденера, открыла перед молодым музыкантом неограниченные возможности в области поисков собственного композиторского стиля и стала важнейшим элементом его оригинального зрелого музыкального языка.

⁶⁵ Греденер, Герман / Grädener, Hermann (1844–1929) – скрипач, композитор и дирижер, сын композитора Карла Греденера. Закончил Венскую консерваторию в 1862 г., преподавал там в 1877–1913 гг.; параллельно работал в Венском университете. Как дирижер руководил концертами Певческой академии, оркестровыми и хоровыми программами в Вене. Его внушительное композиторское наследие включает две симфонии, три концерта, камерно-инструментальную, органную, фортепианную музыку, а также две оперы и хоровые сочинения (См.: Jones G. G. Grädener, Hermann // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. V. 10. P. 246).

Поддержку и понимание будущий композитор находит и в классе доктора Е. Мандычевского⁶⁶, преподавателя истории музыки, инструментовки, композиции⁶⁷ и директора музея Общества друзей музыки. «Как хорошо я помню этого прекрасного и исключительно мудрого человека», — писал Каломирис в мемуарах⁶⁸. Мандычевский представлял собой образец педагога, у которого преподавание органично переходило в творчество. Строгий и взыскательный, он требовал от студентов глубины и осмысленности материала, учил их уважать эстетику и этику искусства. Его лекции вызывали неподдельный интерес у греческого музыканта. Заметно было особое отношение Мандычевского к Каломирису. После блестяще сданного экзамена по инструментовке преподаватель поздравил Манолиса и в присутствии всего класса сказал ему: «Wenn Sie später Vorlesungen halten werden, bitte laden Sie mir ein»⁶⁹.

Помимо преподавателей, Каломирис общался в Венской консерватории и со сверстниками. Теплые приятельские отношения сложились у него с сокурсником Гансом Хайденрайхом. «Ганс был золотым человеком, — вспоминал композитор, — и мы очень близко подружились, хотя выросли в разном окружении: он, сын известного импресарио оперы Монте-Карло, воспитывался в рафинированной атмосфере классической музыки. А я приехал

⁶⁶ Мандычевский, Евсей (1857–1929) — австрийский музыковед, композитор, дирижер, педагог украинского происхождения. Жил в Вене с 1875 г., однако не порывал связей с родиной и неоднократно посещал Черновцы — место своего рождения. Несмотря на то, что в своей музыке он придерживался западного направления, все же обрабатывал украинские и русские фольклорные мелодии, написал работу о русской народной песне.

⁶⁷ Эти уточненные сведения расширяют прежнюю картину: согласно Б. С. Литл, Каломирис учился у Е. Мандычевского «музыковедению» (sic!). (См.: *Little B. S. Op. cit. P. 19*); по другим данным, М. Каломирис учился у него по классу композиции (См.: *Яковлев М. М. Цит. соч.*).

⁶⁸ *Καλομοίρης Μ. Op. cit. Σ. 78.*

⁶⁹ Когда в будущем будете читать лекции, пригласите, пожалуйста, и меня (нем.). *Καλομοίρης Μ. Op. cit. Σ. 79.*

из провинции, и мой музыкальный багаж составляли колыбельные бабушки и цацы Маруки»⁷⁰.

Дружба связывала Каломириса и с другим однокурсником, Эрвином Фельдером. Благодаря Фельдеру, любившему современную музыку и легко откликавшемуся на новые идеи, Манолис начинает понимать, что музыка интенсивно развивается, что ее рамки намного шире концертного репертуара венских оркестров. Он приходит к выводу, что Р. Штраус — это не просто «имитатор Вагнера», как говорили в Вене, а величайшая музыкальная личность, равная Вагнеру по значению. От Фельдера Каломирис узнает, что во Франции появился новый композитор — Клод Дебюсси, который пишет очень своеобразную музыку, а далеко на севере сформировался музыкальный стиль, основанный на народных мелодиях и ритмах и воспевающий национальные образы.

Направление Новой русской музыкальной школы уже тогда всерьез заинтересовало Манолиса. Но, к его сожалению, в то время в Вене симфонические оркестры редко включали в свой репертуар произведения Мусоргского, Римского-Корсакова или Балакирева. Известность приобрели лишь несколько сочинений Чайковского и ряд фортепианных опусов Рубинштейна, хотя Каломирис невысоко оценил музыку последнего, поскольку

⁷⁰ *Καλομοίρης Μ.* Op. cit. Σ. 59. С Гансом у Каломириса связана одна любопытная история. Приблизительно в 1905 г. правительство Австрии решило отстранить Общество друзей музыки от управления Венской консерваторией. Несмотря на возражения бывшего руководства, в консерватории была создана школа хорового дирижирования (*Chordirigentschule*), директором которой был назначен голландец немецкого происхождения Ойген Томас, имевший высоких покровителей в министерстве. В консерватории Томаса невзлюбили: он много злословил и распускал сплетни о профессорах. Но когда очередь дошла до Греденера, Манолис и Ганс, вынужденные посещать занятия хора — обязательного предмета в консерватории — не сдержались и публично выступили на защиту педагога. Произошедшее стало известно не только ректору, но и министерскому начальству; было принято решение отчислить двух студентов. Только после вмешательства Греденера Каломириса и Хайденрайха восстановили.

она не отражала сложившегося у него представления о русской музыкальной школе. Греческий музыкант начал интенсивно изучать Чайковского после знакомства с его Первым фортепианным концертом в консерваторском классе. По его мнению, темы произведений Чайковского отличаются гораздо более ярко выраженной национальной окраской, чем музыка Рубинштейна и даже Грига.

Настоящим объектом преклонения для Каломириса в Вене становится Макс Регер, с 1905 года гастролировавший по всей Европе и часто представлявший свои произведения в австрийской столице. Особое восхищение вызвали у греческого музыканта регеровские Вариации и фуга на тему Бетховена для двух фортепиано, без сомнения, повлиявшие на замысел Прелюдии и двойной фуги для двух фортепиано, сочиненной Манолисом в 1908 году⁷¹.

Кроме студентов Э. Фельдера и Г. Хайденрайха, в Вене Каломирис сблизился со зрелым музыкантом — соотечественником Эвристенисом Гизасом, первым флейтистом Венской оперы и Венского филармонического оркестра. Манолис услышал о нем еще в Афинах, поскольку не каждому греческому музыканту выпадала честь работать в оркестрах такого уровня. Каломирис считал, что Эвристенис очень богат, но, однажды побывав у него дома, понял, с какими финансовыми трудностями сталкиваются в своей жизни музыканты. Манолис заметил, что у Гизаса не складываются отношения с венской греческой диаспорой, члены которой часто позволяли себе выпады в его адрес, а приглашая принять участие в концертах, ничего ему не платили. Когда в 1905 году Гизас умер, диаспора даже не оплатила место на кладбище,

⁷¹ В дальнейшем композиция Регера послужила моделью и для «Вариаций на тему песни “Лигос-богатырь”»: первая версия была написана для двух фортепиано. Каломирис оставил это сочинение незаконченным, но позже вновь вернулся к нему, включив с изменениями во II часть Симфонического концерта.

между тем как почтить память умершего пришли все сотрудники Венской оперы во главе с самим Густавом Малером.

В Вене Каломирис часто имел счастливую возможность наблюдать Густава Малера за дирижерским пультом. Начиная со второго года обучения, Манолис через день посещает Венскую оперу, покупая самые дешевые билеты. Первыми операми, на которых он побывал, стали «Вильгельм Телль» и «Тристан и Изольда». Благодаря Г. Эвристенису, достававшему бесплатные билеты, он регулярно, каждое воскресенье, слушал симфонические концерты в зале Musikverein, а кроме того изыскивал любые возможности посетить и иные концертные собрания. «Мое сердце переполнялось музыкальными впечатлениями», — описывал Каломирис свои венские годы⁷².

Уже в 1902 году в Вене появляются первые сочинения Каломириса — Пять песен для голоса и фортепиано и фортепианная пьеса «Восточная картина», опубликованные константинопольским издательским домом Христидис. Три из ранних песен Каломириса были написаны на его собственные стихи: «Меланхолия» и «Баядера» — на димотике, их музыкальный язык тяготеет к традициям византийского Востока, а «Анакреонтическая» — на кафаревусе. Она вышла «более западная, сухая и неоригинальная», явившись «еще одним доказательством того, что кафаревуса способна породить лишь фальшивые творения — не только в литературе, но и в любых других видах искусства, с которыми она соприкасается», — комментировал Каломирис⁷³.

Две другие песни композитора демонстрировали его знакомство с музыкально-поэтической традицией Lied: текстом для первой («Es strahle die Sonne wieder» / «Солнце сияет снова») послужили собственные стихи

⁷² Καλομοίρης Μ. Op. cit. Σ. 35.

⁷³ Καλομοίρης Μ. Op. cit. Σ. 72.

Каломириса на немецком языке, для другой («Es liebten sich beide» / «Они любили друг друга») — его выбор пал на поэзию Г. Гейне.

Хотя это были единичные попытки Каломириса написать музыку на негреческие тексты, следует отметить его острый интерес к разным языкам. Композитор, родившийся в греческой семье в турецком городе, получивший общее образование во французском лицее, а специальное — в Венской консерватории, прекрасно владел несколькими языками: греческим, турецким, французским и немецким. Кроме того, после пяти лет, проведенных в Харькове, Каломирис и его жена Хариклия свободно говорили по-русски и, по рассказам внучки композитора, Хары Каломири, переходили на этот язык в семейном кругу, когда хотели что-то скрыть от детей⁷⁴.

Пристально наблюдая за общественно-политической жизнью на родине, Каломирис, подписавшись на журнал «Нумас», активно включился в языковую полемику, которая достигла своего пика в Афинах в 1904 году. К этому времени его идеи о димотике не сформировались достаточно четко. Композитор был уверен в необходимости реформы и любил этот простой народный язык, но еще не прочувствовал глубоко всю насущность вопроса (опережая события, подчеркнем, что только по прошествии лет, проведенных в России, он понимает истинное значение языка в процессе становления греческой национальной музыкальной школы).

В 1905 году в Смирне, куда Манолис приехал на каникулы, в театре Эллиникон он услышал первую греческую оперу, созданную на греческое либретто, — «Кандидат парламента» (1867) С. Ксинтаса⁷⁵. Но, за исключением

⁷⁴ Сообщено автору в личной беседе с Харой Каломири во время встречи в доме Каломириса в Палео Фалиро (Афины) в сентябре 2009 г.

⁷⁵ Ксинтас, Спиридон (1814–1896) — греческий композитор и гитарист. Представитель первого поколения Ионической школы.

некоторых арий, произведение Ксинтаса показалось Каломирису заурядной и скучной итальянской оперой с греческим текстом.

Последний учебный год Каломириса в Вене (1905/06) явился переломным и предопределил его дальнейшую жизнь. Он по-прежнему упражнялся в игре на фортепиано, не проявляя, однако, такого усердия, как прежде. Все больше его привлекает композиция. Среди сокурсников Манолиса были студенты из Германии, пропагандировавшие новые художественные идеи и тенденции. Флюиды модернизма постепенно проникают в консервативную и строгую венскую музыкальную жизнь. Получают распространение новые теории о диссонансах и упразднении классической формы; все они подвергались обсуждению в среде консерваторцев. Музыка Р. Штрауса казалась большинству из них странной, а качество сочинений раннего Шёнберга — сомнительным.

Кумирами Каломириса до сих пор были Вагнер и Рeger. Теперь он слышит, что время Вагнера прошло, а Рeger — это музыкант, который осмелился внести в стандартную форму, полифонию и гармонию, которые преобладали в консервативном музыкальном языке Вены, определенные новшества, но свои попытки до конца не довел. В течение некоторого времени Каломирис пытается использовать витавшие вокруг новые идеи, чтобы найти свой собственный музыкальный язык. Он занялся сочинением симфонической поэмы «Три безобразные картины», пытаясь описать средствами музыки три страшные болезни. В самом программном замысле первой оркестровой пьесы Каломириса можно уловить предчувствие экспрессионизма⁷⁶. Но кроме того, что греческий музыкант не овладел необходимой техникой для решения подобной задачи, вскоре он осознал, что пошел по ложному пути.

⁷⁶ Намек на связь с эстетикой экспрессионизма содержится и в программном подзаголовке Третьей баллады для фортепиано (1907) – «Прогулка Всадника-Смерти».

Более органичными оказались две фортепианные баллады (e-moll, As-dur): в присущей им полиметрии, как и в оригинальной мелодике с интенсивным использованием интервала увеличенной секунды и хроматизмов (пример 1)⁷⁷, отражается самобытный восточно-греческий характер⁷⁸. Недаром Каломирис называет эти произведения «маленькими фанфарами» своего творчества⁷⁹.

Все эти годы в Вене Манолис посещает христианскую православную церковь, где он и его мать, жившая вместе с ним, встречались с семьями греческой диаспоры. Там, в 1906 году, музыкант впервые услышал о критянине по имени Элефтериос Венизелос, не побоявшемся выступить против короля Георгиоса и стремившемся к новому политическому устройству в Греции. Композитор сразу проникся сочувствием к образу мыслей этого человека и невольно вспомнил, как прошлым летом ему повстречалась в Смирне пожилая женщина, сказавшая: «Лефтерис⁸⁰ освободит нас». В недалеком будущем Э. Венизелос, находясь на посту премьер-министра Греции, сыграет важную роль в эволюции патриотических идей Каломириса.

Между тем, весной 1906-го Каломирис готовит программу для выпускных экзаменов. С симфоническим оркестром консерватории под управлением ее директора Р. фон Пергера он репетирует в Große Musikvereinssaal I часть Первого фортепианного концерта Чайковского. Но даже во время интенсивной подготовки к экзаменам Каломирис предавался размышлениям о композиции, пытаясь найти индивидуальный стиль. И неожиданный случай подсказал Каломирису правильный путь.

⁷⁷ Здесь и далее ссылки даются на нотные примеры Приложения I.

⁷⁸ Следует отметить, что источником вдохновения для Первой баллады послужил поэтический сборник В. Гюго «Les Orientales» (1829), вызванный к жизни событиями Греческой войны за независимость.

⁷⁹ Впрочем, в более позднем Ноктюрне (1907, пример 2) очевидна стилевая зависимость от композиторского стиля Шопена.

⁸⁰ Лефтерис — уменьшительное от Элефтериос.

В афишах Musikverein он увидел анонс концерта управлением Осипа Габриловича⁸¹, представлявшего в Большом зале Общества обширную программу, которая включала «Шехеразаду» Римского-Корсакова (венская премьера) и Концерт № 1 для фортепиано с оркестром Чайковского (Габрилович выступал в качестве пианиста и дирижера). Манолис сразу же потратил половину из имевшихся у него денег, на которые он планировал прожить месяц, и купил дорогой билет.

«Потрясение, которое я испытал, услышав “Шехеразаду”, — писал Каломирис в мемуарах, — будет преследовать меня всю жизнь. Эта музыка была настолько нова, настолько свежа, и в то же время она отзывалась в моем сердце как нечто знакомое и дорогое, как песни и сказки моей бабушки... И я не знаю, чем я любовался больше: вдохновенными мелодиями, совершенной оркестровой техникой, оригинальной гармонией или абсолютно новой для меня морфологической и поэтической архитектурой звука. Никакого сравнения с пустыми современными идеями, воспринятыми мною в Вене: они полны дисгармонии и псевдофилософии, им недостает поэтического воодушевления. Композиторы Новой русской школы, используя музыкальный язык своего народа, создали национальный стиль и в то же время обладали каждый своим техническим багажом. Они нашли великолепный способ самовыражения, и их музыка может быть любима не только русскими, но и слушателями любой

⁸¹ Габрилович Осип Соломонович (1878–1936) — американский пианист, дирижер и композитор русского происхождения. Родился в Санкт-Петербурге, в 1888–1894 гг. обучался в Петербургской консерватории по фортепиано у А. Г. Рубинштейна, по теории композиции у А. К. Лядова и А. К. Глазунова. Продолжил фортепианные занятия в Вене у Т. Лешетицкого (1894–1896). С 1896 г. активно гастролирует в Европе и Америке как пианист и дирижер. В 1909-м женится на дочери М. Твена, певице К. Клеменс. В 1910–1914 гг. — дирижер Мюнхенского Konzertverein; после переезда в США (1914) в 1916–1936 гг. — главный дирижер Детройтского симфонического оркестра (См.: *Aldrich R., Methuen-Campbell J. Gabrilovich, Ossip // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 9. P. 398–399*).

национальности»⁸². Возвращаясь домой, Каломирис словно летел на крыльях счастья: «Я нашел свой путь. Не стоит пытаться искать заумные звуковые комбинации, чтобы предложить что-то новое. Новации заключены в моем сердце. Они были подарены мне моей бабушкой, цацой Марукой и безымянными народными певцами моей страны. Они рождаются из легенд, любви и верований моего народа. И теперь моя задача состоит в создании музыкального языка на основе технических законов западной музыки, облагороженных душой моей страны»⁸³.

В мемуарах Каломирис указывает, что концерт состоялся «в конце зимы или весной 1905 года»⁸⁴. Поскольку афиша концерта не сохранилась, сегодня невозможно восстановить полный перечень сочинений, услышанных Каломирисом в тот памятный вечер, но в секретариате Архива и библиотеки Общества друзей музыки в Вене автору диссертации удалось найти точную дату концерта – 7 апреля 1906 года.

После этого концерта музыкант больше времени уделяет композиции, чем программе выпускного экзамена по классу фортепиано. У Манолиса появляется неуверенность в своих исполнительских способностях, и его сомнения были небезосновательны. «Возможно, мои пальцы способны были создать плавный, легатный звук; однако им недоставало природной гибкости и скорости или технической легкости», — констатировал позднее Каломирис⁸⁵.

Но вот наступило время итогового экзамена по фортепиано. Выпускники должны были подготовить внушительный репертуар: шесть фуг Баха, шесть этюдов Шопена, одну из поздних сонат Бетховена, развернутую романтическую пьесу, три–четыре композиции Листа и один концерт. Комиссия, в которую

⁸² *Καλομοίρης Μ.* Op. cit. Σ. 98.

⁸³ *Καλομοίρης Μ.* Op. cit. Σ. 100.

⁸⁴ *Ibid.* Σ. 97.

⁸⁵ *Ibid.* Σ. 100.

входили Э. фон Зауэр, Р. фон Пергер, барон Векбекер и неизвестный Каломирису композитор, могла выбрать из этих сочинений четыре или пять для прослушивания. Экзаменующиеся волновались, и их опасения были не напрасны⁸⁶: из пяти студентов, допущенных к экзаменам, двоих отстранили за выбор простой программы, один студент провалился, а Каломирис и другой его сокурсник получили оценку «хорошо».

Разочарование, которое испытал Каломирис из-за того, что не закончил консерваторию на «отлично», усугублялось еще и тем обстоятельством, что с каждым днем он все больше начинает задумываться о невозможности дальнейшего продолжения своей фортепианной карьеры в качестве солиста. Но в любом случае, сейчас у него в руках был диплом, который давал ему право работать преподавателем.

Сразу же после окончания Венской консерватории Каломирис получил три предложения. Одно — на место преподавателя фортепиано в консерватории Кенигсберга, а два других поступили от музыкальных заведений России. В июне 1906 года представители российских музыкальных кругов посетили Вену, чтобы пригласить на работу выпускников знаменитой музыкальной академии. Директор консерватории Р. фон Пергер рекомендовал 25-летнего Манолиса Каломириса двум эмиссарам. Первый представлял музыкальную школу города Орла, второй — музыкальную школу Харькова. Имея эти три варианта, а также еще один — родной город, космополитическую Смирну, где Каломириса ждала уважаемая и богатая клиентура, молодой музыкант выбрал Харьков. Венский

⁸⁶ Незадолго до этого Зауэр посетил Париж, где одна молодая особа решила поинтересоваться его мнением относительно своей игры на фортепиано. Ответ Зауэра был категоричен: пианистка должна оставить эту профессию, так как ее игра не годится даже для вступительного экзамена в провинциальную музыкальную школу. Но профессор был поражен, узнав, что девушка уже окончила Венскую консерваторию — с золотой медалью! Вернувшись в Вену в плохом расположении духа, Зауэр заявил, что для консерватории такого уровня унижительно раздавать дипломы с подобной легкостью.

период жизни Каломириса подошел к концу; Манолис вместе с матерью уехал в Смирну.

2.3. Российские годы греческого музыканта: в поисках индивидуального стиля (1906–1910).

До того, как в сентябре 1906 года Манолис Каломирис появился на месте своего первого назначения — в Харькове, в его жизни произошло очень важное событие. Еще в 1902 году, в Вене, он познакомился с Хариклией Папамосху (1881–1966) с острова Корфу, которая тоже училась в Венской консерватории на фортепианном факультете (в классе П. де Кона). Когда Хариклия приехала в Вену, Манолис решил помочь ей освоиться в чужом городе и представил нескольким преподавателям. Поначалу отношения двух молодых людей сложно было назвать романтическими: они спорили на эстетические и идеологические темы и серьезно расходились в вопросах концертов студенческой организации Греции. Тем не менее, вскоре Манолис и Хариклия признались друг другу в любви. Каломирис позднее вспоминал, что ранее часто влюблялся, но никогда не выказывал своих чувств. Кроме того, Манолису была присуща одна странная черта: он никогда не мог полюбить негречанку. Хариклия стала первой и последней женщиной, с которой Каломириса связывали любовные отношения. В августе 1906 года молодые люди поженились в Константинополе, несмотря на протесты семьи Каломириса: близкие видели его будущее в союзе с девушкой, принадлежавшей к одной из аристократических семей Смирны. Но Каломирис настаивал, и его угрозы уехать в Вену и самовольно жениться на Хариклии возымели свое действие. Манолис добился согласия и благословения семьи. И он никогда не пожалел о принятом решении; в мемуарах Каломирис благодарил Бога за встречу с этой женщиной: «С Хариклией мы вместе 36 лет, и она всегда была для меня верной и дорогой супругой и в горе, и в радости. Сказать, что наша семейная жизнь всегда была счастливой? Это не так. Мы

испытали такие удары судьбы, что боль оставила печать в наших сердцах навсегда. Но простая душа моей жены, ее смелость и верность стали самой бесценной помощью и поддержали меня в критические моменты моей жизни, хотя иногда ее бессмысленная ревность портила мне настроение. Кроме того, Хариклия была самым строгим критиком моей музыки, особенно первых сочинений»⁸⁷.

В сентябре 1906 года Каломирис с женой и матерью покидает Смирну и отплывает в Одессу. 14 сентября путешественники проснулись в знаменитом порту. «К нам приближался корабль с матросами на борту. Оттуда доносились звуки песни. Утро было такое чудесное. Мне грезилось, что это музыкальная душа России приветствует меня. Прекрасные напевы, совсем непохожие на то, что я слышал раньше, казались мне сейчас совсем родными... Этого первого знакомства я никогда не забуду»⁸⁸. Поскольку у путешественников оставался в запасе один день до следующего парохода в Николаев, они решили навестить своих родственников, живших в Одессе, — семью Параскевас. Быт окраин российского города, который Каломирис увидел, сошедши с корабля, поверг его в шок: «Мое воодушевление померкло. Я почувствовал кипящий в славянской душе вулкан, который скоро мог перевернуть весь мир. Мы ехали бедными районами, где жили рабочие. Даже в самых убогих кварталах Вены, Константинополя и Смирны никогда я не встречал такую ужасающую нищету, такое скопление несчастья и невежества. Мужчины злые, женщины пьяные, дети почти голые. Они смотрели на нас с ненавистью. Еще не зная языка, я мог только догадываться, какие ругательства и угрозы они выкрикивали в наш адрес. Когда полицейский встал на нашу защиту, все стало еще хуже. Это были пятнадцать минут кошмара. И вдруг мы как будто перенеслись в другой мир:

⁸⁷ *Καλομοίρης Μ.* Op. cit. Σ. 110.

⁸⁸ *Καλομοίρης Μ.* Op. cit. Σ. 112.

появились великолепные здания, дорогие магазины, кондитерские, кафетерии, хорошо одетые, приятные люди, довольные жизнью»⁸⁹.

Затем семья музыканта едет в Николаев и оттуда на поезде добирается до Харькова. 17 сентября 1906 года Каломирис занял должность преподавателя фортепиано в музыкальной школе при женской гимназии Д. Д. Оболенской и оставался на этом посту до апреля 1910 года. Примечательно, что в малочисленных российских источниках в связи с харьковскими годами, как правило, лишь упоминается тот факт, что Каломирис преподавал фортепиано в этом городе⁹⁰; в случае конкретизации ошибочно указывается музыкальное училище РМО⁹¹, в котором он никогда не работал, и даже харьковская консерватория⁹²! Неточности есть и в зарубежных работах, так, Б. Литл пишет, что Каломирис занимал должность профессора в харьковской консерватории им. Оболенского (sic!)⁹³. Таким образом, в опоре на автобиографию Каломириса и харьковские источники в настоящей работе удалось установить точное место службы греческого музыканта в Харькове.

Решающую роль в том, что композитор остановил свой выбор на России, сыграло его знакомство с музыкой Римского-Корсакова, начавшееся с «Шехеразады». «... Я предпочел работать в России, а не в Восточной Пруссии, потому что в моем сердце переливались сказочные мелодии “Шехеразады”, — позже комментировал Каломирис, — ... я жаждал вплотную приблизиться к русской музыке и русскому искусству»⁹⁴.

⁸⁹ *Καλομοίρης Μ.* Op. cit. Σ. 112–113. Манолис Каломирис появился в Одессе — «базе первой русской революции» — меньше чем через год после известных событий на броненосце «Князь Потемкин-Таврический».

⁹⁰ *Μαρτύνοβ Ι.* Греция. С. 346.

⁹¹ См.: *Яковлев М. М.* Цит. соч.; Каломирис Манолис // Музыка. Большой энциклопедический словарь. С. 228.

⁹² *Αρκαδινοβ Β.* Новогреческая музыка. С. 181.

⁹³ См.: *Little B.S.* Op. cit. P. 20.

⁹⁴ *Καλομοίρης Μ.* Op. cit. Σ. 106.

На решение Манолиса повлияла и Хариклия: «Я не скрываю, что среди мотивов моего приезда в Россию сразу после свадьбы было и мое желание находиться рядом с женой, избегая упреков семьи. И за это я благодарен Хариклии: в России я смог сосредоточиться на творчестве, это было время непрерывной художественной деятельности. Я лучше понял, кто я, приумножил багаж своих знаний и развил мои художественные представления. Чистый воздух России и уникальная душа славянского народа оградили меня от конфликтной культурной ситуации в Греции и придали силы для дальнейшей борьбы с болезненной и враждебной средой моей родины»⁹⁵.

Каломирис рассказывает, что первый год в России был самым счастливым временем в его жизни. Молодожены сделали первые шаги в совершенно незнакомой, но дружелюбно настроенной творческой среде, которая соответствовала ожиданиям молодого перспективного музыканта. Они жили в маленькой квартирке на улице Пушкинской, напротив гимназии. В первый же день по прибытии в Харьков Каломирис и его жена отправились в гимназию и познакомились с директором, Дарьей Диевной Оболенской. Ее муж — действительный статский советник Иван Николаевич Оболенский — был знаменитым харьковским хирургом, заведующим кафедрой общей патологии и клиники медицинского факультета Харьковского Императорского университета. Дарья Диевна не уступала мужу в размахе профессиональной деятельности, будучи известной просветительницей и организатором частной женской гимназии, которая имела очень высокий авторитет и по уровню подготовки учащихся приравнивалась к министерским гимназиям. В ней преподавали яркие педагоги, ученые, творческие личности.

Каломирис с теплотой вспоминает, как приветливо Оболенская и другие педагоги встретили их: «Они сразу полюбили мою жену и постоянно делали ей

⁹⁵ Ibid. Σ. 111.

комплименты, удивляясь тому, что Хариклия — светлокожая блондинка»⁹⁶. Но Манолиса поразило высказывание директора, что у нее существует принцип не брать на работу преподавателей, прошедших обучение в России: «Все преподаватели в моей школе — выпускники немецких или австрийских консерваторий, потому что русские — плохие музыканты»⁹⁷. Когда Оболенская узнала, что жена Каломириса тоже музыкант, она предложила ей место учителя фортепиано. Хариклия и Манолис вместе зарабатывали достаточную для того времени сумму в триста золотых рублей в месяц. В музыкальной школе они работали по три-четыре часа в день и, кроме того, занимались частной практикой. По прошествии времени Каломирис, перебирая в памяти события тех лет, будет вспоминать, как зимними вечерами в теплой от огромной печи комнате его мать вязала, сам Манолис сочинял, а Хариклия, беременная их первым ребенком, читала. «Я чувствовал себя непорочным. Я ни на что не претендовал, не было у меня никаких амбиций, кроме как стать достойным тружеником на ниве искусства. Я никому не мешал, и никто не стоял мне поперек дороги. Ни к кому не испытывал зависти, и мне никто не завидовал»⁹⁸.

Со второго года пребывания в Харькове греческая семья начинает принимать активное участие в культурной жизни города. На рубеже XIX–XX веков в Харькове, крупнейшем культурном центре юга России, действовали отделение Императорского Русского музыкального общества, музыкальное училище при нем, музыкальные театры, частные музыкальные учебные заведения, музыкальные магазины, даже музыкально-театральные библиотеки. Сюда приезжали на гастроли выдающиеся русские, немецкие, польские, чешские, итальянские, французские музыканты. Высочайшим авторитетом в

⁹⁶ *Καλομοίρης Μ.* Op. cit. Σ. 116.

⁹⁷ *Ibid.* Σ. 117.

⁹⁸ *Ibid.* Σ. 120.

музыкальном мире пользовались и сами харьковчане — по большей части выпускники Петербургской и Московской консерваторий: композиторы Ф. Акименко⁹⁹, К. Горский¹⁰⁰, В. Сокальский¹⁰¹, А. Юрьян¹⁰²; исполнители И. Слатин¹⁰³, Р. Геника¹⁰⁴, Е. Белоусов¹⁰⁵; педагоги — певцы Ф. Бугомелли¹⁰⁶, С. Мотте¹⁰⁷, пианист А. Горовиц¹⁰⁸.

⁹⁹ Акименко, Федор Степанович (1876–1945) — композитор, педагог, пианист и публицист; уроженец Харькова и преподаватель Харьковского музыкального училища. Музыкальное образование получил в Петербурге, где его учителями были А. К. Лядов, М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, по классу теории композиции которого он закончил Петербургскую консерваторию. С ноября 1901 г. по февраль 1902 г. давал частные уроки гармонии молодому И. Стравинскому.

¹⁰⁰ Горский, Константин Киприанович (1859–1924) — композитор, скрипач, педагог, дирижер, общественный деятель. Закончил класс композиции и инструментовки Н. А. Римского-Корсакова. Преподавал в Харьковском музыкальном училище, был одним из основателей культурного общества «Дом Польский» в Харькове, дирижером симфонического оркестра, а также руководил церковным и польским хорами, основанными им же в католическом приходе.

¹⁰¹ Сокальский, Владимир Иванович (1863–1919) — композитор, музыкальный критик. Окончил музыкальное училище отделения Императорского Русского музыкального общества в Харькове. Его произведения исполнялись на собраниях Общества.

¹⁰² Юрьян, Андрей Андреевич (1856–1922) — латышский композитор и фольклорист; в 1875–1882 г. учился в Петербургской консерватории по классу органа у Л. Гомилиуса, по теории композиции у Н. А. Римского-Корсакова. В 1882–1916 г. преподавал теорию музыки и хоровое пение в Харьковском музыкальном училище ИРМО, принимал участие в концертах.

¹⁰³ Слатин, Илья Ильич (1845–1931) — дирижер, пианист, педагог, музыкально-общественный деятель. По окончании частного пансиона Сливницкого в Харькове, учился в Петербургской консерватории (1863–1868) по классу фортепиано у А. Дрейштока, по теории музыки у Н. И. Зарембы, затем — в Берлине (1869–1871) по фортепиано у Т. Куллака, по композиции у Р. Вюрста. Возобновил деятельность Харьковского отделения Русского музыкального общества (1871), руководил оркестром при нем. Директор музыкальных классов Общества, реорганизованных затем в музыкальное училище (1883). Преподаватель ряда музыкальных дисциплин, в том числе фортепиано.

¹⁰⁴ Геника, Ростислав Владимирович (1859–1942) — пианист, педагог и музыкальный писатель. В 1879 г. окончил Московскую консерваторию по классу фортепиано Н. Г. Рубинштейна. Теорией занимался у П. И. Чайковского. В 1880–1922 г.г. — преподаватель музыкального училища РМО в Харькове.

¹⁰⁵ Белоусов, Евсей Яковлевич (1881–1945) — виолончелист, руководитель виолончельного класса Музыкального училища РМО. Получил образование в Московской консерватории в классе виолончели А. Э. Глена. Был первым исполнителем произведений русских композиторов для виолончели (в частности, сонат Н. Я. Мясковского, А. Г. Гречанинова, «Баллады» С. С. Прокофьева).

Очень популярными в Харькове начала XX века были симфонические концерты, которые организовывались Харьковским отделением Императорского Русского музыкального общества. Концертные сезоны оркестра приходились в основном на зимнее время и знакомили слушателей не только с классическими произведениями западноевропейских и отечественных композиторов, но и с творчеством современных музыкантов Европы и Российской империи. Благодаря И. Слатину в репертуар симфонических собраний никогда не проникали произведения сомнительной эстетической ценности. Из шести ежегодных концертов оркестра первый был посвящен произведениям мирового классического репертуара, а именно, музыке Баха, Моцарта, Гайдна и Глинки. На втором концерте обычно исполнялась музыка романтического периода — Шуман, Вебер, Мендельсон, Берлиоз и Вагнер. Третья программа включала новаторские опусы современных композиторов, в основном Дебюсси. Половина концертов каждого сезона традиционно была посвящена творчеству русских музыкантов: на четвертом исполнялась музыка Римского-Корсакова, Чайковского и Глазунова, на пятом — более современных, но уже известных композиторов, а шестой отдавался творчеству малоизвестных молодых авторов. Сравнивая репертуар харьковского оркестра с концертными программами в Греции, Каломирис комментировал, что в репертуар симфонических концертов консерватории в Афинах того времени «не

¹⁰⁶ Бугомелли, Бугамелли Фредерико (1876–1949) — итальянский певец, пианист, композитор, вокальный педагог. С 1906 г. преподавал пение в Харьковском училище РМО.

¹⁰⁷ Мотте, Селина (даты жизни не обнаружены) — певица и педагог. В 1882–1885 гг. занималась пением в Париже под руководством П. Виардо. Позднее преподавала в Харьковском училище РМО.

¹⁰⁸ Горовиц, Александр Иоахимович (даты жизни не обнаружены) — окончил Московскую консерваторию по классу А. Скрябина и приобрел известность в Харькове как пианист и педагог. Дядя пианиста Владимира Горовица.

осмелились бы включить греческое сочинение — чтобы не нарушить покой высокомерной публики»¹⁰⁹.

Помимо этих установленных концертов, всегда ожидавшихся слушателями с большим интересом, оркестр играл на других, внеплановых вечерах (так называемых экстренных концертах). Особенно популярными были исторические концерты, посвященные памятным датам известных композиторов. Для таких событий в Харьков часто приглашались именитые музыканты. Так, например, солистами симфонических концертов были С. Танеев¹¹⁰, А. Зилоти, Л. Николаев, Л. Ауэр, М. Букиник, А. фон Глен. Вместе с солистами дирекция Харьковского отделения ИРМО приглашала и дирижеров других отделений Русского музыкального общества. Тогда Слатин уступал место за дирижерским пультом З. Носковскому, А. Хессину, А. Бернарди и другим.

В симфонических собраниях Харьковского отделения РМО в начале XX века выступали со своими произведениями также А. Спендиаров, С. Василенко, Н. Черепнин. Например, в 1908 году под управлением Спендиарова прозвучали его симфонические опусы «Три пальмы» и «Крымские эскизы», а в концерте 1910 года Черепнин познакомил харьковчан с прелюдией к драме «Принцесса Греза» и сюитой из балета «Павильон Армиды».

В летнее время на концерт в парк Харьковского университета, названный Каломирисом «бриллиантом города», куда и приглашались коллективы с достойными дирижерами и солистами, выступавшие два-три раза в неделю, публика могла получить дешевые билеты за 10–20 копеек.

«Я в своей жизни бывал во многих городах и узнал очень много национальностей, но нигде не встречал такой публики, которая воспринимала

¹⁰⁹ *Καλομοίρης Μ.* Op. cit. Σ. 122.

¹¹⁰ Выступал в Харькове в марте 1908 г.

бы музыку с таким энтузиазмом, любовью и благожелательностью, как русские. Как будто они жаждали музыкальных знаний. Они с восторгом встречали любой “музыкальный напиток”, любили длинные, бесконечные программы, и им нравилось разнообразие исполнителей и репертуара. Программа обычно длилась от двух с половиной до трех часов. И этого было мало. Публика вызывала солиста три-четыре раза на бис. Аплодисменты, цветы и даже подарки падали на исполнителей как дождь. При этом известность не играла никакой роли. Достаточно было того, что музыкант играл хорошо и заслужил симпатию слушателей»¹¹¹.

Большую популярность имели в городе и летние симфонические вечера, проводившиеся в 1898–1911 годах по инициативе и под руководством харьковского музыканта Ф. Кучеры. Эти концерты давались с мая по сентябрь один раз в неделю в саду Коммерческого клуба и собирали огромное число слушателей. Росло количество исполняемых произведений, и в сезоне 1907 года оно достигло 428. Обращают на себя внимание тематические циклы концертов. Например, в 1907 году состоялся цикл из 7 концертов, где были представлены симфонические произведения П. И. Чайковского.

Концерты камерной музыки, в отличие от симфонических концертов, долгое время оставались «концертами для избранных». Посетителям камерных концертов было трудно прослушать подряд три длинных ансамбля, а потом еще сольные, часто фортепианные номера. А именно так составлялись камерные программы Харьковского отделения ИРМО. Идя навстречу пожеланиям слушателей, И. Слатин внедрил в практику тематические камерные собрания. Очень популярными и известными за пределами Харькова стали концерты-лекции талантливого пианиста Р. Геники. В 1906 году он провел

¹¹¹ Καλομοίρης Μ. Op. cit. Σ. 123 –124.

монографический цикл, посвященный фортепианному творчеству Шумана, а в 1908 году — фортепианному творчеству Чайковского¹¹².

Чета Каломирисов выступала не только в роли слушателей разнообразных программ; Манолиса и Хариклию часто приглашали музицировать на вечерах, которые организовывались различными городскими обществами. Каломирис в качестве пианиста участвовал в концертах Харьковского собрания приказчиков; благодаря этим концертам количество частных учеников Манолиса и Хариклии значительно увеличилось. Публика принимала Каломириса настолько тепло, что он вновь начал, по его же словам, «высоко ценить себя как пианиста». Поэтому он решил подготовить свой сольный концерт с обширной программой, в которую включил произведения Баха, Шопена, Грига, Шумана, Листа и баллады собственного сочинения. Концерт был организован при поддержке Издательского музыкального дома Маречека и состоялся 14 января 1907 года в музыкальном училище Харькова. По мнению Каломириса, выступление вышло неудачным: в переполненном публикой зале он не смог справиться со страхом, никогда прежде им не испытанным в такой степени. Греческий музыкант окончательно решил не продолжать карьеру в качестве солиста, а заниматься тем, к чему больше лежала душа — сочинением.

