



# MUSICUS

ВЕСТНИК  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ  
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ  
ИМЕНИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Подписной индекс в каталоге Почты России **П6982**

**№ 1 (77) • январь • февраль • март • 2024**

## Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская  
государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова

Журнал зарегистрирован  
в Федеральной службе по надзору  
в сфере массовых коммуникаций, связи  
и охраны культурного наследия  
Свидетельство о регистрации средства  
массовой информации ПИ № ФС77-30963

## Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

## Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ  
Андрей Владимирович ДЕНИСОВ  
Ирина Степановна ПОПОВА

## Отдел распространения, разработка логотипа, редактор

Л. П. МАХОВА

## Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

## Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

## Адрес редакции

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А.  
Тел.: +7 (812) 644-99-88  
E-mail: edition@conservatory.ru  
<http://www.conservatory.ru>

Подписано в печать 25.03.2024 г.  
Формат 60 × 84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Бумага кн.-журн.  
Печать офсетная. Зак. №2084-24.

Оригинал-макет, электронная верстка выполнены  
в Санкт-Петербургской государственной  
консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит».  
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, д. 88,  
литер У. Тираж 120 экз.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.  
Мнение редакции не всегда совпадает  
с мнением авторов материалов. За публикацию  
предоставленных в редакцию материалов го-  
нонорары не выплачиваются.

Материалы, опубликованные в настоящем жур-  
нале, не могут быть полностью или частично  
воспроизведены, тиражированы и распростра-  
нены без письменного разрешения редакции.

© Санкт-Петербургская государственная  
консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

## Содержание

### Юбилей

К 85-летию со дня рождения Б. И. Тищенко

- Л. Д а в и д е н к о в а. «О работе над портретом Б. И. Тищенко».  
Беседовала Е. Давиденкова-Хмара ..... 3  
И. Р а й с к и н. Человек — соната ..... 6  
О книге «Бег времени Бориса Тищенко» (А. В. Денисов, Е. С. Власова) ..... 9

### Alma mater

- А. А р а с л а н о в а. Из истории международных творческих контактов  
1990-х: о сотрудничестве Ленинградской (Санкт-Петербургской)  
консерватории и IRCAM ..... 13  
П. Р о с с о л о в с к и й. Применение основных положений «системы»  
К. С. Станиславского к процессу обучения в классе хорового  
дирижирования. Подготовил Ю. Б. Лебедев ..... 20  
С благодарностью в сердце... (С. В. Плешак, Н. М. Лебедева, Т. П. Вишнякова,  
Н. В. Дурандина, О. А. Кучерова, А. П. Ахтер, С. Н. Хубежева,  
Ю. В. Гришечкин). Подготовил С. В. Плешак ..... 27  
В. С м и р н о в. Иной взгляд. Подготовил Н. А. Мартынов ..... 33

### Studia

- С. Ф р о л о в. Композитор М. И. Глинка — беспокойный человек ..... 39  
И. Р а й с к и н. «Написать об этом... была моя мечта» ..... 44

### Теория и практика

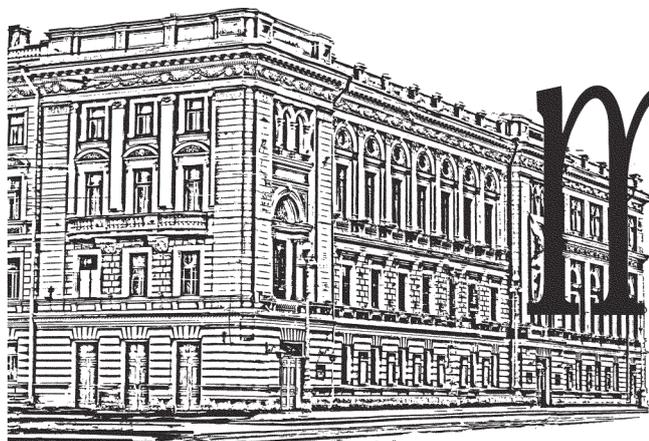
- М. Д е г т я р е в. Восьмой квартет Юрия Фалика ..... 52

### В театрах

- И. Р а й с к и н. «Мастер и Маргарита» в Самаре и Петербурге  
(премьера оперы С. М. Слонимского) ..... 59  
М. Д у д и н а. «Иакинф»: небалетный балет ..... 64  
С. К л е в ц о в а. «Ленинградская новелла»... со слезами на глазах ..... 66

- Наши авторы ..... 68

В оформлении обложки использованы фотография Б. И. Тищенко (монография И. А. Донской-Тищенко  
«Бег времени Бориса Тищенко») и фотоматериалы концерта, посвященного 85-летию композитора  
(Концертный зал Санкт-Петербургской консерватории. 22 марта 2024 года)