¹¹² Источником информации по поводу концертной жизни Харькова и отдельных персоналий послужили следующие материалы: *Кононова Е. В.* Музыкальная культура Харькова конца XVIII – начала XX века. Харьков: Основа, 2004; Список домовладельцев г. Харькова. Харьков: «Печатное дело», 1909; *Багалея Д. И., Миллер Д. П.* История города Харькова за 250 лет его существования. Харьков: Паровая типография и литография М. Зильберберг и С-вья, 1912. Т. 2; *Черкашина М.* Мусикия под солнцем Эллады // Зеркало недели. № 51. 19 декабря 1998; Харьковский губернский статистический комитет. Харьковский календарь на 1909 год. Харьков: Типография губернского правления, 1909; *Натансон В. А.* Прошлое русского пианизма XVIII – начала XIX в. Очерки и материалы. Москва: Музгиз, 1960; *Коган Г. М.* Вопросы пианизма. Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1968; *Карышева Т. И.* Петр Сокальский: жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1984; *Довженко В. Д.* Нариси з історії української музики: в 2-х ч. Київ: Мистецтво, 1957. Ч. 1; *Алексеев А. Д.* Из истории фортепианной педагогики. Київ: Музична Україна, 1974.

Первые годы, проведенные в России, оказались весьма продуктивным для Каломириса. Он глубоко и всесторонне изучает русскую музыку: неподдельный интерес вызывают у него сочинения Чайковского, Мусоргского, Лядова, Балакирева, Римского-Корсакова.

Уже в 1906-м он не только дорабатывает сочинения, начатые в Вене, но и приступает к написанию «Греческой сюиты» (1907) — своего первого крупного симфонического сочинения и, в то же время, одного из первых новогреческих симфонических опусов, которому предшествовали лишь «Греческая сюита» Лаврангаса (1904) и «Праздник» Ламбелета (1907)¹¹³. Позднее, в 1930-е, появились «Греческие танцы» Н. Скалкоттаса, названные его соотечественниками «образцовым произведением этого жанра»¹¹⁴; новую оркестровку сюиты автор завершил незадолго до смерти в 1949 году. Несмотря на несхожесть эстетических установок художников, Каломирис считал Скалкоттаса «высокоодаренным композитором» и особенно выделял в его творчестве «36 греческих танцев» для оркестра, сочинение «изумительной красоты»¹¹⁵.

Четырехчастная сюита Каломириса для тройного оркестра демонстрирует определенные профессиональные навыки в области формы, инструментовки, а также передачи национального колорита при минимуме фольклорных цитат: лишь в I части сочинения можно с определенностью атрибутировать мелодию греческого танца балос. I часть — «Из сказок старухи» (*Moderato ma non troppo lento*) — в эпическом характере, основана на вариационно-симфонической разработке темы, которая экспонируется английским рожком (пример 3). II

¹¹³ Ссылка на ланные сочинения приводится по статье В. Аркадинос полувековой давности (*Аркадинос В.* Новогреческая музыка. С. 181). Каломирис знал это оркестровое сочинение под названием «Греческий праздник» и ценил его (см.: *Каломирис М.* Греческая музыка в прошлом и настоящем. С. 126).

¹¹⁴ *Аркадинос В.* Новогреческая музыка. С. 182.

¹¹⁵ *Каломирис М.* Греческая музыка в прошлом и настоящем. С. 127.

часть — «Эротокритос и Аретуса» (Andante ma non troppo lento) — выполняет роль лирического центра сюиты (пример 4); при общем с I частью неспешном движении, II часть насыщена импульсивными темповыми сдвигами и драматическими кульминациями¹¹⁶. III часть, «Scherzo — как танец и как шутка», весьма виртуозная в плане оркестровки, предвещает тип скерцо, характерный для Первой и Второй симфоний Каломириса (пример 5). Торжественный финал произведения (пример 6) под названием «Дворец» (Agitato) навеян четверостишием Паламаса:

*На поверхности моря
Одаренный и многознающий мастер
Однажды пытался
Прекрасный дворец построить.*

Ассоциации очевидны: дворец — это символ мечты мастера, в данном случае самого Каломириса, о воздвижении здания греческой национальной музыки. Неслучайно композитор в предисловии к партитуре пишет, что «Греческая сюита» — это предвестник дальнейшего движения его творчества по направлению к идеалам новогреческой школы. Именно в России музыкант пришел к пониманию необходимости ее создания и своей роли в этом большом деле.

В 1907 году в семье Каломириса произошло важное событие — рождение сына. Для ребенка взяли на работу няню — пожилую неграмотную крестьянку, которая тронула душу композитора так же, как его собственная бабушка или цаца Марука: «Нянюшка как будто вышла из славянской легенды Лядова или из какого-то аккорда Мусоргского. Она обожала моего Яннакиса и с утра до вечера

¹¹⁶ В программном подзаголовке этой части первый и последний раз в своем творчестве Каломирис обращается к критскому сюжету.

пела ему “Песню Волги”¹¹⁷, которая стала так же близка мне, как и “Лигос-богатырь”. Меня она называла Манол Иваныч»¹¹⁸. Видимо, общаясь с этой крестьянкой, Каломирис практиковался в изучении русского языка, поскольку она была единственным человеком в окружении Каломириса, не говорившим ни на немецком, ни на французском.

«На протяжении всей жизни у меня никогда не возникала симпатия к “хорошему обществу”, наоборот, я любил простой народ», — признавался Каломирис¹¹⁹, хотя благодаря Оболенской он завел знакомства в высшем обществе Харькова. Сблизился он и с преподавателями училища ИРМО, среди них греческий композитор особо выделял пианиста Горовица и композитора Акименко. Греков в Харькове было совсем мало, и Каломирис считал это за лучшее, иначе «они бы делали то, что греки знают лучше всего: собирались, создавали партии и общества, расходились и уничтожали друг друга»¹²⁰.

Важно подчеркнуть, что даже вдали от Греции Каломирис не терял связи с родиной, поэтому был хорошо осведомлен о сложной и противоречивой музыкально-общественной обстановке в родной стране. Внимание композитора привлекли и бурные дискуссии вокруг реформы языка, разгоревшиеся в государственных и культурных кругах греческого общества. В России Каломирис имеет возможность продолжить подписку на димотикистский журнал «Нумас», а также получает все поэтические сборники и другую литературу на димотике. В 1907 году он отправляет в «Нумас» статью, где излагает свое мнение относительно языковой проблемы, а после вступает в активную переписку с Тангопулосом, Психарисом, Паллисом, Эфталиотисом и Паламасом — лидерами движения димотикизма.

¹¹⁷ Предположительно, это могла быть песня волжских бурлаков «Эй, ухнем».

¹¹⁸ *Καλομοίρης Μ. Σ. Ορ. cit. 127.*

¹¹⁹ *Ibid. Σ. 130.*

¹²⁰ *Καλομοίρης Μ. Ορ. cit. Σ. 131.*

Конец 1907 года, второго в России, Каломирис встречает не в таком умиротворенном состоянии духа. «Я начал понимать, что Россия, несмотря на всю мою любовь к ней и на то, что она гарантировала мне беззаботную жизнь, не могла открыть мне ту дорогу, о которой я мечтал», — констатирует композитор¹²¹. С пристальным вниманием он следит за музыкальной жизнью Афин. Все чаще появляются у Каломириса мысли хоть ненадолго выехать в Грецию. Кроме того, «изоляция» в России разжигала его патриотизм: «С исступлением я мечтал о новогреческом возрождении и о мессии, который подарил бы моей Греции крылья, такие же большие и великие, какие у нее были когда-то»¹²². Этот взрыв патриотических чувств отчасти был инспирирован и поэмой Паламаса «Двенадцать песен цыгана»¹²³, полученной Каломирисом из Греции. Книга явилась настоящим откровением для композитора, оправданием и стержнем для его самых смелых национальных амбиций: «Нация, которой удалось породить такого поэта, способного создать произведения, равные величайшим шедеврам мирового искусства, без сомнения может прославиться снова»¹²⁴.

С этого момента Каломирис начинает строить планы на будущее. Он осознает, что, несмотря на то, что Россия стала для него родной страной, остаться здесь и стараться вести себя как русский значило бы пойти против

¹²¹ Ibid. Σ. 133.

¹²² *Καλομοίρης Μ.* Op. cit. Σ. 133.

¹²³ «Двенадцать песен цыгана» (опубл. в 1907) — вершина творчества К. Паламаса и одно из лучших творений греческой литературы. Герой поэмы — свободный Цыган, бродяга-прорицатель, поэт и вождь. Со своим народом герой кочует по свету, обошел он и всю Грецию. Но только в горах Фракии встретил людей, в которых увидел «опору нации». Это простые люди, из их рядов выходят и храбрые воины — разрушители старого, и пахари, и кузнецы — строители нового. По мысли поэта, народу суждено воздвигнуть новый Олимп, где все будет основано на разуме и свободе. (*Καραντώνης Α.* Κωστής Παλαμάς [Από τη ζωή και το έργο του]. Αθήνα: Νικόδημος, 1981. Σ. 698).

¹²⁴ *Καρακάσης Σ.* Ο Μανώλης Καλομοίρης και ο Κωστής Παλαμάς. Αθήνα: Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, 1961. Σ. 14.

своей природы. Подобный вариант не согласовывался с его мечтами о создании греческой национальной музыкальной школы.

В 1908 году композитор принимает решение подготовить свой первый авторский концерт в Афинах. Что включать в программу столь ответственного показа? Композитор не сомневается в своих фортепианных опусах: к этому времени он завершил Ноктюрн, Сонату для фортепиано и Прелюдию и фугу для двух фортепиано, а также сочинил ряд песен на стихи Паллиса¹²⁵ — «Афродита», «Моливьётисса», «Румельётисса»¹²⁶. Что касается оркестровых опытов, то Каломирис ясно понимал, что никто бы не дал неизвестному композитору оркестр. Кроме того, он отдавал себе отчет в том, что ему явно не хватает техники. Каломирис пишет Греденеру в Вену и советуется с ним относительно тонкостей оркестровки, а также начинает штудировать трактаты по инструментовке Берлиоза, Р. Штрауса и Геварта. Одновременно он и его жена интенсивно работают над камерным репертуаром: Каломирис сообщил о своих планах другу Такису Тангопулосу и сестре Хариклии, Джулии Папамосху, выслал им свои песни и попросил найти в Афинах достойных исполнителей.

В конце мая 1908 года семья Каломириса выезжает в Константинополь, где встречается с дядей Армодиосом. Между племянником и дядей состоялся серьезный разговор: дядя был недоволен, что Каломирис примкнул к димотикистам (стал «волосатым» на жаргоне того времени), заявив, что решение композитора будет серьезным испытанием для семьи.

В Константинополе Манолис общается с Софией Спануди, которая одобрительно отзывается о сочинениях Каломириса. Затем Манолис и Хариклия

¹²⁵ Паллис, Александрос (1851–1935) — греческий поэт, один из наиболее деятельных сторонников димотики.

¹²⁶ Названия двух последних песен обозначают жительницу соответствующих областей Греции — Моливья и Румели.

заезжают в Смирну, где оставляют мать Каломириса и сына Яннакиса, чтобы отправиться в Афины. «Я уехал из Афин еще ребенком и увидел их снова примерно через десять лет уже мужчиной, хотя моя голова до сих пор переполнена детскими мечтами. Я был растроган до глубины души. В Австрии и в России я постоянно вспоминал любимые Афины», – писал композитор¹²⁷.

Первым человеком, с которым встретился Каломирис в греческой столице, был поэт Костис Паламас: «Как билось мое сердце, когда мы [с женой] шли по улице Иппократиса. Вдруг нашим взорам открылся вид на улицу Асклипиоса, и издалека я увидел великого Поэта за чтением книги на балконе его кабинета. Я восхищаюсь Паламасом, как никаким другим греческим поэтом или артистом. Наверное, это преклонение больше, чем перед Бетховеном и Вагнером. Мое искусство обязано Паламасу не только вдохновением, навеянным его поэзией, но чем-то более глубоким и важным. Когда я приближался к дому, мое сердце билось все быстрее и быстрее. С одной стороны, я боялся, что могу помешать Поэту, что я слишком незначительная личность для него, а с другой стороны, опасался, что вдруг, как потом случалось много раз в моей жизни с другими людьми, это личное знакомство испортит совершенный образ моего кумира, созданный моей фантазией»¹²⁸. Но встреча не только не разочаровала Каломириса, а наоборот, приумножила уважение и любовь к личности и творчеству Паламаса и окончательно привела Манолиса в ряды сторонников движения димотикизма. После того, как Каломирис сообщил Паламасу, что программа его афинского концерта будет написана на димотике, поэт пообещал прийти на готовящийся дебют.

Вечером того же дня Каломирис познакомился с Георгиосом Назосом, директором Афинской консерватории. Композитор добивался его разрешения

¹²⁷ *Καλομοίρης Μ.* Op. cit. Σ. 137.

¹²⁸ *Καλομοίρης Μ.* Op. cit. Σ. 139.

на использование зала консерватории для концерта, так как на тот момент в Афинах не существовало другого помещения с двумя фортепиано, подходящего для «музыкального вечера» Каломириса. Итак, было решено, что концерт состоится 11 июня 1908 года.

На следующий день греческий музыкант приступил к репетиции с исполнителями. Программа состояла из фортепианных сочинений (Баллада № 1, Прелюдия и fuga, Ноктюрн), фрагментов «Греческой сюиты» в версии для двух фортепиано, песен. Все фортепианные композиции должны были исполнять Каломирис и Хариклия, они же поочередно аккомпанировали вокалистам. Для исполнения сочинений, где требовался женский голос, композитор пригласил Смарагду Генади, которую рекомендовала Джулия Папамосху. Оставался неразрешенным вопрос о баритоне. Выручил старый учитель Каломириса Т. Ксантопулос, пришедший поприветствовать своего ученика. Он пообещал поговорить с Лаврангасом. Лаврангас, «подобно тому, как афиняне древнего времени послали спартанцам не генерала, а Тиртеоса»¹²⁹, направил к Каломирису Никоса Хадзиапостолу, певца хора и своего студента. Несмотря на то, что Хадзиапостолу не отличался сильным голосом, его желание работать и тонкое понимание намерений Каломириса подкупили композитора.

Программа концерта была готова, как и авторский комментарий к ней, написанный на самой ортодоксальной димотике. В мемуарах Каломирис утверждает, что даже по прошествии стольких лет он бы ничего не изменил в своих словах. В этом тексте, считающемся манифестом новогреческой национальной школы, молодой музыкант обозначил путь, по которому он будет идти на протяжении всей своей жизни:

*Композитор, который сейчас впервые представляет публике
небольшую часть своего творчества, мечтает создать настоящую*

¹²⁹ *Καλομοίρης Μ.* Op. cit. Σ. 144.

национальную музыку на основе наших народных песен с использованием всех технических средств, которые нам подарили упорный труд и мастерство более развитых в музыкальном плане народов, в первую очередь немцев, французов, норвежцев и русских.

Надо отметить, что композитор, который сегодня стоит перед вами, старается избегать прямых заимствований мелодий из наших народных песен в своих работах, за исключением некоторых крупных сочинений (Греческой сюиты, баллад и др.), <...> потому что он считает, что систематическое заимствование народных мелодий мало помогает в выявлении национального компонента.<...>

И именно это должно быть целью каждой национальной музыки — создать дворец, в котором будет царить национальная душа!

Если в фундамент дворца художник заложил что-то позаимствованное — это невредно. Главное, чтобы его детище было основано на ромейской земле, радовало ромейские глаза, и тогда оно будет считаться настоящим ромейским дворцом. Но чем бы ни занимался мастер, и чтобы ни делали его руки, одно он не может игнорировать — Жизнь! Поэтому национальная музыка не в состоянии прорасти, если ее не орошать яркими и живыми словами языка народа, как нам доказал автор «Путешествия»¹³⁰ и совершил поэт Ромиосиниса¹³¹ через «Двенадцать песен цыгана».

Афины, Жнец¹³², 1908¹³³.

Как и ожидалось, публикация комментариев к программе вызвала бурю негодования в греческом обществе, принявшемся обсуждать приезд из России «волосатого», который будет исполнять на концерте произведения собственного сочинения на стихи, написанные на димотике. Правда, Каломирис признавал:

¹³⁰ Имеется в виду И. Психарис.

¹³¹ Т. е. Греции.

¹³² В греческом простонародном языке месяцы года названы по характерным для того или иного времени природным явлениям или основным хозяйственным занятиям. В Греции июнь — время жатвы и сбора урожая. Именно народное название месяца Каломирис указывает в дате своего манифеста, что стало одним из провокативных моментов в программе.

¹³³ Καλομοίρης Μ. Τα Λίγα Λόγια του 1908. Αθήνα. Рукописная копия заметки хранится в архиве Общества Манолиса Каломириса, номера пока не имеет; на документе есть ремарка о публикации в афинском журнале «Нумас» (1908, № 8). Текст полностью включен в мемуары композитора (Καλομοίρης Μ. Σ. Η Ζωή και η Τέχνη μου. Σ. 145–147). Несколько кратких цитат в русском переводе приведено в статье: Колмыков С. Новогреческая музыка // Советская музыка. 1971. № 1. С. 131.

«Я не отказываюсь, что сам сделал все возможное ради провокации приверженцев кафаревусы»¹³⁴. Он распространял приглашения, в которых было напечатано «Манолис Каломирис и его жена» взамен принятого по протоколу «Г-н Каломирис в сопровождении своей супруги», повсеместно высказывал свое мнение о языковом вопросе и игнорировал любую научную работу, написанную не на димотике. Афинская публика была поражена смелым и неординарным поведением композитора, а обвинения в его адрес иногда доходили до абсурда. Так, вскоре после распространения программы в руки композитора попала прокламация под названием «Концерт с косичками»¹³⁵, в которой Каломирис представал русским агентом, вернувшимся из России с чемоданами, полными рублей, чтобы коррупционировать различные сферы греческой культуры — в первую очередь, язык и музыку. Авторы листовки поставили вопросы, почему г-жа Генади, девушка из семьи с высокими принципами, согласилась участвовать в позоре национального масштаба, и как руководство консерватории могло совершить такую ошибку, предоставив зал для концерта. Вскоре после анонсирования концерта в прессе представитель консерватории сообщил Каломирису, что администрация выделит зал для концерта только в том случае, если композитор согласится переписать программу на кафаревусе. Но музыкант решил не отступать от своих принципов, а найти компромисс и ... перевел текст на французский язык. Конечно, Каломирис знал, что первый вариант афиши на димотике уже расклеен по всем Афинам, и программа была распространена среди зрителей, которые захватят ее с собой на концерт и откажутся от французского варианта.

Наступил день концерта — 11 июня 1908 года. По дороге в консерваторию Каломирис встретил друга Тангопулоса, шедшего на концерт с

¹³⁴ *Καλομοίρης Μ. Η Ζωή και η Τέχνη μου*. Σ. 148.

¹³⁵ Намек на прозвище «волосатый», применявшееся к димотикистам.

большой палкой в руках: «Вдруг там будет потасовка!»¹³⁶. Но потасовки не только не произошло, «музыкальный вечер» принес автору оглушительный успех. Сразу после Прелюдии и фуги напряжение, царившее в зале, разрядилось, а как только г-жа Генеди спела первые песни, зрители уже не скрывали своей огромной симпатии к композитору. После четырехкратного выхода на бис Манолис не сдержал свои эмоции и, стоя на сцене, сказал собравшимся в зале: «Уважаемые господа, это были русские рубли»¹³⁷. Концерт завершился грандиозным триумфом греческого музыканта. Но самой большой наградой для композитора стала рукопись новых стихов Паламаса под названием «Здравствуй, хороший, счастья тебе», полученная Манолисом на следующий день, — с посвящением «Музыканту Манолису Каломирису». Эти стихи впоследствии композитор включил в финал оперы «Старший мастер».

После концерта Каломирис получает лестное предложение от Георгиоса Назоса занять место преподавателя в Афинской консерватории, но решительно отклоняет его. Композитор понимает, что должен вернуться в Харьков, поскольку чувствует: цель его приезда в Россию еще не достигнута, а погружение в музыкальное творчество и эстетику русской школы может содействовать решению насущных проблем национальной греческой музыки.

Жизнь в Харькове будет идти спокойно и размеренно еще на протяжении двух лет. Эти годы были наполнены для Каломириса активным творчеством. Среди его последующих харьковских сочинений можно выделить две песни для голоса и фортепиано — «Эпопасу — волосатый поп» (1908) на текст А. Паллиса и «Проклятие» (1909) на народные стихи¹³⁸, а также музыку к пьесе Г. Ксенопулоса «Стелла Виоланди» (1909), представленной театральной труппой

¹³⁶ *Καλομοίρης Μ.* Op. cit. Σ. 151.

¹³⁷ *Ibid.* Σ. 152.

¹³⁸ Во 2-й редакции — для голоса и симфонического оркестра (1939).

Афин в афинском театре Новая сцена 10 июня 1909 года. В романтической драме бурных страстей через образ главной героини автор впервые на греческой сцене заявил феминистскую тему.

Под впечатлением от чтения «Стеллы Виолоанди» Паламас написал и посвятил Ксенопулосу стихотворение, которое декламировалось в начале спектакля в сопровождении музыки Каломириса. Эта музыкально-поэтическая интродукция к «Стелле Виоланди» стала первой пробой композитора в опытах синтеза музыки и декламации. Позже элементы жанра мелодрамы займут особое место в его творчестве и проявятся в таких сочинениях, как симфонические поэмы «В монастыре святого Лукаса», «Во дворце искусства», «Уничтожение Псарон», Третья симфония, «Жизнь и страдания капитана Лираса».

Собственно музыка к спектаклю включала прелюдию к каждому из трех актов, музыкальные эпизоды, оттенявшие кульминационные моменты I и II действий и интермеццо в III действии. Впервые в Греции театральный спектакль сопровождался музыкальным оформлением в греческом стиле. До сих пор в этом жанре сочинялась музыка ионического направления (канцонетты, меланхолические вальсы в итальянском духе). Хотя Каломирис предназначал партитуру для большого симфонического оркестра, на премьере из-за нехватки исполнительских сил произведение исполнялось ансамблем из семи музыкантов под управлением самого автора. Спектакль увенчался успехом, а композитор получил свое первое жалование за сочинение музыки. После триумфального дебюта в Афинской консерватории этот театральный опыт укрепил известность Каломириса-композитора в Греции, он стал знаменитым.

Вернувшись в Харьков по завершении вторых афинских каникул, молодой греческий музыкант не только продолжил поиски собственного стиля.

Изучение русской музыки и особенно сочинений Римского-Корсакова подвело Каломириса к осмыслению проблемы идентичности современного грека: на волне пробуждения национального самосознания в Европе XIX века существующая в Греции культурная дихотомия Востока и Запада осложнилась дополнительной дилеммой: кто есть современный грек — ромиос (ромей) или эллин?

Восток уходит корнями в историю христианских греков и Византийской империи. Ни одно другое историческое событие не было столь широко популяризовано среди восточных греков, как падение Константинополя. Стенание, выносливость и вера — качества, присущие ромиосам, которые, в отличие от эллинов, не чувствовали своей родовой принадлежности к Древней Греции и не тяготели к западному миру. Эллины же, напротив, относились к жизни с гораздо большим рационализмом. Они не жаловались на судьбу, а стремились изменить ее. Эллины отдавали дань своим богам, но не полагались на них, поэтому были свободны от каких-либо религиозных ограничений и жестких моральных обязательств. Недаром именно древнегреческая мифология повлияла на макиавеллиевские стандарты многих западных обществ, где выживает сильнейший. Эта философия контрастирует этическим ценностям поствизантийских легенд, которые передавались из поколения в поколение в греческих семьях. Все они имеют одну общую составляющую с русскими сказками: добро одерживает верх над злом.

Молодому Манолису Каломирису пришлось выбирать между греческим Востоком и Западом, когда он вплотную подошел к идее создания нового национального стиля. Уроженец восточной Греции, получивший музыкальное образование в Австрии, стоял на перепутье. Двигаться по маршруту европейских новаций или развивать классические традиции своей культуры? За какими историческими предками следовать — опираться на каноны

древнегреческого искусства, колыбели западноевропейской цивилизации, или предпочесть всему этому достижения Византийского Востока? Прошло полвека после смерти Каломириса, и время показало, что определенный баланс был найден им с учетом примера Новой русской школы и творчества Н. А. Римского-Корсакова¹³⁹.

После венской «Шехеразады» подлинным и последним откровением харьковских лет стала для Манолиса Каломириса встреча с оперой «Золотой петушок», которую, по свидетельству Э. Роману, он увидел в Харькове — с Федором Шаляпиным в роли царя Додона¹⁴⁰. «Что растрогало меня кроме искусства Шаляпина, так это музыка Римского-Корсакова в “Золотом петушке”, уникальном произведении в своем жанре. Она [музыка] наполнена душевностью и сатирой, украшена экзотическими мелодиями, построена на основе необычной гармонической техники и неповторимой инструментовки...»¹⁴¹. Скорее всего, именно знакомство с «Золотым петушком» подтолкнуло молодого Каломириса к первой пробе пера в оперном жанре. Над комической оперой «Маврианос и король» на текст одноименной греческой баллады композитор работал с начала 1910 года¹⁴², и хотя произведение

¹³⁹ Более подробно вопросы влияния стиля и идей Н. А. Римского-Корсакова на творчество М. Каломириса рассматриваются в статье: *Кунтурис Г.* У истоков новогреческой композиторской школы // Музыкальная академия. 2010. № 3. С. 171–175.

¹⁴⁰ См.: *Romanou A.* Eastern naturalness versus Western artificiality: Rimsky-Korsakov's influence on Manoles Kalomoires' early operas // *Muzikologija (Serbia)*. 2005. № 5. P. 108. Сведения почерпнуты из неизданной части мемуаров Каломириса, обнаруженной М. Икономиду в 2002 г.: композитор ссылается на спектакли «Фауст», «Золотой петушок» и «Таис» с участием Ф. Шаляпина и М. Кузнецовой, которые он посетил «либо в конце 1909, либо в начале 1910 г.». К сожалению, более точной информации об этих спектаклях пока обнаружить не удалось, хотя пребывание упомянутых артистов в Харькове в 1910 г. зафиксировано в документальных источниках. См: *Берлин В. Д.* Бессмертный человек с разными песнями: Федор Иванович Шаляпин и харьковчане. Харьков: Ранок, 2001.

¹⁴¹ Цит. по: *Romanou A.* Op. cit. P. 108.

¹⁴² Датировка «Маврианоса» (1907–1908), приводимая Г. Леотсакосом (См.: *Leotsakos G.* *Kalomiris, Manolis* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. V. 13. P. 336), сегодня опровергается новейшими документальными свидетельствами.

осталось незаконченным, зерна оригинального замысла «Маврианоса» дали богатые всходы в зрелом музыкальном театре Каломириса.

В сюжете «Маврианос и король» обыгрывается история молодого человека, который ставит на кон свою собственную жизнь в споре с королем, утверждая, что король ни при каких обстоятельствах не сможет обмануть его сестру. Сестра Маврианоса делает вид, что принимает предложение короля провести с ним ночь, но приказывает одной из рабынь занять ее место. После ночи любви правитель забирает кольцо девушки как доказательство собственного триумфа. Маврианоса бросают в темницу, но появляется его сестра, показывает свое кольцо и объявляет, что король, проведя ночь с ее рабыней, обречен стать ее рабом.

Нетрудно обнаружить, что «Золотой петушок» во многом послужил своего рода моделью для первой оперы Каломириса. Отзвуки корсаковской «небылицы в лицах» проявились уже в прологе «Маврианоса», развивающем характерный прием театра представления: женщина в белом, стоящая за занавесом, почти как рассказчик-Звездочет, погружает зрителя в мир сказки: «Проснись и пой снова старые напевы». Но еще более важный смысловой уровень сочинения составляет сатира. Как и в «Золотом петушке», в «Маврианосе» высмеивается власть и проводится мысль о ее эфемерности.

Идея двоимирия, развивающаяся в драматургии оперы Римского-Корсакова, получает самобытное решение у Каломириса. В «Маврианосе и короле» противопоставляются два пласта бытия, каждый со своим комплексом музыкальных средств выразительности. С одной стороны, это восточный мир свободы и природы, который передается при помощи асимметричных хроматических мелодий в узорчатом ритме, в легкой и прозрачной оркестровке. С другой стороны, это западный мир власти и искусственности: здесь преобладает диатоника, строгая квадратность фразировки, ритмическая периодичность и намеренно плотная, тяжелая оркестровая фактура. В обеих операх мир власть имущих характеризуется господством грубой силы, прямолинейностью мышления. Недаром высокомерие короля находит свое отражение в наивной мелодии, практически цитирующей корсаковский лейтмотив Петушка (пример 7). Мотив Петушка, символизирующий у

Римского-Корсакова изменчивую судьбу, часто модулирует в образном плане. Так и у греческого композитора сходная мелодия звучит фортиссимо в унисоне альтов и виолончелей при паузирующем оркестре в тот момент, когда сестра Маврианоса решает обмануть правителя (пример 8). Если в опере Римского-Корсакова носителями ориентальной идеи, олицетворяющей безграничную фантазию, непостижимую игру воображения, являются Звездочет и Шемаханская царица — ирреальные персонажи, то у Каломириса Восток обретает вполне земные черты. Проецируя восточную тему на реалии современного ему греческого общества, композитор воспекает тип восточного грека — ромиоса, неподвластного эллинской традиции и приоритетам западной материалистической культуры. Поэтому сестра Маврианоса (символ его души) даже не думает выходить замуж за короля, его богатство не имеет для нее никакого значения. В эпизодах с участием девушки гармонический язык произведения напоминает характерный для хроматических пассажей «Золотого петушка» синтез мажорного и минорного ладов (пример 9): Каломирис называет такой тип «славянским ладом»¹⁴³. Сестра Маврианоса выступает в сольных и ансамблевых эпизодах, а также объединяется со своими приближенными в хоре, выбирая одну из девушек-служанок, которая должна отправиться к королю. Речь главной героини в этом эпизоде отличается безыскусностью и простотой, неслучайно хор «Иди, служанка, теперь ты госпожа» Каломирис написал на текст стихотворения А. Эфталиотиса¹⁴⁴ «Дворянин Маврианос и его сестра». Учитывая острый интерес композитора к димотике, нельзя исключить, что его привлек в «Золотом петушке» и сочный, насыщенный бытовизмами язык сказки Пушкина, сохраненный в обработке

¹⁴³ Цит. по: *Romanou A. Op. cit. P. 112.*

¹⁴⁴ Эфталиотис Аргириос, настоящее имя Клеантис Михаилидис (1849–1923) — известный греческий поэт, член литературного кружка димотикистов.

либреттиста В. И. Бельского. Поэтому Каломирис обратился к «живому» тексту греческой народной баллады в своей первой опере. Замысел не был доведен до конца. «Я не был удовлетворен ни музыкой, ни либретто и еще не овладел искусством оркестровки, чтобы завершить такую вещь», — объяснял автор¹⁴⁵. Однако он не забросил накопленный в «Маврианосе» материал, а использовал его позднее в другой опере, «Кольцо матери» (1917).

Подошло время возвращения на родину. Двадцатилетний Каломирис, дополнив европейское образование профессиональным опытом, накопленным в России, решил попытаться осуществить свою цель — работать в Греции и для Греции: «И мы начали путь, чтобы встретить восход солнца над моей родиной. Невинный, бесхитростный, верящий в идеалы и мечты, я радовался, любил свою профессию и был уверен, что на родине смогу осуществить все свои художественные планы и создать новогреческую музыку»¹⁴⁶.

Покидая Россию в апреле 1910 года вместе со своей семьей — матерью, женой и двумя сыновьями, Каломирис взял в поезд только портфель с автографами всех своих сочинений. Они ехали в неизвестность. Молодой музыкант оставил хорошую должность, не имея никаких гарантий на будущее.

2.4. Возвращение на родину: первый подъем творчества (1910–1920).

Оказавшись в Афинах в конце 1910 года, Каломирис первым делом добился аудиенции у премьер-министра Греции Э. Венизелоса. Эта встреча была настолько же важна для музыканта, как и встреча с поэтом Паламасом в свое время. «Когда я увидел его [Венизелоса] в первый раз, то вспомнил пророческую фразу, произнесенную о нем старухой в Смирне [“Лефтерис освободит нас”]. У меня в голове пронеслась мысль, что этот человек, с

¹⁴⁵ Цит. по: *Romanou A. Op. cit. P. 108.*

¹⁴⁶ *Καλομοίρης Μ. Op. cit. Σ. 155.*

обаятельным и одновременно пронизательным взглядом, отличается от всех остальных, наших и иностранцев. Я чувствовал, что одно его слово — и я прыгну в огонь. Я верил и верю до сих пор от всего сердца в миссию этого великого человека. Я остался навсегда верным ему, несмотря на то, что часто это оказывалось вредным для меня и моего творчества. Даже сегодня на вопрос о моей идеологии я отвечаю: такая же, как у Венизелоса»¹⁴⁷. Кроме всего прочего, композитор узнал, что Венизелос тоже является сторонником димотики.

Премьер-министр присутствовал на первом симфоническом концерте Каломириса в переполненном зале Афинской консерватории вместе с другими известными персонами Греции – политиками К. Завицаносом и И. Драгумисом, поэтами К. Паламасом и Л. Мавилисом¹⁴⁸. Концерт состоялся, предположительно, зимой 1911 года: в исполнении оркестра консерватории под управлением Каломириса впервые прозвучала «Греческая сюита», с восторгом принятая публикой¹⁴⁹.

Сразу же после концерта последовало очередное приглашение от Назоса работать в консерватории, и на этот раз Каломирис отвечает согласием. С 1911 года он преподает в Афинской консерватории фортепиано, гармонию и полифонию¹⁵⁰. Стоит отметить, что с момента возвращения из России и до конца дней Каломирис неуклонно следовал по стезе развития греческой музыкальной школы и создания учреждений, которые повышали статус

¹⁴⁷ *Καλομοίρης Μ.* Op. cit. Σ. 158–160.

¹⁴⁸ Мавилис, Лорендзос (1860–1912) — греческий поэт испанского происхождения.

¹⁴⁹ Точная дата и программа концерта неизвестны, т. к. помимо упоминания в автобиографии Каломириса, никаких иных сведений о концерте обнаружить пока не удалось.

¹⁵⁰ См.: *Leotsakos G.* Kalomiris, Manolis. P. 336–337. Эти сведения уточняют информацию из более ранних источников: «фортепиано и теория музыки» (см. Хронограф Ф. Цалахуриса: Ο Μανώλης Καλομοίρης και η Ελληνική Μουσική, Κείμενα από και για τον Μανώλη Καλμοίρη. Σάμος: Φεστιβάλ «Μανώλης Καλμοίρης», 1997. Σ. 6); «фортепиано и композиция» (см.: *Колмыков С.* Певец Греции.).

профессии музыканта и уровень музыкальной культуры в стране. Педагогика стала настоящим делом жизни для Каломириса. Особенно сложно пришлось ему в начале педагогического пути: его греческие коллеги в большинстве своем проповедовали итальянскую методiku, тогда как для Каломириса настольными трудами стали книги Н. А. Римского-Корсакова «Практический учебник гармонии» и «Основы оркестровки».

Отдавая почти все свои силы и время Афинской консерватории, композитор не забывал и о творчестве. В первое афинское десятилетие Манолисом Каломирисом было создано множество сочинений в разных жанрах — вокальных и инструментальных, камерных и масштабных. В 1911–1916 годах его особенно привлекала хоровая песня. Так, в 1911 году Каломирис пишет три миниатюры для двухголосного детского хора с фортепиано — «Солнце и ветер» (сл. А. Влахоса), «Лето» (сл. К. Паламаса) и «Смерть барана» (сл. Г. Дросиниса).

Вкладом Каломириса в дело детского музыкального воспитания стали и 33 хора, образовавшие сборник «Для маленьких греков». Пять из них написаны на народные стихи и являются обработками греческих народных песен: в ходе аранжировки Каломирис попытался дать гармонизацию принципиально одноголосным напевам. Три хора заимствуют тексты византийской литургии («Нарушили они могилу», «Дева Мария» и «Гимн университета»). Остальные хоры написаны на стихи греческих поэтов¹⁵¹. Исполнительский состав композиций различается: есть хоры а cappella (3), в сопровождении фортепиано (21) или симфонического оркестра (9). Хоровая фактура варьируется от одноголосия до четырехголосия гармонического типа (полифония практически

¹⁵¹ М. Стамателу, Н. Малакасис, С. Скипис, С. Мацукас, А. Доксас, К. Паламас, А. Влахос, С. Пересиадис, А. Валаоритис, А. Паллис, А. Христопулос, Х. Самарциду, И. Илиакис, Э. Негропондис, Г. Визиинос.

не применяется Каломирисом); в одной из пьес («Смерть вора») выделяется соло баритона¹⁵².

Несмотря на намеренную простоту материала, в этом «детском» опусе Каломирис предпринял серьезный творческий эксперимент, попытавшись преодолеть одоноголосную природу греческой песни и найти компромисс при гармонизации неподатливых, нестандартных мелодий. Ведь специфические черты греческого фольклора создавали большую проблему для композиторов, стремившихся дать гармоническое и полифоническое выражение национальной музыке¹⁵³. *«Я считаю, что правила, которые будут управлять полифонической разработкой греческой мелодии, будут вытекать не из теории, установленной заранее, – декларировал Каломирис, – а из самого творчества греческих композиторов и из природы и души греческой народной песни. Только изучение мелоса и ладов греческой песни поможет обеспечить техническую подоплеку творческого процесса»*¹⁵⁴. В Главе II, на примере Второй симфонии, подходы Каломириса к фольклорным моделям будут показаны детально.

Тяга Каломириса к омузыкаленному слову получает иное преломление в жанре *Orchesterlieder*, явно вынесенном музыкантом из венского опыта и сложившемся в его собственном творчестве под воздействием Малера, правда, уже на греческой национальной основе. В 1914 году композитор пишет вокальный цикл для сопрано и симфонического оркестра «Волшебные травы» на стихи Паламаса¹⁵⁵. После «Греческой сюиты» «Волшебные травы» стали

¹⁵² Из 43 хоров Каломириса лишь восемь остаются неопубликованными («Восток мелькнул», «Клятва покинувшего родину», «Гимн греческой диаспоре США», «Деревья засохли», «Грус», «Танец теней», «Ринаки», «Сколько стоит поцелуй»).

¹⁵³ Данную дилемму затрагивают В. Аркадинос (Новогреческая музыка. С. 180), Ф Аноянакис (Музыка современной Греции. С. 134–135) и др.

¹⁵⁴ *Καλομοίρης Μ.* Περί της εναρμονίσεως των δημοτικών ασμάτων. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 1954. Τ. 23^{ος}. Σ. 418.

¹⁵⁵ Название цикла повторяет название второй части сборника Паламаса «Ямбы и анапесты» (опубл. в 1897), стихи из которого были использованы композитором в этом сочинении. 18

вторым приближением Каломириса к симфонической музыке. Цикл включает восемь частей, предваряемых оркестровой прелюдией (пример 10): 1. *Меня родила фея* (пример 11). 2. *Старая жизнь* (пример 12). 3. *Вот стоит королевич* (пример 13). 4. *Черная ведьма*. 5. *Менелаос нападает* (пример 14). 6. *Из чужих царств*. 7. *Семя Хамкоса*. 8. *Дигенис Акритас*.

Музыка развивает контрастные образы, заложенные в стихах: лирические, эпические, героические, траурные. Суть общего замысла состоит в том, что отталкиваясь от «западного» начала сочинения, изобилующего полифоническими имитациями, композитор продвигается к «востоку», кульминирующему в ориентальных хроматических тетрахордах, венчающих все произведение. Во взаимоотношениях музыки и текста Каломирису удается сохранить важнейшую характеристику византийской просодии: ударение слов совпадает с сильными долями такта. Описывая духовный опыт ромиоса в опоре на стих Паламаса, Каломирис внедряет в музыкальный стиль сочинения компоненты димотикистской эстетики, ведь идеология димотикизма обозначала не только упрощение языка, но и приближение искусства к народу путем отображения внутреннего мира простого человека.

Оркестровые песни «Волшебных трав» послужили подготовительной ступенью для воплощения большого оперного замысла: в этом же, 1914 году, Каломирис приступает к работе над оперой «Старший мастер», давшей начало современному греческому музыкальному театру¹⁵⁶. Материалом для либретто

апреля 1914 г. состоялась премьера камерной версии: И. Скеперс (сопрано), М. Каломирис (фортепиано). 12 марта 1915 г. оркестр Афинской консерватории с той же солисткой под управлением композитора исполнил симфонический вариант сочинения.

¹⁵⁶ Сочинение, посвященное Э. Венизелосу, впервые было исполнено 11 марта 1916 г. (С. Колмыков приводит неверную дату – 1915 г.; см.: *Колмыков С. Певец Греции*) в муниципальном театре Афин силами «Греческой музыкальной труппы Кондарату» в режиссуре М. Лидоридиса под управлением М. Каломириса. Некоторыми спектаклями дирижировала его жена Хариклия — первая женщина в Греции, вставшая за дирижерский пульт.

«Старшего мастера» (авторы Т. Дракопулу, Н. Пориоти, Й. Стефопулос) послужила одноименная трагедия Н. Казандзакиса¹⁵⁷, основанная на народной легенде «Мост Арты».

Сорок пять мастеров и шестьдесят подмастерьев под руководством старшего мастера пытались построить мост через реку, но каждую ночь он разрушался. И тогда волшебная птица поведала главному строителю: чтобы мост стоял, он должен принести в жертву свою супругу Арту. Когда женщину замуровали в основание моста, поначалу она разражалась проклятиями, но затем умерла с благословением на устах.

В своей первой завершенной опере Каломирис синтезировал элементы греческого национального стиля и принципы вагнеровской драматургии, недаром он обозначил жанр сочинения понятием «музыкальная драма». В. Аркадинос, напрямую связывая западноевропейские устремления композитора с его учебой в Вене, констатирует: «Каломирис находился под влиянием немецкой музыки, в частности, Вагнера, что явственно проявилось в его раннем оперном творчестве»¹⁵⁸. Ему вторит Ф. Аноянакис, отмечающий, что «в произведениях Каломириса впервые в музыке Греции проявляется дух немецкого симфонизма», а опера «Старший мастер» из-за «сказавшегося в ней вагнеровского влияния» вызвала, по его словам, «особенно жаркую дискуссию»¹⁵⁹. При этом в трактовке национальной музыкальной идеи композитор остается верным положениям своего манифеста 1908 года: при минимуме фольклорных цитат¹⁶⁰ он пытается воплотить в музыкальном языке сочинения характерные черты фольклорного мышления.

Продолжая свою деятельность в оперном жанре, в 1917 году Каломирис приступил к работе над новой, трехактной «музыкальной драмой» «Кольцо

¹⁵⁷ Казандзакис, Никос (1883–1957) — греческий писатель, лауреат Международной премии Мира (1956); вошел в число крупнейших романистов XX в., благодаря роману «Грек Зорба» (1943), переведенному на русский язык.

¹⁵⁸ Аркадинос В. Новогреческая музыка. С. 181.

¹⁵⁹ Аноянакис Ф. Музыка современной Греции. С. 136.

¹⁶⁰ Например, критский народный танец пентозалис в 1-й картине I действия, сопровождающий пляску цыган на сцене.

матери». В основу либретто А. Орфику легла одноименная драма Я. Камбисиса¹⁶¹.

Сочельник. В бедном доме смертельно больного молодого певца Яннакиса царит отчаяние. Мать Яннакиса, зная, что на кольце, доставшемся ей от предков, лежит родовое проклятие, не позволяющее его продать, все же решается на этот шаг, чтобы попытаться исцелить сына. Под звуки церковных колоколов приходит со своими подругами возлюбленная Яннакиса, Эрофили. Мать рассказывает Яннакису легенду о кольце, но неожиданно кольцо падает и исчезает. Юноша засыпает и, блуждая в сновидениях, находит фею, которая украла кольцо. Фея в образе Эрофили старается скрыться от него и постоянно меняет обличья, но с первым криком петуха она сдается. Яннакис забирает у феи кольцо и поднимается на вершину горы, не зная, какая судьба его там ждет. Напрасно мать зовет его издали, пытаясь предотвратить беду. Молодой певец теряется в горах, феи поют гимн солнцу. Яннакис просыпается и умирает. Из церкви доносится рождественский гимн.

Как и в раннем, незавершенном оперном опусе Каломириса «Маврианос и король», в «Кольце матери» примечательны черты сходства с «Золотым петушком» Римского-Корсакова в плане поэтики, композиционных деталей, особенностей тематизма. Прежде всего, нужно отметить, что прелюдия новой оперы практически полностью построена на материале прелюдии «Маврианоса». Все сочинение окрашивает восточно-греческий колорит с характерной хроматикой, найденный в «Маврианосе» под воздействием ориентальных страниц Римского-Корсакова. II действие — сон Яннакиса, умирающего молодого артиста, — являет призрачный мир сказки, мечты; музыка этого действия построена на хоровой песне сестры Маврианоса и ее слуг. Материал упомянутого фрагмента «Маврианоса» используется здесь полностью, вопреки совершенно иному сюжетному контексту. Показательно, что важнейшие драматургические моменты «Кольца матери» вновь отмечены тематическими либо стилистическими реминисценциями «Золотого петушка». Например, интонационный аналог лейтмотива Петушка как некий фатальный знак возникает на пике драматизма во II акте оперы Каломириса. А другой важный момент «Кольца матери» — Гимн фей солнцу в конце II акта — оттенен

¹⁶¹ Камбисис, Яннис (1872–1901) — новогреческий поэт, прозаик и драматург.

интонационными параллелями с чарующим звуковым портретом Шемаханской царицы. Опера «Кольцо матери» (впоследствии одно из самых популярных сочинений Каломириса) стала важной вехой как в творческой эволюции композитора, так и в истории формирования новогреческого музыкального театра.

Если говорить об освоении Каломирисом инструментальных форм, в 1912 году композитор пишет свое первое произведение в жанре камерного ансамбля — «Фортепианный квинтет с песней», которое считается первым сочинением в истории новогреческой камерной музыки. Любопытно, что четырехчастный квинтет содержит две вокальные части с участием меццо-сопрано: во II части, названной «Забыть», голос интонирует лирические стихи Л. Мавилиса, а IV часть — «На празднике» — написана на народные двустишия. Скорее всего, Каломирис знал о существовании шёнберговского камерного ансамбля с голосом, хотя переломный Квартет № 2, устремленный в атональное будущее, был создан главой нововенцев в 1908-м, уже после отъезда греческого музыканта из Вены¹⁶². Разумеется, его «Фортепианный квинтет с песней» 1912 года максимально далек от авангардных опытов Шёнберга и напоен почти оперным лиризмом в духе арий Римского-Корсакова (II часть) и стихией греческих народных ритмов. «Атональная» направленность вступления ко II части потрясает слушателя; однако композитор «успокаивает» его,

¹⁶² Стоит отметить, что мнение Каломириса о Шёнберге не было однозначным ни в годы учебы в Венской консерватории, ни на склоне лет. «Сочинения великого композитора и теоретика Арнольда Шёнберга, созданные им до обращения к додекафонной технике, как например, “Gurte Lieder” и “Verklärte Nacht”, написанные под вагнеровским влиянием, до сегодняшнего дня продолжают вызывать восторг у музыкально грамотной аудитории, в отличие от его последних опусов, написанных в строгой додекафонии, которые, кроме немногочисленных фанатичных поклонников этой системы, не смогли и вряд ли смогут когда-нибудь привлечь новых сторонников», — заявлял Каломирис в 1950-е (*Καλομοίρης Μ. Η νέα τεχνολογία εις την διεθνή συνθετικήν και η ελληνική μουσική δημιουργία // Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών, τόμος 29^{ος}. Αθήνα, 1954. Σ. 554*).

устанавливая тональность через экзотическую главную тему, близкую мелодиям «Испанской симфонии» Лало. А в III части – другой неожиданный стилистический поворот: Каломирис цитирует здесь знаменитую греческую народную песню «Хиосский корабль» и на ее основе разрабатывает целый ряд вариаций. Финал, открывающийся мощными фанфарами, наполнен легкими танцевальными ритмами и заключается повторением хиосской мелодии.

Подлинным шедевром и кульминацией раннего периода можно назвать появившуюся в 1920 году Первую симфонию Каломириса, «Симфонию храбрости», которой композитор заложил основы греческого симфонизма. Сочинение предназначено для оркестра тройного состава с участием сантура¹⁶³ — впервые в истории симфонической музыки; в финале использован смешанный хор. Каждая из четырех частей симфонии имеет подзаголовок:

I. «Героически и патетически» — *Maestoso patetico*.

II. «Кладбище на склоне горы» — *Lento*.

III. «Пирушка» — *Scherzo*.

IV. «Похвала Пресвятой Богородице» — *Finale*.

По признанию композитора, в этом сочинении, вдохновленный впечатлениями от жизни греков в македонских горах, он старался выразить свое восхищение «благородством греческого народа по отношению к жизни, войне, любви и смерти»¹⁶⁴.

«Симфония храбрости» была впервые исполнена вскоре после завершения, в том же 1920-м, в древнем амфитеатре Одеон Герода Аттика оркестром военных музыкантов и хором Эллинской консерватории под

¹⁶³ Сантур — струнный ударный инструмент, род цимбал, распространенный на Востоке. Среди греческого населения стал популярен в XIX в., сначала в Смирне и Константинополе, затем в Афинах.

¹⁶⁴ Предисловие к партитуре. *Καλομοίρης Μ. Η Συμφωνία της Λεβεντιάς. Ένωση Ελλήνων Μουσουργών: Αθήνα, 1956.*

управлением автора. Премьера была приурочена к годовщине освобождения от турецкой власти родного города Каломириса — Смирны (греческие войска вступили в Смирну 15 мая 1919 года после поражения Турции в Первой мировой войне). Во время концерта король Александрос, растроганный музыкой Каломириса, в порыве воодушевления поднялся и вместе со всей публикой стоя слушал финальную часть симфонии, в которой хор поет акафист — византийский благодарственный гимн во славу Богородицы (пример 15). Появление литургического песнопения в симфонии не случайно. Композитор хотел провести параллель с осадой Константинополя аварами и славянами летом 626 года и тогдашней победной атмосферой, царившей в Греции.

Первую греческую симфонию отличает цельность музыкальной формы, развивающейся под знаком мотивного и ритмического единства. Так, важным тематическим импульсом становится тема вступления I части, интонационные ростки которой пронизывают все сочинение; даже темы, непосредственно не связанные с ведущей, часто полифонически сочетаются с ней. Источником основной ритмической модели, доминирующей во всех четырех частях, является инициальный мотив главной темы I части (пример 16).

Отмечая «значительность замысла, яркость тематизма и живописность» многих страниц Первой симфонии, «сочетающихся с неизменной эмоциональностью», И. Мартынов назвал ее «выдающимся произведением греческого искусства, свидетельствующим о быстром формировании и развитии национальной симфонической традиции»; уже в этом опусе Каломириса наметилось «тяготение к монументальным симфоническим концепциям» с характерной «насыщенностью и полнотой звучания, декоративностью фрескового письма»¹⁶⁵. Многие художественные завоевания «Симфонии

¹⁶⁵ Мартынов И. Греция. С. 347. При этом автор неверно датирует сочинение и допускает ряд неточностей при переводе названий частей.

храбрости» нашли продолжение в творчестве самого Каломириса и в опытах его последователей, таких как М. Палладиос, А. Мезеридис, К. Кидомиатис, А. Эвангелатос.

Первый творческий период Каломириса, завершившийся на рубеже 1910–1920-х годов, характеризуется зарождением и упрочением национальных идей, тесно связанных с движением димотикизма. Рост этих идей привел Каломириса к осозанным преобразованиям в области музыкального языка на основе плодотворного синтеза западноевропейских, русских и греческих компонентов. За успехи в музыкально-общественной деятельности в 1919 году Каломирис был удостоен «Национальной медали искусств и литературы» Афинской академии, что можно считать началом эпилога к самому счастливому периоду в творческой жизни мастера. Но трагедия, случившаяся вскоре в семье Каломириса, и события, повлиявшие на судьбу его родной страны, перевернули мировоззрение композитора и видоизменили его национальные представления.

3. Зрелый период творчества (1920–1940).

3.1. В борьбе за греческое искусство (1920–1927).

«Вся его [Каломириса] жизнь посвящена борьбе за национальное искусство», — говорилось уже в первой в СССР статье с упоминанием имени Каломириса¹⁶⁶. Слово «борьба» применительно к греческому мастеру было не просто данью идеологии и социальному заказу со стороны советских авторов. Созвучные идеи можно уловить и в публикациях греческих авторов — В. Аноянакиса, отмечавшего «беспокойные искания и противоречия, свойственные Каломирису»¹⁶⁷, и Ф. Аркадиноса, писавшего: «Каломирис способствовал не только зарождению новогреческой музыки, но и ее последующему развитию.

¹⁶⁶ Михайловская Н. Греческие музыканты. С. 87.

¹⁶⁷ Аноянакис В. Музыка современной Греции. С. 136.

Неутомимый труженик, мужественный борец, он выступал против всех реакционных элементов, тормозивших развитие греческой музыкальной культуры»¹⁶⁸.

Идея создания национальной музыкальной школы не была забыта Каломирисом даже во время национального кризиса, личной трагедии и профессиональной нестабильности, которые характеризуют этап 1920–1927 годов. Начало этого трудного времени обозначилось уже в 1919 году, когда композитор покидает стены Афинской консерватории после горячего спора с ее тогдашним директором Г. Назосом. Его все больше привлекает идея устройства альтернативной консерватории, где он сможет осуществить свои педагогические и творческие планы. Так в 1919 году родилась Эллинская консерватория. Но шесть лет спустя Каломирис, решительно выступив против начавшейся коммерциализации консерватории, отошел от ее руководства. За ним стены учебного заведения покинули все педагоги – его единомышленники, такие значительные музыканты того времени, как С. Спануди, Д. Лаврангас, Ф. Волонинис¹⁶⁹. Вместе в 1926 году они основали в Афинах новую, Национальную консерваторию, и целую сеть отделений на местах с целью привлечь к профессиональному музыкальному образованию возможно большее число греческой молодежи. К сожалению, и здесь дорога Каломириса не была усеяна розами: недоброжелательность со стороны коллег музыканта, произвольно толковавших его начинания, и откровенная враждебность музыкальной среды Афин того времени доставили композитору немало неприятных минут. Ажиотаж усилился, когда в дело вступила местная пресса. Злостным нападкам подвергается и консерватория, и сам Каломирис. Вот что он

¹⁶⁸ Аркадинос В. Новогреческая музыка. С. 181.

¹⁶⁹ Волонинис, Фридерикос (1895–1970) — греческий скрипач.

пишет в письме, опубликованном в афинской газете «Свободный шаг» (21 августа 1926):

Целью создания Национальной консерватории является продолжение здоровых традиций, которым следовала Эллинская консерватория до того, как она превратилась в акционерную компанию. Чтобы было более понятно, целью Национальной консерватории, помимо ответственной работы по музыкальному воспитанию своих студентов и руководства музыкальными талантами, является, во-первых, популяризация музыки, и во-вторых, культивирование уважения и защиты нашего национального музыкального сознания; оно – хорошее или плохое, большое или маленькое – должно быть стержнем, вокруг которого может развиваться здоровая, истинно греческая музыкальная жизнь. Любое игнорирование этой реальности может лишь вызвать такой музыкальный экстаз, который не способен наполнять внутренним смыслом, а несет на себе только внешний лоск. Кроме того, цель консерватории, как говорит и Рубинштейн, – это не воспитание гениев, а увеличение количества хорошо образованных музыкантов.

По этому пути, которого придерживалась Эллинская консерватория в свои лучшие годы, помогая таким настоящим греческим художникам, как г-н Митропулос, г-н Варвоглис, г-н Риадис и другие, последует Национальная консерватория, не обращая внимания ни на враждебность, ни на обиды, которые сегодня могут быть нанесены ей некоторыми настоящими мастерами, в скором времени осознавшими, я уверен, как они вредили себе и прежде всего греческому искусству тем, что, присоединившись к «микробам» коммерции и капитализма, все вместе они разрушили здание, которое теперь не в состоянии восстановить. И в этом заключается суть, а не причина моего ухода из Эллинской консерватории и Ассоциации концертов¹⁷⁰: презрение ко всем греческим музыкантам, за исключением одного, который выше нормы¹⁷¹.

Например, г-н Волонинис, который уехал в Париж не более чем на 16–18 дней, т.е. с 4–5 до 24 апреля. Мало того, что он потерял всю заработную плату к концу мая, аннулировали его контракт, и оркестр Ассоциации концертов лишился такого исполнителя. Ему еще и

¹⁷⁰ В 1925 г. в результате объединения оркестров Эллинской и Афинской консерваторий создается оркестр Ассоциации концертов. Причиной объединения был острый финансовый дефицит. Каломирис входил в Совет Ассоциации.

¹⁷¹ Имеется в виду Д. Митропулос.

предъявили претензии: если г-н Волонинис захочет снова работать в Эллинской консерватории, он обязан выплатить штраф в размере 15 тысяч драхм. А так как у меня была противоположная точка зрения, и высказал я ее настойчиво и откровенно, то это привело к конфликту, и мое поведение было расценено как оскорбление членов Совета. Поэтому некоторые из них сочли необходимым, чтобы я взял отпуск для разрешения ситуации. И я, ради общего блага, согласился на это предложение. С первого же дня моего отсутствия в Эллинской консерватории стала доминировать коммерческая направленность. Часть сотрудников воспользовалась моим отсутствием и доверчивостью некоторых музыкантов и придала моему отпуску совсем иную форму.

Все это привело к недовольству большинства преподавателей. Я подал в отставку, предупредив, что готовлю создание новой консерватории для спасения того, что осталось от здания искусства, которое мои коллеги и я строили с таким упорным трудом в течение многих лет. Благодаря огромной поддержке, оказанной мне друзьями и соратниками, к которым присоединились выдающиеся деятели культуры и другие замечательные граждане греческого общества, я уверен, нам удастся построить истинный храм музыкального и драматического искусства.

К сожалению, проблемы Каломириса не ограничивались борьбой за выживание консерваторий в Афинах того времени. Национальный кризис и унижения, которые испытала Греция в 1922 году в связи с катастрофой в Малой Азии, нанесли сильный удар по мечте композитора об осуществлении «великой греческой идеи» о расширении территории Греции. Согласно Севрскому мирному договору 1920 года, Смирна должна была отойти к Греции. Народное ликование, охватившее на родине Каломириса всех от мала до велика, было недолгим. Турецкие националисты не признали договора. В Смирну вступила турецкая армия во главе с Мустафой Кемалем, началась резня христианского населения, окончившаяся сожжением города. Спасаясь от пожара, большинство христианских жителей столпилось на набережной. Турецкие солдаты оцепили ее, оставив беженцев без пищи и воды. Многие умирали от голода и жажды, иные кончали счеты с жизнью, бросаясь в море. Чтобы заглушить крики

мучавшихся христиан, поблизости постоянно играл турецкий военный оркестр. Все это происходило на виду военного флота союзников, который стоял в гавани, не вмешиваясь в происходящее. Турки перекрыли гавань военными кораблями, однако затем все же позволили начать эвакуацию греческого населения, за исключением мужчин от 17 до 45 лет, которых объявили интернированными и подлежащими депортации вглубь страны на принудительные работы. Японские корабли выбрасывали в море весь свой груз, чтобы принять на борт как можно больше беженцев. Вскоре в порт под охраной американских судов прибыла наспех собранная греческая флотилия. После резни было зарегистрировано 400 тысяч беженцев из Смирны. К сентябрю прибрежный город, включавший греческие и армянские кварталы, был полностью уничтожен. В огне исчезли сотни жилых домов, церкви, школы, банки, консульства, больницы. Количество убитых в разных источниках варьируется: от 60 до 260 тысяч, еще 160 тысяч мужчин было депортировано во внутренние области Анатолии, и большинство из них умерло в дороге¹⁷².

Но гибель Смирны — родного города Каломириса — была не последним ударом, который суждено было ему пережить. В 1924 году из-за несчастной любви трагически погиб шестнадцатилетний сын композитора Яннакис. Глубоко потрясенный случившимся, композитор скрыл от полиции известные ему факты, решив отказаться от судебного расследования. Это был второй ребенок, которого потеряли Каломирис и его жена (первый умер в младенческом возрасте).

По отношению к сочинениям начала 1920-х еще рано говорить, что череда личных и социальных трагедий повлияла на творческий дух Каломириса. Именно в эти годы своей деятельностью и музыкой греческий мастер

¹⁷² См.: *Dobkin, M. H. Smyrna 1922: The Destruction of a City. New York, 1988; Milton, G. Paradise Lost: Smyrna 1922: The Destruction of Islam's City of Tolerance. London, 2008.*

показывает человеческий характер огромной волевой устремленности и силы. Например, в сборнике «Десять народных песен» (1922)¹⁷³ для голоса и фортепиано, сопоставимом по замыслу с «Семью народными испанскими песнями» (1914) Мануэля де Фальи, чувствуется энергичный пульс первого периода творчества. Сборник представляет миниатюрную антологию фольклорных источников, цитаты из которых возникали прежде в разных сочинениях Каломириса. Кроме названия каждой песни композитор приводит в скобках жанр либо региональную принадлежность напева:

- «Как сильно тебя люблю (любовная)».
- «Не мучай меня, я же плачу (любовная)».
- «Моя Дэспо (любовная)».
- «До свидания (кипрская народная)».
- «Сколько стоит поцелуй (хиосская народная)».
- «Спи, доченька (колыбельная)»¹⁷⁴.
- «Мост Арты (песня работницы)»¹⁷⁵.
- «Черный платок (сиртос)»¹⁷⁶.
- «Пентозалис (критский танец)».
- «Балос (танец островов)»¹⁷⁷.

Если говорить о других вокальных сочинениях Каломириса, то в пределах означенного этапа он пишет лишь восьмичастный вокальный цикл для сопрано и симфонического оркестра «Я тебя люблю» (1925) на стихи Паламаса¹⁷⁸. Название цикла повторяет название первой части сборника Паламаса «Ямбы и

¹⁷³ В каталогах Цалахуриса и Аноянакиса сборник оформлен под названием «Двадцать народных песен». Оба автора утверждают, что издательский дом Макриса заказал Каломирису двадцать песен. Композитор написал десять и пообещал сочинить еще столько же. Но сборник остался незаконченным.

¹⁷⁴ Эта же мелодия появляется в конце I действия оперы «Кольцо матери», но с другим текстом и в другой гармонизации.

¹⁷⁵ Мелодия идентична одноименному хору I действия оперы «Старший мастер».

¹⁷⁶ Сиртос – группа греческих народных танцев в размере 4/4; у каждой греческой области свой вид этого танца с вариантами мелодии.

¹⁷⁷ Балос – вид сиртоса, встречается на островах Кефалония и Лефкада.

¹⁷⁸ Данный цикл оказался единственным произведением Каломириса, появившимся после семейной трагедии в ближайшее трехлетие.

анapestы»); подобный цикл (на текст второй части сборника «Волшебные травы») был написан композитором в 1914 году.

В начале 1920-х Каломирис продолжает продуктивные опыты в области камерно-инструментальной музыки, так появляется Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1921). Этот четырехчастный цикл наследует архитектурным принципам «Греческой сюиты» в сопоставлении двух умеренных (Moderato I ч., Andantino molto semplice II ч.) и двух подвижных частей (Scherzo/Presto III ч., Agitato IV ч.). Как и «Греческая сюита», Трио отмечено печатью национального колорита, наиболее ярко проявляющегося в танцевальных ритмах Скерцо, особенно рельефно — в его среднем разделе с типичным для греческого фольклора метром 7/8. Велика роль вариационности — и в сложной сонатной форме I части, и в общей направленности движения II части, в сущности представляющей тему с четырьмя вариациями. Национальные компоненты органично сочетаются у Каломириса с полифонической проработкой деталей и достижениями брамсовского симфонического мышления: цикл мастерски «прошит» сквозными тематическими идеями. Основная тема II части отпочковывается от побочной I части, побочная свободной рондо-сонаты Финала прорастает из главной темы I части, а ее торжественным возвращением в коде увенчивается все сочинение. Музыкальный критик Н. Делиос, не разделявший политических взглядов Каломириса, побывав на премьере сочинения 22 января 1922 года в Эллинской консерватории, не мог не отметить «бескорыстный художественный энтузиазм» автора¹⁷⁹.

Показательно, что ко II части Трио, которая, по сути, являет собой тему с вариациями, Каломирис предпосылает *французский* подзаголовок

¹⁷⁹ Газета «Καθημερινή» 30 января 1922 г.

«Transformations»¹⁸⁰. Не исключено, что это связано с поездкой композитора во Францию в 1921 году, когда, при поддержке известного композитора и дирижера Габриэля Пьерне, были заложены основы для сотрудничества между двумя странами в области музыкального искусства.

Нельзя сказать, что Франция стала новооткрытием для музыкантов Греции. Еще со времен «ионийца» Спироса Самараса (1861–1917), с 1885 года занимавшегося в Парижской консерватории у Делиба, Дюбуа и, возможно, Гуно, установилась традиция обучения греческих композиторов в Париже. Парижскую школу прошли многие старшие и младшие современники Каломириса: Лаврангас был учеником Делиба, Массне, Дюбуа и Франка; наставниками Варвоглиса стали Леру, Коссад, д'Энди и Бурго-Дюкудре; Риадис, слывший в парижских кругах «Мусоргским Греции», мог назвать своими учителями Шарпантье и Равеля, и это лишь часть перечня. Не случайно Ф. Аноянакис, обсуждая первый этап развития новогреческого музыкального искусства, указывает, что оно «испытало двойное влияние вагнерианства и французского музыкального духа (но не Дебюсси)»¹⁸¹. Дебюссизмы, окрашенные в греческие национальные тона, пришли в музыку молодой школы с опытами Каломириса, хотя он никогда не учился во Франции.

Впечатления от парижской поездки Каломириса начала 1920-х нашли явное отражение в следующем камерном произведении композитора — «Квартет à la fantaisie» (1921). Возможно, в какой-то момент музыкант почувствовал желание высказаться на другом языке, который оказался так ему близок — в сочинении сильно влияние французского импрессионизма. Уже сам

¹⁸⁰ Превращения (фр.).

¹⁸¹ Аноянакис Ф. Музыка современной Греции. С. 135. К примеру, в творчестве Варвоглиса исследователь находит «черты, которые еще со времен Рамо и Куперена были присущи французской музыке: чистоту мелодической линии, ясность гармонического склада и соразмерность формы (Там же. С. 136).

состав, достаточно необычный, свидетельствует об этом: арфа, флейта, английский рожок и альт. Как известно, пятью годами ранее, в 1916 году, Дебюсси написал Сонату для флейты, альты и арфы, впервые исполненную в 1917 году. Каломирис, тесно контактировавший с французскими музыкантами, мог знать это сочинение¹⁸². Так или иначе, начиная с Квартета, указанные четыре инструмента становятся для Каломириса одними из самых любимых. В его оркестровых партитурах этим тембрам — флейте, английскому рожку и альту — поручаются и лирические темы, и виртуозные пассажи; зачастую именно они становятся носителями гречески окрашенного тематизма. Богато представленная арфа выступает как неизменный проводник импрессионистической стилевой составляющей в сочинениях Каломириса. И в Квартете флер арфовых пассажей выступает как часть общей импрессионистски изысканной, quasi-импровизационной манеры.

Фортепианное трио и «Квартет à la fantaisie» в совокупности с «Фортепианным квинтетом с песней» исчерпывают сферу камерного ансамбля в творчестве Каломириса: больше к этому жанру композитор не обращался. В 1924 году все три сочинения прозвучали в зале Плейеля по инициативе Пьерне, который в этом же году впервые исполнил симфонические сочинения Каломириса с оркестром Колонна в Париже¹⁸³. На этом сотрудничество греческого мастера и знаменитого французского дирижера не закончилось. В 1925 году Г. Пьерне оркестровал первую из Двух рапсодий для фортепиано,

¹⁸² Показательно, что и на премьере Сонаты Дебюсси, и на одном из первых исполнений Квартета Каломириса во Франции партию арфы играл один и тот же солист — Пьер Жаме (См.: *Μπελώνης, Γ.* http://kalomiris.gr/kalomi_files/001_synuetis/001_003_documents/docs_others/popups/i09.htm дата обращения: 20.02.2011).

¹⁸³ Исполнялись II и III части Первой симфонии («Симфонии храбрости») и две песни из цикла «Волшебные травы» (См.: *Ο Μανώλης Καλομοίρης και η Ελληνική Μουσική. Σάμος: Φεστιβάλ «Μανώλης Καλομοίρης», 1997*).

написанных Каломирисом в 1921 году¹⁸⁴ (пример 17). А в 1927 году греческий композитор делает ответный шаг и организует концерт в честь Г. Пьерне в афинском театре Олимпия с оркестром Ассоциации концертов под управлением Д. Митропулоса.

В течение ближайших лет (1920–1927) Каломирис показывает пример удивительной работоспособности, занимаясь концертной и композиторской деятельностью, стоя во главе двух созданных им консерваторий — сначала Эллинской, а затем Национальной, активно внося свой вклад и в написание учебно-методических работ. В 1924 году афинский издательский дом Гаитанос публикует первый выпуск учебной серии «Теория музыки» Манолиса Каломириса — «Элементарная теория»¹⁸⁵. В этом же году в газете «Этнос» композитор начинает публикацию статей в рубрике «Музыковедческие штудии», продолжавшуюся до 1958 года¹⁸⁶.

3.2. Композитор и музыкальный просветитель (1928–1940).

За прошедшие годы Манолис Каломирис полностью сложился как музыкант и как личность, приобрел бесценный опыт и уважение коллег-сотрачников, его кипучая деятельность на ниве музыкальной культуры снискала известность по всей Греции. В то же время, композитор, осознавая необходимость создания условий, при которых окрепнут и новорожденная национальная композиторская школа, и усовершенствованная система музыкального образования в стране, не собирался останавливаться на достигнутом. Поэтому в ближайшие годы Каломирис направляет свою

¹⁸⁴ Вторую рапсодию оркестровал В. Фидендзис. Фортепианные версии, как и оркестровые, остались неопубликованными. Рапсодии были единственными фортепианными опусами композитора, созданными с 1907 по 1939 гг., что свидетельствует о резкой смене жанровых интересов бывшего пианиста.

¹⁸⁵ *Καλομοίρης Μ. Στοιχειώδης Θεωρία*. Αθήνα: Εκδ. Οίκος Γαϊτάνου, 1927.

¹⁸⁶ Согласно Б. С. Литл, публикация статей Каломириса в газете продолжалась до 1957 г. (См.: *Little B. S. Op. cit. P. 23*).

активность по трем руслам: музыкальное просветительство и повышение престижа музыкантской профессии в Греции, формирование новых музыкальных учреждений, продвижение греческой музыки за рубежом.

Неутомимый общественный деятель, на протяжении всей своей жизни Манолис Каломирис неустанно боролся за права музыкантов и за создание организаций, которые бы отстаивали их интересы, поскольку в начале XX века в греческом музыкальном сообществе не существовало профсоюзов. В 1931 году он вместе с Лаврангасом пишет открытое письмо, призывающее музыкантов к созданию Союза греческих композиторов, и принимает активное участие в его образовании. Каломириса избирают председателем вновь образованного Союза в 1936 году, и на этом посту музыкант остается до 1945 года, чтобы после перерыва продолжить работу в данном статусе с 1948 по 1957 год¹⁸⁷.

Не забыта им и работа в консерватории, направленная на воспитание высокообразованных музыкантов. Греческий мастер, мечтая о повышении уровня образовательных стандартов и качества музыкально-педагогического труда, стремился расширить сеть отделений консерватории. Как следствие, в 1932 году под руководством Каломириса открывается филиал Национальной консерватории в Александрии (Египет), где на тот момент существовала большая греческая диаспора. Осознавая огромную роль музыкального образования в социальной и духовной жизни общества, композитор в 1933 году организует «Вечерние народные музыкальные школы», доступные для рабочей

¹⁸⁷ В 1936–1945 и в 1948–1957 гг. Каломирис являлся председателем Союза. В статье С. Колмыкова приводятся данные, что М. Каломирис бесценно занимает этот пост с 1936 по 1957 гг. (См.: *Колмыков С. Певец Греции*). В действительности, в 1945–1947 гг. композитор не являлся Председателем Союза композиторов Греции (*Συμμεωνίδου Α. Καλομοίρης Μανώλης // Λεξικό Ελλήνων Συνθετών. Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, 1995. Σ. 165*).

молодежи в свободное от работы время и обеспечивавшие начальные основы музыкальных знаний.

В 1933 году для систематического культивирования оперного жанра в Греции Каломирис основал частное «Национальное оперное общество», явившееся предшественником Национальной оперы Греции. По свидетельству Ф. Бурлоса¹⁸⁸, недюжинный организаторский талант помог Каломирису собрать вокруг себя самых видных певцов того времени и передать свой энтузиазм и веру, чтобы претворить в жизнь такую огромную задачу. В течение первого сезона, длившегося с 25 августа по 14 октября 1933 года во время Международной выставки в Салониках, труппа представила сорок шесть спектаклей, среди них итальянские и французские оперы — «Риголетто», «Аида», «Травиата», «Богема», «Севильский цирюльник», «Мадам Батерфляй», «Тоска», «Кармен», «Манон», «Фауст», а также сочинения самого Каломириса — «Кольцо матери» и «Старший мастер». В 1934 году «Национальное оперное общество» выезжало на гастроли в Александрию и Порт-Саид. Но в следующем году из-за финансовых проблем труппа была вынуждена прекратить свою работу. Композитора это не остановило, и уже в 1940 году при его участии была основана новая оперная организация под названием «Национальная лирическая сцена», большинство участников которой являлось выпускниками Национальной консерватории. Руководство этим оперно-концертным учреждением постепенно перешло под патронат государства, и ее деятельность продолжается до сегодняшнего дня.

Каломирису принадлежит и инициатива создания Военного симфонического оркестра, в котором на протяжении без малого двадцати лет он

¹⁸⁸ Μπούρλος Θ. Op. cit. Σ. 22-24.

занимал пост генерального инспектора военных музыкантов¹⁸⁹ (как тут не вспомнить Российское военно-морское ведомство, музыкальную часть которого в свое время курировал Римский-Корсаков!). И только в 1936 году Каломирис вынужден был уйти в отставку, после того как, несмотря на запрет короля Греции, продирижировал Военным оркестром на похоронах своего кумира — премьер-министра Венизелоса¹⁹⁰.

Особо стоит упомянуть, что в это время (1928–1940) композитор принимает неоднократные попытки вывести греческую музыку на международную арену. В начале 1930-х при содействии греческих композиторов и своих бывших студентов, завершивших образование за рубежом, Каломирис начинает осуществлять активное продвижение греческой музыки в главные музыкальные державы Европы — Францию, Германию, а также другие страны. В 1934 году с оркестрами Пражского и Варшавского радио он готовит греческие программы, включающие произведения Ламбелета, Лаврангаса, Зораса¹⁹¹, а также его собственные опусы. В 1937 году во время проведения Парижской международной выставки состоялись два греческих музыкальных концерта в залах Эрапа и Schola Cantorum. В 1938 году Берлинский филармонический оркестр с солисткой К. Каломири¹⁹² под

¹⁸⁹ Каломирис инспектировал Военный симфонический оркестр с 1918 до 1937 г., с перерывом в 1920–1922 гг.

¹⁹⁰ Еще во время Первой мировой войны, в 1916 г. премьер-министр Э. Венизелос вызвал недовольствие короля-германофила Константиноса тем, что выступил против его решения ввести Грецию в войну в качестве союзника Германии. Греция приняла сторону Антанты. С того времени греческое общество разделилось на два лагеря — сторонников короля Константиноса и последователей Венизелоса.

¹⁹¹ Зорас, Леонидас (1905–1987) — греческий композитор и дирижер. Художественный руководитель Национальной лирической сцены со дня ее основания и до 1958 г. Муж Крино Каломири.

¹⁹² Каломири, Крино (1913–1982) — пианистка, педагог. Дочь Манолиса и Хариклии Каломирис, мать Хары Каломири.

управлением Ф. Икономидиса¹⁹³ исполнил Симфонический концерт для фортепиано с оркестром Каломириса.

С Германией у музыкальной общественности Греции сложились особые отношения, диктовавшиеся политической ситуацией. Отметим, что Германия еще за десятилетие до Второй мировой войны начала проявлять повышенный интерес к Греции: в частности, в 1937 году были профинансированы раскопки Олимпии¹⁹⁴. В сентябре 1936 года Геббельс посетил Афины и в гуманитарных целях подарил огромную сумму немецким школам и выставкам немецкого искусства. В 1937 году на денежные средства Германии были построены библиотеки в Афинском политехническом университете и в Афинском университете. Большое количество студентов получило гранты для учебы в Германии, а сто студентов и артистов были приглашены Гитлером в Мюнхен на личную встречу. С финансовой поддержкой Германии оркестр Афинской консерватории в 1938 году приобрел статус постоянного профессионального оркестра. А 10 февраля 1940 года при содействии греческого посольства в Берлинском театре Volksoper состоялось представление оперы Каломириса «Кольцо матери» под управлением Л. Зораса. По воспоминаниям певца Ф. Бурлоса, исполнявшего в спектакле партию звонаря Сотириса, «Каломирис, на седьмом небе от счастья, сидел в ложе для почетных гостей. В конце каждого

¹⁹³ Икономидис, Филоктидис (1889–1957) — дирижер, скрипач и педагог. Ученик Каломириса, совместно с которым опубликовал серию «Мелодических упражнений» и «Элементарную теорию музыки» (1927). Был директором Афинского государственного оркестра с момента основания и вплоть до своей смерти. В качестве дирижера выступал с оркестром Берлинской филармонии, Венским симфоническим оркестром, с Лондонским оркестром New Philharmonia.

¹⁹⁴ Поселение в Древней Греции, где проводились Олимпийские игры. Систематические раскопки начались во время проведения Олимпийских игр в Берлине в 1936 г. С 1937 г. контроль за работами осуществляли Е. Кунце и Г. Шлиф. Археологические раскопки были продолжены после Второй мировой войны, в 1952–1966 гг., опять же под руководством Е. Кунце и архитектора А. Малвица. В 1936 г. немецким режиссером Л. Рифеншталь был снят документальный фильм «Олимпия», носивший чисто пропагандистский характер. Съемки первой части фильма велись в Акрополе, где пять лет спустя развевался фашистский флаг.

действия выходил на сцену и кланялся публике, тепло его принимавшей. К сожалению, хотя руководство театра и планировало серию спектаклей, начиная с января и до конца сезона, из-за войны и ограничения поставок угля для отопления театр был вынужден прекратить свою работу»¹⁹⁵. Но это не огорчило Каломириса, выразившего официальную признательность немецкому правительству в прессе: «Мы должны быть благодарны щедрости и любви к Греции г-на Геббельса — высокообразованного министра Рейха»¹⁹⁶. Впоследствии, по мере того, как чудовищная машина фашизма набирала обороты, все иллюзии Каломириса относительно идеологии Третьего рейха развеялись. От апологии культурных вкусов немецких вождей композитор пришел к резкому неприятию всей гитлеровской системы.

На рубеже 1930–1940-х музыка Каломириса не потеряла свою аудиторию в Греции: достаточно регулярно звучали в Афинах как его прежние сочинения (например, «Греческая сюита»¹⁹⁷), так и новые опусы. Интересы композитора сосредоточились на симфонической музыке. 25 мая 1937 года в афинском театре «Олимпия» с оркестром Афинской консерватории под управлением Л. Зораса впервые на суд слушателей была представлена симфоническая поэма Каломириса «В монастыре Святого Лукаса» с использованием стихов А. Сикельяноса¹⁹⁸. В этом произведении Каломирис, разделяя с соотечественниками чувства горечи и унижения за родную страну, переживавшую последствия многих войн, выразил страдания греческого народа через образ вернувшегося с войны солдата, которого вся деревня считала погибшим. Неудивительно, что композитор обращается к поэзии Сикельяноса,

¹⁹⁵ *Μπούρλος, Θ.* Op. cit. Σ. 50.