# MUSICUS

QUARTERLY  
OF THE SAINT PETERSBURG  
RIMSKY-KORSAKOV  
STATE CONSERVATORY

Subscription index in the *Russian Post's* catalog: П6982

№ 1 (77) • january • february • march • 2024

## Founder/publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov  
State Conservatory

The magazine is registered by the Federal Service  
on Supervision in the Sphere of Mass Media,  
Communication and Cultural Heritage Protection.  
Registration certificat of mass information  
medium ПИ № ФС77-30963

## Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

## Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA  
Andrey DENISOV  
Irina POPOVA

## Distribution Department, development Logo, editor

L. MAKHOVA

## Design and imposition

Y. NOGAREVA

## Photographer

V. KONOVALOV

## Editorial Board address:

2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia  
Tel.: +7 (812) 644-99-88  
E-mail: [edition@conservatory.ru](mailto:edition@conservatory.ru)  
<http://www.conservatory.ru>

Signed to print 25.03.2024

Size (format): 60×84 1/8. Book/magazine paper.  
Offset print.

Print model and electronic imposition  
accomplished at the Saint Petersburg  
Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Printed in the Amirit Ltd., 88, litera U,  
Chernyshevskogo ul., Saratov, 410004, Russia.

Circulation: 120 copies.

Articles submitted to the magazine undergo peer  
reviewing. The Editorial Board's opinion may not  
coincide with the author's. No royalties are paid  
for publication of the materials.

Materials published in this magazine may not be  
reproduced, circulated or distributed, completely or  
partially, without Editorial Board's permission given  
in written form.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State  
Conservatory

## Contents

### Jubilee

To the 85<sup>th</sup> anniversary of Boris Tičšenko

- L. Davidenkova. "About my working on a portrait of Boris Tičšenko".  
*An interview by E. Davidenkova-Khmara* ..... 3
- I. Raiskin. A Man is a Sonata ..... 6  
About the monograph "The Run of Time by Boris Tičšenko"  
(A. Denisov, E. Vlasova) ..... 9

### Alma mater

- A. Arslanova. From the history of international arts contacts  
of the 1990s: on cooperation between the Leningrad (St. Petersburg)  
Conservatory and IRCAM ..... 13
- P. Rosolovskiy. The application of the basic principles of Konstantin  
S. Stanislavsky's "system" to the process of teaching choral conducting  
in the classroom. *Prepared by Ju. Lebedev* ..... 20  
With gratitude in our hearts... (S. Pleshak, N. Lebedeva, T. Vishnyakova,  
N. Durandina, O. Kucherova, A. Akhter, S. Khubedzeva, Ju. Grishchekin).  
*Prepared by S. Pleshak* ..... 27
- V. Smirnov. Another view. *Prepared by N. Martynov* ..... 33

### Studia

- S. Frolov. Composer Mikhail Glinka is a restless person ..... 39
- I. Raiskin. «Writing about this... was my dream» ..... 44

### Theory and Practice

- M. Degtyarev. Eighth Quartet by Juri Falik ..... 52

### In Theatres

- I. Raiskin. "Master and Margarita" in the Samara and St. Petersburg  
(premiere of Sergey Slonimsky's opera) ..... 59
- M. Dudina. "Iakinthos": non-ballet ballet ..... 64
- S. Klevtsova. "The Leningrad novel"... with tears in my eyes ..... 66

- Our authors ..... 68

The cover design includes the photo of Boris Tičšenko from Irina A. Tičšenko's monograph "The Run of Time by Boris Tičšenko" and the photo archive of 85<sup>th</sup> Boris Tičšenko anniversary concert (Concert Hall of the St. Petersburg Conservatory, March, 22, 2024)

## Sergey FROLOV Composer Mikhail Glinka is a restless person

## Сергей ФРОЛОВ Композитор М. И. Глинка — беспокойный человек

*«...философы спрашивают «Почему?» и «Что?»,  
не понимая ясно, что собственно, они хотят узнать.*

*Они выражают чувство интеллектуального  
беспокойства».*

Людвиг Витгенштейн. Лекции [5, с. 291]

Публикуя свою и по сей день не утратившую непревзойденной ценности монографию о Глинке, основоположник отечественной музыковедческой русистики Б. В. Асафьев предпослал ее Предисловию следующий принципиально важный для раскрытия личности Глинки эпиграф: «По живости характера и быстроте движе-

The problems touched upon by S. V. Fomichev in his recent article “Type of restless personality in Russian literature” was also partly transferred to A. S. Pushkin, which allows us to consider the type of “restless personality” among other figures of the Russian culture of that time, in the Russian music this being on the example of the creative personality of M. I. Glinka. Like Pushkin, Glinka knows neither peace nor absolute satisfaction in his work. But unlike Pushkin, Glinka is fundamentally alone, since the innovations of his restless art took him out of the context of the Russian culture of his time and, in turn, became the basis for future refraction in the music of the second half of the 19th century.