¹⁹⁶ Газета «Этнос» (Афины). 9 июня 1938 г.

¹⁹⁷ Последнее исполнение «Греческой сюиты» при жизни Каломириса состоялось в 1939 г. в США симфоническим оркестром Миннеаполиса под управлением Д. Митропулоса.

¹⁹⁸ Сикельянос, Ангелос (1884–1951) – греческий поэт, дважды лауреат Нобелевской премии по литературе.

опирающейся на общечеловеческие ценности. В мировоззрении поэта абсолютный рационализм досократиков древней Эллады органично соединяется с религиозными идеалами византийской Греции. Протестуя против тотальной рационализации современной западной культуры, Сикельянос утверждает, что разум и чувства должны сосуществовать в гармоничном единстве, и эту позицию Каломирис полностью разделяет. Симфоническая поэма «В монастыре Святого Лукаса» с ее скорбным гражданственным пафосом несет на себе также печать личной катастрофы, пережитой Каломирисом: отчаянный крик матери на панихиде по сыну («Βαγγέλη μου...» — «мой Вангелис...») созвучен чувствам самого композитора, потерявшего сына Янниса.

Трагические черты прослеживаются и в сюжете симфонической поэмы «Минас Рембелос — пират Эгейского моря», написанной по мотивам одноименного романа К. Бастиаса¹⁹⁹.

17-летний Минас видит, как пират Катраманос захватывает в плен его сестер. Чтобы отомстить, юноша присоединяется к команде другого пирата — Йорндасиса. Со временем Минас поднимается до звания капитана и женится на Стилиани — своей пленнице. После свадьбы при поддержке жены Минас становится грозным пиратом. Однако француз-адмирал захватывает в плен Стилиани с ребенком, чтобы продать ее в гарем султана. Когда Минас узнает о случившемся, он топит французские корабли, находит Стилиани изувеченной, а ребенка убитым. Спустя некоторое время женщина умирает, а Минас, окаменевший от горя, отправляется на Афон, чтобы ограбить монастырь и таким образом отомстить Богу за все случившееся. Но когда его взору предстает мирная жизнь Афона, его душа находит покой, и он решает провести там остаток своей жизни и принять монашеский обет. Тени прошлого возвращаются к Минасу в воспоминаниях, но теперь он принимает все со смирением.

Сложнейшая оркестровая ткань «Минаса...» сплетена из множественных контрапунктов контрастных тембровых линий; музыкальное развитие строится на взаимодействии лейтмотивов; хроматика достигает здесь своего апогея.

Более ясными и демократичными по языку становятся два других оркестровых опуса: Три греческих танца и Сюита на додеканесские мотивы для

¹⁹⁹ Бастиас, Костис (1901–1972) — псевдоним Костаса Бастунопулу, греческого журналиста, писателя и драматурга.

скрипки с оркестром²⁰⁰. Как и в корсаковской «Шехеразаде», в Сюите роль солирующей скрипки не является превалирующей. Также и в двухчастном Симфоническом концерте для фортепиано с оркестром Каломирис трактует партию солиста как равноправную составляющую целого. Особый интерес представляет II часть («Вариации, fuga и финал»), основанная на мелодии народной песни «Лигос-богатырь». Эту часть можно рассматривать как автономный вариационно-полифонический субцикл в духе бетховенско-брамсовских образцов, а, возможно, и франковских моделей (учитывая равнодушие Каломириса к французской культуре). В то же время, в логике следования эпизодов II части присутствует намек на контуры автономного трехчастного концертного цикла. Тема экспонируется у фортепиано, а затем на ее основе выстраиваются свободные вариации, которые значительно отходят от оригинального характера песни. В последней вариации на фоне ритмического остинато малого барабана оркестр играет траурный марш, прорезаемый «рыдающими» фразами фортепиано. Развернутую вариацию-марш можно считать второй, медленной частью классического концерта, а в роли «моста» к финалу появляется двойная fuga, вторая тема которой исходит из главной темы I части всего Симфонического концерта. В кульминации второго развивающего раздела fugи начинается финал циклической формы второго ряда. Концерт завершается мелодией Лигоса в оригинальном виде.

После череды оркестровых опытов подлинной вершиной симфонического творчества композитора стала Вторая симфония, «Симфония простых и добрых людей» (1931) для оркестра, хора и меццо-сопрано в четырех частях; о ней будет подробно сказано во Второй главе. Парадоксально, но Вторая симфония, краеугольное произведение Каломириса, не снискала популярности у

²⁰⁰ Оба произведения остаются неопубликованными и доступны лишь в рукописях.

слушателей, вероятно, в силу сложности музыкального языка. Даже появление знаменитого Д. Митропулоса за дирижерским пультом на премьере, состоявшейся 10 января 1932 года в афинском театре Олимпия, не принесло сочинению ожидаемого успеха. В исполнении участвовали симфонический оркестр Афинской консерватории, хор студентов Национальной консерватории и солистка Э. Николаиду. Неудачная премьера послужила причиной забвения сочинения на долгие десятилетия.

К концу зрелого периода относятся последние фортепианные миниатюры Каломириса — пять прелюдий (1939). В первых двух музыкант, как и в раннем Ноктюрне, находится под влиянием Шопена. Но далее начинает преобладать ромейский элемент, особенно в четвертой, похожей на свободную импровизацию в размере 7/8; лад этой пьесы состоит из двух хроматических тетракордов и характерного интервала ув. 2 в начале каждого тетракорда, что крайне редко встречается в западной музыке. Пятая прелюдия (с указанием «Мужественно») сходна с танцем цамикосом²⁰¹.

4. Поздний период творчества (1940–1962)

4.1. Труды и дни военного времени (1940–1944).

Потрясенный началом Второй мировой войны, Каломирис с напряженным вниманием следил за судьбой своей родины, тяжело переживая ее оккупацию нацистами. Флаг со свастикой, реющий над Акрополем — символом свободы и демократии для каждого грека, — нанес очередной удар по патриотическим идеям композитора, который последующие два года был вынужден направлять огромные усилия на сохранение жизнедеятельности

²⁰¹ Греческий мужской танец на $\frac{3}{4}$. Название происходит от слова «цамис» – «храбрый, мужественный». Характерная черта этого танца – сильное ударение на первую долю каждого второго такта.

консерватории и финансовую поддержку ее педагогов. Только благодаря его настойчивости Национальная консерватория продолжала свою работу.

Глубина пессимизма композитора проявляется в предисловии к его автобиографии, над которой он начал работать в 1939 году: «Следя за трагедией, которая обрушилась на человечество, <...> я смотрю со страхом, как все идеалы, в которые я верил, подвергаются уничтожению»²⁰². Чувство обреченности находит выражение в вокальных миниатюрах Каломириса, написанных в 1941 году: «Грусть» и «Песня-плач» для голоса и фортепиано на стихи К. Хадзопулоса и «Молитва для греков» на текст архиепископа Афин и всея Греции Хризостома для одноголосного хора и фортепиано.

В 1943 году умирает Паламас. Его смерть была тяжелым ударом для композитора. Каломирис пишет: «Все самое лучшее и чистое, что я написал, тесно связано с паламическими стихотворениями и с паламической идеей»²⁰³. Похороны поэта вылились во всенародную манифестацию. На могиле своего кумира вместе с тысячами афинян Каломирис поет национальный гимн под дулами немецких автоматов.

На волне охвативших композитора героических чувств он пишет симфоническую поэму «Смерть храброй женщины», созданную в первой редакции как музыка к хореографической сцене. На балетной премьере в афинском театре Рекс (1943, хореограф Л. Сакеллариу) звучала авторская фортепианная транскрипция²⁰⁴. Произведение посвящено подруге дочери композитора Симоне Сеай, которая была арестована гестапо за участие во

²⁰² *Καλομοίρης Μ.* Η ζωή μου και η τέχνη μου. Σ. 13.

²⁰³ *Καρακάσης Σ.* Ο Μανώλης Καλομοίρης και ο Κωστής Παλαμάς (ανάτυπο από την έκδοση της Παλαμικής Συμφωνίας). Αθήνα: Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, 1961. Σ. 16.

²⁰⁴ Это был один из двух концертов Каломириса, состоявшихся в Афинах военного времени. В июле-августе 1944 г. в афинском театре Иродеон под управлением самого композитора состоялось представление оперы «Старший мастер», где Мария Каллас исполнила единственную греческую роль в своей карьере, выступив в партии Смарагды.

французском Соппротивлении и позже казнена. Хотя Каломирис по ходу развертывания сюжета поэмы не уточняет время действия и имя врага главной героини, авторские ассоциации очевидны. В «Смерти храброй женщины» композитор расширяет диапазон образов, приближаясь к идее бетховенской драмы преодоления. Все же в сочинении преобладает эпический дух: музыка построена на интонациях известной греческой мелодии «Танец Залогу»²⁰⁵. Оплакивание героической смерти Андриомени — главной героини — медленно переходит в апофеоз, где звучит тема свободы, перекликающаяся с напевом «Христос Воскресе» из византийской литургии.

Перенесенные испытания сказались на здоровье Каломириса, что, по-видимому, стало для него полной неожиданностью. Композитор всегда гордился своим абсолютным здоровьем и связывал его с крестьянским происхождением. Нельзя исключить, что именно болезнь и подвигла его к осуществлению масштабного замысла «Жизни и страданий капитана Лираса» (1958). Сочинение для двух сопрано, меццо-сопрано, тенора, баритона, чтеца и симфонического оркестра из одиннадцати частей представляет своего рода музыкальные мемуары о наиболее ярких событиях из жизни автора на родине и за ее пределами. Сам Каломирис объясняет, что это не оратория, а своеобразная форма, исходящая из внутреннего мира композитора-грека. Первые пять частей — «Смирна», «Константинополь», «Вена», «Россия», «Афины» — словно вторят литературным мемуарам композитора. Но если автобиография «Моя жизнь и мое творчество» останавливается на этом пункте, то «Капитан Лирас» продолжает свое путешествие на Крит и в Самос. Кроме сказок «Старый пастух

²⁰⁵ История возникновения этого напева основана на документальных событиях, которые случились в 1803 г. в северной Греции в горах Залогу: женщины местечка Сули, не подчинившись турецким захватчикам, бросились вниз со скал и разбились.

и соловей» и «Приди и возьми», все остальные части написаны на поэтические тексты самого Каломириса.

«Жизнь и страдания капитана Лираса» насыщены музыкальными автоцитатами из других произведений Каломириса, таких как хор «Эйя Мола» (в части «Константинополь»), тема Дигениса²⁰⁶ из «Волшебных трав» («Крит»), мотивы из «Симфонии храбрости» («Россия», пример 18), тема из Греческой сюиты («Постлюдия»). Также в соответствующих эпизодах встречаются критские, самосские народные мелодии, отголоски русских фольклорных напевов и венские танцевальные мотивы.

Хотя все части объединяет героико-эпический дух, сближающий «Капитана Лираса» с Первой симфонией и симфонической поэмой «Смерть храброй женщины», произведение содержит и подлинно лирические страницы, например, в части «Смирна», исполненной неизбывной ностальгии и завершающейся такими пронзительными строками: «Смирна! Потерянная моя родина, я больше тебя не увижу».

4.2. В поиске новых музыкальных идей (1945–1958).

В поздние годы патриотические и политические взгляды греческого мастера приобретают умеренную направленность. Надежда на осуществление грандиозных национальных свершений потеряна. В дальнейших сочинениях Каломириса остается лишь намек на прошлое, меланхолическое воспоминание о юношеском энтузиазме.

Композиторские новации проявляются в музыкально-театральном жанре: в 1945 году Каломирис завершает свою третью оперу — «музыкальную

²⁰⁶ Дигенис Акритас — один из самых известных персонажей критского фольклора (герой песен, преданий и сказок), борец за свободу и независимость греков, вошедший в историю мировой литературы как символ эллинизма.

волшебную сказку» «Восход»²⁰⁷, на собственное либретто, созданное по мотивам одноименной драмы Я. Камбисиса.

Маро в поисках матери выходит к заброшенному дворцу. Там она видит заколдованного, превращенного в мрамор принца. Девушка понимает, что злые чары будут разрушены, если она проведет возле юноши всю ночь, бодрствуя. Хитростью Маро вынуждает Эроса ранить ее стрелой любви и теряет сознание. В это же время ко дворцу приплывают пираты и отправляют девушку-арабку разведать, есть ли во дворце сокровища. Увидя принца, она, в свою очередь, решает завладеть им. Но Маро просыпается и делает арабку своей рабыней. Во дворец прибывает царица Белых островов, которая скитается по всему миру двенадцать лет в поисках принца. Арабка хочет отомстить Маро и подговаривает царицу заявить свои права на принца, обещая задушить Маро. На восходе солнца Маро своей любовью снимает с принца колдовские чары. Царица утверждает, что это она спасла принца, но появляется король, отец юноши, и заявляет, что его сына вернула к жизни любовь Маро. Произведение заканчивается триумфально — все персонажи на сцене поют гимн любви.

Такова версия либретто Каломириса. Одноактная драма Я. Камбисиса своей символистской эстетикой (как и двухчастным строением) напоминает другую пьесу этого автора, «Кольцо матери», послужившую основой для ранней оперы Каломириса. Композитор познакомился с пьесой «Восход» еще в Харькове, но только в 1944 году начал серьезно работать над этим сюжетом. Нежелание Каломириса заниматься пьесой в харьковские годы, вероятно, можно объяснить пессимистической атмосферой произведения, особенно учитывая одну фразу Казандзакиса, которая для Каломириса была законом жизни: «Существует правило, без которого мир давным-давно бы исчез. Сначала господствует зло, но затем добро его побеждает». Оригинальный текст Камбисиса предлагает читателю «открытый финал»: когда Маро понимает, что принц колеблется, выбирая между ней и царицей, она обещает принцу вечно любить его и исчезает навсегда. Вскоре сердцем принца завладевает любовь к спасшей его девушке, и начинаются его бесконечные скитания в поисках Маро.

²⁰⁷ Премьера оперы была осуществлена в этом же году силами труппы «Национальная лирическая сцена» под управлением Л. Зораса.

Каломирис переработал завершение произведения в позитивном ключе и расставил четкие смысловые акценты. Оперой «Восход» композитор выразил надежду на возрождение греческого духа и воплотил свои мечты в аллегорическом образе Маро, испытавшей много страданий из-за своей любви и в конце концов победившей.

В музыкальной стилистике «Восхода» единственный раз в своем творчестве Каломирис опирается на традиции восточного театра теней Карагёз²⁰⁸. Композитор ассимилирует краткие мелодии-маски персонажей Карагёза, которые практиковались в народных представлениях, и трансформирует их в характерные тематические образования, совмещая с элементами вагнеровской лейтмотивной системы. Впервые Каломирис при воссоздании ориентального колорита не прибегает к восточно-греческому, уснащенному хроматикой стилю и даже не намекает на греческие народные мотивы. Для музыкального языка «Восхода» показателен специфический минорный лад, в котором вводный тон к тонике отсутствует, и таким образом избегается интервал увеличенной секунды (*d-e-f-g-a-b-d*).

По поводу «Восхода» И. Мартынов заключил, что в сочинении «широко используются выразительные средства большого хора и оркестра, заметно оттесняющие на второй план сольные вокальные партии»; это позволило исследователю прийти к небесспорному утверждению о музыкально-драматических произведениях Каломириса, где «легендарные сюжеты трактуются греческим композитором скорее в ораториальном, чем в оперном плане»²⁰⁹.

²⁰⁸ Турецкий народный театр теней Карагёз, зародившийся в XVI в., получил свое название по имени одного из его главных героев, близкого Петрушке или Полишинелю. В комических сюжетах Карагёза обыгрывались причудливые аллегории, преувеличения, двусмысленные ситуации.

²⁰⁹ Мартынов И. Греция. С. 347.

Сказочный сюжет развивается и в следующей опере Манолиса Каломириса — «Мутные воды» (1950)²¹⁰, единственном его музыкально-театральном произведении, базирующемся на зарубежном литературном источнике. Либретто написано самим композитором на основе одноименной поэмы ирландского поэта и драматурга У. Б. Йейтса в греческом переводе В. Пезопулу. На сей раз автор называет свою оперу «музыкально-драматической поэмой».

Капитан корабля Форгаэль спит, за штурвалом стоит Эбрик — доверенное лицо капитана. Двенадцать недель корабль блуждает по морю и не может найти землю. Моряки начинают роптать и поют историю о двух влюбленных гномах — Эгисе и Эдаине. Недовольные Форгаэлем, моряки задумывают убить его, а Эбрику предлагают занять его место. Но Эбрик старается их переубедить. Когда просыпается капитан, Эбрик сообщает ему, что моряки считают его виновным во всех бедах, и только новая любовь может сделать его прежним. Форгаэль открывает тайну: он ищет любовь. На горизонте появляется корабль. Моряки решают захватить его. Убив короля, владельца судна, они возвращаются с добычей и королевой Деторой, в которую Форгаэль влюбляется с первого взгляда. Детора не только не отвечает ему взаимностью, но и предлагает все свое богатство тому, кто убьет капитана. Моряки обнажают сабли, один лишь Эбрик остается верным капитану. Тогда Форгаэль поет, сопровождая себя на арфе, жалобную песню Эгиса о том, как волшебство препятствует ему соединиться с любимой Эдаиной. Слушая музыку, моряки опускают сабли, а Детора понимает, что она и Форгаэль созданы друг для друга. Моряки под предводительством Эбрика уплывают, оставив счастливую пару на необитаемом острове.

Вопрос о совместимости североευропейского символизма поэмы Йейтса и творческих воззрений греческого мастера раскрывается самим Каломирисом в предисловии к партитуре: «Несмотря на то, что сохраняются иностранные имена и названия, эта сказка могла быть и нашей, греческой. Сходным образом и музыка произведения — хотя и необычна для нас, но по своей сущности всегда остается греческой. Может быть, иногда чувствуется северная атмосфера, но она не является чужеродной».

«С первых шагов Каломириса в музыкальном театре его оперная эстетика формировалась как реакция против засилья итальянского веризма.

²¹⁰ Впервые опера была поставлена в 1950 г. в афинском театре Олимпия силами «Национальной лирической сцены» под управлением А. Шермана.

Убежденность в том, что прямолинейный натурализм принимает случайные жизненные тяготы за реальность, заставляла Каломириса брать за основу своих опер миф, актуальность и неисчерпаемость которого заключается в строгой, безыскусной квинтэссенции трагичности и рока»²¹¹, — именно так объясняет Х. Митсакис определенные сюжетные ассоциации между сочинениями Каломириса и Вагнера. Естественно, что влияние немецкого композитора на греческого не ограничивалось сходством литературного жанра, который оба брали за основу своих опер. Манолис Каломирис опирается на достижения вагнеровской симфонизированной драмы и соблюдает многие ее параметры, но на греческой национальной основе.

Об отношении Каломириса к великому немецкому мастеру свидетельствует Л. Симеониду: в 1953 году по приглашению внуков Вагнера, они втроем, вместе с М. Каломирисом и Д. Митропулосом посетили Байройт, где в знак преклонения перед гением Вагнера возложили на его могилу лавровый венок, привезенный из Греции. Как вспоминает Симеониду, «я никогда не видела Каломириса в таком состоянии. Он долго не мог прийти в себя от слез. Позже он говорил, что Вагнер — один из трех его богов. Другими были Венизелос и Паламас»²¹².

Стоит упомянуть, что когда в 1955 году Каломириса избирают председателем правления Национальной консерватории, он устанавливает две новые премии для талантливых выпускников — имени Э. Венизелоса и имени К. Паламаса. Влияние великого греческого поэта на творческое развитие Манолиса Каломириса отмечается и после смерти Паламаса.

²¹¹ *Μητσάκης, Χρίστος.*

http://www.kalomiris.gr/kalomi_files/001_synuetis/001_003_documents/docs_others/popups/i01.htm (дата обращения: 20.02.2013).

²¹² Сообщено автору в личной беседе Лулу Симеониду в ее доме в Никосии в июле 2009 г.

Двадцать три года спустя после премьеры Второй симфонии Каломирис возвращается к этому жанру. Вот что пишет он в предисловии к своей Третьей симфонии, «Паламической» (1955): «Несомненно, народная песня, т. е. песня простых и добрых людей, будет всегда бесценной как начало формирования самобытной техники любого нового национального музыкального языка. Но при этом нужно кое-что намного глубже и душевнее, то, что Соломос²¹³ определял с такой гениальной простотой: “Помести в свою душу Элладу, и ты почувствуешь все величие мира”²¹⁴». Эту Элладу композитор нашел в творчестве Паламаса: «...Сегодня, ближе к концу моей жизни и творчества, перед тем, как я отправлюсь по дороге, с которой нет возврата, захотелось еще раз спеть в сопровождении его [Паламаса] святой лиры. Итак, я создал “Паламическую симфонию” — алтарь и памятник моей веры бессмертному греческому искусству и его поэту-символу».

Лишь III часть четырехчастной композиции имеет программное название: «Любовь» (*Lento ma non troppo*). Лирическая сердцевина формы обрамлена другими разделами, с нейтральными итальянскими подзаголовками — I. *Moderato*, II. *Scherzo*, IV. *Finale* (пример 19). В «Паламической симфонии» Каломирис обращается к тройному составу оркестра, отказываясь от применения вокальных голосов. Но в исполнительский состав введена партия чтеца, который декламирует стихи Паламаса в начале каждой части симфонии. Для I части Каломирис выбрал несколько эпизодов из сборника «Ямбы и анапесты», для трех последующих — фрагменты из поэмы «Двенадцать песен цыгана»: «Рабочий», «Любовь», «Праздник Какавы²¹⁵». В «Паламической симфонии», отмеченной усложнением техники музыкального языка, автор не

²¹³ Соломос, Дионисиос (1798–1857) — греческий поэт, автор слов национального гимна Греции.

²¹⁴ Цитата из поэмы Соломоса «Свободные осажденные» (1826).

²¹⁵ Какавия — город на границе Греции и Албании.

погружается в разработку цитированных народных мелодий, равно как и не эксплуатирует европейские модели в варианте *lingua franca*. Балансировать посередине указанных «полюсов» и выразить греческую душу, используя западные приемы и средства, — в этом состоял замысел всей жизни Каломириса, и он осуществил его сполна в Третьей симфонии. В самых академичных эпизодах сочинения классические гармонии и традиционные ритмические структуры обогащены за счет национального греческого компонента, а в самых радикальных приближаются к атонализму. От корсаковского хроматизма греческий мастер двигается к постмалеровской «архи-хроматической» идиоме венских экспрессионистов: отзвуки нововенских принципов письма проявляются на последних страницах финала. Премьера симфонии состоялась 22 января 1956 года в афинском театре Орфей силами Афинского государственного оркестра под управлением А. Паридиса.

Симфонии Манолиса Каломириса складываются в целостную национальную трилогию, но если бы он создал лишь «Паламическую симфонию», этого было бы достаточно, чтобы назвать мастера «Паламасом греческой музыки».

4.3. Последние годы жизни. «Константин Палеолог».

С 1959 года Каломирис начинает постепенно отходить от общественной и педагогической деятельности. Руководство Национальной консерваторией ее основатель передает своей дочери Крино. Единственным занятием композитора в это время является сочинение его «лебединой песни» — трехактной оперы, «музыкальной трагедии-легенды», «Константин Палеолог» на текст драмы Н. Казандзакиса. Но вскоре из-за накопившейся усталости музыкант откладывает работу: «Сегодня я запер в шкаф автографы и эскизы “Константина Палеолога”».

Я чувствую, что у меня не хватает сил для завершения такого произведения. Река иссякла. В конце концов, *pour quoi et pour qui?*»²¹⁶.

В 1961 году Каломирис все же находит силы и доводит свой труд до конца. Обращение к творчеству Казандзакиса оказалось плодотворным для мастера. В предисловии к партитуре Каломирис писал:

«В эту оперу я включил всю живительную силу моего старого сердца: так старые деревья, перед тем как опустят свои никнувшие ветви к черной земле, мечтают расцвести в последний раз и подарить природе свой аромат. Я с особым трепетом отношусь к музыке “Палеолога”, моей последней песни. Мной двигало не только желание передать звуками и ритмами чудесные идеи великого мастера [Казандзакиса] или согласовать западную музыку с византийским мелосом в едином художественном конгломерате. Больше всего я хочу, чтобы это сочинение составило достойную кульминацию всего моего музыкального наследия. <...> Я посвящаю “Константина Палеолога” греческому народу, каждому простому и доброму человеку, который чувствует боль и славу нашей нации».

В историко-философской драме Казандзакиса, которая повествует о последних днях византийской империи и ее падении под властью османского государства, с впечатляющим размахом и силой экспрессии показана картина несчастий греческой нации. Впервые Каломирис использовал литературный текст подлинника, не адаптируя его для оперного либретто. С несдерживаемой страстью Каломирис описывает последние дни Византии до того, как долгая ночь опустилась на всю греческую землю.

1453 год. Турецкие войска осаждают Константинополь. Жители умоляют Богородицу, покровительницу греков, спасти город. Пироватис, местный юродивый, говорит, что получил послание свыше о грядущем падении Константинополя. Толпа женщин умоляет императора Константина объявить перемирие. Император отказывается. Одна из матерей кричит: «Город потерян! Смирись, государь. Пожалей наших сыновей». Приходит Анна, возлюбленная Константина, и просит его бежать из города вместе с ней. Император непреклонен. Анна принимает решение остаться с ним до конца. Готов погибнуть за честь Константинополя и критский капитан Харкуцис со своей командой. В Софийском соборе народ причитает и молится, пока священник совершает богослужение. У Пироватиса возникает видение израненной Пресвятой Богородицы с мечом в руках, ее светлые волосы развеваются как

²¹⁶ Для чего и ради кого? (фр.). *Καλομοίρης Μ.* Op. cit. Σ. 172.

флаги. Он путает ее с Анной, которая погибает вместе с императором. Харкуцис объявляет о героической смерти Константина, раздаются ужасный вопль и жалобы, обращенные к Богородице, покинувшей город. Литургия прекращается, и стена перед алтарем покрывается трещинами. Священник призывает мирян к терпению, провозглашая: «Не плачь, Богородица, пройдет время, и к нам все вернется». В переполненный храм врываются турки.

Сюжет о гибели величественного града Константинополя, воплощенный в монументальной музыкальной фреске «Палеолога», перекликается с мистической аллегорией позднего шедевра Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии». Как и в опере-легенде Римского-Корсакова, центральное место в «Палеологе» отведено героине-женщине, которая в оперном творчестве Каломириса присутствует в трех идеальных для композитора образах — мать, жена и Богородица. Женщина у греческого мастера побеждает или жертвует собой ради других.

Большой состав оркестра с максимальным использованием возможностей каждого инструмента, размах динамических контрастов, оригинальная полифоническая техника, выражающаяся в многослойных полимелодических сочетаниях, богатство гармонических ресурсов, — все эти свойства партитуры «Палеолога» подводят музыкального критика М. Дуняса к следующему выводу: «...это симфоническая фантазмагория, которую по богатству красок можно сравнить с палитрой Р. Штрауса»²¹⁷. Гармонический язык композитора в этом произведении представляет расширение тональности. В интенсивной хроматизации ткани Каломирис сближается с нововенцами, и хотя музыка некоторых эпизодов почти атональна, греческий мастер отказывается подчиниться системе математических правил, которые, по его мнению, игнорируют вдохновение.

²¹⁷ Δούκας Μ.

http://www.kalomiris.gr/kalomi_files/001_synuetis/001_003_documents/001_003_index.htm (дата обращения: 23.04.2012)

Композитор не увидел премьеру оперы: она состоялась через четыре месяца после его смерти. «"Константин Палеолог" — последняя опера Каломириса, которая была вчера представлена огромной аудитории в театре Геродеон, — концентрирует чаяния и напряженный труд нашего величайшего национального композитора», — писал М. Дуныс в газете «Καθημερινή» от 14 августа 1962 года.

Оперные сочинения Манолиса Каломириса вместе с симфониями занимают главенствующее положение в его творчестве и по праву считаются ценным вкладом Греции в музыкальное наследие XX века. В целом из-под пера композитора вышло более двухсот произведений в разных жанрах.

Заслуженное признание получили поздние педагогические труды Каломириса — «Инструменты оркестра и их использование в симфоническом оркестре» (1957)²¹⁸, «Музыкальные формы» (1957)²¹⁹, а также десятки теоретических публикаций в сборниках Афинской академии.

За вклад в музыкальное искусство Манолис Каломирис был удостоен многочисленных премий в Греции и получил признание за рубежом. Еще в 1945 году Каломирис получил статус действительного члена Афинской Академии наук, которая специально для него создала музыкальную кафедру: это почетное членство дало ему шанс побывать в СССР летом 1956 года в составе делегации греческих академиков. В 1947 году Каломириса избирают председателем Сообщества композиторов, писателей и издателей²²⁰, а в 1957 году Союз греческих композиторов организует серию концертов, чтобы отметить 75-летие Каломириса и 50-летие его творческой деятельности.

²¹⁸ *Καλομοίρης Μ. Οργανογνωσία. Αθήνα: Εκδ. Οίκος Γαϊτάνου, 1957.*

²¹⁹ *Καλομοίρης Μ. Μορφολογία. Αθήνα: Εκδ. Οίκος Γαϊτάνου, 1957.*

²²⁰ Б. С. Литл приводит ошибочные данные, что это произошло в 1952 г. (См.: *Little B.S. Op. cit. P. 23*).

Советская музыкальная общественность, принимая участие в праздновании, посвящает этому событию статью в газете «Советская культура» и публикует письмо Союза советских композиторов за подписями Д. Шостаковича, А. Хачатуряна и Д. Кабалевского:

«Дорогой друг! Секретариат Союза советских композиторов горячо поздравляет Вас, выдающегося композитора Греции, с 50-летием Вашей творческой деятельности и от всей души желает Вам здоровья и творческих успехов»²²¹.

Композитор всегда находился в курсе последних международных событий и новейших тенденций в культуре и музыкальном искусстве. Ближе к концу жизни, несмотря на преклонный возраст и плохое состояние здоровья, он не упускает возможности вновь посетить страну, которую полюбил в годы своей молодости. В 1957 году Манолиса Каломириса в качестве представителя Союза греческих композиторов пригласили принять участие в работе Второго съезда советских композиторов в Москве. Каломирис присутствовал на заседаниях Съезда в течение двадцати дней — с самого его начала и до конца, посещал все сопутствующие мероприятия, о чем сообщал слушателям Греции в ежевечерних радиорепортажах. В это же время известный греческий дирижер А. Паридис, возглавлявший Афинский государственный оркестр, был приглашен в Советский Союз, где начиная с 8 апреля продирижировал десятью концертами в Москве, Ленинграде и других городах. Программы включали симфоническую поэму Каломириса «Минас Рембелос — пират Эгейского моря» (1940) и симфонический триптих «Крит» (1937).

Манолис Каломирис преподавал более пятидесяти лет и воспитал не одно поколение греческих музыкантов, среди них: крупнейший греческий композитор современности, скрипач и альтист Д. Драгатакис (1914–2001), композитор и педагог, преподаватель Национальной консерватории Греции Х.

²²¹ Советская культура. 1958. № 49. 24/IV.

Алексопулос (1919–1985), скрипач и композитор Ф. Альпертис (1891–1964), композитор и дирижер Т. Антониу (род. в 1935), композитор, поэт и театральный драматург С. Димас (1915–1986), композитор, скрипач и дирижер А. Эвстраядис (1895–1984), дирижер и пианист Э. Кавалиератос (1937–1995) и многие другие²²². Двери созданных Каломирисом музыкальных учреждений открылись для многих талантливых молодых людей Греции, среди которых были прославившиеся на весь мир Димитриос Митропулос и Мария Каллас.

В статье 1956 года для журнала «Советская музыка», Каломирис, подводя итоги своей деятельности, называет имена представителей созданной и укрепленной им новой школы – 37 (!) композиторов греческого XX века – и в заключении пишет: «Может быть, достигнуто пока еще не так много. Наш кубок невелик, но мы стремимся, насколько возможно, пить из нашего кубка»²²³.

Умер Манолис Каломирис 3 апреля 1962 года в Афинском военноморском госпитале. После смерти композитора на его рабочем столе были обнаружены сорок две страницы нотной рукописи: последним сочинением, над которым трудился мастер, стала новая редакция Второй симфонии — «Симфонии простых и добрых людей».

²²² Перечень основных учеников Каломириса включает следующие имена: С. Василиадис, М. Вурцис, Г. Вокос, П. Георгию, П. Гусетис, А. Дякойоргис, С. Долянитис, Ф. Зервопулос, Л. Зорас, В. Теофанус, Т. Кавадас, Г. Казасоглу, А. Канацули, Т. Караливанос, А. Кассарис, М. Каstellис, С. Капсаскис, А. Коккинос, К. П. Косиадис, Г. Котсонис, М. Кутугос, А. Лайнас, Х. Бабиотис, Х. Бозикис, Э. Мавромматис, А. Мурдзопулос, Ф. Икошомидис, Т. Суюл, Э. Спилиопулос, В. Созопулос, К. Дзафестас, Я. Франгопулос, К. Хараламбидис.

²²³ *Каломирис М.* Греческая музыка в прошлом и настоящем. С. 128.

Глава 2.

Вторая симфония Манолиса Каломириса — «Симфония простых и добрых людей» — как вершина его творчества

1.«Симфония простых и добрых людей» (1931) в эволюции симфонического творчества композитора.

Вторая симфония стала подлинной вершиной творчества Каломириса. «Простые и добрые люди» всегда привлекали композитора, он отождествлял себя с ними, считал, что именно их образ жизни, их традиции, придают самобытность Греции. Название Второй симфонии Каломириса навеяно стихотворением Паламаса «О, слова простых и добрых людей...». Симфония посвящена двум «простым и добрым людям» — «дяде Яннису, садовнику, и Элени Бабаяри, экономке»; эта супружеская пара работала в доме Каломириса в Палео Фалиро в Афинах.

Симфония содержит четыре части с программными подзаголовками:

I.«На равнине» — *Allegro Vivace (Allegretto Vivo)*.

II.«Идиллия в полях» — *Moderato ma non troppo lento*.

III.«У камина» — *Scherzo. Vivo*.

IV.«На горе» — *Finale. Allegro*.

В этом сочинении композитор прибегает к четверному составу оркестра, во II и IV частях к нему добавляется хор, а в III — солист (меццо-сопрано).

I часть симфонии характеризуется богатством тематизма, широкой динамической амплитудой и акцентированием чистых тембров, что доказывает влияние импрессионизма на стиль автора. Главное тематическое ядро экспонируется в самом начале симфонии, в партии английского рожка, задавая интонационный импульс для большинства тем части. Написанная в размере 5/8, I часть насыщена полиритмией, с изменениями пятидольной схемы с 3+2 на 2+3.

II часть — это разновидность Lied с мистическим оттенком. Лирическая тема передается от флейты кларнету, а затем — хору без слов. Внешне его звучание может напомнить ноктюрн «Сирены» Дебюсси или балет «Дафнис и Хлоя» Равеля, хотя музыка Каломириса уснащена греческими хроматическими ладами и более драматична. Впрочем, завершается часть умиротворяющим *pp* солирующей скрипки в сопровождении струнных.

В III части меццо-сопрано интонирует стихи З. Папантониу²²⁴: «...В то время как дряхлая старуха Вавам ткала, четверо мужчин пришли с гробом, чтобы забрать ее, но она дала им выпить раки, и вскоре “гости” забыли о цели своего прихода, потому что опьянели. Мужчины забили пустой гроб и унесли свою ношу, думая, что там лежит старуха. Она же спокойно продолжала ткать».

IV часть начинается *ff* в героическом стиле, но постепенно приходит к хоровому lamento «Плачьте, мои глаза, плачьте...» на текст стихотворения К. Кристаллиса²²⁵ «Увези меня назад в горы» в сопровождении соло скрипки.

Очевидно, что в этой симфонии Каломирис уже почти не обращается к светлым, ликующим темам. Образы и краски сочинения более темные, в сравнении с Первой симфонией, что передает трагичность мироощущения, типичную для сочинений второй фазы зрелого периода творчества композитора.

Чтобы понять, как вызревал замысел этого сочинения, какие идеи, развивавшиеся в других симфонических опусах Каломириса, результируют здесь, необходимо обратиться к ранним фазам развития новогреческой музыки.

²²⁴ Сведения из официального каталога произведений М. Каломириса, составленного Ф. Цалахурисом, о том, что в основе III части рассматриваемой симфонии лежит перевод текста французского поэта Ф. Ришпена, выполненный З. Папантониу, на сегодняшний момент требуют пересмотра. В творчестве Ришпена такого произведения не существует, но его можно обнаружить включенным в оригинальный сборник З. Папантониу «Божественные дары». См. *Παπαντωνίου Ζ. Τα Θεία Δώρα*. Αθήνα: Εστία, 1976.

²²⁵ Кристаллис, Костас (1868–1894) — греческий поэт.

Рассуждая об истоках симфонического стиля Манолиса Каломириса, необходимо учитывать специфику развития греческой композиторской школы до XX века, а конкретнее — до 1910 года, когда Каломирис вернулся на родину после учебы в Вене и работы в Харькове. Каломирису не была близка Ионическая школа с ее склонностью к консервативной итальянской манере сочинения. В то же время, он отвергал полную перестройку академических музыкальных основ и игнорирование опыта прошлых веков. Именно такими ему казались новации Вены первого десятилетия XX века: «Теория следует за практикой. Так было всегда, за исключением новых тенденций атонализма и додекафонии, где теория парадоксально появилась раньше практики»²²⁶.

Уже со студенческих лет музыкант мечтал о создании национальной композиторской школы на основе соединения греческих традиций с достижениями европейской музыки, накопленными в ходе ее многовекового развития. В творчестве Каломириса наблюдается плодотворный синтез влияний австро-немецких романтической традиции (Вагнер, Брамс, Малер), французского импрессионизма Дебюсси и открытий Римского-Корсакова в области работы с фольклорными моделями и колористической оркестровки. Все эти составляющие не отменяют национальной основы его метода.

Подобные взгляды композитора вызвали противоречивые отклики со стороны его современников-музыкантов, и вскоре по возвращении Каломириса на родину в музыкальной среде Греции разразился творческий конфликт. В противоборстве выступили, с одной стороны, Каломирис и его единомышленники (Варвоглис и Риадис), с другой — представители Ионической школы во главе с Ламбелетом. Полемика сторон развернулась в основном на страницах прессы.

²²⁶ *Καλομοίρης Μ. Η νέα τεχνотροπία εις την διεθνή συνθετικήν και η ελληνική μουσική δημιουργία. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 1954. Τ. 29^{ος}. Σ. 551.*

Приведем одно из заявлений Каломириса, опубликованное в журнале «Нумас», в котором ярко проявляются его антипатия к итальянскому веризму:

Итальянская музыка — это не искусство в определенном смысле слова. Она, даже в лучших своих проявлениях, как бокал шампанского в пошлой и пресной плаксивой опере, как поддельная мастика или как продуктовый магазин, где арии, дуэты и квартеты продаются оками²²⁷, и колоратуры как будто измеряются аршином. Это не искусство. Итальянская музыка <...> представляла всегда как самое большое препятствие для развития любой национальной музыки. Ни один национальный композитор не стал великим благодаря влиянию итальянской музыки. Наоборот, все современные национальные композиторы только после глубокого изучения и знакомства с высоким и серьезным искусством великих немцев и француза Берлиоза смогли подарить своей нации и всему миру настоящее искусство. Яркий пример: Глинка, отец русской национальной музыки. Он изучил обе школы — и итальянскую, и немецкую. В его операх нам становится очевидным, что итальянское влияние оставило свой след в образе арий с неэстетичными колоратурами, встречающимися и в бедной “Лукреции” Доницетти. Но именно немецкое влияние послужило той основой, к которой композитор присовокупил русские национальные черты. И таким образом просматривается у Глинки немецкая мудрость, наполненная новыми гармоническими комбинациями русского характера; богатый, национально окрашенный оркестр и глубина, которой не найдется ни в одной из сладко-соленых итальянских опер. Мы должны сражаться изо всех сил с итальянским влиянием, если хотим защитить греческую мелодию²²⁸.