**Keywords:** “Restless people”, Alexander S. Pushkin, Mikhail I. Glinka, meaningful innovations, complex technologies.

Затронутая в недавней статье С. В. Фомичева «Тип беспокойного человека в русской литературе» проблематика отчасти там же была перенесена и на А. С. Пушкина, что позволяет рассмотреть тип «беспокойного человека» среди других деятелей русской культуры того времени, а в русской музыке на примере творческой личности М. И. Глинки. Как и Пушкин, Глинка в своем творчестве не знает ни покоя, ни абсолютного удовлетворения. Но в отличие от Пушкина Глинка принципиально одинок, так как новаторства его беспокойного творчества выносили его из контекста русской культуры своего времени и в свою очередь стали основанием для будущего преломления в музыке второй половины XIX века.

**Ключевые слова:** «Беспокойные люди», А. С. Пушкин, М. И. Глинка, содержательные новаторства, сложные технологизмы.

ний он (речь идет о русском художнике Платоне Тимофеевиче Бориспольце. — Б. А.) имеет много общего с М. И. Глинкою» [1, с. 58].

Прошло три четверти столетия с момента выхода из печати этой книги, и это асафьевское представление о Глинке неожиданно получило дополнительное обоснование в недавней статье С. А. Фомичева «Тип беспокойного человека в русской литературе» [9]. Здесь помимо рассмотрения важнейшей типологии русских литературных персонажей первой половины XIX века намечена еще и проблематика «беспокойного человека» среди реальных деятелей русской культуры и, пре-

жде всего, А. С. Пушкина<sup>1</sup>. Однако подобная типология несомненно может быть распространена и на музыку, точнее, на русских композиторов того времени, а среди них, естественно, на М. И. Глинку<sup>2</sup>. Как и Пушкин, Глинка в своем творчестве не знает ни покоя, ни абсолютного удовлетворения. Оба они одиноки и нередко неуживчивы в своей среде, и, в конечном счете, расплатились за это своей жизнью.

Однако, рассматривая ситуацию глинкинского «беспокойства» в сопоставлении с Пушкиным, необходимо указать и на существенные различия в их положениях в русской культуре. Ибо Пушкин оказывался органично вписанным в литературный процесс, как бы замыкая цепь предшествующих, да и единовременных с ним, движений в развитии литературного языка, поэтики, нравственно-эстетических и философских позиций первой трети XIX века. Находясь на вершине своего рода пирамиды, он имеет мощное основание для своего возвышения и, несмотря на все проявления своего «беспокойства», хорошо прочитывается в культурно-историческом контексте.

Иначе у Глинки. Он не просто одинок, но и принципиально выламывается из своей среды, из русского культурного контекста. Дело в том, что в русской музыкальной жизни первой половины XIX столетия сложилась весьма парадоксальная ситуация спокойной многоукладности. Так, в элитарных слоях петербургского общества, а именно в нем и проходило становление Глинки, в постоянном потреблении находились все достижения современной западноевропейской музыки. Филармоническое общество ежегодно давало серию концертов кантатно-ораториальной и симфонической музыки, в репертуаре которых были сочинения Г. Генделя, Л. Керубини, В. Моцарта и Л. Бетховена. И здесь более чем показательны, что премьера бетховенской *Missa Solemnis* (D-dur) op. 123 (Торжественной мессы) состоялась 7 апреля (26 марта по старому стилю) 1824 года именно в Петербурге, а в след за этим там же прошло и второе после Вены исполнение его 9-й симфонии. Из Петербурга же в 1823 году Бетховен получил заказ на три так называемых «Голицынских» кварте-

та. На сценах императорской оперы постоянно представлялись все новинки европейской оперы и балета. А подавляющую массу наиболее ярких исполнителей (певцов и инструменталистов) составляли зарубежные музыканты. Своего рода символом такого положения могут служить гастроли Ф. Листа в 1840-е годы.

Что же касается русской национальной музыки, то в Петербурге она была представлена, с одной стороны, ремесленными сочинениями немецких и итальянских музыкантов на темы стандартных образцов русского бытового музицирования, а с другой — замысловатыми поделками аборигенов по моделям европейских оперных представлений начала века, водевилей, сказочных балетов; попури на темы модных западных произведений; отдельными сочинениями концертного плана и разножанровой стихией прикладной танцевальности и песенного-романсового репертуара<sup>3</sup>.