Незадолго до Второй мировой войны произошло примирение оппозиционных композиторских флангов Греции. История все расставила по своим местам, и на сегодняшний момент в «Пятерке» греческих композиторов на равных признается значение когда-то противостоявших друг другу музыкантов. Вместе с тем, очевидно, что существовавшие до 1910 года академические (проитальянские) композиторские традиции Греции не оказали влияния на творчество Каломириса в целом и на его симфонические опусы в

²²⁷ Турецкая мера веса, равная 1280 граммам.

²²⁸ *Καλομοίρης Μ. Μουσικοκριτικά Γυμνάσματα // Νουμάς. 1910. № 390. Σ. 2.*

частности. Напротив, поствизантийские традиции Греции, византийские церковные песнопения и народные песни, отзвуки которых мало характерны для «новых ионийцев», являются основой его музыки. Недаром И. Мартынов отметил: «В лице Каломириса греческая музыка обрела выдающегося мастера, отлично знающего родной фольклор и с любовью развивающего его интонации в своих произведениях»²²⁹.

Говоря о региональном своеобразии греческого фольклора, Каломирис выделял такие области с характерными жанрами, как Эпир (эпопеи и песни клефтов — бойцов за свободу Греции), Крит (мужественные танцы), Пелопоннес (медленные танцевальные напевы, траурные песнопения), Ионические острова (изысканные танцы, большей частью близкие западной музыке)²³⁰. Описывая особенности фактуры преимущественно одноголосных греческих напевов, их ладовое строение, Каломирис акцентирует такой специфический штрих, как оригинальный метроритм (7/8, 5/8), наиболее распространенный в пелопонесском фольклоре. То же свободное в ритмическом отношении движение мелодии, когда симметрия, квадратность построения отсутствуют, отмечают во многих греческих фольклорных образцах другие исследователи.

Вдохновенный синтез национальных и интернациональных компонентов подвел Каломириса к созданию как основ новогреческого музыкального театра, так и классических образцов симфонической музыки. Богатое симфоническое

²²⁹ Мартынов И. Греция. С. 346. В фольклорных изысканиях М. Каломирис не был одинок в Греции XX века: глубоким исследователем народного творчества был и Г. Ламбет, выпустивший в 1930 г. сборник греческих песен «Elleniki dhimodhis moussiki» / «Народная греческая музыка».

²³⁰ См.: Каломирис М. Греческая музыка в прошлом и настоящем. С. 124. В. Аркадинос добавляет также песнопения греческих районов Малой Азии и музыку Фракии (См.: Аркадинос В. Новогреческая музыка. С. 180).

наследие композитора, над которым он работал на протяжении всей жизни, составили следующие жанры:

1. Симфонии: «Симфония храбрости» (1920)²³¹, «Симфония простых и добрых людей» (1931), «Паламическая симфония» (1955).
2. Сюиты для оркестра: «Греческая сюита» (1907)²³², «Картины островов» для скрипки и оркестра (1928)²³³, «Три греческих танца» (1934), симфонический триптих «Крит» (1937)²³⁴, сюита «Кольцо матери» (1955) на материале одноименной оперы.
3. Концерты для солирующего инструмента с оркестром: Симфонический концерт для фортепиано с оркестром (1935), Концертино для скрипки с оркестром (1955).
4. Симфонические поэмы: «Коробейник» (1920)²³⁵, «В монастыре святого Лукаса» (1937), «Минас Рембелос — пират Эгейского моря» (1940), «Смерть храброй женщины» (1943)²³⁶.

Из приведенного перечня видно, что программная музыка составляет основу симфонического творчества Каломириса. Факт не случайный, поскольку на становление симфонического мышления композитора оказала решающее влияние новейшая греческая литература. Он почувствовал, что греческая музыка должна исходить из греческого логоса: «...И как наша литература окрепла только после того, как освободилась от удушающих объятий кафаревусы, так же и наша музыка достигнет подобающего уровня, когда последует по пути истины, обозначенному автором “Двенадцати песен цыгана”». Ключевой фигурой для Манолиса Каломириса стал великий

²³¹ 2-я ред. 1937 г., 3-я ред. 1952 г.

²³² 2-я ред. 1910 г., 3-я ред. 1936 г.

²³³ Другое название «Сюита на додеканесские мотивы». 2-я ред. 1939 г.

²³⁴ 2-я ред. 1940 г.

²³⁵ 2-я ред. 1939 г.

²³⁶ 2-я ред. 1944 г., 3-я ред. 1945 г.

прогрессивный поэт Новой афинской школы Костис Паламас. Три симфонии композитора так или иначе связаны с творчеством и личностью Костиса Паламаса: Первая посвящена греческому поэту, название Второй симфонии пришло из сборника Паламаса «Ямбы и анапесты», а Третья симфония носит название «Паламической».

Рассуждая о видах программности в симфоническом творчестве Каломириса, следует отметить, что часть произведений относится к типу картинной программности: «Симфония храбрости», «Картины островов», «Три греческих танца», «Крит». Следующие произведения можно отнести к образцам сюжетной программности: «Греческая сюита», «Минас Рембелос — пират Эгейского моря», «Смерть храброй женщины», Симфонический концерт, сюита «Кольцо матери». Вторая симфония содержит и сюжетные мотивы (III часть), и обобщенно-картинные эпизоды (I, II, IV части).

Важную роль в картинной программности Каломириса играет включение фольклорно-жанровых компонентов, призванных художественными средствами изобразить восторг от красоты любимого края, его природных пейзажей («Картины островов»), а также поэтизировать народные традиции («Три греческих танца»). Реализация подобных идей прослеживается и во Второй симфонии. В I части, «На равнине», греческим духом буквально пропитан весь тематизм: здесь использован метр 5/8, типичный для танца тсаконикос²³⁷, ремарка *sostenuto* идеально отражает статичность и незыблемость пространства «равнины».

Греческие традиции, греческая ментальность в симфоническом творчестве Каломириса иногда могут быть воплощены через некий микрокосмос в виде одного человека-представителя, но при этом не нарушается статика картинной программности. Например, в симфоническом триптихе

²³⁷ Народный танец на 5/8 или 5/4 местечка Тсаконья на полуострове Пелопоннес.

«Крит», посвященном «Памяти одного героя», героем, представителем свободолюбивого народа Крита, в данном случае, предположительно, выступил Э. Венизелос²³⁸. Также и в «Симфонии простых и добрых людей» образ старухи Вавам в III части может быть воспринят как собирательный тип греческой женщины с трагической судьбой — матери, потерявшей сыновей в ходе бесконечных войн; под конец жизни она остается одинокой у камина с шитьем в руках и безразличной ко всему происходящему вокруг. Особенности музыкальной интерпретации указанных образов позволяют заметить, что подход Каломириса характеризуется стремлением отразить не психологическое состояние и драматичность сюжета, а некую обобщенную картину, на которой запечатлены судьбы простых и добрых людей.

Образ человека является центральным в произведениях с сюжетной программностью, в частности, в симфонических поэмах. В этом жанре композитор, как правило, мыслит обобщенно, не уточняя время действия; он передает страсти, героизм, труд и бедственную жизнь греков начала XX века, как, например, в «Смерти храброй женщины». К выбору и трактовке сюжета, базирующегося нередко либо на исторических фактах, либо на основе легенд, композитор подходит крайне избирательно, как правило, акцентируя его трагическое звучание. В качестве примера можно привести сюжет симфонической поэмы «Минас Рембелос», основанный на мотивах одноименного романа К. Бастиаса.

Примирение с трагичностью человеческого бытия в мире характеризует и образы II части Второй симфонии. Экспрессивные восклицания хора с текстом «ο – ε» в условиях динамики *ff* напоминают возглас танцоров при исполнении

²³⁸ По словам Хариклии Каломири, работа над произведением началось той ночью, когда Каломирис узнал о смерти Венизелоса (*Τσαλαχούρης Φ. Μανώλης Καλομοίρης 1883–1962, Νέος Κατάλογος Έργων. Αθήνα: Σύλλογος «Μανώλης Καλομοίρης», 2003. Σ. 82).*

таких греческих танцев, как клефтикос²³⁹. Эти два звука произносятся в народной традиции с придыханием в особых случаях, словно подразумевая смысл фразы «что же делать, такова наша жизнь».

Литературные импульсы проникают в музыку Каломириса не только благодаря программности. В музыкальную ткань его симфонических сочинений внедряются вербальные тексты в виде вокальных партий или драматической декламации. Особо стоит отметить, что даже непрограммные симфонические сочинения греческого композитора содержат хоровые или сольные вокальные партии либо речевую декламацию.

Ненотированные декламационные реплики впервые у Каломириса встречаются в композиции «В монастыре святого Лукаса» (1937). В дальнейшем этот прием неоднократно появляется в творческом наследии композитора — во «Дворцах поющего искусства» для чтеца с сопровождением струнных и соло флейты (1943)²⁴⁰, в «Уничтожении Псарон» для чтеца и камерного оркестра (1949)²⁴¹ и в «Паламической симфонии».

В партитуру «Коробейника» (1920) введена партия солирующего сопрано. Эта типично малеровская тенденция взаимодействия симфонических и вокальных принципов находит свое продолжение в скерцо «Симфонии простых и добрых людей», а подготовлена она была в более ранних опытах *Orchesterlieder* Каломириса («Волшебные травы», 1915, «Я тебя люблю», 1925) Специфичной чертой песенности в симфонизме Каломириса является сближение мелодии и речевого начала. Таким образом, колебания и изменения

²³⁹ Клефтикос — танец партизан эпохи национально-освободительной борьбы греческого народа против Оттоманской империи. Распространен на территории материковой Греции, Эпира и Фессалии.

²⁴⁰ 1-я ред. 1946 г. Текст из сборника произведений Паламаса «Четырнадцатистишие».

²⁴¹ Текст из одноименной эпиграммы Д. Соломоса.

драматических состояний, которые продиктованы текстом, передаются в большей степени оркестром, чем солистом.

Для полноты картины упомянем и об использовании хоровых ресурсов в симфоническом творчестве Каломириса. С одной стороны, хор без слов может вводиться с колористической целью, как во II части Второй симфонии. С другой стороны, когда идейно-содержательная сторона музыки касается кардинальных проблем человеческого бытия, хоровое звучание оказывается незаменимым средством драматизации. В этом случае смысловое содержание текста глобально, как в «Акафисте» финала Первой симфонии и в III части симфонического триптиха «Крит», или мистично, как в IV части «Симфонии простых и добрых людей». В отличие от двух первых сочинений, где исполняется текст победный или благодарственный по тематике, в коде финальной части Второй симфонии распевается фраза «Плачьте, глаза мои, плачьте». Данный текст, на наш взгляд, имеет символическое значение в творчестве Каломириса: своеобразным рефреном становится он и в симфонической поэме «В монастыре святого Лукаса», и в опере «Кольцо матери» — в сцене, где Мать понимает, что теряет своего сына. Этот образ явно может быть интерпретирован с автобиографических позиций в творчестве Каломириса, ведь за семь лет до завершения симфонии композитор испытал горе потери собственного сына.

Особенности оркестрового состава симфонических сочинений Каломириса вбирают элементы академической западноевропейской традиции, романтические новации и оригинально претворенные греческие национальные идеи. В значительной части произведений композитор привлекает тройной состав оркестра, что придает звучанию грандиозность и масштабность. Большой камерностью отличаются «Картины островов» и «В монастыре святого Лукаса», где использован парный состав, а также Концертино — для

парного состава и без тяжелой меди. Наблюдается постоянство композитора в отношении к количеству некоторых оркестровых инструментов: кларнетов никогда не меньше трех (даже в общем парном составе), в «Минасе Рембелосе» их четыре, а в Первой симфонии — пять²⁴².

В симфоническом триптихе «Крит», вероятно, под влиянием оркестрового мышления Вагнера, Каломирис привлек к исполнению шесть валторн. Вторая симфония и вовсе отличается самым грандиозным, четверным оркестровым составом. В партитуру включены: три флейты и флейта-пикколо, два гобоя, гобой д'амур, английский рожок, два кларнета, кларнет-пикколо и бас-кларнет, три фагота и контрафагот, шесть валторн, четыре трубы, три тромбона, бас-тромбон и туба, две арфы, челеста, ударные с участием ксилофона, струнные.

Особое место при рассмотрении симфонической сферы творчества М. Каломириса отводится вопросу формообразования сочинений разных жанров, которое, как правило, управляется мощным влиянием образно-концептуальной стороны сочинения. Для симфонических поэм показательно объединение в одночастной пьесе черт сонатно-симфонического цикла, важным является принцип лейтмотивности. В концертном жанре композитор предлагает разнообразные решения. Так, образная концепция модифицирует традиционную структуру в Симфоническом концерте для фортепиано с оркестром. Данное сочинение содержит лишь две части, причем, во II части —

²⁴² В партитуре композитор указывает, что пятый кларнет — это бас-кларнет, но можно заменить его саксофоном или валторной. В «Минасе Рембелосе» указывается, что четвертый кларнет может быть использован *ad libitum*. Увеличенное число кларнетов в композициях Каломириса связано с его должностью генерального инспектора военных музыкантов, которые, при отсутствии большого профессионального оркестра в Греции, присоединялись к существующим оркестрам для исполнения сочинений композитора. Народная музыка исполнялась в основном кларнетом. С этим связано такое большое количество кларнетистов в оркестре.

«Вариации, fuga и финал на греческую народную песню» — Каломирис отдает дань брамсовскому вариационно-полифоническому письму, но с привлечением программных деталей: народная песня, положенная в основу тематизма части, разворачивается как инструментальное повествование о двенадцати подвигах Лигоса-богатыря.

Второй опус Каломириса в жанре инструментального концерта — Концертино для скрипки с оркестром — опирается на классическую трехчастную модель *быстро – медленно – быстро*, где I часть — *Allegro vigoroso*, II — *Intermedio*, III — *Finale*.

Вторая симфония вобрала в циклической организации и нормативные черты, и оригинальные новации. Так, при внешнем сходстве с традиционной четырехчастной конструкцией, функциональный облик частей Второй симфонии композитора все же оказывается не вполне показательным для данного жанра. Четыре части симфонии представляют собой четыре «зарисовки», при этом каждая из них вполне самостоятельна и независима: I часть можно рассматривать как симфоническую поэму, так как ее развитие настолько зависит от главной темы, что можно говорить о монотематизме, II и IV — сродни симфоническим пьесам с хором, III — симфонической песне. Образное содержание частей объединено идеей возвеличивания образа простого и беззлобного человека, живущего в мире, которым правят другие. Индивидуальная конструкция каждой части (форма как процесс) во многом диктуется особенностями ладового мышления Каломириса.

Греческий мастер разработал четкую систему ладов греческого мелоса, в которой модальность раскрывается как регулятор новых гармонических возможностей. Несомненно, импульсом к этому стало новое видение фольклора, которое характеризует Каломириса как композитора XX века, соприкасающегося с явлением неофольклоризма. В этом отношении

Каломирис находится в русле исканий композиторов его времени, например, Бартока, который писал в Автобиографии: «Ознакомление с крестьянской музыкой имело для меня исключительно важное значение, ибо помогло мне освободиться из-под единовластия мажоро-минорной системы. Оказалось, что старинные, уже употреблявшиеся в нашей профессиональной музыке звукоряды не утратили своей жизненности и сделали возможным новые гармонические эффекты»²⁴³.

Каломирис провел огромную работу по систематизации ладов греческой народной песни. По его мнению, лады греческой народной музыки можно условно разделить на три категории²⁴⁴:

1. группа ладов, в которых интервал между седьмой и первой ступенями — целый тон;
2. группа ладов, в которых существует несколько полутоновых ходов, чаще всего — к четвертой ступени в миноре (третья повышенная) при движении вверх, подобно западноевропейскому мажору; альтерация второй ступени при движении вниз с ее обостренным тяготением к тонике;
3. лады, объединяющие признаки двух предыдущих групп, а именно: седьмая ступень продолжает находиться на целый тон от тоники, но формируются интервалы м. 2, возникающие по ситуации (например, четвертая, шестая повышенные).

Проблему существования в греческой народной и византийской музыке интервалов меньше полутона Каломирис предлагает свести к минимуму. Он обращает внимание на то, как решалась данная исполнительская задача в

²⁴³ Цит. по: Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы. Сб. статей / Ред. И. Нестьев. М., 1975. С. 175.

²⁴⁴ Три типа ладов выделяет в греческой народной музыке и Ф. Аноянакис, проводя параллели с балканскими звукорядами в их строении; но если первый тип (без вводного тона) совпадает каломирисовским, то два других более предметно связаны в его классификации с наличием одного или двух интервалов увеличенной секунды.

музыкальной практике предшествующих веков. Композитор утверждает, что «любой греческий народный певец или инструменталист последует интуитивно натуральным ладам, которые почти не отличаются от темперированной системы западной музыки. Большинство интервалов меньше полутона формируются в виде длинного или короткого форшлага»²⁴⁵.

Очень часто в греческих народных песнях наблюдаются несимметричные ладовые построения: квартовая и квинтовая диатоника, гемиолика²⁴⁶, малозвучные и разнообразные комбинированные звукоряды. Все это в сочетании с доставшимся в наследство европейской музыке григорианским хоралом и ладами византийской церковной музыки, а также европейским мажоро-минором, часто встречающимся в современной греческой народной песне, предоставляет художнику широчайшее поле деятельности, одновременно ставя непростые задачи по гармонизации народных мелодий.

«Разработка греческих песен не может ограничиваться рамками классической гармонии, простое и хладнокровное использование которой бессмысленно», — утверждает Каломирис²⁴⁷. Подобная ситуация заставляет композитора конструировать необычные для западноевропейской музыки аккорды. Например, аккорды с повышенными четвертой и шестой ступенями в середине построений и в каденциях; гармонические комплексы диатонических аккордов вместе с византийской традицией исона²⁴⁸; множественные

²⁴⁵ Καλομοίρης Μ. Περί της εναρμονίσεως των δημοτικών ασμάτων. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 1954. Τ. 23^{ος}. Σ. 419.

²⁴⁶ Термин используется согласно определению Ю. Н. Холопова – ход на полтора тона, т. е. увеличенную секунду (Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс: Учебник. СПб., 2003. С. 132). Гемиолику в целом можно считать одной из особенностей интервальной структуры греческой мелодики.

²⁴⁷ Καλομοίρης Μ. Περί της εναρμονίσεως των δημοτικών ασμάτων. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 1954. Τ. 23^{ος}. Σ. 420.

²⁴⁸ Тянущийся нижний, басовый голос в византийском и новогреческом церковном пении. Исон исполняется отдельной группой певцов, когда остальные певцы поют

плагальные аккордовые конструкции политонального характера (например, аккорд второй ступени с доминантой в басу), которые своими корнями уходят в модальность и ближе к ней, чем к функциям классической гармонии. Хотя в целом Каломирис по своим взглядам и полученному образованию стабильно остается на позициях классической гармонии. В частности, одну из сложностей в гармонизации народных мелодий Каломирис видел в том, что звуковые линии в них обычно двигаются между двумя схожими по интервальному составу тетра хордами, из которых один является главным, а второй — тетра хордом доминанты. Композитор считал, что, опираясь на гармонические средства европейского мажоро-минора, музыкант должен определить, какой из тетра хордов является основным, а какой — доминантовым, чтобы выбрать тональную опору.

Каломирис призывал адаптировать традиционную европейскую гармонию к условиям греческого мелоса, поскольку самый характерный момент народной музыки своей родины заметил в интервале целого тона от седьмой ступени к тонике. Этот сформировавшийся интервал большой секунды и, как следствие, невозможность появления полноценной автентической каденции были до Каломириса важнейшими причинами несочетаемости греческой музыки с западными гармоническими стандартами. Отсутствие полутоновых тяготений, по мнению композитора, уменьшает энергию и влияние доминантового аккорда, который в силу этого становится аккордом второго плана, размывая границы привычных европейскому уху тонико-доминантовых тяготений. Уже с первых страниц Второй симфонии становится понятно, что греческая академическая музыка «избавилась» от этого гармонического недостатка.

в унисон мелодию распева. Исонное двухголосие считается первой ступенью к полифоническому пению в Восточной церкви.

Применение секундовых созвучий приводит у Каломириса к возникновению диатонических и хроматических кластеров с организующей ролью крайних голосов. Широкое использование септаккордов разных ступеней создает яркие фонические эффекты, особенно при ленточном многоголосном движении большой динамической насыщенности; полифонизированная, линейная ткань в разрезе образует производные гармонические созвучия. Наблюдается образование аккордов многотерцовой структуры и тенденция к расслоению многозвучных терцовых вертикалей на пласты, т. е. полиаккордика. Таким образом, создается впечатление ускользающей, вибрирующей тональности, и Каломирис добивается модуляций, которые из-за специфики греческой музыки ранее казались невозможными.

Монодийность, идущая от греческой народной песни и византийской литургии, проявляется в ладотональной обособленности инструментальных соло от оркестрового сопровождения, иногда в виде эпизодов оркестрового ритмо-гармонического остинато в качестве фона, как в первой теме Второй симфонии. Такие остинатные построения приближают развитие к полифонии пластов. Полифоническая фактура выступает наравне с гармонической в качестве равноценного компонента оркестровой фактуры. Это вызвано стремлением композитора, с одной стороны, не игнорировать особенности греческих музыкальных традиций, а с другой — найти компромисс в применении академических норм запада:

Я не отношусь к тем, которые считают, что простая гармонизация или даже полифоническая разработка народных песен является основой для создания национальной музыки. Гармонизация народной мелодии является не целью, а всего лишь средством. Одним из массы средств, помогающим вдохновенному композитору выразить своим новым, идеальным и оригинальным музыкальным языком богатство национальной души, которая никогда, даже в самые ненастные годы своей истории, подобно заточенному в

*клетке соловью, не переставала петь о боли, вере и надежде бессмертной Греции*²⁴⁹.

2. Нотные источники «Симфонии простых и добрых людей»: рукописи, редакции.

Сложность художественной концепции Второй симфонии Каломириса и комплекс технических задач, которые ставит эта партитура перед исполнителями, обусловили ее крайне редкое появление в концертных программах. Ситуация усугубляется и отсутствием доступных широкому кругу исполнителей нотных материалов «Симфонии простых и добрых людей», рукопись которой до сих пор не опубликована. В 2009 году в Афинах работу над научным изданием Второй симфонии начали по заказу Общества Каломириса исследователи Я. Сабровалакис и Я. Целикас, уже имеющие значительный опыт публикаций произведений греческих композиторов²⁵⁰.

Под руководством этих музыкантов изданы партитуры Первой и Третьей симфоний Каломириса, а также его симфонических поэм «Смерть храброй женщины» и «В монастыре святого Лукаса» (по заказу автора данной работы для исполнения в 2009 году на концерте с АСО Санкт-Петербургской филармонии им. Д. Д. Шостаковича). Работа над подготовкой к печати Второй симфонии была приостановлена из-за ряда проблем, возникших с нотными материалами, и большой занятостью редакторов, вынужденных переключиться на обработку для печати произведений Д. Митропулоса, 50-летие со дня смерти которого отмечалось в 2010 году. В 2011 году Сабровалакис и Целикас завершили работу над текстом Второй симфонии, но Министерство культуры, образования и религий Греции вынуждено было отказать в поддержке выхода

²⁴⁹ *Καλομοίρης Μ. Περὶ τῆς ἐναρμονίσεως τῶν δημοτικῶν ἀσμάτων. Αθήνα: Ακδημία Αθηνῶν, 1954. Τ. 23^{ος}. Σ. 425.*

²⁵⁰ М. Алексиадиса, П. Каррера, Й. Кумендакиса, А. Логотетиса, Д. Митропулоса, Д. Родотеатоса, С. Самараса, Г. Сисилианоса.

данного материала в свет из-за финансового кризиса. До сегодняшнего дня сочинение остается неопубликованным. Но для работы над данным исследованием макет партитуры (далее — партитура-1) был любезно предоставлен автору издательством.

На нынешнем этапе в распоряжении исполнителей и исследователей имеется другая полная партитура, хранящаяся в Обществе Каломириса (далее — партитура-2). Хронология создания целостного произведения в ней не отмечена. Интерес вызывает датировка в конце II части — «Октябрь 1951 – ноябрь 1952». Как будет видно далее, это единственная завершенная редакция части во всей симфонии. Разные фрагменты партитуры-2 оформлены различным способом: I часть симфонии набрана типографским способом, II, III и IV части — это рукописные копии автографа Каломириса. По словам Ф. Цалахуриса, часть этих копий сделана при жизни композитора его коллегой из Болгарии, часть — садовником Каломириса, «дядей Яннисом», которому и посвящена симфония (он довольно часто копировал произведения композитора)²⁵¹. Атрибуция подчерка позволяет предположить, что частично сочинение было переписано в этом случае и самим М. Каломирисом. По сей день остается неизвестным, кто соединил части рукописи в единое целое. Скорее всего, партитура-2 была составлена для студийной записи произведения силами артистов оркестра и хора Болгарского радио и телевидения под руководством В. Фидендзиса в 1986 году.

В беседе с автором данной работы В. Фидендзис упомянул, что у него есть своя дирижерская партитура Второй симфонии (назовем ее партитура-3), представляющая собой откорректированную копию партитуры Общества

²⁵¹ Источник информации — беседа с Ф. Цалахурисом в Афинах в мае 2009 г.

(партитуры-2)²⁵². Данный источник, содержащий исполнительские пометы маэстро Фидендзиса, находится в его личном архиве. На вопрос о местонахождении оркестровых голосов В. Фидендзис указал на Общество Каломириса. Но при обращении в секретариат Общества был получен ответ, что оркестровыми партиями Общество не располагает, поскольку все права на сочинение, равно как и на связанные с ним исполнительские материалы, принадлежат Афинскому государственному оркестру, директором которого и являлся до 2009 года В. Фидендзис. В библиотеке оркестра на запрос по поводу нотного материала произведения ответили, что в настоящее время в архиве данного учреждения их отыскать невозможно, и посоветовали подождать научного издания партитуры.

Более плодотворными оказались поиски, проведенные в семейном архиве Каломириса в Палео Фалиро, где сейчас живет внучка композитора Хара Каломири. Найденные в архиве материалы позволяют иначе взглянуть на имеющуюся на сегодняшний день информацию о рукописных источниках сочинения.

В дополнение к трем указанным полным версиям партитуры (1,2,3) в архиве Каломириса были найдены четыре партитурные тетради, содержащие различные фрагменты «Симфонии простых и добрых людей»²⁵³. В первую тетрадь (далее — манускрипт-1) включена II часть симфонии (32 страницы). Это автограф самого Каломириса, датированный следующим образом: «Рождество 1925 года – первый день Нового 1926 года». Внешний вид тетради неаккуратен: автограф был разорван и впоследствии склеен.

²⁵² Беседа состоялась в сентябре 2009 г. в здании администрации Афинского государственного оркестра.

²⁵³ Перечень приводится в порядке обнаружения тетрадей автором работы.

Вторая рукопись (далее — манускрипт-2) содержит материал I части симфонии. Данный документ, состоящий из 102 страниц нотного текста, открывается фрагментом из восьмой части поэмы К. Паламаса «Двенадцать песен цыгана», начертанным на обороте титула рукой Каломириса (красные чернила, политоническая орфография)²⁵⁴. Над поэтическим отрывком стоит дата «29 Христова 1931 года»²⁵⁵, на следующей же странице приведено название всех частей симфонии на греческом и французском языках:

Η Συμφωνία των Ανίδεων και των Καλών Ανθρώπων / Symphonie des simples et braves gens.

- *Στον Κάμπο / Dans la plaine («На равнине»).*
- *Ειδύλλιο στα Χωράφια / Idylle aux champs («Идиллия в полях»).*
- *Κοντά στην Στιά, η Γριά Βαβάμ («У очага, старуха Вавам») / Scherzo: au coin du feu, ma vieille grande Mère («Скерцо: У очага, моя старая бабушка»).*
- *Στο Βουνό (Πάρε μ'απάνω στο Βουνό τι θα με φάει ο Κάμπος) / Vers les montagnes (Prends moi sur la montagne je vais mourir dans la plaine («На горе. Возьми меня в горы, не то равнина меня обессилит»)).* В верхнем правом углу страницы имеется посвящение «дяде Яннису, садовнику, и Элени Бабаяри, экономке». На заключительной странице партитуры I части имеется надпись «Я это закончил 28 сентября 1925 года, Манолис Каломирис». И посвящение, и датировка написаны на греческом языке.

В процессе поиска была найдена третья, смешанная тетрадь (далее — манускрипт-3) общим объемом 118 страниц, в которую вошли: II часть (27 страниц), III часть (46 страниц), IV часть (43 страницы). Нотный текст

²⁵⁴ Политоническая орфография — система письма греческого языка с использованием диакритических знаков, употреблявшихся, чтобы отметить повышение, понижение тона или для изменения и уточнения других знаков. Отменена при установлении димотики как официального письменного языка в 1976 г.

²⁵⁵ Нет никакой информации, которая помогла бы нам точно установить месяц. Предположительно, это 29 декабря.

манускрипта-3 (как и манускрипта-2) снабжен дирижерскими пометами синим карандашом, проставленными Д. Митропулосом. На титульном листе имеется надпись «Symphonie des simples et braves gens. II^{ème} partie, Andante. Idylle aux champs», на следующей странице размещено программное название части на греческом языке. Тем не менее, лишь 27 страниц из 118 отведено II части. В заключении каждой части на греческом языке проставлена датировка: II часть — «Рождество 1925 – Новый год 1926, сентябрь 1930»; III часть — «3 августа 1927»; IV часть — «17/7/1931».

Во II и IV частях состав оркестра напечатан типографским шрифтом на французском языке. III часть также имеет надпись на французском языке: III^{ème} partie — *Scherzo*. В ней использован иной тип бумаги, кроме того, инструментовка прописана от руки. Рукопись финальной части повторяет французское название из манускрипта-2. Качество бумаги идентично автографу II части. Вместо программного названия «На горе» рукой Каломириса здесь выведена вышеупомянутая строка «Увези меня в горы, не то равнина меня обессилит» из стихотворения К. Кристаллиса «Ставраитосу» на греческом языке.

Единый вид письма и ремарок в сборной смешанной партитуре позволяет сделать вывод, что она составлена самим Каломирисом. Получается, что в третьей тетради сшиты вместе II, III и IV части, существовавшие обособленно, поскольку нотная бумага, на которых выполнены разные партитурные фрагменты, очень неоднородна.

Последняя тетрадь (далее — манускрипт-4), найденная в Палео Фалиро, представляет собой 42 страницы второй редакции материала I части симфонии, зафиксированного на гораздо более свежей (белой) бумаге по сравнению с другими рукописями. Данный автограф не имеет датировки. В начале рукописи рукой композитора выставлено название на греческом языке в монотонической

орфографии — «Симфония простых и добрых людей. Часть первая. На равнине»²⁵⁶. В новом варианте партитуры, судя по всему, греческий музыкант намеревался подкорректировать инструментовку.

Важно отметить, что проведенные архивные изыскания позволяют уточнить многие параметры Второй симфонии, внешние описания которой (в сравнении с другими симфониями композитора) содержат много неточностей в основных, уже упоминавшихся выше источниках: в первом каталоге творчества М. Каломириса, изданном на греческом и английском языках Ф. Аноянакисом, в магистерской работе Б. С. Литл «The Symphonies of Manolis Kalomiris» и в новом каталоге творчества композитора, составленном Ф. Цалахурисом. Информация, приводимая в данных работах, носит неупорядоченный и разноречивый характер. Разночтения затронули даже названия частей в их переводе на английский язык. Так, название II части у Литл — «Idyll in the field», у Аноянакиса — «Pastoral idyll»; III часть у Литл именована как «Near the Fireplace», у Аноянакиса — «Near the Hearth».

Отсутствие единого мнения наблюдается и в отношении темпового и жанрового обозначения частей. В частности, I часть в каталогах Аноянакиса и Цалахуриса обозначена как *Allegretto Vivo*, а у Литл как *Allegretto Vivace*; III часть в каталогах определена как *Scherzo*, а у Литл как *Scherzo Vivo*. Лишь в отношении темпа и названия IV части позиции всех трех исследователей полностью совпадают. Разногласия коснулись и оформления инструментовки: у Цалахуриса обозначено три флейты, в то время как у Аноянакиса — четыре.

²⁵⁶ Второй артикль в названии написан с применением политонической греческой орфографии. Каломирис всегда старался писать в монотонической орфографии, но во многих его работах встречаются обе системы.

Очевидно, что разобраться в данных противоречиях можно только посредством тщательного изучения обнаруженных манускриптов и сравнения содержащихся в них данных с данными партитур-1, 2.

Остановимся для начала подробнее на темповых обозначениях. В качестве темповой ремарки для I части редактор партитуры-2 выбрал вариант *Allegretto Vivo*. Сабровалакис и Целикас же предпочли вариант *Allegretto Vivace*, полагаясь на сведения, высказанные Цалахурисом: в первом автографе партитуры Каломирис указал темп *Allegretto Vivace*, однако, уезжая из дома в больницу (где он и скончался), композитор «оставил на столе сорок две страницы новой редакции I части с обозначением нового темпа – *Allegretto Vivo*»²⁵⁷. Действительно, манускрипт-4, вероятно, созданный в 1962-м году и выражающий последнюю авторскую волю, содержит обозначение *Allegretto Vivo*. Во II части Литл, Целикас и Сабровалакис указывают темп *Moderato ma non troppo lento*, между тем, в манускрипте-3 есть дополнение Каломириса *con moto*, а в манускрипте-1 — запись *Moderato con moto*. Для III части, на наш взгляд, наиболее целесообразное темповое обозначение предлагает Литл, т. к. в манускриптах-2 и 3 слово *Scherzo* Каломирис приводит в качестве жанрового названия, темп же у него обозначен как *Vivo*.

Расшифруем далее разночтения в инструментровке симфонии. Цалахурис, по всей видимости, забыл добавить в список инструментов флейту пикколо, поскольку манускрипт-2 наравне с партитурами-1, 2 содержит указание на 3 флейты и пикколо. И даже если Цалахурисом были взяты за основу 42 страницы новой редакции Каломириса (манускрипт-4), он бы указал также 2 флейты вместо 4, 2 кларнета вместо 4, 2 фагота вместо 4 и 4 валторны вместо 6, следуя логике редуцированной оркестровки, появившейся в данной рукописи.

²⁵⁷ Τσαλαχούρης Φ. Op. cit. Σ. 80.

При систематизации сведений о рукописях Второй симфонии возникает необходимость сравнить найденную информацию с фрагментами автографа, отраженными в каталоге Цалахуриса.

I часть:

- 42 страницы, дат. 25/9/1925 (далее автограф Ц.-1);
- 92 страницы, дат. 28/9/1925 (автограф Ц.-2);
- нет сведений о количестве страниц, дат. «Рождество 25–26 ноября 1930 года» (автограф Ц.-3).

II часть:

- 31 страница, дат. «Октябрь 1951 года – ноябрь 1952 года» (автограф Ц.-4); нет сведений о количестве страниц, дат. «3.08.1927» (автограф Ц.-5).

III часть:

- 20 страниц, дат. 25/7/1931 (автограф Ц.-6);
- 118 страниц, дат. 17 июля 1931 года (автограф Ц.-7).

IV часть:

Цалахурис не ссылается ни на какой автограф.

Лишь единожды информация, представленная у Цалахуриса, совпадает с документацией, представленной в настоящем исследовании. Это касается автографа Ц.-1 (но на нем нет датировки), описание которого полностью соответствует манускрипту-4. Упомянутый в каталоге автограф Ц.-2 и манускрипт-2 отличаются по количеству страниц. Автограф Ц.-3 не был найден и, судя по указанной на нем странной дате, вряд ли вообще существует. Автограф Ц.-4, вошедший в полную партитуру Общества, не является отдельным автографом. Автограф Ц.-5 пока найти не представляется возможным. Вполне вероятно, что Цалахурис неверно связал дату Скерцо, включенного в манускрипт-3, со II частью сочинения, находившейся в этой же тетради. Автографы Ц.-6, 7 также нами не были обнаружены. В указанном

Цалахурисом объеме страниц и двух датах, совпадающих по времени, очевидна допущенная им ошибка. Обратим внимание и на то, что дата автографа Ц.-7 совпадает с датой создания финальной части манускрипта-3. Можно предположить, что греческий исследователь датировку финала сдвинул в Скерцо симфонии.

Сравнительный анализ рукописей позволяет заметить, что об автографе манускрипт-1 — самом раннем варианте II части «Симфонии простых и добрых людей» — не было известно до появления данной работы. Его музыкальный материал не отличается от варианта, отраженного в манускрипте-2, но последний выглядит «чище». До сих пор нерешенным окончательно остается вопрос о наличии второй редакции всей симфонии, на существовании которой настаивает Цалахурис, датируя ее 1951 годом. Единственное указание на то, что Каломирис корректировал целостный материал рассматриваемой симфонии в поздний период, имеется в конце II части партитуры-2. Но различия между манускриптом-2 и II частью 1951–1952 года минимальны: в партитуру-2 композитор добавляет бас-кларнет и оставляет три тромбона вместо четырех. Названия инструментов, исполнительские штрихи, темповые обозначения здесь нанесены вручную, штампом. Из сказанного можно сделать вывод о том, что завершенной второй редакции «Симфонии простых и добрых людей» не существует.

Совокупность нотных источников, в наиболее полном варианте описанная в настоящем исследовании, позволяет пролить свет и на туманную историю создания Второй симфонии в ее оригинальной версии. Дата завершения работы – 1931 год – теперь может быть дополнена и самой ранней датой: сентябрь 1925 года, отмечающей завершение первого по времени варианта I части. Первая версия II части, созданная в конце 1925 – начале 1926 года, поначалу задумывалась как самостоятельная симфоническая поэма,

поскольку на ее титульном листе имеется надпись: «Manolis Kalomiris. Idylle aux champs. Poème Symphonique. Pour orchestre avec chœurs sans paroles». Затем появились III и IV части.

Произведенная систематизация нотного материала выявляет существование трех целостных партитур. Первой из них является партитура, использованная Митропулосом на премьере симфонии 10 января 1932 года, состоящая из комбинации манускрипта-2 и манускрипта-3. Доказательством служат заметки Каломириса красным карандашом на первой странице манускрипта-2 — «Часть первая» и в начале манускрипта-3 — «Часть вторая». Кроме того, пометы дирижера синим карандашом, так же как и ремарки композитора черным карандашом, имеются в обоих манускриптах.

Вторая — это партитура Общества, в которую Манолисом Каломирисом был внесен новый вариант II части (1951–1952) и дирижерские замечания из «премьерной партитуры» произведения. И, наконец, третья — это отредактированный Целикасом и Сабровалакисом вариант партитуры Общества. «Симфония простых и добрых людей»

3. Целостный анализ партитуры.

«Симфония простых и добрых людей», над которой Каломирис работал в 1925–1931 годах, во второй фазе зрелого периода творчества, отразила трагичность мироощущения, типичную для сочинений композитора данного этапа творчества. В сравнении с Первой симфонией, во Второй господствует мрачноватый колорит, темные краски. Композиционное решение симфонии № 2, на первый взгляд, носит традиционный характер. Ее начальная часть представляет собой повествовательное сонатное *Allegro*, вторая выдержана в умеренном темпе и лирических тонах, третья — фантасмагорическое Скерцо —

дает резкий темповый сдвиг с *Moderato* на *Vivo* и четвертая – противоречивый героико-трагический финал *Allegro* – завершает симфонию.