При этом из среды русских музыкантов несколько выделялись крепкие ремесленники уровня А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева, А. Е. Варламова, А. Л. Гурилева, К. П. Вильбоа, Д. Е. Струйского (под псевдонимом Трилунный) и т. п., но они никак не выдерживали сравнения и, тем более, конкуренции со своими зарубежными современниками.

Несколько особняком рядом с ними существовала особая группа музыкантов-любителей из среды образованного дворянства, которые для своего развлечения на самом разном уровне профессионализма предавались узко-салонному музицированию или пытались заниматься музыкальным сочинительством. Наиболее интересными среди них были братья Михаил и Матвей Виельгорские, А. Ф. Львов, Н. Д. Улыбышев и князь В. Ф. Одоевский. Однако, при всем уважении к ним, нельзя не признать, что как композиторы они не создали сколько-нибудь выдающихся произведений. И лишь к концу первой половины столетия в круг начинающих профессионалов весьма органично включились такие перспективные в будущем композиторы как А. С. Даргомыжский и А. Г. Рубинштейн.

Завершая обзор русской музыкальной жизни первой половины XIX века, следует отметить, что она пред-

<sup>1</sup> Подобное смысловое перенесение подсказано С. А. Фомичевым, приводящим слова Н. А. Добролюбова: «В образах, созданных самим Пушкиным <...> действительно, можно видеть некоторые затаенные мысли, очень гармонирующие с его настроением вечного, неудовлетворяемого беспокойства» [9, с. 247].

<sup>2</sup> Более того, модус «беспокойных людей» в первой половине XIX века вообще характерен для общественного сознания того времени. Недавно, характеризуя будущего консерватора и ретрограда А. Х. Бенкендорфа как одного из ярких представителей реформаторских течений, его биограф писал: «Начиная с 1810 года мы видим Бенкендорфа в списках членов масонской ложи „Соединённых друзей“ (*Les amis réunis*), причем не на низшей ступени „ученика“, а в продвинутом разряде „мастера“. <...> В нее в разное время входили такие разные люди, как великий князь Константин Павлович, граф Станислав Костка-Потоцкий, граф А. И. Остерман-Толстой, министр полиции А. Д. Балашов, П. А. Вяземский, А. С. Грибоедов, П. Я. Чаадаев, С. Г. Волконский, П. И. Пестель, М. И. Муравьев-Апостол... Намерения основателя ложи А. А. Жеребцова казались вступающим в нее важными и благородными. <...> Тайное и благородное объединение единомышленников (каким, видимо, казалась ложа неопиту) ради достижения благих целей по совершенствованию рода человеческого — не образ ли „когорты добромыслящих“, о которой мечтал Бенкендорф? <...> Впрочем, братья-масоны не замыкались исключительно на „работе над своим диким камнем“ (то есть умозерцательным совершенствованием нравственности). Наоборот, постепенно ложа приобрела репутацию „беспокойной“» [8, с. 196–197].

<sup>3</sup> Московская музыкальная жизнь носила в то время характер провинциального сколка с петербургской. В провинции же, за исключением отдельных островков умирающей усадебной культуры, ориентированной на петербургские образцы, господствовало незатейливое прикладное музицирование, фактически исключающее сколько-нибудь значимого творческого почина.

ставляла собой весьма устойчивую систему, в которой составляющие элементы находились в гармоничном сосуществовании, спокойно и устойчиво исполняя предназначенные им функции. При этом, если не абсолютно господствующий, то явно подавляющий пафос деятельности русских музыкантов может быть охарактеризован как конформизм. Находясь как бы во второстепенном положении в сравнении с западноевропейскими музыкантами, русские вполне удовлетворялись сложившейся ситуацией и не испытывали каких-либо неудобств или желаний кардинальных перемен.

Судя по всему, Глинка, получая первые уроки музыки в условиях достаточно насыщенной музицированием усадебной культуры родительского Новоспасского и дядюшкиного Шмакова, вполне комфортно и согласно традиции формировался в типичного музыканта-аматёра, включенного во все доступные ему тогда компоненты описанной музыкальной жизни России. И не станем обольщаться его воспоминаниями о том, как в раннем детстве он дерзко барабанил по медным тазам, подражая церковному колокольному звону, или позже при первой же возможности пытался включить в исполнение танцевальной музыки, подстраиваясь на скрипке к крепостному оркестру. Все это не более чем причуды избалованного барчука. Однако важно то, что уже в Благородном пансионе он оказался выделенным из обыденного музыкального воспитания и включения в музыкальную жизнь. Благодаря заботам отца он получил исключительные условия для более требовательно организованного музыкального образования и это, по всей видимости, могло спровоцировать его на некоторое неприятие окружающей обыденности и ощущения своей исключительности и своего преимущества в соревновании с окружающими любителями музыки. Обо всем этом можно судить по известным условиям его пребывания в Пансионе<sup>4</sup>.