С образно-содержательной точки зрения четырехчастный цикл симфонии может быть представлен в виде двух контрастирующих фаз целостного симфонического развития: первые две части *Allegro* и *Moderato* носят картинно-живописный характер, дважды – с вариантами – представляя схожий широкий, бескрайний равнинный пейзаж (первая фаза). Резкий сдвиг обозначен далее конфликтным драматургическим зигзагом в композиции сочинения – его III и IV части *Vivo* и *Allegro* приносят в развитие драматический элемент (вторая фаза). Таким образом, в произведении соседствуют приемы контрастного сопоставления и конфликтного противопоставления, что указывает на сочетание эпического и конфликтного типов драматургии.

Одной из важнейших стилевых черт выступает в «Симфонии простых и добрых людей», равно как и в «Симфонии храбрости», синтез западноевропейских, русских и греческих компонентов. Такое кросскультурное взаимодействие также позволяет сопоставить стилевую идею симфонии с сочинениями ориенталистской направленности М. И. Глинки и композиторов «Могучей кучки». Схожим с русскими композиторами, трактовавшими Восток с двух позиций — как томный, пряный, знойный или, с другой стороны, темпераментный, жгучий, страстный — оказывается отражение греческих образов у М. Каломириса. Импрессионистичностью дифференцированной инструментовки, красочной трактовкой хорового звучания симфония соприкасается также с рядом произведений К. Дебюсси и М. Равеля. Очевидны и параллели рассматриваемого произведения с симфоническими опусами К. Шимановского, в особенности, с его Третьей симфонией «Песнь о ночи» (1916), написанной для голоса, хора и оркестра на слова средневекового персидского поэта Дж. Руми. Схожими у обоих композиторов оказываются

приемы отражения восточных образов — сочетание статики и динамики, использование принципов остинатности, колористические качества гармонии и богатство оркестровки, а также экстагическая экспрессия кульминационных зон.

I часть — «На равнине».

I часть «Симфонии простых и добрых людей» вводит в общую атмосферу произведения, с первых же тактов завораживая своим ярким восточным колоритом, красочностью мелодического и тембрового решения.

Интонационное поле I части основано на сопоставлении двух тем, выступающих в роли главной и побочной. Обе темы словно отражают две грани Востока: первая из них (пример 20) носит более подвижный, активный, энергичный характер, вторая же подобна застывшему мгновению — звучит более томно, женственно (пример 21). Форма I части, основанная на многократном сопоставлении этих контрастных тем, может быть рассмотрена как сонатная со следующей схемой: вступление [до ц. 1], Г.П. [ц. 1], П.П. [ц. 12], разработка [ц. 15], реприза Г.П. [ц. 41], П.П. [ц. 45], кода [ц. 48].

В процессе развития в I части возникают новые тематические образования — одно из них в рамках экспозиции [ц. 10]. С точки зрения сонатной формы данная тема может быть соотнесена с зоной связующей части, в репризе она однако не воспроизводится. Еще одна тема представлена в эпизоде разработки [ц. 24]. Кроме того, она же повторяется в коде. Появление данных тем, нарушающее инерцию чередования Г.Т. и П.Т., вносит элемент разнообразия в тематическое содержание анализируемой части и придает структурной организации целого черты рондо. Для наглядности отображения особенностей формообразования части приведем схему (см. схему №1). Таким образом, формообразование I части симфонии характеризуется опорой на классические сонатные закономерности.

Схема №1. Особенности формообразования I части Симфонии №2.

Сонатная форма		Рондо
Экспозиция	Вст. Г.П. [1] С.Ч. [10] П.П. [12]	А - Рефрен В - Эпизод 1 С - Эп.2
Разработка	Г.П. [15] П.П. [18] Г.П. [21] Эпизод [24] Г.П. [26] П.П. [35]	А - Рф. С - Эп. 2 А - Рф. D - Эп.3 А - Рф. С - Эп.2
Реприза	Г.П. [41] П.П. [45]	А - Рф. С - Эп.2
Кода	Г.П. [48]	А - Рф.

Произведение открывается 8-тактовым вступлением, написанным в метре 5/8, так же как и следующая непосредственно за ним главная тема. Роль вступления — введение в колоритную атмосферу звучания I части. Оно словно призвано заинтриговать слушателя. В прозрачной партитуре вступления из всех тембров симфонического оркестра участвуют пока только английский рожок, струнные и челеста.

Рассматривая роль тембровых групп в проведении темы вступления, обратим особое внимание также на звуковысотную организацию. В качестве мелодического рельефа здесь выступает соло английского рожка, в котором дважды представлен гемиолический мотив и растянутый до четырех тактов его вариант, что образует в целом структуру суммирования и указывает на тонко продуманную организацию формы уже на уровне вступительного раздела.

Партия струнной группы здесь трактована в качестве фонового аккомпанирующего пласта, выдержанного в диатонической сфере (звуковысотность данной темы может быть трактована и как доминантовый лад от *a*). У контрабасов представлен длительно звучащий органнй пункт на звуке

a, который далее остается и в Г.П. вплоть до ц. 2 партитуры и лишь единожды смещается на *e* (в т. 11). Челесте поручены диатонические пассажи на звуках аккорда *a-h-d-e*, с первых же тактов симфонии завораживающие своей красочностью.

Подобный контрапункт гемиолики (рельеф) и диатоники (фон) указывает на присутствие в звуковысотной организации симфонии принципов полиладовости. В этом ладовое мышление Каломириса может быть сопоставлено с творчеством таких композиторов разных национальных традиций, как Б. Барток, И. Ф. Стравинский, О. Мессиа́н. Кроме того, уже начиная со вступления очевидно соединение стабильных (органный пункт в партии контрабасов) и мобильных компонентов музыкальной ткани (более активное, энергичное движение в партиях других тембров оркестра), т. е. статики и динамики, что весьма показательно для восточной музыки и симфонического творчества Каломириса. Уместно вспомнить в связи с этим страницы творчества русских композиторов XIX века — «Персидский хор», арию Ратмира из оперы «Руслан и Людмила» Глинки, «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» и симфоническую картину «В Средней Азии» Бородина, каватину Берендея из оперы «Снегурочка», песню Индийского гостя из «Садко» Римского-Корсакова.

Наличием полиладовости характеризуется и главная партия [ц. 1], основанная на звукоряде *a-ces-d-es-e-g*, который может быть квалифицирован как искусственная ладовая система (1 тон–1½–½–½–1½). Партия аккомпанирующей струнной группы вновь выстраивается диатонично — в виде созвучия *a-e-g-d-a*, в структуре которого очевидна опора на квинтовую вертикаль (*a-e+g-d-a*), полифункциональную по сути (Т/Д). В мелодическом движении особо рельефным становится гемиольный тетракорд *ces-d-es-e*, выступающий самым ярким и узнаваемым в изложении темы главной партии.

Данный мотив, причудливый в своем ритмическом изложении, чередующий нисходящее и восходящее мелодическое движение, представляет собой типичный для восточной музыки орнаментальный мелодический узор. В процессе развития он представлен в варьированном виде от иных звуков, например от *c* [ц. 4], от *des* [ц. 4, т. 3] и т.д.

Сопоставление диатоники и гемиолики реализуется в Г.П. не только по вертикали, но и по горизонтали. Так, второй элемент главной партии, представленный у солирующей флейты [ц. 1, т. 5], сменяет гемиолику диатоникой.

Поначалу тематизм Г.П. выстраивается в виде симметричного периода (по два восьмитакта). Первый элемент темы представлен в партии солирующего гобоя (первый четырехтакт), второй элемент у флейты (второй четырехтакт), затем вновь появляется первый, гармонически измененный, — у гобоя и фагота, и второй, также гармонически варьированный, у флейты и челесты. Отметим волнообразный характер мелодического движения, преобладающий в Г.П., и особую роль принципа оstinatности в рассматриваемой теме (равно как и во всей симфонии в целом). Уместным будет вновь сопоставить М. Каломириса с Б. Бартоком и И. Стравинским, которые также широко применяли приемы оstinatности в условиях звукорядов, имеющих фольклорные истоки.

Далее, с т. 25 гемиолический мотив дробится, начинается его интенсивное развитие, подготовленное уже во втором предложении Г.П. Развитие не затрагивает его ритмического оформления, изменяя лишь звуковысотное положение, внутреннюю интервальную структуру, а также направление мелодического движения. Так, например, нисходящий вариант его проведения со скачками на квинту представлен в процессе развития у солирующей флейты и скрипок [т. 36]. В рассматриваемом фрагменте в качестве контрапункта к теме выступает новый глиссандирующий подголосок у

альтов, что намечает интенсивное темброво-фактурное развитие. С ц. 7 фактура активно уплотняется, с применением фактически всех тембровых групп.

Таким образом, уже в рамках экспозиции главной партии активно представлено разработочное начало, что говорит об усвоении Каломирисом элементов симфонизма Бетховена и Чайковского. Еще раз акцентируем внимание на применяемых уже на стадии экспонирования принципах развития – вариантно-вариационных, фактурных, ладо-гармонических.

С ц. 9 развитие начинает постепенно угасать: тема Г.П. представлена здесь вновь у английского рожка – соло в нисходящем, закругляющем варианте. В ц. 10 эпизодически возникает квартовая тема, промежуточная по своей функции. Ее ритмическое изложение, несмотря на все тот же метр (5/8), существенно отличается от первого элемента главной партии: если в ней дробилась шестнадцатыми первая доля, то здесь пунктирно разбивается третья. Такой неожиданный сдвиг в развитии, связанный с появлением варианта темы ц. 3, закономерно приводит к появлению побочной темы.

С ц. 12 начинается П.Т., изложенная в партии солирующего кларнета, контрапунктом к которой выступают секундовые мотивы у флейты. Тема П.П. имеет более протяжный, певучий характер (пример 22), подчеркнутый ремаркой *con passione* и подсвеченный гроздьями секунд [ц. 12] и глиссандирующими пассажами в аккомпанементе арфы. В процессе развития к данным тембрам присоединяются деревянные духовые (с т. 94). Кроме того, подчеркнем преимущественно восходящий характер интонационного движения П.П., выступающий несомненно новой стороной интонационного содержания симфонии, в сравнении с волнообразной темой Г.П. Звукоряд П.П. *e-f-fis-g-ais-h-c*, сочетающий в себе хроматику и гемиолику, представляет в качестве центрального хода выразительный мотив ув. 2.

Второе проведение темы [ц. 13] реализовано у скрипки и виолончели октавным унисоном. Вновь можно отметить относительную независимость голосов фактуры. Так, одновременно с проведением в партии скрипок и виолончелей звукоряда *d-e-f-gis-a-b* у контрабасов представлены нисходящие мотивы *d-c-h-as-f* и *d-c-b-a*, включающие интервал ув. 2 и фригийский оборот. Развитие данной темы, осуществляемое как постепенное интонационное прорастание, близко принципу вариантного развертывания.

С ц. 14 начинается обобщающе-заключительное построение П.П., завершающее экспозиционный этап I части симфонии. Фактура данного фрагмента характеризуется большей плотностью оркестровки — здесь представлены фактически все тембровые группы, кроме ударной. В последних тактах экспозиции возобновляется звучание интонаций главной темы, что подготавливает начало разработки.

Разработка начинается с ц. 15. В ней задействован целый арсенал принципов развития: мотивное дробление, тембровое варьирование, полифонические приемы, связанные с мелодизацией голосов фактуры, имитациями, проведением тем в увеличении. Тематическим инвариантом для Г.Т. и П.Т. выступает при этом прежде всего ритмическое оформление, а также мелодический контур (напомним, волнообразный в Г.Т. и преимущественно восходящий в П.Т.), остающийся неизменным.

Разработка открывается звучанием Г.Т. Здесь представлены оба ее элемента. При этом разделы, посвященные развитию каждого из них, характеризуются большей в сравнении с экспозиционным вариантом протяженностью. Развитие сопровождается также уплотнением фактуры. Так, исполнение первого элемента Г.П. реализовано в виде октавного унисона струнной группы [тт. 122–125] от тона *b*. К нему присоединяются

гаммообразные пассажи деревянных духовых с активно внедряемыми ходами на ув. 2.

Далее с т. 126 появляется второй элемент Г.П., в исполнении которого участвуют фактически все группы оркестра. Опять-таки, сам тематический элемент не утрачивает своей цельности, остигательно повторяясь от тона *h*, а затем от *cis* [ц. 16] и *d* (с т. 134). Очевидно и присутствие мотивного развития в работе с данным элементом. Так, при его проведении от *d* начальный квартовый мотив расширяется до квинтового *d-a*; второй квартовый мотив, напротив, сужается до терцового *h-d*. Проведение от тона *es* (с т. 136) захватывает звуки квартсекстаккорда *as-moll*. Развитие сопровождается и динамическим нарастанием: уже здесь, на первом этапе разработочного движения, композитором использована динамика *fff*, что может быть воспринято как попытка достижения первой кульминационной вершины.

Еще не закончив первый этап развития Г.П., композитор вводит в фактуру отголоски П.Т., расцвеченные орнаментально в партии фагота, альтов и виолончелей. Такая последовательность при переходе от раздела к разделу, представленная в сочинении Каломириса, когда тематические элементы будущего раздела формы вводятся заранее, напоминает Чайковского или Рахманинова. Анализируемый момент характеризуется спадом динамики, разрежением фактуры, что эффектно оттеняет последующее проведение темы П.П. в разработке [ц. 19]. Она отличается здесь еще большей в сравнении с экспозицией кантабильностью, мягко звучит на *p*, оплетаемая пассажами арфы.

Разработка темы П.П. осуществляется вариационным способом. Так, далее с т. 164 она проводится у томно звучащего гобоя д'амур²⁵⁸ с четким

²⁵⁸ М. Каломирис во всех трех симфониях использует звучание гобоя д'амур, обладающего мягким обволакивающим тембром. Отметим в связи с этим, что после спада популярности в конце XVIII в. данный инструмент около 100 лет практически не использовался композиторами; в XX в. его включали в свои произведения К. Дебюсси («Весенние

сохранением первого такта и дальнейшим обволакиванием опорных звуков темы секундовой «вязью» (пример 23). Варьированию подвергается и ритмический пульс аккомпанемента, в котором появляются триоли и шестнадцатых.

Следующий этап разработки связан с возобновлением звучания Г.Т. [ц. 21]. Тема появляется сначала у солирующего кларнета, что в свою очередь свидетельствует о постоянном тембровом варьировании; повторяясь с вариантами, она подвергается еще большей хроматизации. В качестве аккомпанирующих тембров здесь используются скрипки, литавры и некоторые деревянные духовые. Далее возобновляется мотивная работа. Первый элемент Г.П. проводится у альты от тона *e*, сжимаясь до объема м. 3. Данное проведение темы сопровождается красочными аккордами в партии челесты. Затем схожее проведение темы поручено трубе (пример 24) и еще раз — альту (с т. 184). Рассматриваемый этап разработки, несмотря на интенсивность тематической работы, структурирован автором пропорционально, как цепь четырехтактовых построений. Такой принцип тесно связан с господствующей в симфонии остинатностью, которая на рассматриваемом этапе разработочного развития создает ощущение постепенно сжимающегося времени.

Накопившаяся энергия тематического развития находит выход в появляющейся далее новой теме, яркой приметой которой выступает интервал квинты, реализованный здесь неоднократно как по горизонтали, например, в качестве начального хода, так и по вертикали — в виде остинатного повторения квинты *fis-cis* у альтов. Во многих своих чертах рассматриваемая тема оказывается близкой тематизму П.П., хотя и отличается более мужественным характером. Речь идет, в частности, о некоторой схожести начальной

восходящей интонации указанных тем с троекратным повтором одного звука. Отметим и ярко выраженную полифонизацию фактуры этой темы (с т. 203), в которой октавному унисону скрипок и виолончелей отвечают имитационные ходы у вторых скрипок.

Большой тонкостью и грациозностью звучания отличается второе проведение описываемой темы в партии флейты [ц. 25] и затем гобоя д'амур (с т. 219). Количество оркестровых партий здесь сведено к минимуму, что дает возможность вслушаться в линию каждого оркестрового голоса, в плетение всей фактуры.

Третий этап разработки связан с развитием темы Г.П. [ц. 26]. Данная тема обретает здесь более суровый, воинственный характер. Стабильно сохраняемым ее качеством по-прежнему остается волнообразный характер мелодического движения и ритм. Интересен и более «выпрямленный» вариант проведения темы у флейт и скрипок без ув. 2 [ц. 28]. Появляющаяся в итоге такого интонационного изменения начальная интонация *cis-dis-e* в объеме м. 3 сближает Г.Т. с П.Т., открывающейся аналогичным мотивом. Этот момент может быть воспринят как один из самых существенных в I части с точки зрения интонационной драматургии сонатной формы. Основная задача сонатной формы, таким образом, оказывается реализованной.

Постепенное приближение к генеральной кульминации разработки и всей I части связано с применением оркестрового *tutti*, мелодизацией фактически всех партий оркестра, наконец, с прорезающим всю оркестровую вертикаль проведением темы Г.П. у труб, предстающей здесь вновь в «выпрямленном» варианте, без ув. 2.

После кульминации в предыктовой зоне мощность общего оркестрового звучания понемногу начинает спадать [ц. 33], еще долго сохраняя при этом напряженность и драматичность. На *ppp* появляется второй элемент Г.П.,

представленный в зеркальном отражении [ц. 34], затем П.Т., проходящая в диатоническом оформлении [ц. 35], что свидетельствует об аналогичном подходе автора к развитию Г.П. и П.П., о постоянном взаимодействии пространственных координат — горизонтали и вертикали (напомним, диатоника и гемиолика в экспозиции были сопоставлены вертикально). Еще одним полифоническим приемом, представленным здесь, является проведение темы П.П. в увеличении (с т. 325) у тромбонов. Напряженность ожидания появления репризы усилена далее введением мотива из вступления сперва в партии валторн (с т. 339), затем у английского рожка и фагота (с т. 343).

Грань между разработкой и репризой сглажена: ритмоинтонация Г.Т. появляется с ц. 39 в измененном варианте, напоминающем ее обращение, — вместо начальной восходящей интонации здесь представлена нисходящая. Вслед за первым элементом Г.П. появляется и второй (с т. 351) в партии гобоя и фагота, украшенный гаммообразными пассажами скрипок и арпеджио звенящей челесты, в партии которой представлен далее также второй элемент Г.П. (с т. 359).

В целом, реприза Г.П. имеет более сжатый характер. То же самое касается и репризы П.П., открывающейся соло английского рожка [ц. 45], аккомпанементом к которому выступают остинатные секундовые мотивы арфы, альты и виолончели. Реприза П.П. оказывается на полтона сдвинутой (от *es*) по сравнению с экспозиционным вариантом ее проведения. Погруженная в мягкую бемольную «пелену» П.Т. обретает новые нюансы звучания, оставаясь при этом сдержанно страстной. Ее возвращение в диезную сферу происходит далее во втором репризном проведении в партии скрипок и контрапунктирующего гобоя д'амур [ц. 46].

Кода характеризуется дальнейшим усилением напряжения звучания (с ц. 48). Здесь вновь появляются обе основные темы: Г.П. [ц. 48] и П.П.

Проведение П.Т. у фагота, контрафагота и тубы восьмыми на фоне триольных пассажей шестнадцатых у струнных и деревянных духовых воспринимается как ритмическое увеличение (с т. 459). Заключительной фазой коды можно считать контрапункт темы Г.П. и темы эпизода в разработке, проходящей в увеличении в партии валторн.

Конечные такты коды, изложенные *vivacissimo*, до последнего мгновения звучания I части держат слушателя в напряжении. Мощность оркестрового *tutti* усилена здесь *marcatissimo* литавр и динамикой *fff*.

II часть — «Идиллия в полях».

Moderato «Идиллия в полях» играет роль традиционной медленной части цикла и имеет трехчастную форму. По характеру развития музыка *Moderato* подобна застывшему мигу, растянутому до бесконечности, позволяющему долго любоваться всеми гранями представленного образа. II часть буквально рисует перед слушателем образ утонченной неги, знойного летнего дня. Он в огромной степени импрессионистичен и многие приемы музыкального развития могут быть сопоставлены с указанным стилем и конкретно с музыкой Дебюсси: само запечатленное настроение напоминает «Послеполуденный отдых Фавна», применение же специфических хоровых средств, усиливающих импрессионистический характер общего звучания, отсылает к финалу симфонического триптиха «Ноктюрны».

Импрессионистический стиль, к которому тяготеет решение II части, накладывает отпечаток на все средства музыкальной выразительности: мелодику, гармонию, фактуру. Так, в мелодическом оформлении оркестровых и хоровых партий преобладает плавное секундовое движение с витиеватым узорчатым рисунком, а ходы на ув. 2, подчеркивающие восточный характер звучания, интонационно роднят II часть с I, что усилено здесь тембром

довольно часто солирующего английского рожка, напоминающего похожие моменты звучания предыдущей части. Интервал секунды во II части в целом можно расценивать как своеобразное лейтсредство: он буквально с первых тактов становится и «отправной точкой» в экспонировании материала, и наиболее часто применяемым приемом, организующим как горизонталь, так и вертикаль.

Что касается гармонических особенностей II части, то следует отметить первостепенную важность колористики, фонизма звучания, скрадывающего функциональные соотношения гармонических опор, что опять-таки выступает типичной чертой позднего романтизма и импрессионизма. Ощущению статики способствуют и длительно выдерживаемые органные пункты, становящиеся еще одним важным средством усиления красочности. Органный пункт при этом лишь контурно намечен в нижнем регистре (см. партию контрабасов, виолончелей и арфы ц. 1, т. 1, 13, 15, 20 и далее). Подчеркнем и роль интервала ч. 5 в выстраивании вертикали нижнего регистра (в том числе в двойном органном пункте), создающего ощущение особого «дышащего» пространства.

Первостепенной чертой фактурной организации тематического материала II части выступает полифония. Партии всех голосов фактуры предельно мелодизированы и автономны: каждый из них является носителем своей самостоятельной функции. Можно отметить также постоянную игру композитора с рельефно-фоновыми ролями голосов оркестра и хора. Наибольшей стабильностью в этом отношении отличаются во II части партии флейт, английского рожка, кларнетов, хора, выступающие в основном в роли рельефных мелодических голосов; низкие струнные же, а также челеста, арфа в основном применяются в качестве фоновых тембров.

Формообразование *Moderato* базируется на волновом принципе развития: на протяжении всего звучания II части можно обнаружить своеобразные микро-

и макродинамические волны. По микроволновому принципу развивается мелодическое движение голосов фактуры. Каждая же макродинамическая волна венчается своей кульминационной вершиной, превышающей по энергетическому накалу предыдущую. Таких волн во II части можно указать три, а ее форму, следовательно, расценивать как трехчастную.

«Идиллия в полях» открывается вступлением, которое повторяется в заключительных тактах части, обрамляя ее, делая завершенной и самодостаточной. Схематично структуру II части можно представить следующим образом: вступление (до ц. 1), первая часть [цц. 1–5], вторая часть [цц. 6–9], третья часть, выступающая как синтезирующая тематизм первой и второй [цц. 10–13], кода, основанная на материале вступления [ц. 14].

Вступление с первых тактов пленяет статикой общего развертывания. Данное ощущение создается прежде всего за счет особенностей звучания партий первых и вторых скрипок, представляющих собой остинатное повторение параллельных секунд (пример 25). «Застывшие» секундовые вертикали появляются также в партии вторых скрипок, альтов, виолончелей и челесты. Основной тематизм постепенно формируется у деревянных духовых — в партии флейт (пример 26). Их мелодическое движение представляет собой нисходящий секундовый ход с последующим симметричным возвращением *fis-e-fis*, становящийся своеобразным мотивным зерном всей II части, отправной точкой ее мелодического развития. Постепенно данный секундовый ход начинает мелодически разворачиваться (с т. 5); важную роль играют при этом трели в партии флейты, способствующие созданию пейзажно-импрессионистического образа.

Описанный фрагмент вступления подготавливает основной тематический материал, появляющийся непосредственно после вступления у солирующего кларнета в начале первого раздела (пример 27). Симметричный секундовый ход

становится исходным звеном ее мелодического развертывания. Его сменяет далее гемиолический ход, продолженный мелодическим движением, закругляющимся к концу фразы [ц. 1 т. 2]. В итоге изложения данного начального мотива первого раздела в партии кларнета оказывается охваченным диапазон тритона, придающий в свою очередь терпкость звучанию рассмотренного тематического элемента. Следующее его проведение охватывает уже более широкий диапазон м. б. Накопленная энергия данного этапа первого раздела находит выход в виде двутакта, ознаменованного подключением партии второго кларнета, «вторящего» первому на секунду ниже [тт. 10–11], а также партии альтов в хоре и солирующего английского рожка. Они подхватывают тему кларнета, продолжая ее неспешно экспонировать на фоне мерцающих секунд струнных и челесты, а также переборов квинт в партии арфы.

С момента вступления голосов хора внимание слушателя переключается на восприятие данной весьма колористичной составляющей общего звучания. Партии хора изложены в виде вокализа на гласной «а», создающей ощущение широты проводимой темы, а затем сочетания гласных «о» и «э», сообщающих некую вибрацию хоровому звучанию [тт. 17–19]. Постепенно подключаются партии всех голосов хора: после альтов появляются сопрано [т. 14], затем тенора [т. 16] и басы [т. 17], образуя в целом своеобразный канон. Все голоса партитуры оказываются вовлеченными, что уплотняет общее звучание, создавая ощущение его полноты, насыщенности. При этом за каждой партией закреплена своя совершенно определенная функция.

В процессе развития появляются квартовые пунктирные ходы у низких струнных, наполняющие особой энергией нижний пласт фактуры, и глиссандирующие пассажи у арфы, расцветивающие вертикаль [ц. 3]. Все это приводит к сдвигу в бемольную сферу и первому динамическому всплеску на *ff*

(с т. 26), начинающему движение к кульминации. Данная динамическая волна подхватывается и хоровыми партиями, что к тому же ознаменовано сдвигом размера на $7/4$ и ремаркой *a tempo agitato* [ц. 4]. Большой мелодизации в данном фрагменте достигают некоторые оркестровые партии, в частности, деревянные духовые. Накопленная динамическая энергия закономерно приводит к спаду общего звучания (с т. 33).

Достигнутые особенности тематического развития продолжают играть роль и во втором разделе формы. В нем по-прежнему наблюдается мелодическая значимость всех голосов фактуры, немного ослабленная динамикой *ppp*. Вновь на первый план выходит звучание голосов хора (с т. 44): поначалу это только сопрано и тенора, что создает определенный стереофонический эффект. Развитие второго раздела приводит к генеральной кульминации II части симфонии (с ц. 8), акцентированной помимо динамических средств расслоением партий хора и введением медных духовых.

Третий раздел начинается как еще одна волна развития со своеобразного динамического «отката». Композитор оставляет лишь небольшое число оркестровых и хоровых партий на динамике *pppp* и *ppp*. Появляющийся далее тематический материал указывает на синтезирующий характер рассматриваемого раздела формы, в которой уже отсутствуют какие-либо новые динамические «вспышки», а возвращение интонаций вступления логически замыкает всю II часть.

III часть — Scherzo. «У камина».

III часть — самая быстрая и краткая в цикле — написана в темпе *Vivo* и играет роль традиционного для жанра симфонии скерцо. По многим параметрам она оказывается резко контрастной остальным частям симфонического цикла. Это касается исполнительского состава — здесь композитором вводится партия солирующего меццо-сопрано. Но прежде всего

это касается стилистических средств, резко отличных от используемых в предыдущих частях.

Первое — это гораздо более сложный по сравнению с уже рассмотренными частями ладогармонический язык. Отметим применяемую здесь композитором хроматизированную тональность, оформленную в едва ли не экспрессионистских тонах. Это стилистическое решение становится еще одним ярким звеном в общей стилевой палитре симфонии, в которой оказались смешанными такие, казалось бы, не предполагающие соседство друг с другом явления, как импрессионизм с ориентальной медитативностью и проявления экспрессионизма.

Помимо общей хроматизации музыкального языка необходимо отметить в III части и роль полимодальности как сквозного средства всей рассматриваемой симфонии. В скерцо она выступает также в весьма усложненном качестве, с целым рядом контрастных признаков. В данной части представлена и гемиолика (пример 28) как постоянно действующее средство всей симфонии, и целотоновый звукоряд, и даже белоклавишная диатоника, напоминающая стиль старинных церковно-византийских напевов. Данные ладогармонические средства, создающие в совокупности сложную полихромную картину, по сути указывают на теснейшее слияние в скерцо восточных и западноевропейских традиций.

Сложный ладогармонический язык III части накладывает отпечаток на ее формообразование. Особенности формы обусловлены в скерцо пестротой тематической организации: композитор буквально играет различными тематическими элементами, причудливо чередуя их в данной части; в этом как раз и можно усмотреть проявление скерцозности. Что касается принципов формообразования, III часть можно квалифицировать как сквозную строфическую форму. Организована она при этом весьма стройно и логично,

поскольку опирается на определенный ряд тематических элементов, сочетающихся по горизонтали и по вертикали в пределах части.

Одним из таких тематических элементов выступает мотив, начинающийся ходом на ув. 2 и характеризующийся большим количеством скачков в мелодии (тт. 4–6, 61–63 партии меццо-сопрано), другим — ритмомотив, состоящий из восьмой и двух шестнадцатых, характеризующийся преобладанием диатоники и появляющийся наиболее часто в скерцо (партия гобоев ц. 1, английского рожка, а затем флейт ц. 4, 6, 7, меццо-сопрано тт. 73–75 и т.д.). Особую остроту в тематическое содержание скерцо привносит мотив с движением по звукам нисходящей хроматической гаммы (партия меццо-сопрано тт. 23–26, 50–53). Весьма колоритно звучит мотив с движением по звукам целотоновой гаммы (партия труб и тромбонов тт. 79–81). Близок старинным церковно-византийским напевам мотив, единожды появляющийся в партии меццо-сопрано и оформленный диатонично, который звучит *a capella*, при полном молчании оркестра, что буквально приковывает к нему внимание слушателей [тт. 99–102]. Наконец, свою лепту в стилистическую многокрасочность скерцо добавляют элементы восточной стилистики, связывающие скерцо в единое целое с иными частями симфонии. Один из таких мотивов появляется в разделе *Vivo assai* [ц. 13] и характеризуется острым взвинченным характером и гемиолическими ходами в мелодии; другой — в разделе *Vivo* (с т. 159): будучи оформленным в размере 5/8, своими общими чертами он напоминает главную партию I части.

В связи с отмеченным чередованием тематических элементов в скерцо возникает ощущение репризности, особенно усиленной в последней фазе его развития. Это в свою очередь указывает на черты трехчастной репризной формы (в качестве формы второго плана), которую схематично можно представить следующим образом: первая часть [цц. 1–13], вторая часть,

характеризующаяся более медленным темпом (*rosso meno*) и лирическим модусом высказывания [цц. 14–20], и третья, обозначенная новым темповым указанием *Quasi tempo di Marcia funebre*²⁵⁹, с элементами репризности, проявляющимися прежде всего в мелодической линии вокальной партии и усиленными в конечных тактах скерцо [цц. 21–25].

Сложный музыкальный язык скерцо оказывает влияние и на стилистику партии меццо-сопрано. В основу текста вокальной партии положено стихотворение З. Папантониу «Старуха Вавам» из сборника «Божественные дары». Его особенность состоит в использовании греческого диалекта одной из областей Греции — Румели. Для данного диалекта характерно редуцирование большинства гласных букв и свободное перемещение согласных внутри слова; при этом слова сокращаются при помощи апострофа и соединяются со следующими.

Такая специфика текста безусловно сообщает ряд исполнительских особенностей вокальной партии. В ней преобладает не столько песенно-ариозное, сколько декламационное начало в духе опер Р. Вагнера, к творчеству которого М. Каломирис относился с огромным почтением. При этом роль речитативности в скерцо не ограничивается рамками собственно вокальной партии, распространяя свое влияние и на особенности некоторых оркестровых партий (см., например, ремарку *Quasi Recitativo Lento* [ц. 23]). Нередко вокальная партия, благодаря взвинченной ритмике и большому количеству скачков на резко звучащие широкие интервалы, сближается по характеру интонационного рисунка с предэкспрессионистскими операми Р. Штрауса «Саломея» и «Электра». В дополнение к сказанному, частые ходы по хроматической гамме, мотивы с ув. 2 в совокупности с нетривиальными

²⁵⁹ Отметим в целом наличие большого количества ремарок, темповых указаний в скерцо, что требует особого исполнительского подхода, внимания к каждой детали музыкального текста.

актерскими задачами, возводят партию меццо-сопрано в скерцо в ранг весьма сложных в исполнительском отношении.

IV часть — Finale. «На горе».

IV часть симфонии выполняет функцию подлинного этико-философского обобщения всей симфонии, подводит итог ее образно-содержательного, стилевого, драматургического развития. Любопытна логика финала, накладывающая отпечаток и на его структуру: начинаясь мощно в эпически объективных и даже героических тонах (пример 29), финальная часть неожиданно завершается эмоциональным спадом, мольбой, сопровождающейся появлением ламентозных интонаций. Создается впечатление усталости от героической борьбы, утраты былой силы, неоправдавшихся надежд. Это указывает на логику, обратную драматургическому развитию большинства симфонических произведений Бетховена и самого Каломириса (например, Первая симфония, «Смерть храброй женщины»), которую условно можно обозначить девизом «через борьбу к победе».

Подобная образно-смысловая концепция, которая еще долго после окончания звучания произведения держит слушателя в напряжении, побуждает вдумываться в ее содержательный итог, делает целесообразным рассмотрение структуры финала как контрастно-составной двухчастной. Первый раздел, открывающийся небольшим вступлением, основан на вариационном развитии исходной темы, второй же, играющий роль философской коды всего симфонического цикла, написан в форме фуги. Стоит отметить, что тема данной фуги (пример 30) подспудно формируется еще в недрах первого раздела, начальная же тема финала контрапунктирует в качестве свободно развивающейся мелодической линии голосам фуги. Таким образом, тематический материал двух разделов финала предстает тесно

взаимосвязанным и взаимообусловленным, обеспечивая целостность и единство.

Финал трудно назвать итогом тематической работы предыдущих частей. Он скорее представляет собой некий следующий этап интонационного и образного развития симфонии. Прежде всего, обращают на себя внимание в этом плане новые повороты ладогармонической стратегии композитора — идеи полимодальности. Гораздо большее внимание в финальной части уделяется автором диатонике, с первых же тактов завоевывающей пространство звучания. Так, тема вступления основана на ангемитонном тетра хорде, который сначала реализован от тона *e* (*e-g-a-h*), затем от *a* (*a-c-d-e*) [тт. 3–4]. Основная тема финала основана на диатоническом пента хорде *a-h-c-e-g*. Тема фуги привносит свои коррективы в ладовую структуру финала: в ее основе звукоряд *a-h-c-dis-e-fis-g*, который совмещает в себе черты гемиолики и дорийского лада. Такие черты звуковысотной организации придают звучанию финальной части симфонии оригинальность и особый колорит.

Казалось бы, в подобном звуковысотном контексте роль гемиолики становится второстепенной по сравнению с предыдущими частями симфонии, особенно с первыми двумя. Но лейтинтервал произведения — ув. 2 — по-прежнему присутствует здесь, более того, он играет роль начального импульсного хода в теме фуги, оказываясь при этом существенно переосмысленным, переинтонированным и даже во многом трансформированным в содержательном аспекте. Внезапно он начинает восприниматься как интонация стона, мольбы. Это указывает на наличие в рассматриваемой симфонии не только сквозного образного развития, но и тонко продуманной линии буквально ювелирных интонационных преобразований.

При анализе предыдущих частей симфонии были рассмотрены некоторые стилевые параллели и ассоциации с произведениями других композиторов. Финал также дает почву для такого рода рассуждений. Основная тема части, изложенная абсолютно диатонично, звучит по-славянски [ц. 1]; ее героический тонус, а также перенесение акцента с сильной доли такта на слабую позволяют вспомнить главную партию финальной части симфонии «Из Нового Света» Дворжака. Появляющееся в фуге соло скрипки, тема которого изливается из вершины-источника и расцветивается узорчатым орнаментом [ц. 15], во многом ассоциируется со столь любимым Каломирисом произведением Римского-Корсакова «Шехеразадой», а конкретнее — с темой главной героини данного произведения.

Итак, первый раздел финала открывается небольшим вступлением, написанным в размере $5/4$ и сразу настраивающим на героический лад. На *ff* сначала у валторн, затем у струнных проводится мотив-эпиграф, основанный на ангемитонном тетраорде. Вслед за его первым проведением сразу начинается развитие, что связано с подключением всех тембровых групп оркестра. В конце вступления оркестр фактически скандирует начальный мотив (с т. 10), после чего начинается первый раздел финала.

Здесь в качестве исходной группы тембров также выдвигаются медные духовые — основную тему излагают тромбоны на фоне тремолирующих струнных и контрапунктирующих им в высоком регистре деревянных духовых [ц. 1]. Второе проведение темы уже представляет собой ее вариационное изменение [ц. 3]. Тема звучит на полтона выше в тональности *b-moll*, что придает ее звучанию еще более пафосный характер. Ритмические изменения в данном проведении темы выравнивают ее пульс — здесь ритмический рисунок складывается только из четвертей и восьмых. Тема проводится деревянными духовыми, аккомпанемент же представлен у струнных. Данное проведение в

целом носит более напряженный характер, что подчеркнуто и соответствующими динамическими средствами. Третье проведение темы проходит уже у струнных в каноне с деревянными духовыми, которые до сих пор выступали лишь в качестве аккомпанирующих тембров [ц. 4 т. 2]. В данном фрагменте использована тональность *f-moll*, драматизм ее звучания подчеркнут нисходящей хроматической гаммой в партии тромбонов и тремоло литавр на тоне *f*.

Постепенная динамизация основной темы финала, сопровождающаяся ритмическим диминуированием и уплотнением фактуры, приводит к появлению партии хора, вокализирующего на гласной «а». Следующая вариация на основную тему проводится уже у хора (с т. 75). Здесь особо акцентирован ораторский тон темы: начальная квинтовая интонация в хоровой интерпретации, подчеркнутая неоднократным повторением, воспринимается буквально как некий призыв [ц. 8]. Важным элементом данного проведения темы выступают хроматизированные ходы, изложенные восьмыми и венчающиеся нисходящим мотивом ув. 4 [тт. 85–88]. В них предвосхищаются интонации темы будущей фуги. Указанный фрагмент в совокупности с нисходящим хроматическим движением, завершающим его [тт. 89–90], является весьма непростым в исполнительском отношении.

Следующий этап финала связан с развитием хоровой фактуры, расслоением *divisi* партий ряда голосов под знаком оптимистического настроения. После достижения кульминации первого раздела финала, сопровождающейся динамикой *fff*, наступает эмоциональный слом, что отражается в появлении во всех голосах фактуры нисходящего движения, ламентозных интонаций, а также в резком спаде динамики до *p* (с т. 150).

Далее начинается новый, второй раздел формы финала, сопровождающийся ремаркой *Quasi funebre*. Его первые такты связаны с

проникновенным звучанием солирующей скрипки *molto appassionato* в высоком регистре, воспринимающимся как жалобный голос. Контрапунктом к соло выступает проведение мотива вступления в партии струнных, звуки которого теперь оказываются словно оторванными друг от друга, разрозненными, утратившими свой побудительный, призывный характер. Начальный двенадцатитакт, который может быть трактован как вступление к фуге, сопровождается и появлением нового для финала метра 6/4, возможно указывающего на присутствие в глубинной жанровой основе данной темы и темы фуги черт сарабанды.