К тому же, именно в Благородном пансионе в характере Мишеля Глинки сформировалась тенденция к преодолению трудностей, а отсюда и к конкурентной соревновательности, что самым прямым образом свидетельствует о действии в его жизни фактора беспокойства. Впоследствии в письме к матери он писал из Испании о том, как трудно «уловить национальный характер испанской музыки — всё это дает пищу моему *беспокойному* (курсив мой. — С. Ф.) воображению, и чем труднее достижение цели, тем я, как всегда, упорнее и постоянное стремлюсь к ней» [3, с. 229].

Свидетельства беспокойной соревновательности (или даже амбициозности?) можно, например, увидеть

в его самооценке своих достижений в обучении<sup>5</sup>, когда не без гордости, если даже и не хвастовства, он сообщает, что в 1822 году «был выпущен первым, с правом на чин 10 класса» [2, с. 222]. При этом следует обратить внимание еще и на то, что здесь он, кажется, слегка преувеличил свои успехи, так как, судя по полуофициальным документам, первый был Станислав Петровский<sup>6</sup>. С не меньшей гордостью он вспоминал, что в день выпуска «сыграл публично а-мольный концерт Гуммеля» [2, с. 219]. И далее в течение всей своей жизни Глинка проявлял стремление к состоятельности и к поискам творческих новаторств, оставаясь при этом в состоянии постоянного беспокойства. Он сам об этом не раз вспоминал в своих «Записках».

Вот лишь несколько ранних примеров.

Глинку с первых лет самостоятельного музыкантского опыта постоянно тревожили вопросы композиторской технологии. Так, получив летом 1823 года в свое распоряжение оркестр своего шмаковского дяди, он несколько варварским, но, безусловно, очень эффективным способом осваивал основы инструментовки, о чем и вспоминал в своих «Записках»: «...чтобы добиться более отчетливого исполнения, <...> прежде общей пробы я проходил с каждым музыкантом, исключая немногих лучших, его партию, до тех пор, пока не было ни одной неверной или даже сомнительной ноты в исполнении» [2, с. 225]. Затем, производя первые пробы вместе, и добиваясь того, что пьеса шла порядочно, молодой капельмейстер «отходил на некоторое расстояние и следил таким образом эффект изученной уже инструментовки» [2, с. 225].

Столь же показателен и другой пример раннего беспокойного и настойчивого преодоления музыкально-технологических препятствий. Там же в Шмакове, поставив задачу исполнить Увертюру Es-dur Людвига Маурера, имея для этого комплект оркестровых голосов, но без партитуры, Глинка обнаружил недочет партии альтов. Тогда он смог самостоятельно восполнить эту лауну и следующим образом описал это: «...я, разложив остальные партии по стульям и сравнивая их, написал альт, и, полагаю, совершенно безошибочно». Оценивая этот труд, можно только восхититься слуху и музыкальной памяти начинающего и специально необученного сочинительству композитора, который «вслепую» восстановил в своем воображении несуществующую партитуру и правильно вписал в нее отсутствующую партию альта.

Обращает внимание на себя и свойственная Глинке честная профессиональная требовательность к себе,

<sup>4</sup> См.: [11].

<sup>5</sup> Стоит отметить и многие другие свидетельства роли соревновательности в творческой биографии Глинки. Таков, например, его собственный рассказ о том, как он состязался с М. Ю. Вильегорским в написании канона: «Прежде, чем гр. Михаил Юрьевич Вельгорский принял за перо, я успел состряпать канон...» [2, с. 236–237]; или его воспоминание о том, как в 1834 году он учился в Берлине композиции у З. Дена, который ставил перед Глинкой задания писать фуги «на темы известных композиторов» [2, с. 262], таким образом, включая его в соревнования с ними.

<sup>6</sup> См.: [6, с. 32].

к своим сочинениям. Начав отсчитывать свои сочинительские опыты с весны 1822 года<sup>7</sup>, Глинка весьма невысоко ценил их качества и первым удачным своим творением посчитал лишь романс «Не искушай меня без нужды», написанный в 1825 году. И ранее и позже он беспощадно уничтожал многие свои сочинения, не удовлетворявшие его беспокойную, а потому и щепетильную профессиональную требовательность. Как теперь известно, такая участь постигла его увертюры и симфонии на «русские темы», оперу «Двумужница» и т. п. Некоторые его опусы оставались недописанными и лишь случайно сохранились в черновиках. В частности, и, лишь по причине того, что ее рукопись находилась у его приятеля А. Н. Мельгунова, сохранились две первые части его Сонаты для альты (скрипки) и фортепиано.