В партии теноров далее начинается фуга [ц. 16]. При этом продолжается звучание одинокого голоса солирующей скрипки. Тема фуги весьма необычна в силу декламационных элементов. Она начинается со слабой доли, изложена ритмически неуравновешенно, как затрудненная речь человека. Созданию такого впечатления способствуют внутритактовые синкопы, залигованные длительности, триоли четвертей. Тягостное ощущение акцентируется и текстом, который представляет собой бесконечный повтор слов «Плачьте, мои глаза, плачьте», подчеркивающим ламентозное содержание рассматриваемого раздела формы. Вся тема фуги по сути построена на нисходящем движении в духе барочной риторической фигуры *catabasis* с закругленным возвратом в конце изложения. Далее ее экспонирование подхватывается альтами [т. 175], затем сопрано [ц. 17], басами, которым вторят кларнеты (с т. 181), и т. д. В конечном итоге фугированным развитием оказываются охвачены все исполнительские силы, а фуга развивается по всем законам жанра. Она достигает своей кульминации (с ц. 19), после чего наступает спад, которым завершается вся симфония. Думается, что создавая тему финальной фуги на греческий текст, Каломирис вдохновлялся не только барочными ламентозными образцами, но и греческими интонационными моделями. В качестве одной из

вероятных можно назвать народные траурные песнопения – «мирологии», элегические причитания, бытовавшие на Пелопоннесе в области Мани, которые композитор хорошо знал и восхищался ими. Так, трагическая вершина финала Второй симфонии была воздвигнута автором вновь на основе найденного им универсального метода, объединившего национальные и интернациональные составляющие.

4. Вторая симфония Манолиса Каломириса в интерпретации Димитриоса Митропулоса.

Глава новогреческой школы Манолис Каломирис и великий греческий дирижер мирового значения Димитриос Митропулос (1896–1960) в музыкальной культуре Греции первой половины XX века предстают как едва ли не самые значительные фигуры. Принадлежа к одному поколению, два выдающихся греческих музыканта неизбежно должны были встретиться на дорогах искусства, что и произошло. Митропулос нередко выступал с исполнением сочинений Каломириса, а Каломирис, в свою очередь, публиковал в прессе отклики на разнообразные дирижерские и композиторские опыты коллеги-соотечественника, считая его своим учеником. Их связывали плодотворные творческие контакты, но отношения двух мастеров не всегда были безоблачными, и человеческая дружба, объединявшая этих людей, нередко в зависимости от обстоятельств вступала в конфликт с их профессиональными взглядами.

Во время учебы Митропулоса в Афинской консерватории (1910–1919) его непосредственное общение с Каломирисом ограничивалось экзаменами, поскольку Митропулос никогда не был студентом именитого композитора. Каломирис, на правах члена экзаменационной комиссии, оценивавшей знания талантливого юноши, внимательно следил за его творческим развитием. Летом

1924 года, по возвращении в Афины из Брюсселя, Митропулос принял предложение Каломириса работать в Эллинской консерватории на посту дирижера оркестра. В следующем году в результате объединения оркестров Эллинской и Афинской консерваторий создается оркестр Ассоциации концертов. Каломирис, будучи членом Совета этого оркестра, пригласил Митропулоса им дирижировать. Но в августе 1926 года положение в области музыкального образования в Греции резко изменилось. Каломирис, как было сказано в Первой главе, уходит из руководства Эллинской консерватории вместе с преподавателями-соратниками и основывает новую, Национальную консерваторию. Также он покидает Совет оркестра Ассоциации концертов. Между Каломирисом и Митропулосом, оставшимся в Эллинской консерватории, вспыхнул конфликт, отразивший беспощадную борьбу за выживание, которая велась греческими консерваториями. Два музыканта устроили взаимную обвинительную «перестрелку» в прессе.

Что касается истинной причины враждебности, возникшей между двумя мастерами, интерес представляет статья-заявление в афинской газете «Свободный шаг» от 22 августа 1926 года, написанная Софией Спануди, пианисткой и музыковедом, игравшей важную роль в греческой музыкальной жизни: «Неким псевдодеятелям, у которых напрочь отсутствует индивидуальность, удалось создать довольно искусственную атмосферу соперничества между Каломирисом и Митропулосом. ...И опираясь на доверчивость некоторых членов Совета [оркестра Ассоциации концертов], им удалось поссорить двух великих музыкантов нашего времени».

Идейно-творческие установки двух греческих музыкантов были весьма различны. Каломирис сознательно взял на себя роль лидера греческой композиторской школы, и вся его жизнь была посвящена поиску национальной новогреческой идентичности через призму музыкального созидания.

Димитриос Митропулос с самого начала своей творческой деятельности заявил о себе как композитор, подающий большие надежды, но его композиторская деятельность никак не отражала того, что он способен участвовать (или собирается принять участие) в борьбе за национальную музыкальную школу. События первых десятилетий XX века, сопряженные с активными попытками построения фундамента национальной музыкальной школы, не нашли никакого отклика в душе Митропулоса, который с первых шагов на международной музыкальной арене показал, что не собирается брать на себя роль апостола греческой музыки, а в 1938 году окончательно покинул родную страну. Когда 23 февраля 1933 года Афинская академия все же избрала Митропулоса своим членом (без кафедры) – вопреки его декларативному игнорированию национальной идеи, это решение вызвало скандал, в афинские газеты был направлен протест деятелей культуры, подписанный и Каломирисом.

Несмотря на описанные противоречия, композитор с большим интересом и благожелательностью следил за музыкальной деятельностью Митропулоса-дирижера: он тепло сочувствовал и хвалил, когда считал похвалу заслуженной, и осторожно выражал сомнения, когда полагал уместным это сделать. Что же касается другой стороны музыкальной активности Митропулоса, то энтузиазм, проявленный Каломирисом в отношении его ранних произведений, постепенно сошел на нет и обернулся полным непризнанием дальнейшей его композиторской деятельности. Так, неприятие вызвала у Каломириса музыка Митропулоса к трагедии «Электра» Софокла²⁶⁰:

...Это очень печально, когда кому-то приходится комментировать музыкальное произведение такого великого музыканта, как г-н Митропулос, и что кто-то обязан раскрыть весь ужас стерильности, отсутствие какой-либо музыкальной эмоции, эстетической и поэтической атмосферы в последнем его сочинении...

²⁶⁰ Премьера состоялась в театре Одеон Герода Аттика 4 октября 1936 г.

...Данная музыка – это не больше, чем ритмическое сочетание звуков всех видов ударных инструментов, которое было бы уместным, если бы этот концерт играли в джунглях Африки, а не в пропитанных духом старины Микенах... Если бы мы даже не давали оценку самой музыке как музыке, а лишь как средству, создающему атмосферу в трагедии, то приходится признать, что этот шум не создает никакой атмосферы, никакой музыкальной поэзии для более полного драматического развития трагедии.

Конечно, если постоянно бить в барабаны, то где-то случайно получится совпадение с развитием трагедии. Но подобное совпадение не может вызвать никаких эмоций, когда одни и те же звуки и одни и те же технические средства используются с навязчивой повторностью. Это элементарное правило музыкальной эстетики, которое, безусловно, известно даже незначительным композиторам оперетты, плохо копирующим Легара или Кальмана, так же как г-н Митропулос имитирует зарубежных суперсовременных авторов. Чрезмерное восхищение высокомерной публики, отсутствие самокритики и постоянный нарциссизм привели его к этому последнему неудачному опусу²⁶¹.

Параллельно Каломирис использовал свое положение как инструмент культурной политики, утверждая, что греческие исполнители должны акцентировать свое внимание именно на греческих музыкальных произведениях. Поэтому, когда Митропулос включал в свои программы произведения композиторов Греции, это вызывало особый восторг Каломириса. Греческий мастер считал, что слава и признание к композитору должны сначала прийти на родине и лишь затем распространиться за ее пределы. Горечь разочарования, которую Каломирис испытал из-за безразличного отношения Митропулоса к произведениям греческих композиторов в 1930-е годы, когда он начал выступать в Европе, и в 1940-е, когда стал главным дирижером и художественным руководителем Симфонического оркестра Миннеаполиса, вылилась в письме композитора под названием «Обвиняется Митропулос как враг греческой музыки». В этом письме, отдавая должное музыкальному гению Митропулоса, Каломирис упрекает дирижера в пренебрежительном отношении

²⁶¹ Газета «Нация», Афины, 5 октября 1936 г.

к греческой музыке и греческим музыкантам, и, в частности, в том, что он игнорирует греческую музыку в своих американских программах.

Ответ Митропулоса последовал стремительно. Его телеграмма на английском языке, отправленная из Миннеаполиса 11 ноября 1947 года, была опубликована в газете «Шаг».

Прошу прекратить все ненужные дискуссии между теми, кто со мной, и теми, кто против меня. Я признаюсь, что виновен в том, что до сих пор игнорировал греческие сочинения. Я прошу своих коллег поверить, что мое равнодушие – это не злость, и что я готов принять все те замечательные композиции, что написаны за последние десять лет моего отсутствия в Афинах, о существовании которых у меня не было возможности узнать.

Если меня не осудили окончательно, то я почти за честь, если авторы отправят мне свои произведения, но оставляю за собой право выбора тех из них, которые я сочту здесь презентабельными, зная вкусы и степень музыкальной культуры этой страны. Также следует учесть, что музыка, исполняемая здесь, за исключением музыки нового американского поколения, которую мы обязаны включать в свои программы, проходила фильтрацию мировой аудитории. Поэтому нетрудно представить на суд публики любой шедевр, который уже был принят в Европе или где-либо еще. Количество неизвестных сочинений должно быть ограничено, но я готов извиниться за безразличие, которое мне приписывают.

Со всем смирением я прошу прощения у моих коллег, которых я нечаянно оскорбил. Прошу, чтобы они работали и отправили мне все, что пожелают. Остальное я беру на себя.

*С большой благодарностью и наилучшими пожеланиями,
Димитриос Митропулос.*

У Каломириса и Митропулоса была как минимум одна общая черта: умение легко находить выход из затруднительных ситуаций. С одной стороны, Митропулос признает обвинения Каломириса и его коллег. Таким образом он демонстрировал свою готовность перед греческой общественностью и особенно Афинской академией пойти на компромисс, хотя в то же время прекрасно понимал, что любое сочинение для приобретения им ценности на международном уровне необходимо показать за рубежом. И маэстро избавился от этой ответственности очень дипломатично.

В свою очередь, Каломирис как председатель Союза греческих композиторов был обязан выступить с приветственным словом, когда в 1955 году Митропулос на пике своей карьеры посетил Афины и дирижировал тремя концертами с симфоническим оркестром Нью-Йоркской филармонии. Каломирис, ранее назвавший Митропулоса «врагом греческой музыки», совершил своеобразный «маневр через Симплегады»²⁶², и характер его высказываний кардинально изменился: Митропулоса, который так долго отсутствовал на родине и не сделал ничего для исполнения греческой музыки за пределами Греции, он увенчал лаврами первого греческого музыканта, добившегося международной славы.

Несмотря на разногласия, союз Каломирис – Митропулос был необходимым в данных обстоятельствах. Композитору требовался дирижер-исполнитель, а дирижер нуждался в авторитете и связях Каломириса. Есть неоспоримые доказательства, что Митропулос с восторгом отзывался о Каломирисе как о композиторе, комментируя его Первую симфонию («Симфонию храбрости»), которой он дирижировал 25 января 1925 года²⁶³.

Самым гармоничным моментом взаимоотношений Каломириса и Митропулоса можно считать их тесное сотрудничество, которое сложилось во время подготовки Второй симфонии Каломириса к исполнению. В 1932 году Митропулос дирижировал премьерой этого сочинения и оставил важные комментарии и пометы в рукописной партитуре, хранящейся в семейном архиве

²⁶² В мифе об аргонавтах блуждающие скалы Симплегады находятся у Босфора, при входе в Понт Эвксинский (Черное море). Сталкиваясь, эти скалы уничтожали корабли. Когда корабль «Арго» смог проплыть между скалами, они навсегда остановились. Симплегады в переносном смысле означают одновременную двустороннюю опасность.

²⁶³ Присутствовавший на концерте М. Варвоглис в своей статье «Симфония храбрости» приводит слова Митропулоса о Первой симфонии. Газета «Свобода слова», Афины, 1 февраля 1925 г.

Каломириса в Палео Фалиро. Доказательством авторства помет служит подпись Митропулоса в манускрипте.

Рукописи, найденные в Палео Фалиро, являются не только ценными историческими документами, благодаря им появилась уникальная возможность изучить метод работы великого дирижера Д. Митропулоса, поскольку в ранее упомянутых манускриптах-2 и -3, на которые он опирался во время премьерного исполнения произведения, существует масса заметок мастера синим карандашом. Автору настоящей диссертации удалось выяснить, каким способом греческий дирижер модифицирует динамику, артикулирует текст, «играет» различными темпами и как в итоге интерпретирует намерения композитора.

Изменения, внесенные Митропулосом, относятся к разряду исполнительских и крайне редко носят масштабный характер. I часть симфонии содержит наибольшее количество заметок и поправок. Они касаются динамики, артикуляции и темпа. Во II части их число меньше: они относятся к динамике, артикуляции и несколько раз связаны с добавлением итальянских терминов относительно характера. В III и IV частях, исполнение которых проще с точки зрения метра и формы, замечания минимальны и ограничены в основном динамикой.

В рукописях произведения очевидно характерное для исполнительской манеры Митропулоса использование огромного диапазона контрастных нюансов динамики, которые служат для усиления того или иного динамического эффекта или для достижения желаемого баланса инструментов и тембров. Так, в т. 17 I части плотность звучания увеличивается, поскольку тема, исполняемая флейтой в предыдущих тактах, передается гобой и фаготу, а тембр этих инструментов более «острый», поэтому динамика сопровождающих струнных повышается от *ppp* до *pp*. В т. 160 Митропулос добавляет *crescendo*

на исходное пятизвучное сочетание первых и вторых скрипок, чтобы интервал ув. 2 между третьей и четвертой нотами звучал более ярко. В связи с этим интерес вызывает *diminuendo* в конце фразы (т. 163) в симметричном нисходящем исполнении этих нот. В т. 55 дирижер вводит *tutti crescendo* несмотря на то, что *crescendo* уже существует за три такта до этого, – подобным образом греческий мастер старается подвести к *f* следующего такта. В т. 289 Митропулосом внесен знак *pp sub.* при повторе первым гобоем главной темы после ее исполнения *ff* четырьмя трубами, чтобы избежать неравноценного сопоставления динамики *f* между двумя инструментами. В т. 445 из всех инструментов, играющих *ff*, одна труба получает заметку *marcato*. В т. 24 третью валторну Митропулос просил заканчивать фразу с *diminuendo*, очевидно, чтобы преобладало звучание арфы и челесты. Подобная «защита» дается и нисходящему *glissando* арфы (т. 114): у первых скрипок и альтов – *diminuendo c mp* на *pp* при исполнении нисходящей хроматической гаммы. Впоследствии *diminuendo* повторяется в следующем такте в партиях кларнетов и фаготов. В т. 38 *ppp* возникает у глissандирующих первых скрипок и других струнных, чтобы подчеркнуть солирующую роль первого гобоя, равно как и в т. 111 Митропулос отдает главенствующую роль деревянным инструментам и меняет нюанс от *mp* на *mf*, а у струнных оставляет *mp*.

Во II части дирижер с осторожностью оперирует разными степенями динамики *p*. Например, в т. 21 партии флейт начинаются *ppp* и посредством нескольких *crescendi* и *decrescendi* сводятся к *p*; так же и в партии струнных в т. 46 формируются разные вариации *p* (*pp*, *pppp*, *ppp*). В т. 23 восходящее глissандо обеих арф начинается с *p* и через *crescendo* заканчивается *mp*.

В III части (т. 81) в партии первой и второй труб и первого и второго тромбонов вводится *diminuendo*, чтобы не заглушать вступление меццо-сопрано на второй доле того же такта. Переход от *f* (т. 93) к солирующим первым и

вторым фаготам (т. 97) в динамике *p* становится более плавным при добавлении двутактного *diminuendo*.

В IV части, начиная с т. 51, струнные, сопровождающие четырехтактную секвенцию, исполняемую шестью валторнами, получают два двутактных *fp* с *crescendo*.

Митропулос очень внимательно относился к эстетическому решению плавного перехода от характера одного эпизода/раздела к последующему. Одним из средств, к которым при этом прибегал дирижер, является динамика и, в частности, знаки/термины постепенного ее изменения. Например, чтобы добиться более эффектного *rosso a rosso agitato* (с т. 111), Митропулос добавляет двутактное *diminuendo* в партиях струнных и деревянных (т. т. 109, 110). После длинного и бурного *tutti* дирижер считает, что резкое уменьшение инструментовки (т. т. 335–336) недостаточно, чтобы плавно перейти на легатно-танцевальное заключение эпизода, и добавляет *diminuendo*. При сохранении этого характера любые появления «резкости» (*sf*, акцент) – двутакты у валторн (в т. 339–341 и т. 341–343), у фагота (в т. 343–345), у английского рожка (в т. 345–347) — лишь отзвуки предыдущей мощности и завершает их Митропулос с привлечением *diminuendo*. Далее семитактное *diminuendo*, которое подводит к *vivacissimo* (т. 526), контрастирует с предыдущим долгим *tutti ff*, и дирижер предпочитает начинать *diminuendo* на три такта раньше (с т. 516).

Во вступлении II части последняя четырехтактная фраза флейт угасает посредством *diminuendo*, перед тем как повторится на октаву выше. Мастер старается придать этой части атмосферу легенды при помощи добавления *crescendo* и *decrescendo* с каждым появлением лейтмотива (в зависимости от направления: *crescendo* — вверх, *decrescendo* — вниз): например, в т. 20 у флейт, в т. 32 у скрипок, в т. 44 у сопрано и теноров. *Tutti f* т. 30 переходит к *p*

через три такта посредством *diminuendo*. В т. 66 Митропулос предпочитает, чтобы оркестр «исчез» через *molto dim.* и остался один хор в динамике *fff*.

В IV части за один такт до второго проведения темы в исполнении деревянных духовых валторны умолкают посредством *diminuendo*. Начиная с т. 107 дирижер запрашивает *poco a poco cresc.*, которое длится семь тактов и подводит к апофеозу *alla breve* в динамике *fff*, введенной им же.

Одной из задач Митропулоса было устранение технических дефектов, которых немного, и вполне вероятно, что эти коррективы уточняют авторские намерения. Так, в I части в партию сопровождающих гобой д'амур валторн (т. 31) внесен нюанс *pp*, который отсутствовал в партитуре Каломириса. Далее дирижером добавляется *ff* в *tutti* т. 319 из-за очевидной оплошности композитора. В т. 94 Митропулос отмечает у всех четырех флейт и у первого и второго фагота *crescendo*, а заключение соло первого фагота в духе «Шехеразады» с *diminuendo* в т. 153 подвигло дирижера добавить тот же нюанс в партию сопровождающих скрипок (*tremolo*).

Во II части при отсутствии динамики в т. 11 Митропулос вносит *p*; так же и в т. 21 он добавляет *ppp* в партии флейт. Флейта в т. 27 в партитуре Каломириса без динамики – возникает *f* для всех флейт. В т. 29 литавры в манускрипте не имеют динамики, и появляется *p* с *crescendo* к следующему такту. В т. 43 недоставало *dim.* у струнных (есть у пикколо и челесты), которое также было вписано дирижером. Он же меняет *f* на *ff* у деревянных духовых в *maestoso* т. 56.

Главнейшую роль в исполнительском мастерстве Митропулоса играет артикуляция. Заметки или коррективы, касающиеся этой области, внесены дирижером для поддержки определенного характера, конкретного эффекта. Часто дирижер переносит акценты с одной доли на другую. Так, с т. 25 акценты у мелодических линий первой флейтой и первого гобоя, в отличие от струнных,

нерегулярны: в т. 25 и т. 26 на четвертой доле, в т. 27 на третьей, в т. 28 на второй доле, что поддерживает идею несимметричности, которая, в свою очередь, придает музыке ориентальный характер. Удивителен постоянный перенос акцента со второй на третью долю и наоборот; впервые этот прием появляется в т. 56 I части и проецируется в дальнейшем на любую линию, в которой на протяжении четырех тактов ритмическая структура состоит только из восьмых. Во вступительном разделе вторая восьмая каждого такта струнного сопровождения акцентируется с целью подчеркнуть танцевальный характер через синкопу²⁶⁴. Равным образом в т. 9 акцентируются 3-я и 5-я доли, что повторяется четыре раза, и в целом в течение всей части, когда наблюдается подобный ритмический мотив у любого инструмента (эффект синкопы). С т. 122 баскский барабан акцентирует те же доли, что и струнные, и таким способом подчеркивает танцевальный ритм этого пассажа.

Митропулос часто старается использовать прием контраста, чтобы увеличить различие отличных по характеру моментов или инструментов. В I части ближе к концу главной партии (т. 84) все ноты струнных акцентированы с добавлением ремарок *pesante*, *poco sostenuto*. Мощное звучание и штрихи имитируются сразу деревянными инструментами, а эффект поддерживается *tremolo* и *molto crescendo* валторн. Это увеличивает контраст с побочной темой, в начале которой дирижер добавляет *meno mosso*. В т. 206 Митропулос старается добиться эффекта *secco* при помощи знака *staccato* и акцента. С самого начала репризы длинные ноты деревянных инструментов с форшлагом в конце каждого такта, которые сопровождают появление главной темы у альтов, Митропулос просит играть *espressivo* и таким образом добивается контраста с партией струнных.

²⁶⁴ В связующем пассаже между главной и побочной партиями репризы солирующий гобой акцентирует те же доли, что и скрипки в самом начале I части.

Большое значение в этом произведении отводится легатности, поскольку такой прием исполнения относится не только к техническому облегчению инструментов, но и в целом к типу симфонического мышления композитора и атмосфере музыки. Так, в I части последние три ноты т. 104 и первую ноту т. 106 в партиях первой флейты и первого кларнета дирижер предписывает играть на одном дыхании, чтобы получить продолжительное непрерывное *legato*. Так же и гаммы духовых инструментов в начале разработки (т. 122) Митропулос заливывает по два такта. В т. 359 дирижер добавляет две двухтактные лиги в партию первого кларнета, чтобы волнообразное движение гамм придало этому пассажиру плавность, учитывая в то же время, что ритмическая фигурация, встречающаяся многократно и в предыдущих моментах у струнных, впервые переходит от *staccato* к *non staccato*. В начале коды дирижер предпочитает заливать фигурацию деревянных инструментов по двадцать шестнадцатых.

Во II части Митропулос, понимая намерения композитора не акцентировать доли (т. к. существует разнообразная группировка шестнадцатых — триолей, квинтолей и септолей), просит исполнять *quasi*-импровизационный пассаж, который появляется у первого кларнета в т. 13 и повторяется первой флейтой, весь в одной лиге.

Эффект *leggiero* играет значительную роль в танцевальных эпизодах. Дирижером он достигается в т. 13 при указании скрипкам *sul ponticello*, а альтам и виолончелям — *saltando*.

Лишь один раз Митропулосу пришлось уточнять спорный момент — в т. 100 Каломирис, очевидно, забыл добавить *arco*.

Темповые модификации вносятся в основном для облегчения переходов или поддержания характера. В тт. 146–149 дирижер считает за лучшее при помощи *allargando* перейти к указанному им самим в т. 150 *meno mosso*. Возвращение к *tempo I* (т. 170) он предпочитает сделать менее резким, поэтому

и указывает *poco a poco rit.* за три такта до этого. Прием трехтактного постепенного замедления используется и как подготовка к появлению нового тематического образа в т. 200, чтобы плавно перейти к *meno mosso*. Также в т. 344 дается трехтактное *rit.* к *tempo I*.

И наоборот, в конце *ff tutti* главной партии в репризе и до появления повтора темы в *p*, подводящего к побочной партии, Митропулос резко останавливает звучание постановкой ферматы над тактовой чертой (т. 397). На тактовой черте т. 63 и т. 64 дирижером добавляется фермата, чтобы эхо мощного предыдущего *tutti* не переходило в тонкую атмосферу, которая последует далее.

В III части, как только завершается семитактное вступление, Митропулос ставит *meno mosso* при появлении характерной танцевальной мелодии первого гобоя с целью придать ей легкий танцевальный характер. Это происходит только на стадии экспозиции темы, в последующих случаях дирижер проставляет *poco scherzando* — в т. 35 у английского рожка, в т. 40 — у первой и второй флейт, в т. 50 — у первого гобоя. В т. 32 вместо *poco sostenuto* дирижер просит *rit.*, чтобы избежать стремительного перехода от предыдущего *poco più* к *tempo I* в т. 36.

В IV части четвертое проведение темы (т. 75) Митропулос просит играть в другом темпе — *lento* и таким способом подводит к более сдержанному и торжественному *tutti ff*.

Митропулос пять раз добавляет итальянские термины, касающиеся характера: в I части в т. 156 вводится ремарка *cantabile* мелодии первых и вторых скрипок, играющих в унисон; т. 64 — указание *pochissimo sostenuto*; во II части в т. 11 добавляется *espressivo* при появлении темы у английского рожка; за два такта до конца части партии хора и струнных дополняются *perdendosi*; в т. 30 первый и второй тромбоны получают ремарку *marcato*.

До нас не дошли вербальные свидетельства того, как Каломирис расценивал описанную «редакцию» Митропулоса. Частично прояснить картину могут лишь сорок две страницы I части Второй симфонии, которые композитор переписал на склоне лет, принимаясь за последнюю редакцию сочинения. Из рукописи становится очевидным, что Каломирис вполне согласен с модификациями дирижера. Эта часть изменений была принята во внимание во время подготовки научного издания партитуры. Я. Целикас и Я. Сабровалакис сочли возможным включить в нее и репетиционные цифры, а также большинство заметок Митропулоса из манускриптов-2 и -3. Не учитываются редакторами следующие пункты.

I часть.

1. Изменение ремарки *col legno* на *pizz.* (т. 89) – внесено только в партиях виолончелей и контрабасов.
2. Двухтактные лиги гамм духовых инструментов в начале разработки (т. 122) – Сабровалакис и Целикас решили оставить по одному такту, как у Каломириса.
3. *Crescendo* (т. 94) у всех четырех флейт и у первого и второго фагота не существует в академической партитуре. Вместо него стоит противоречивый знак *sub. cresc.*, что повторяется в следующем такте в партии кларнетов.
4. Длинная лига в фигурации деревянных инструментов в начале коды.
5. *Tutti crescendo* (т. 55) – с т. 52 уже существует длинное четырехтактное *crescendo*.
6. Акценты с т. 25 по т. 28 проставлены независимо от интерпретации Митропулоса.
7. Трехтактное постепенное замедление в т. 197 (в новом издании — двухтактное).
8. Трехтактное *rit.* к *tempo I* в т. 344 (в новой партитуре этого нет).

IV часть.

1. *diminuendo* с т. 148 по 200 (в проекте научного издания с 149–150).

Помимо Второй симфонии («Симфонии простых и добрых людей») и вышеупомянутой Первой, исполненных дирижером, творческое содружество Каломириса с Митропулосом коснулось и сферы музыкального театра. В 1930 году Митропулос осуществил исполнение оперы «Старший мастер», а в 1931-м продирижировал «Кольцом матери». Следовательно, предпочтения и планы Митропулоса-дирижера могли повлиять на проекты и творчество Каломириса-композитора.

Со своей стороны, Каломирис имел возможность регулировать общественное мнение, оценивая способности Митропулоса как в дирижерской, так и в композиторской областях деятельности, поскольку регулярно публиковал свои музыкально-критические статьи в газетах «Свободный шаг» и «Нация» в 1926–1958 годах.

Так или иначе, по прошествии времени конфликты между Митропулосом и Каломирисом закончились. В 1959 году по рекомендации академика Каломириса Димитриос Митропулос становится почетным членом Афинской Академии. Об этом событии сообщил дирижеру письмом сам Каломирис:

Афины, 23 сентября 1959 года.

Мой дорогой Димитракис²⁶⁵,

Позволь мне называть тебя всегда Димитракис, потому что, кроме твоей неповторимой энергии, я вспоминаю старые, добрые и незабываемые дни, когда после твоих первых триумфов в Афинах мы шли в мой скромный домик в Палео Фалиро и говорили об искусстве и наших идеалах.

²⁶⁵ Димитракис – уменьшительно-ласкательная форма от Димитриос. Каломирис всегда так называл Митропулоса в переписке, подчеркивая таким образом свои теплые, почти отеческие чувства к нему.

Сегодня один из самых радостных моментов моей жизни. Мне удалось добиться твоего избрания в ряды почетных членов Афинской Академии. Кроме тебя только профессор Г. Папаниколау²⁶⁶ в Нью-Йорке заслужил эту честь.

Я вдвойне счастлив, что коллеги оказали мне доверие вручить тебе патент Академии, медаль и письмо президента. Жаль, что мое здоровье и возраст не позволяют мне путешествовать, в ином случае я бы имел счастье передать тебе все это в Вене лично²⁶⁷. Теперь, к сожалению, я ограничен в своих действиях и доверяю молодому музыканту г-ну Д. Халкиопулосу доставить тебе эти документы.

Тем не менее, еще раз я хотел бы заверить тебя в моем огромном восхищении и моей любви, которых достаточно, чтобы наблюдать издали за твоей славнейшей дорогой в пространстве великого и нескончаемого искусства.

Я от всего сердца жму твою руку.

Манолис Каломирис²⁶⁸.

Ответ Митропулоса, который был отправлен с дипломатической почтой посольства Греции в Вене, был следующим:

AMBASSADE ROYALE DE GRECE A VIENNE

Вена, 5 октября 1959 года.

Дорогой друг и коллега,

Твое письмо взволновало меня до глубины души и напомнило о тех счастливых годах нашей совместной работы, когда мы оба были моложе. Мое избрание почетным членом Академии – это, конечно, огромная честь, но что тронуло меня больше всего, так это то, что в этом есть и твоя заслуга.

Я не нахожу слов, чтобы отблагодарить тебя. Прошу тебя также выразить мою признательность и другим членам Академии.

С дружественными и благодарными чувствами,

Димитриос Митропулос²⁶⁹.

²⁶⁶ Георгиос Папаниколау (1883–1962) – знаменитый греческий врач, биолог.

²⁶⁷ В конце 1950-х гг. Митропулос работал в Венской государственной опере.

²⁶⁸ Цит. по: Αρχείο Εθνικού Ωδείου, Δελτίον Σχολικού Έτους, 1961–1962. Αθήνα. Σ. 20.

²⁶⁹ Цит. по: Κώστιος Α. Καλομοίρης – Μητρόπουλος. Σ. 50.

Заключение

Творчество Манолиса Каломириса стало фундаментом для формирования композиторской школы Греции XX века и всей новогреческой музыки. Недаром день первого авторского концерта Каломириса на родине — 11 июля 1908 года — вошел в историю культуры Греции как день основания новогреческой национальной музыкальной школы²⁷⁰. Показательно, что еще до каломирисовского манифеста национальной школы (1908), его старший соратник Георгиос Ламбелет, вернувшись в Афины в 1901 году после учебы в Неаполе, опубликовал эссе «Национальная музыка», в котором призывал композиторов черпать вдохновение в народных традициях. Но документ Ламбелета не имел такого резонанса, как программное выступление Каломириса, вероятно, потому, что остался теоретическим опытом, не подкрепленным практикой²⁷¹.

Основополагающая роль художественных достижений Каломириса в системе культурных ценностей новой Греции осуществилась благодаря плодотворному синтезу национального и интернационального компонентов его мышления. Осознавший себя как грек-ромиос в ходе социально-политических потрясений, пережитых греческим государством, сделавший свой выбор в сложной языковой полемике в пользу димотики, Каломирис опирался в своих композициях на фольклорные богатства Восточной Греции и профессиональные достижения Византии, дополнив их традициями европейских школ — прежде всего австро-немецкой и французской. Но едва ли не самой важной составляющей этого самобытного сплава стал опыт,

²⁷⁰ См.: *Каломирис М.* Греческая музыка в прошлом и настоящем. С. 126; *Колмыков С.* Новогреческая музыка. С. 131; *Аноянакис Ф.* Музыка современной Греции. С. 135.

²⁷¹ См.: *Leotsakos G. Lambelet, Georgios.* P. 162.

воспринятый греческим музыкантом у композиторов-кучкистов, и особенно Н. А. Римского-Корсакова.

Несмотря на то, что Каломирис никогда не учился у Римского-Корсакова и даже не встречался с ним, сам этос личности русского мастера, вся его многогранная деятельность на ниве музыкального искусства, — будь то педагогика или музыкальная критика, участие в социально значимых культурных проектах или организация музыкальных институтов, — послужили для Каломириса высоким примером, которому он следовал всю жизнь.

Музыкальное наследие Римского-Корсакова, вооружившее Каломириса методами работы с фольклором, давшее ему образцы совершенной техники и неповторимого стиля, стало путеводной звездой для молодого грека в области сочинения. Впервые соприкоснувшись с музыкой Римского-Корсакова еще во время обучения в Венской консерватории, Каломирис открыл для себя путь подлинно национального художника, который он начал, работая в России, и продолжил в родной стране, поднимая систему музыкального образования, формируя концертную и театральную жизнь. Вдохновленный «Золотым петушком» Римского-Корсакова, Каломирис заложил основы греческого музыкального театра, создав пять оперных партитур. Творчески восприняв уроки «Шехеразады», композитор вплотную подошел к освоению национальной симфонии в трех своих сочинениях данного жанра, а также написал множество симфонических опусов сюитного, концертного, поэмого плана, каких греческая музыка до него не знала. Таким образом, данный аспект диссертации, связанный с усвоением принципов Римского-Корсакова лидером новогреческой музыки, раскрывает новые горизонты темы «Н. А. Римский-Корсаков и мировое музыкальное сообщество» и расширяет представления о сфере влияния русской школы на процессы развития региональных культур.

На страницах диссертации впервые была представлена детальная реконструкция творческого пути Манолиса Каломириса в панораме греческой и европейской культуры его времени, а также подробно исследована Вторая симфония, «Симфония простых и добрых людей», ключевое симфоническое сочинение автора. Комплексное обсуждение данного опуса стало возможным благодаря привлечению уникальных нотных автографов и других редких архивных документов, впервые вводимых в научный обиход. В попытке воссоздать многогранный художественный образ Второй симфонии автор затронул множество аспектов: история создания сочинения в контексте периодизации творчества композитора; систематизация всех имеющихся нотных источников сочинения, включая редакции; целостный музыкальный анализ партитуры; соотношение симфонического мышления, продемонстрированного Каломирисом во Второй симфонии, с его собственным симфоническим стилем и европейскими универсалиями; проблемы исполнительской интерпретации Второй симфонии на примере опыта дирижера Димитриоса Митропулоса. Данные направления исследования позволили прийти к ряду выводов.

Вторая симфония Каломириса появилась в самой сердцевине его творческого пути, на пике зрелого периода, если следовать выдвинутой в данной диссертации трехэтапной эволюции стиля композитора, и стала квинтэссенцией музыкальной поэтики автора, его эстетическим и техническим кредо. Базируясь на греческой национальной основе, вобрав ладовые закономерности и ритмоинтонации греческих танцев, а также греческое слово через стихи поэтов Паламаса, Папантониу и Кристаллиса, Симфония в то же время, отразила богатейший багаж, накопленный европейским симфонизмом к первым десятилетиям XX века. По уровню сквозной мотивной работы и полифонической техники сочинение сопоставимо с образцами австро-

германского симфонизма Бетховена, Брамса, Брукнера, Вагнера, Малера, Р. Штрауса. Статика созерцательных эпизодов, тончайшая проработка оркестровой ткани с акцентом на чистых тембрах и множественных *solì*, колористические качества фони́зма позволяют говорить о явных влияниях импрессионизма Дебюсси на музыкальный язык Каломириса. В четырехчастном цикле Симфонии сочетаются богатейший арсенал симфонического оркестра четверного состава и вокальные силы (хор и солист); элементы программности и чистого концепционного симфонизма; эпическая картинность и драматическая конфликтность. Модус авторского высказывания постепенно меняется от элегии через призрачный гротеск и героику к трагедии заключительной фуги финала. Декламационная тема-lamento, полифонически развивающаяся в вокальных и оркестровых голосах на последней стадии симфонического цикла, символизирует оплакивание судьбы Греции, лишения и жертвы, принесенные в XX веке родной страной Каломириса на алтарь истории. По скорбному пафосу, заложенному в замысле, «Симфония простых и добрых людей» может быть сопоставима с трагическими колоссами Четвертой симфонии Брамса и Шестой симфонии Чайковского, но симфонический плач Каломириса рождается на греческой земле и несет самобытную печать национального стиля.

Три симфонии Каломириса послужили мощным импульсом для его младших современников и более молодых авторов, принадлежавших к следующему поколению греческих композиторов. Без симфонических достижений Каломириса были бы невозможны творческие искания Петроса Петридиса (1892–1977), написавшего «Греческую», «Лирическую», «Парижскую», «Дорийскую», «Пасторальную» и Камерную симфонии; Андреаса Незеридиса (1897–1980), автора четырех симфоний; Леонидаса Зораса (1905–1987) с его двумя симфониями; Янниса Папаиоанну (1926–1970),

который продолжил опыты Каломириса в области вокально-симфонического синтеза в двух своих сочинениях: Симфонии № 1 для меццо-сопрано с оркестром (1951) и Симфонии № 2 для хора с оркестром (1957).

Все же, в сопоставлении с перечисленными произведениями симфонии Каломириса остаются непревзойденными образцами греческого симфонизма. Остается надеяться, что настоящая диссертация будет способствовать не только дальнейшему научному освоению наследия Каломириса, но и пробудит музыкантов-энтузиастов, которые смогут вернуть полузабытый шедевр «Симфонии простых и добрых людей» на концертную сцену.

Список литературы

1. *Акопян Л.* Музыка XX века. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. *Алексеев А. Д.* Из истории фортепианной педагогики. Київ: Музична Україна, 1974. 160 с.
3. *Аноянакис Ф.* Музыка современной Греции / Пер. с фр. Г. Эдельмана // Советская музыка. 1958. № 3. С. 134–137.
4. *Арановский М. Г.* Симфонические искания. Л.: Советский композитор, 1979. 287 с.
5. *Аркадинос В.* Новогреческая музыка / Пер. с греч. О. Ивановой // Советская музыка. 1961. № 3. С. 180–182.
6. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
7. *Багалец Д. И., Миллер Д. П.* История города Харькова за 250 лет его существования. Т. 2. Харьков: Паровая типография и литография М. Зильберберг и С-вья, 1912. 986 с.
8. *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. 2-е изд. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2010. 584 с.
9. *Бартók Б.* Автобиография // Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы. Сб. статей / Ред.-сост. И. В. Нестьев. М., 1975. С. 173–176.
10. *Берлин В.Д.* Бессмертный человек с разными песнями: Федор Иванович Шаляпин и харьковчане. Харьков: Ранок, 2001. 128 с.
11. *Бершадская Т. С.* Лекции по гармонии. СПб.: Композитор, 2003. 268 с.
12. Волшебный рог мальчика: Из немецкой народной поэзии / Пер. Л. Гинзбурга. М.: Детская литература, 1971. 96 с.
13. *Гапонов А.* Преломление традиций австро-немецкого симфонизма в Восьмой симфонии Густава Малера // Вестник РАМ им. Гнесиных. 2010. № 1. С. 17–19.