А вот те немногие произведения, сочинение которых было хорошо продумано, которые творились Глинкой вдохновенно и с высочайшим мастерством, были доведены им до совершенства, а потому и стали классическими образцами его творчества. И все они отличаются тем свойством, которое можно назвать беспокойным новаторством. Все они, в той или иной мере, выпадали из принятых в то время нормативов музыкальной культуры, и каждое из них может быть расценено как своего рода вызов в адрес современной ему европейской музыке. Поэтому они неизменно вызывали к себе недоумение или даже раздражение со стороны русского обывательского общества и наоборот понимание и высокую оценку в тесном кругу некоторых из наиболее ярких — «беспокойных» — западных композиторов, в числе которых были Ф. Лист, Г. Берлиоз и Дж. Мейербер.

Нам теперь трудно представить насколько новаторскими были обе оперы Глинки или его сохраненные симфонические произведения. Все они стали основой для дальнейшего творчества русских, да и не только русских композиторов. Их музыка настолько освоена потомками, что фактически растворилась в их многочисленных опусах. При этом по-настоящему высшие достижения Глинки оказались ими непонятыми. И лишь у Мусоргского и Чайковского, и также по причине «беспокойства» их творческого дара, с достаточной очевидностью можно обнаружить достойные соответствия беспокойному гению Глинки. Но это уже отдельная тема, а здесь стоит рассмотреть некоторые наиболее яркие примеры «беспокойства» в его творчестве.

Прежде всего, это опера «Жизнь за Царя». Ее важнейшей особенностью является то, что музыка писалась ранее текста, благодаря чему музыкально-технологическая составляющая играет важнейшую роль в ее драматургии. Не вдаваясь в подробности, об этом уже много написано, обратим внимание здесь на заяв-

ленный самим Глинкой прием «противупоставления» русской музыки польской или на то, как сквозь всю оперу проходит постепенное прорастание мотива, достигающего своего вершинного воплощения в заключительном победном хоре «Славься». Таким образом, параллельно словесному сюжету в этой опере разворачивается некое подобие музыкального сюжета.

Столь же важными оказываются новаторские приемы подтекстовок в вокальных партиях, когда Глинка к изначально написанным мелодиям подписывал требуемые к предполагаемым к ним текстам указания на стиховые размеры и на обязательные гласные буквы на некоторых наиболее высоких или низких нотах. Выполнить эту труднейшую задачу изначально попробовал Жуковский, но измучившись и сославшись на недостаток времени, передал дело сначала В. А. Соллогубу, а затем Е. Ф. Розену. И только последний смог вполне реализовать все требуемые композитором условия.

Наконец, высшим достижением Глинки стал интонационный синтез итальянского вокала, немецкой инструментальной техники и русского мелоса, ставший образцом для всех дальнейших русских композиторов. Вспоминая слова Чайковского о том, что «русская симфоническая школа» вся «в Камаринской, подобно тому, как весь дуб в жёлуде» [15, с. 215], можно столь же уверенно уподобить оперу «Жизнь за Царя» тому же «жёлуду», из которого выросла вся русская классическая музыка.

Несколько иначе композиторское беспокойство проявилось в музыкальной драматургии второй оперы Глинки «Руслан и Людмила». Несмотря на все попытки придать ей смысл эпического сказания<sup>8</sup>, все более ясными становятся определяющие ее содержание черты горькой иронии, а также признаки своего рода пародии на современную ей европейскую оперу. Ну как иначе, в самом деле, следует воспринимать распределение в ней оперных амплуа? Например, всех трех главенствующих в ней басов? Согласно традиции, амплуа басов — злодеи, жертвы или буффоны. Первые в «Руслане» получили совершенно иные сценические воплощения, бас-буфф — Фарлаф, а вот жертвами являются Светозар и Руслан. Светозар горюет, переживая позор из-за кражи дочери. Руслан, несмотря на повышенную бодрость его вокальной партии, в сценическом действии никак не может претендовать на роль героя. Как своего рода «ковбой-неудачник» он постоянно терпит поражения: у него из брачных объятий крадут невесту; блуждая в ее поисках, он теряет и коня, и оружие; найдя невесту, он не может ее пробудить; наконец, на пути в Киев его усыпляют и снова лишают невесты! Он — супер-жертва!

Но кто же подлинные герои? Ведь их амплуа должны воплощать тенора. В «Руслане» два тенора, но оба —

<sup>7</sup> Самым ранним из своих сочинений он называет несохранившиеся фортепианные вариации на тему из оперы Й. Вейгля «Швейцарское семейство», написанные весной 1822 года. Подробнее об этом см.: [12].

<sup>8</sup> Нам уже приходилось писать о явной ошибочности стасовского стремления определить жанровую природу «Руслана и Людмилы» Глинки как «эпической» оперы. См., например: [14, с. 42–44; 10, с. 11–12].

Баян и Финн — старики. И если они и герои, то уж никак не любовники. В таком случае героем-любовником является Ратмир. Но ему отдана партия контральта: травести контральта — женщина, переодетая мужчиной и поющая низким, почти теноровым голосом. Здесь также в этой опере снова ироническая «подстава».

Столь же ложны и злодеи: Наина почти не имеет в своей партии мелодических форм и произносит свой текст то на одной, то на другой ноте; Черномор и вовсе лишен своего голоса.

Фактически камерный оркестр, и большая роль ансамблей — никак не тянут на героическую или тем более эпическую жанровость.

Таким образом «Руслан и Людмила» — опера перевертыш, или вызов оперным традициям со стороны беспокойного композитора.

Опрокинутым в ней оказывается и музыкальный сюжет, правильнее говоря полное отсутствие такового. Позже М. П. Мусоргский назовет нечто подобное как «Форма разбросанных вариаций и перекличек» [7, с. 71]. В наше время к такой драматургии больше подходит термин «сетевой принцип». Возможно, также, и определение логики непредсказуемых или многофункциональных причинно-следственных отношений. В определенном смысле подобный тип драматургии можно увидеть, например, в «Улисе» Джойса. И еще одно важное замечание. В обозначенных парадоксальных причудах этой оперы можно обнаружить явный пример «петербургских лицедейств», столь свойственных беспокойной творческой личности Глинки<sup>9</sup>. Всего этого не поняли современники Глинки. Не поняли и потомки, и только недавно была произведена попытка воплотить скрытое ироико-комическое, а отчасти и трагическое начало в постановке «Руслана» в режиссуре Д. Ф. Черникова в Большом театре в 2011 году.

Несколько иначе тревожное беспокойство проявилось в симфонической музыке Глинки. В основном его следы обнаруживаются в разработке музыкально-драматических технологий, ставящих целью постоянное течение метаморфоз в изначально избранном музыкальном материале. При этом и сам этот материал необычен для европейской музыки того времени, ибо взят из бытовой этнографически достоверной сферы. Таковы обе Испанские увертюры и русское скерцо «Ка-

маринская». Столь же замечательна и метро-ритмическая игра с укороченными, а потому и тревожными четверехтактами в «Вальсе-фантазии».

«Беспокойства» проявлялись и в более общих планах творческой деятельности Глинки. Достигнув авторитета хорошего музыканта в петербургских любительских кругах, он попытался выйти из нормативов отечественного музицирования и в конце 1820-х годов стал брать уроки композиции и пения у заезжих итальянских мастеров. Но они явно не соответствовали его требовательности, и в 1830 году он отправился за границу. Прожив три года в Италии и научившись петь и писать музыку по-итальянски, он испытал разочарование. Все то же беспокойство, заставило его признаться: «Мы жители Севера, чувствуем иначе, впечатления или нас вовсе не трогают, или глубоко западают в душу. У нас или неистовая веселость, или горькие слезы. Любовь, это восхитительное чувство, животворящее вселенную, у нас всегда соединена с грустью» [2, с. 259]. И далее еще более значительное признание: «Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски» [2, с. 260].

Беспокойства преследовали Глинку на протяжении всей его жизни. Всего за три месяца до кончины, будучи создателем своих основных сочинений, и получив не только общерусское, но, отчасти уже и международное признание своего гения и как раз накануне своего триумфального концерта (9/21 января 1857 года) при прусском дворе, он снова испытывал тревожные предъющения обновления своей музыки и писал: «Я почти убежден, что можно связать Фугу западную с условиями нашей музыки (подчеркнуто Глинкой. — С. Ф.) узамы законного брака» [4, с. 180].

Но воплотить заданную этой тревожной мыслью работу Глинка уже не успел. Более того, его ближайшие потомки отнюдь не сразу смогли дорасти до его мастерства и тем более до свойственного ему уровня творческого беспокойства. Лишь к рубежу 1860–1870-х годов к технологическому уровню Глинки приблизились члены балакиревского кружка — «Могучей кучки» и Чайковский. В конце 1870-х идею «брачных уз» русской песенности и западной полифонии в своем понимании начнет развивать С. И. Танеев. Однако подлинными преемниками беспокойного гения стали лишь М. П. Мусоргский и П. И. Чайковский<sup>10</sup>.