14. *Гинзбург С. Л.* Из истории музыкальных связей народов СССР. Избранные статьи и выступления. Л.: Советский композитор, 1972. 164 с.
15. *Головинский Г.* Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки. М.: Музыка, 1981. 279 с.
16. *Горн А. В.* Поэзия «Волшебного рога мальчика» в музыкально-философском мире Густава Малера. Дис. ... канд. иск. Санкт-Петербург, 2002. 153 с.
17. *Горячих В.В.* «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова. К проблеме жанра и стиля. Автореф. дис. ... канд. иск. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1999. 24 с.
18. Греции музыка // Большой энциклопедический словарь: Музыка / Гл. ред. Г. В. Келдыш. 2-е изд. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. С. 148.
19. *Земцовский И. И.* Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской советской музыке. М.: Советский композитор, 1978. 172 с.
20. Каломирис Манолис // Большой энциклопедический словарь: Музыка / Гл. ред. Г. В. Келдыш. 2-е изд. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. С. 228.
21. Каломирис Манолис // Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. 2-е изд. М.: Практика, 2007. С. 372.
22. *Каломирис М.* Прошлое и настоящее греческой музыки / Пер. с фр. Г. Эдельмана // Советская музыка. 1956. № 12. С. 124–128.
23. *Колмыков С. Я.* Греческая музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1974. Стб. 52–55.
24. *Колмыков С.* Новогреческая музыка // Советская музыка. 1971. № 1. С. 130–134.
25. *Колмыков С.* Певец Греции. К 50-летию творческой деятельности композитора Манолиса Каломириса // Советская культура. 1958. № 49. 24/IV.

26. *Кандинский А. И.* Н. А. Римский-Корсаков // История русской музыки. Вторая половина XIX века. Т. 2. Кн. 2. 2-е изд. М.: Музыка, 1984. 310 с.
27. *Карышева Т. И.* Петр Сокальский: жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1984. 199 с.
28. *Кононова Е. В.* Музыкальная культура Харькова конца XVIII – начала XX века. Харьков: Основа, 2004. 176 с.
29. *Кремлев Ю.* Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. 793 с.
30. *Кунтурис Г.* У истоков новогреческой композиторской школы: Творчество Манолиса Каломириса и традиции Н. А. Римского-Корсакова // Музыкальная академия. 2010. № 3. С. 171–175.
31. *Кунтурис Г.* Симфоническая трилогия Манолиса Каломириса: союз музыки и слова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2012. № 150. С. 109–114.
32. *Кунтурис Г.* Харьковские годы Манолиса Каломириса: к проблеме становления стиля греческого композитора // Opera musicologica. 2013. № 4. С. 85–98.
33. *Кунтурис Г.* Аннотация к концерту «Кипр, Эллада и лицо времени» 28 ноября 2009 г. Концертный зал им. А. К. Глазунова. СПб.: СПбГК, 2009. 4 с.
34. *Кунтурис Г., Икономиду М.* Манолис Каломирис и Россия // Эллинизм: культура, традиции и язык в российской государственности и в социуме Сибири: Сб. материалов I Международной научно-практической конференции. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2009. С. 254–264.
35. *Кунтурис Г.* Идеи Н. А. Римского-Корсакова и творческий опыт М. Каломириса. К проблеме становления новогреческой композиторской школы (тезисы) // Международная музыковедческая конференция «Николай Андреевич Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе». Буклет. СПб.: СПбГМиТИ, 2010. С. 36.

36. *Кунтурис Г.* Идеи Н. А. Римского-Корсакова и творческий опыт М. Каломириса. К проблеме становления новогреческой композиторской школы // Н. А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе: Сб. докладов международной музыковедческой конференции. СПб.: СПбГМиТИ, 2010. С. 231–237.
37. *Кунтурис Г.* Каломирис и Митропулос: драма художественной дружбы // Сб. статей иностранных студентов и аспирантов / Ред.-сост. Е. А. Пономарева. СПб.: СПбГК, 2010. С. 5–43.
38. *Кушнарев Х. С.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л.: Музгиз, 1958. 626 с.
39. *Мартынов И.* Греция // Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. 2-е изд. М.: Музыка, 1970. С. 345–352.
40. *Михайловская Н.* Греческие музыканты (Из концертных залов) // Советская музыка. 1954. № 12. С. 87–90.
41. *Натансон В. А.* Прошлое русского пианизма XVIII – начала XIX в. Очерки и материалы. М.: Музгиз, 1960. 288 с.
42. Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование: Статьи и материалы / Под ред. С. Л. Гинзбурга. Л.: Музгиз, 1959. 327 с.
43. *Петрушевич Ю. Ю.* Архетипические мотивы в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова. Автореф. дис. ... канд. иск. М., 2008. 27 с.
44. *Петрушевич Ю. Ю.* Архетипические сюжетные и образные модели в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Музыкаведение. 2008. № 3. С. 23–29.
45. *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. 452 с.
46. *Римский-Корсаков Н. А.* Основы оркестровки. В 2-х т. М.; Л.: Музгиз, 1946. 466 с.

47. *Римский-Корсаков Н.* Практический учебник гармонии. 19-е издание. М.: Музгиз, 1956. 172 с.
48. *Ручьевская Е.* Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу. СПб: Композитор, 2004. 300 с.
49. *Серебрякова Л. А.* Образ бытия в художественной картине мира Н. А. Римского-Корсакова // Русская художественная культура второй половины XIX века. М.: Наука, 1991. С. 227–258.
50. *Серебрякова Л. А.* Пейзаж в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Художественные проблемы русской культуры второй половины XIX века. М.: Наука, 1994. С. 229–357.
51. *Скрынникова О. А.* «Золотой петушок»: К проблеме архетипического в творческом процессе Римского-Корсакова // Процессы музыкального творчества. Труды РАМ им. Гнесиных. Вып. 3 М.: Музыка, 1999. С. 81–97.
52. *Скрынникова О. А.* Славянский космос в поздних операх Н. А. Римского-Корсакова. Автореф. дис. ... канд. иск. М., 2000. 23 с.
53. Список домовладельцев г. Харькова. Харьков: Печатное дело, 1909. 433 с.
54. Харьковский губернский статистический комитет. Харьковский календарь на 1909 год. Харьков: Типография губерн. правления, 1909. 394 с.
55. *Холопов Ю. Н.* Гармония: Теоретический курс: Учебник. СПб.: Издательство Лань, 2003. 544 с.
56. *Черкашина М.* Мусикия под солнцем Эллады // Зеркало недели. № 51. 19 декабря 1998.
57. *Яковлев М. М.* Каломирис Манолис // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1974. Стб. 660.
58. *Aldrich R., Methuen-Campbell J. Gabrilovich, Ossip* // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 v. V. 9 / Ed. by St. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. P. 398–399.

59. *Adorno T.* In Search of Wagner. London and New York: Verso, 2009. 148 p.
60. *Anoyanakis F.* Catalogue of Works of Manolis Kalomiris. Athens: Manolis Kalomiris Society, 1986. 68 p.
61. *Bekker P.* Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler. Berlin: Schuster & Loeffler, 1918. 61 S.
62. *Carabott P.* Politics, Orthodoxy and the Language Question in Greece: The Gospel Riots of November 1901. Athens: Journal of Mediterranean Studies, 1993. P. 117–138.
63. *Clogg R.* A concise history of modern Greece. Cambridge University Press, 2002. 312 p.
64. *Dahlhaus C.* Richard Wagner's Music Dramas / Trans. by M. Whittall. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. 174 p.
65. *Dobkin M. H.* Smyrna 1922: The Destruction of a City. New York: Newmark Press, 1988. 275 p.
66. *Dontas N.* A vision for a new world in the *Masterbuilder* // Greek National Opera Journal (Athens). 2007. № 8. P. 91–100.
67. *Dounias M. E.* Kalomiris // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter, 1989. Vol. 7. 466 col.
68. *Довженко В. Д.* Нариси з історії української радянської музики: в 2 ч. Київ: Мистецтво, 1957. Ч. 1. 237 с.
69. *Economides M.* The *Masterbuilder* as an expression of national revival and the Venizelian ideology // Greek National Opera Journal (Athens). 2007. № 8. P. 105–107.
70. *Frolova-Walker M.* Russian music and nationalism: from Glinka to Stalin. New Heaven and London: Yale University Press, 2007. 402 p.
71. *Floros C.* Gustav Mahler – The Symphonies. Pompton Plains and Cambridge: Amadeus Press, 1993. 363 p.

72. *Jaklitsch N. M.* Manolis Kalomiris (1883–1962) – Nikos Skalkottas (1904–1949) – Griechische Kunstmusik zwischen Nationalschule und Moderne. Tutzing: Schneider, 2003. 271 S.
73. *Jarocinski S.* Debussy: Impressionism and symbolism. London: Eulenberg, 1976. 175 p.
74. *Jones G. G.* Grädener, Hermann // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 v. V. 10 / Ed. by St. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. P. 246.
75. *Kountouris G.* The Ideas of Nikolay Rimsky-Korsakov in Manolis Kalomiris' Oeuvre: Forming the Modern Greek School of Composition (abstract) // International musicological conference “N. Rimsky-Korsakov and his Heritage in Historical Perspective” (programme and abstracts). St. Petersburg, 2010. P. 37.
76. *Kountouris G.* The Ideas of Nikolay Rimsky-Korsakov in Manolis Kalomiris' Oeuvre: Forming the Modern Greek School of Composition // Н. А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе: Сб. докладов международной музыковедческой конференции. СПб.: СПбГМТиМИ, 2010. С. 385–390.
77. *Leotsakos G.* Kalomiris, Manolis // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 v. V. 13 / Ed. by St. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. P. 336–337.
78. *Leotsakos G.* Lambelet, Georgios // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 v. V. 14 / Ed. by St. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. P. 162–163.
79. *Leotsakos G.* Lavrangas, Dionissios // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 v. V. 14 / Ed. by St. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. P. 391–392.

80. *Leotsakos G. Riadis, Emilios* // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 v. V. 21 / Ed. by St. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. P. 313–314.
81. *Leotsakos G. Varvoglis, Marios* // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 v. V. 26 / Ed. by St. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. P. 331–332.
82. *Leotsakos G. Samaras, Spiridon* // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 v. V. 22 / Ed. by St. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. P. 200–201.
83. *Little B. S.* The Symphonies of Manolis Kalomiris. Master degree work. Kansas Southwest Baptist University, 1978. 208 p.
84. *Mackridge P.* Katharevousa (c. 1800–1974) an obituary for an official language. In Background to contemporary Greece: in 2 v. V. 1 / Ed. by M. Sarafis and M. Eve. London: Merlin, 1990. P. 25–52.
85. *Milton G.* Paradise Lost: Smyrna 1922: The Destruction of Islam's City of Tolerance. London: Hodder & Stoughton Ltd., 2008. 426 p.
86. *Mitchell D.* Gustav Mahler – Songs and Symphonies of Life and Death. Woodbridge: The Boydell Press, 2008. 659 p.
87. *Nichols R.* Debussy Remembered. London: Faber and Faber, 1992. 256 p.
88. *Ntotsika S.* German-Greek Cultural Relations: Ancient Greece Meets Modern Germany. ICD – Institute for Cultural Diplomacy. Access mode: <http://www.culturaldiplomacy.org/pdf/case-studies/german-greek.pdf>.
89. *Rosenthal N. J.* Impressionism: evolution of the technique in Claude Debussy. Madison: University of Wisconsin, 1943. 224 p.
90. *Stolba K. M.* The development of western music: a history. Boston: McGraw Hill Book Company, 1998. 734 p.

91. *Taruskin R.* On Russian music. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2009. 497 p.
92. *Ulrich H.* Symphonic Music, Its Evolution since the Renaissance. New York: Columbia University Press, 1952. 372 p.
93. *Zack G. S.* The Music Dramas of Manolis Kalomiris. PhD Diss. Florida State University, 1972. 180 p.
94. Αρχείο Εθνικού Ωδείου. Δελτίον Σχολικού Έτους 1961-62. Αθήνα, 1962. Σ. 20. (Archive of the National Conservatory of Greece. Bulletin of the 1961-62 academic year).
95. *Βάρβογλης Μ.* Η Συμφωνία της Λεβεντιάς // Ελεύθερος Λόγος. Αθήνα, 1 Φεβρουαρίου 1925. (Varvoglis M. *Symphony no. 1 Tis Leventias*).
96. *Δημαράς Κ.* Ελληνικός Ρομαντισμός. Αθήνα: Ερμής, 1982. 650 σ. (Dimaras K. *Greek Romanticism*).
97. *Δημαράς Κ.* Κωστής Παλαμάς, η πορεία του προς την τέχνη. Αθήνα: Νεφέλη, 1962. 176 σ. (Dimaras K. *Kostis Palamas, His Route to the Art*).
98. *Θέρου Α.* Μουσικές Μελέτες, Παλαμά-Καλομοίρη, Ύαμβοι και Ανάπαιστοι // Γράμματα. Αθήνα, 1913. № 17. Σ. 273–282. (Therou A. *Musical Studies, Palamas-Kalomoiris, Iamboi and Anapaistoi*).
99. *Καλογιάννης Γ.* Ο Νουμάς και η εποχή του: Γλωσσικοί και ιδεολογικοί αγώνες. Αθήνα: Επικαιρότητα, 1984. 293 σ. (Kaloyiannis G. *Noumas and its time: Linguistic and Ideological Fights*).
100. *Καλογερόπουλος Τ.* Λεξικό της Ελληνικής μουσικής. Αθήνα: Εκδόσεις Γιαλλελή, 2001. 486 σ. (Kalogeropoulos T. *Vocabulary of Greek Music*).
101. *Καζαντζάκης Ν.* Θέατρο: Χριστός, Ιουλιανός ο Παραβάτης, Νικηφόρος Φωκάς, Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 1998. 581 σ. (Kazantzakis N. *Theatre: Christ, Ioulianos Paravatis, Nikiforos Fokas, Konstantinos Palaiologos*).

102. Καζαντζάκης Ν. Ο Πρωτομάστορας. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2012. 184 σ. (Kazantzakis N. *Protomastoras*).
103. Καζαντζάκης Ν. Ο Φρειδερίκος Νίτσε εν τη φιλοσοφία του δικαίου και της πολιτείας. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2006. 123 σ. (Kazantzakis N. *Friedrich Nietzsche on the Philosophy of Law and State*).
104. Καλομοίρης Μ. Για τα Ωδεία και για τ' Ωδείο // Νουμάς. Αθήνα, 1910. № 10. Σ. 4–5. (Kalomoiris M. *About the Music Schools*).
105. Καλομοίρης Μ. Η ακουστική των αρχαίων θεάτρων // Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών. Τόμος 3^{ος}. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 1956. Σ. 147–150. (Kalomoiris M. *The Acoustic of the Ancient Theatres*).
106. Καλομοίρης Μ. Η εξέλιξη της δημόδους οργανικής μουσικής // Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών. Τόμος 27^{ος}. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 1952. Σ. 232–236. (Kalomoiris M. *The Evolution of Instrumental Music*).
107. Καλομοίρης Μ. Η ζωή μου και η τέχνη μου. Αθήνα: Νεφέλη, 1988. 172 σ. (Kalomoiris M. *My Life and My Art*).
108. Καλομοίρης Μ. Η νέα τεχνοτροπία εις την διεθνή συνθετικήν και η ελληνική μουσική δημιουργία // Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών. Τόμος 29^{ος}. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 1954. Σ. 554. (Kalomoiris M. *The New Technique in International Composition and the Greek Music Creation*).
109. Καλομοίρης Μ. Μουσική μορφολογία. Αθήνα: Εκδ. Οίκος Γαϊτάνου, 1957. 79 σ. (Kalomoiris M. *Music Morphology*).
110. Καλομοίρης Μ. Μουσικοκριτικά Γυμνάσματα // Νουμάς. Αθήνα, 1910. № 390. Σ. 2–3. (Kalomoiris M. *Music-critical Etudes*).
111. Καλομοίρης Μ. Ο Εθνικός Παλμός στη Μουσική του Chopin // Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών από τη συνεδρίαση της 12^{ης} Μαρτίου 1960. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 1960. Σ. 21–36. (Kalomoiris M. *The Musical Pulse in Chopin's Music*).

112. Καλομοίρης Μ. Οργανογνωσία. Αθήνα: Εκδ. Οίκος Γαϊτάνου, 1957. 64 σ. (Kalomoiris M. *Instrumentation*).
113. Καλομοίρης Μ. Παγκόσμιος η Εθνική Σχολή. Ρόδος: Κρατικό Τυπογραφείο, 1949. 20 σ. (Kalomoiris M. *The National School Around the World*).
114. Καλομοίρης Μ. Περί της εναρμονίσεως των δημοτικών ασμάτων // Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών. Τ. 23^{ος}. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 1954. Σ. 418–423. (Kalomoiris M. *About Harmonizing Folk Songs*).
115. Καλομοίρης Μ. Στοιχειώδης Θεωρία. Αθήνα: Εκδ. Οίκος Γαϊτάνου, 1927. 118 σ. (Kalomoiris M. *Basic Theory*).
116. Καλομοίρης Μ. Τα Λίγα Λόγια του 1908 // Νουμάς. Αθήνα, 1908. № 8. Σ. 4. (Kalomoiris M. *A Few Words, 1908*).
117. Καρακάσης Σ. Ο Μανώλης Καλομοίρης και ο Κωστής Παλαμάς. Access mode: <http://karakasis-stayros.blogspot.com/2008/10/blog-post.html>. (Karakasakis S. *Manolis Kalomoiris and Kostis Palamas*).
118. Καραντώνης Α. Κωστής Παλαμάς [Από τη ζωή και το έργο του]. Αθήνα: Νικόδημος, 1981. 138 σ. (Karantonis A. *Kostis Palamas*).
119. Κουντούρης Γ. Η μουσικο-παιδαγωγική κληρονομιά του Μανώλη Καλομοίρη // Περιοδική έκδοση Ιεράς Μητροπόλεως Κύκκου και Τηλλυρίας (Κύπρος). 2017. Τ. 27. Ρ. 170–172 (Kountouris Y. *Manolis Kalomiris' musico-pedagogical legacy // Periodical publication of the Holy Metropolis of Kykkos and Tillyria. Vol. 27. Cyprus: Kykkos, 2017*).
120. Κρόκου Ζ. Η σύνθεση και η σχηματικότητα στο ποιητικό έργο του Κωστή Παλαμά. Αθήνα: Γρηγόρη, 2011. 197 σ. (Krokou Z. *Synthesis and Schema in Kostis Palamas' Oeuvre*).
121. Κώστιος Α. Δημήτρης Μητρόπουλος. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1995. 336 σ. (Kostios A. *Dimitris Mitropoulos*).

122. Κώστιος Α. Καλομοίρης – Μητρόπουλος. Access mode: <http://www.kalomiris.org/kalorg/Notes/Kostioshtm.html>.
123. Λαμπελέτ Γ. Αποκαλύψεις δια το Ωδείο // Οι Καιροί. Αθήνα, 1909. № 11. Σ. 23–31. (Lambelet G. *Relevations about the Music Schools*).
124. Λαμπελέτ Γ. Η Εθνική Μουσική // Παναθήναια. Αθήνα, 1901. № 15. Σ. 82–90. (Lambelet G. *The National Music*).
125. Λαμπελέτ Γ. Η Εθνική Μουσική // Παναθήναια. Αθήνα, 1901. № 30. Σ. 126–131. (Lambelet G. *The National Music*).
126. Λεούση Α. Ιστορία της Ελληνικής μουσικής. Αθήνα: Άγκυρα, 2003. 423 σ. (Leousi L. *History of Greek Music*).
127. Λεωτσάκος Γ. Ο Πρωτομάστορας του Καλομοίρη, μέγας σταθμός της ελληνικής μουσικής // Μουσικολογία. Αθήνα, 1986. № 2. Σ. 26–33. (Leotsakos G. *Kalomoiris' Protomastoras, a Turn Point in Greek Music*).
128. Μαζαράκης-Αινιάν Ι. Διάγραμμα της Νεότερης Ιστορίας της Ελλάδος. Αθήνα: Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, 2007. 126 σ. (Mazarakis-Enian I. *A Diagram of Modern Greek History*).
129. Μητσάκης Χ. Access mode: http://www.kalomiris.gr/kalomi_files/001_synuetis/001_003_documents/docs_others/popups/i01.htm.
130. Μπαρούτας Κ. Η μουσική ζωή στην Αθήνα του 19ου αιώνα. Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκας, 1992. 87 σ. (Baroutas K. *Music in Athnes of the 19th Century*).
131. Μπελώνης Γ. Access mode: http://kalomiris.gr/kalomi_files/001_synuetis/001_003_documents/docs_others/popups/i09.htm.
132. Μπούρλος Θ. Με το Μανώλη Καλομοίρη. Αθήνα: Νικόδημος, 1983. 117 σ. (Bourlos Th. *With Manolis Kalomoiris*).

133. *Μπρέμερ Ντ.* Από τον μύθο στο μουσικό δράμα. Βάγκνερ, Νίτσε και η ελληνική τραγωδία. Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1992. 245 σ. (Bremer D. *From Myth to Music Drama*).
134. *Ξανθουδάκης Χ.* Το χρονικό της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής στο Αντίς για όνειρο: Έργα ελλήνων συνθετών 19ος-20ός αιώνας. Αθήνα: Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε. – Πολιτιστική Ολυμπιάδα (ΟΠΕΠ-ΠΟ), 2004. (Xanthoudakis H. *The Chronical of Modern Greek Academic Music*).
135. Ο Μανώλης Καλομοίρης και η Ελληνική Μουσική. Σάμος: Φεστιβάλ «Μανώλης Καλομοίρης», 1997. 87 σ. (*Manolis Kalomoiris and Greek Music*).
136. *Παλαμάς Κ.* Ο δωδεκάλογος του γύφτου. Ταμβοι και Ανάπαιστοι. Αθήνα: Συλλογή, 1995. 261 σ. (Palamas K. *The Twelve Lays of the Gypsy*).
137. *Παπαντωνίου Ζ.* Τα Θεία Δώρα. Αθήνα: Εστία, 1976. 91 σ. (Papantoniou Z. *The Divine Gifts*).
138. *Πάτσης Χ.* Κωστής Παλαμάς, Ο στυλοβάτης του δημοτικισμού και κοινωνικός αναμορφωτής. Αθήνα: Κέντρο Ευρωπαϊκών Εκδόσεων «Χάρη Τζο Πάτση», 2008. 173 σ. (Patsis H. *Kostis Palamas. The Stylobate of Demoticism and a Social Reformer*).
139. *Ρωμανού Κ.* Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους. Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα, 2006. 365 σ. (Romanou K. *Greek Academic Music in the Modern Times*).
140. *Ρωμανού Κ.* Η προβολή της ελληνικής μουσικής στη Δύση κατά τον Μεσοπόλεμο. Access mode:
http://www.kalomiris.gr/kalomi_files/001_synuetis/001_003_documents/docs_others/popup/ii03.htm. (Romanou K. *The Promotion of Greek Music Between the Two World Wars*).
141. *Ρωμανού Κ.* Μάριος Βάρβογλης // Μουσικολογία. Αθήνα, 1985. № 2. Σ. 13–47. (Romanou K. *Marios Vargoglis*).

142. Σολομωνίδης Χ. Σμυρναίοι ακαδημαϊκοί. Ιωακείμογλου, Καλομοίρης, Σεφεριάδης. Αθήνα: Μαυρίδης, 1966. 141 σ. (Solomonidis H. *Academics from Smyrna*).
143. Σταυρίδη-Πατρικίου Ρ. Το γλωσσικό ζήτημα. Πύλη για την Ελληνική γλώσσα. Access mode:
http://www.greek-language.gr/greekLang/studies/guide/thema_d2/index.html.
 (Stavridi-Parikiou R. *The Language Issue*).
144. Συμεωνίδου Α. Καλομοίρης Μανώλης // Λεξικό Ελλήνων Συνθετών. Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, 1995. Σ. 165. (Symeonidou A. *Kalomoiris Manolis from the Vocabulary of Greek Composers*).
145. Τσαλαχούρης Φ. Μανώλης Καλομοίρης 1883–1962, Νέος Κατάλογος Έργων. Αθήνα: Σύλλογος «Μανώλης Καλομοίρης», 2003. 200 σ. (Tsalahouris F. *Manolis Kalomoiris 1883–1962, New Catalogue of Works*).
146. Φράγκου-Ψυχοπαίδη Ο. Η Εθνική Σχολή Μουσικής. Προβλήματα ιδεολογίας. Αθήνα: Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, 1990. 308 σ. (Fragkou-Psichopaidi O. *National Music School. Ideological Problems*).
147. Ψυχάρης Ι. Το ταξίδι μου, 2η έκδ. Αθήνα: Εστία, 1905. 244 σ. (Psyharis I. *My Trip*).

Приложение 1

Пример 1. М. Каломирис. Первая фортепианная баллада.

Moderato

Piano

ff pesante

f p mf pp mp

rit.

6

pesante e poco rit.

p 3 pp

molto rit.

p molto arpeggiando

12

sempre molto arpeggiando

poco meno f

16

Pno.

Пример 2. М. Каломирис. Ноктюрн.

Ruhig

Piano

6

Pno.

11

14

mp *sempre arp.*

p *pp* *f*

mp *p*

m. g. *rit.*

pp

Пример 3. М. Каломирис. Греческая сюита I ч. «Из сказок старухи» (Moderato ma non troppo lento)

Moderato ma non troppo Lento

Cor Anglais

mf *f* *p*

Пример 4. М. Каломирис. Греческая сюита, II ч. — «Эротокритос и Аретуца» (Andante ma non troppo lento).

Andante ma non troppo lento
♩ = 66

Fl. 1
2

Oboe 1
2

Cor Anglais

1
2

Corni in F
1, 2
3, 4

Trumpets
1, 2
3, 4

Trombones
1
2

Tuba

Timpani
ppp *pp*

Batt.

Celesta

Arpa
I - II

Andante ma non troppo lento
♩ = 66

VI
I
II

Viola
pp div. con sord.

Celli
mf dolce cantabile celli senza sord.

C. Bass
ppp *ppp*

Пример 5. М. Каломирис, Греческая сюита, III ч. «Scherzo — как танец и как шутка».

Pesante **Presto**

Fl. 1, 2
Picc.
1
Clar in I
2
1
Fag.
2
Trumpet in Do
Timpani
Batt.
Arpa
I
II
Viola
Celli
C. Bass

Pesante **Presto**

Пример 6. М. Каломирис, Греческая сюита, IV ч. «Дворец» (Agitato).

Agitato (♩ = 69)

Fl. 1, 2

Clar in B 1, 2

Fag. 1, 2

Horn in F 1, 2

Horn in F 3, 4
corno IV

Trumpet in Do
pp

Trombone

Timpani
pppp

Percussion
T. Tam
pppp *ppp*

Celesta

Arpa

Agitato (♩ = 69)

I

II

Viola
sul pont.
pp

Celli
sul pont.
pp

C. Bass
accorde
ppp *ppp*

Пример 7. М. Каломирис. Опера «Маврианос и король», лейтмотив короля.

Trumpet in B

con sord.

ff

Пример 8. М. Каломирис. Опера «Маврианос и король».

Viola

Violoncello

Пример 9. М. Каломирис. Опера «Маврианос и король», синтез мажорного и минорного ладов.

Lento Cl

pp

Пример 10. М. Каломирис. «Волшебные травы», прелюдия.

Moderato

Piano
mp *pp*

Pno.
mp *pp*

Pno.
f *ff*

Pno.
m.d. *mf* *m.s.*

Пример 11. М. Каломирис. «Волшебные травы», I ч. Меня родила фея.

Lento

T.

Pno.

mf

f

ppp

p

f

5

3

3

3

3

8

T.

Pno.

Piu mosso

p

Пример 12. М. Каломирис. «Волшебные травы», II ч. Старая жизнь.

Moderato

Moderato

6

A.

Pno.

10

A.

Pno.

p

pp

pp

pp

mp

pp

mp

pp

p

Пример 14. М. Каломирис. «Волшебные травы», IV ч. Менелаос нападает.

Con fuoco

Soprano

Piano

8

S.

Pno.

Meno mosso e tranquillo

The musical score consists of two systems. The first system is marked "Con fuoco" and features a Soprano line and a Piano accompaniment. The Soprano line begins with a rest followed by a series of eighth notes. The Piano accompaniment is characterized by dense chords and rhythmic patterns, with dynamics ranging from *f* to *mf*. The second system is marked "Meno mosso e tranquillo" and starts at measure 8. The Soprano line continues with a melodic line. The Piano accompaniment includes triplets and dynamic markings such as *creśc.*, *f*, *mf*, and *mp*.

Пример 15. М. Каломирис. Первая симфония, IV ч., византийский благодарственный гимн во славу Богородицы.

Molto $\text{♩} = 60$

Flute

Piccolo

Oboe

Clarinet in D

Clarinet in B \flat

Bass Clarinet in B \flat

Fag. 1

Fag. 2 - 3

Horn 1-4

Horn 5-6

Trumpet 1-2

Trumpet 3-4

Trombone 1-2

Trombone 3-4

Tuba

Timpani

Bass Drum

Cymbals

Celesta

Harp

Piano

Choir

μα . . . ρο . . . Στρα . τη . ρο . τα . Νι . κη . τη . . . ρι . . . α ος . . . λι . . . τρω . . .

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Contrabass

Пример 16. М. Каломирис. Первая симфония, I ч., мотив главной темы.

The image shows a musical score for four brass instruments: Trumpet 1-2 in C, Trumpet 3-4 in C, Trombone 1-2, and Trombone 3-4. The score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music consists of four measures. The first measure starts with a *ff* dynamic. The second measure continues with a *ff* dynamic. The third measure features a *fp* dynamic. The fourth measure returns to a *ff* dynamic. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Trumpet 1-2 in C

Trumpet 3-4 in C

Trombone 1-2

Trombone 3-4

ff *fp* *ff*

Пример 17. М. Каломирис. Первая рапсодия для фортепиано.

Premiere Rhapsody

Moderato (♩ = 56) Manolis KALOMIRIS
Op.21

Piano

p *sempre arpege poco* *pp*

p
espress en dehors

7

Pno.

10

6

Ped.

Пример 18. М. Καλομιρής. «Жизнь и страдания капитана Лираса», V ч. «Россия».

Moderato ma Vigoroso

Το σκο-πόν αύ-το ν'α-να-βρύ-ζει α-πό τη Γη σου — πάν-τα τον α-

6

Bar. κού-ω στην ψυ-χή μου Ρω-σί- - -

Pno. *f*

10

Bar. α! Ρω-σί- - - α! χώ-ρα παί-νε

Pno.

Пример 19. М. Каломирис. Третья симфония, IV ч. - «Любовь» (Lento ma non troppo).

IV Finale

Calmo

Flute

Oboe

Bass Clarinet in B

Bassoon 1-2

Trombone 1-2

Trombone 3

Tuba

Timpani

Tam-tam

Απαγγελία

Κοντά στους Ρωμανούς την Πόλη πέφτει τ'απλόχωρο λιβάδι, τ'ολόγλωρο, τ'ολανθισμένα κι από παντού το ασάλαζόνουν της

Violin I

Violin II

Viola

Celli and Bassi

pizz.

mp

ppp

mf

ppp

Пример 20. М. Каломирис. Вторая симфония, I ч., главная тема.



Пример 21. М. Каломирис. Вторая симфония, I ч., побочная тема.



Пример 22. М. Каломирис. Вторая симфония, I ч., тема побочной партии.



Пример 23. М. Каломирис. Вторая симфония, I ч., вариация темы побочной партии.



Пример 24. М. Каломирис. Вторая симфония, I ч., проведение темы главной партии.



Пример 25. М. Каломирис. Вторая симфония, II ч., оstinatное повторение параллельных секунд.

Violin I

Violin II

pppp

pppp

pppp

Detailed description: This system shows the first five measures of the piece. The Violin I and Violin II parts are in 7/4 time, with a 3/4 time signature indicated in a box above the first measure of each staff. The Violin I and II parts play parallel seconds in a *pppp* dynamic. The Violin II part has a fermata over the first measure and a *pppp* dynamic marking below the first measure. The Violin I part has a *pppp* dynamic marking below the first measure. The Violin II part has a *pppp* dynamic marking below the first measure. The Violin I part has a *pppp* dynamic marking below the first measure. The Violin II part has a *pppp* dynamic marking below the first measure.

Vln. I

Vln. II

Detailed description: This system shows measures 6 through 9. The Violin I part continues with parallel seconds. The Violin II part has a fermata over the first measure and a *pppp* dynamic marking below the first measure. The Violin I part has a *pppp* dynamic marking below the first measure. The Violin II part has a *pppp* dynamic marking below the first measure. The Violin I part has a *pppp* dynamic marking below the first measure. The Violin II part has a *pppp* dynamic marking below the first measure.

Vln. I

Vln. II

10

Detailed description: This system shows measures 10 through 13. The Violin I part continues with parallel seconds. The Violin II part has a fermata over the first measure and a *pppp* dynamic marking below the first measure. The Violin I part has a *pppp* dynamic marking below the first measure. The Violin II part has a *pppp* dynamic marking below the first measure. The Violin I part has a *pppp* dynamic marking below the first measure. The Violin II part has a *pppp* dynamic marking below the first measure.

Пример 26. М. Каломирис. Вторая симфония, II ч., нисходящий секундовый ход.

II. ΕΙΔΥΛΛΙΟ ΣΤΑ ΧΩΡΑΦΙΑ

Moderato ma non troppo

Flute 1 *p*

Flute 2 *p*

Пример 27. М. Каломирис. Вторая симфония, II ч., симметричный секундовый ход.

Clarinet in B *mp espress.*

Пример 28. М. Каломирис. Вторая симфония, III ч., гемиолика.

Viola *mp poco cresc.*

Пример 29. М. Каломирис. Вторая симфония, IV ч.

I - II ^{a2}
ff
 Corno in Fa III - IV ^{a2}
ff
 V - VI ^{a2}
ff

Пример 30. М. Каломирис. Вторая симфония, IV ч., тема фуги.

Horns I - II in F ^{a 2}
f marcato
 Horns III - IV in F ^{a 2}
f marcato

IV.
III.

Приложение II

Данные об исполнении музыки Каломириса в России и Украине (1997–2012)

В последние годы в Украине и отчасти в России наблюдается некоторый подъем интереса к творчеству Каломириса. По инициативе греческой диаспоры, музыка композитора время от времени звучит в Одессе, а также в Харькове, где композитор работал в 1906–1910 годах. Заслуживают упоминания несколько концертов, на которых исполнялись сочинения греческого мастера. Так, в сентябре 1997 года солистка Афинской оперы Иоанна Сфекас-Карвелас выступила в концертном зале Одесского филиала Фонда греческой культуры. Гостья из Греции, являющаяся членом Общества М. Каломириса, представила на суд слушателей вокально-симфонический цикл композитора «Волшебные травы». А в марте 1999 года И. Карвелас познакомила с вокальным циклом греческого музыканта крымчан²⁷². В 2002 году российской аудитории в Большом зале Московской консерватории им. П. И. Чайковского на концерте, организованном Посольством Греции, наряду с Пятой симфонией Д. Д. Шостаковича была представлена и «Симфония храбрости» М. Каломириса²⁷³. При содействии клуба «Московские ассамблеи» 30 марта 2005 года посольством Греции был организован вечер греческой музыки: сочинения композиторов И. Папаиоанну, М. Каломириса, К. Сфетсаса прозвучали в исполнении Лауреата международных конкурсов Александра Тростянского (скрипка) и солиста Москонцерта Алексея Сканава (фортепиано). В Одесском филиале Греческого фонда культуры 13 декабря 2007 года состоялся музыкальный вечер «Манолис Каломирис — основоположник греческой национальной музыкальной школы». Исполнители сопровождали музыкальные произведения аннотациями и комментариями, а также прочитали слушателям лекцию о жизни и творчестве М. Каломириса и о периоде его работы в Украине²⁷⁴. Не обошли вниманием сочинения греческого мастера и на XVIII международном музыкальном фестивале «Київ Музик Фест'2007». В рамках камерного концерта «Греческие лирические цвета» Анна Алексопулу (сопрано) и Фриксос Мортцос (фортепиано), наряду с сочинениями таких известных греческих композиторов, как Риадис, Антониу, Митропулос, Скалкоттас, исполнили и произведения М. Каломириса²⁷⁵. В 2009 году в украинском Национальном академическом театре оперы и балета им. Т. Г. Шевченко прозвучали произведения греческих композиторов разных поколений, в том числе и М. Каломириса²⁷⁶. В этом же году с АСО Санкт-Петербургской филармонии им. Д. Д. Шостаковича автор данной работы подготовил программу греческой музыки, включавшую

²⁷² Концерт был организован при содействии Благотворительного фонда им. С. Прокофьева и посвящен 220-летию переселения греков из Крыма на Азов.

²⁷³ Торжественный концерт, приуроченный к греческому национальному празднику «Дню Охи» (28 октября), состоялся 6 ноября 2002 г. при участии Большого симфонического оркестра им. П. И. Чайковского и Московского государственного академического камерного хора, дир. Теодор Курентзис.

²⁷⁴ Основу программы составил одесский фортепианный дуэт «Oleyugia» Ольги и Юрия Щербаковых – заслуженных деятелей искусств АР Крым и лауреатов международных конкурсов.

²⁷⁵ Концерт состоялся 3 октября 2007 г. и проводился при содействии посольства Греции в Украине.

²⁷⁶ Концерт, организованный Посольством Греции при сотрудничестве с Министерством культуры и Национальной оперой Украины, состоялся 25 марта 2009 г. по случаю национального праздника Греции — Дня независимости.

симфоническую поэму «Смерть храброй женщины»²⁷⁷. 12 ноября 2010 года в Одесской филармонии состоялся концерт Национального Одесского филармонического оркестра²⁷⁸. Во втором отделении впервые в Одессе были исполнены две симфонические поэмы Манолиса Каломириса: «Минас Рембелос — пират Эгейского моря» и «Смерть храброй женщины».

В Харькове силами Академического симфонического оркестра «Слобожанский» был дан концерт в рамках культурной программы Евро 2012²⁷⁹. Зрители и футбольные болельщики услышали сочинения многих известных композиторов, в том числе и произведение Манолиса Каломириса «Смерть храброй женщины».

В Греции произведения композитора регулярно исполняются двумя государственными оркестрами (Афин и Салоник), Национальной оперой и камерными ансамблями. В память греческого мастера по инициативе внучки композитора Хары Каломири с 1997 года проводится ежегодный международный фестиваль с целью популяризации музыки современных греческих композиторов и греческой культуры и поддержки молодых талантливых музыкантов. Благодаря этому фестивалю остров Пифагора стал культурным центром, привлекающим слушателей со всей Европы. Кроме концертов в рамках фестиваля проводятся летняя школа камерной музыки, школа народной музыки и мастер-классы с участием известных педагогов и музыкантов. В 2012 году программа фестиваля была особенно насыщенной по случаю 50-летия со дня смерти композитора. К этой же памятной дате Национальная опера Греции подготовила программу из фрагментов произведений М. Каломириса, представленную 13 марта 2012 года в древнем театре Олимпия. К 11 июня 2012 года в концертном зале Национальной консерватории Афин подготовили историческую реконструкцию первого концерта Каломириса в Греции (11 июня 1908 года). Перед концертом Ф. Цалахурис прочитал лекцию под названием «Первый концерт: исторический фон и факты». Дальнейшее изучение творчества Каломириса, его симфонических, оперных, камерно-вокальных и камерно-инструментальных работ и хоровых сочинений, может способствовать росту внимания исполнительских коллективов, солистов и дирижеров к музыке новогреческого классика.

²⁷⁷ Концерт прошел в Малом зале Санкт-Петербургской консерватории 18 ноября 2009 г.

²⁷⁸ Художественный руководитель и главный дирижер оркестра — заслуженный артист Украины Хобарт Эрл. Дирижировал в этот вечер известный греческий дирижер Вирон Фидендзис. Среди слушателей был Генеральный консул Греции в Одессе Йерасимус Даварис.

²⁷⁹ Концерт состоялся 16 июня 2012 г. и транслировался европейским телевидением в 51 стране Евросоюза. Дирижировал оркестром лауреат международных конкурсов Тарас Куценко.