### Литература

1. Асафьев Б. В. Глинка // Асафьев Б. В. Избранные труды / ред. колл.: И. Э Грабарь и др.; вступ. ст. Д. Б. Кабалевского. Том 1: Избранные работы о М. И. Глинке / ред. и примеч. Т. Н. Ливановой. М.: АН СССР, 1952. С. 58–283.
2. Глинка М. И. Записки // Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 1 / подгот. А. С. Ляпунова. М.: Музыка, 1973. С. 211–350.
3. Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 2(А): Письма / подгот. А. С. Ляпунова, А. С. Розанов. М.: Музыка, 1975. 416 с.

<sup>9</sup> См. об этом: [13].

<sup>10</sup> Текст статьи впервые был обнародован в докладе, прочитанном автором на X Апрельской междисциплинарной научной конференции «Неканоническая эстетика. Все тревоги мира: Беспокойство в литературе и искусстве». Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, 28 апреля 2023 г.

4. Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 2(Б): Письма / подгот. А. С. Розанов. М.: Музыка, 1977. 399 с.
5. Людвиг Витгенштейн, Лекции: Кембридж. 1930–1932. По записи Дж. Книга и Д. Ли, перевод Т. Михайловской // Людвиг Витгенштейн: человек и мыслитель: сб. ст. / перевод с англ., сост. и послесл. В. П. Руднева. М.: Прогресс; Культура, 1993. С. 273–309.
6. М. И. Глинка. Летопись жизни и творчества / сост. А. Орлова; под ред. Б. В. Асафьева. М.: Музгиз, 1952. 541 с.
7. Мусоргский М. П. Письма. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1984. 446 с.
8. Олейников Д. И. Бенкендорф. М.: Молодая гвардия, 2009. 393 с.
9. Фомичев С. А. Тип беспокойного человека в русской литературе // Литературный факт. 2021. № 3. С. 246–260.
10. Фролов С. В. Глинка (М. И. Глинка в XXI веке. Новый взгляд на личность и творчество). Часть I. Детство в Новоспасском (1804–1817) / науч. ред. Н. П. Хилько. СПб.: Нестор-История, 2016. 174 с.
11. Фролов С. В. Глинка (М. И. Глинка в XXI веке. Новый взгляд на личность и творчество). Часть II. В благородном пансионе (1818–1822) / науч. ред. Н. П. Хилько. СПб.: Нестор-История, 2019. 210 с.
12. Фролов С. В. О первом названном, но несохранившемся сочинении М. И. Глинки // Музыка: задуманное, забытое, возвращенное...: сб. науч. ст. / сост. и отв. ред. З. М. Гусейнова, Г. А. Некрасова. СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2012. С. 63–72.
13. Фролов С. В. Петербургские лицедейства М. И. Глинки // Музыковедение. 2018. № 10. С. 3–12.
14. Фролов С. В. «...чорт догадал меня родиться в России с душою и с талантом!»: жизнь и творчество М. И. Глинки в исторической рефлексии // Музыкальный мир в новом тысячелетии: взгляд из Санкт-Петербурга / сост. и отв. ред. А. В. Епишин. Ч. 2: Статьи. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. С. 49–72.
15. Чайковский П. И. Дневники. 1873–1891 / подгот. к печ. Ип. И. Чайковским; предисл. С. Чемоданова; примеч. Н. Т. Жегина. М.; Пг.: Муз. сектор ГИЗа, 1923. 294 с.

Iosif RAISKIN

## “Writing about this... was my dream”

The article is devoted to the most important musical-critical works by Nikolay Ya. Myaskovsky, which deeply analyze communicative functions of musical form (“focus on perception”), and also anticipated understanding of the musical form as a process.

**Keywords:** Nikolay Ya. Myaskovsky — a critic and researcher, external and internal form of a musical work.

Иосиф РАЙСКИН

## «Написать об этом... была моя мечта»<sup>1</sup>

Статья посвящена важнейшим музыкально-критическим трудам Н. Я. Мясковского, глубоко анализирующим коммуникативные функции музыкальной формы («направленность формы на восприятие»), а также предвосхитившим понимание музыкальной формы, как процесса.

**Ключевые слова:** Н. Я. Мясковский — критик и мыслитель, внешняя и внутренняя форма музыкального произведения.

*В конце 70-х годов минувшего века автор этих строк предложил для сборника статей «Критика и музыковедение», готовившемся к печати в издательстве «Музыка», статью о Н. Я. Мясковском-критике под названием «Артистический восторг и исследовательская глубина» (в предыдущем выпуске указанного сборника уже были помещены два обширных материала, связанные с предметом названной статьи<sup>2</sup>). При редактировании была отсечена ее вторая половина, посвященная проблеме динамической музыкальной формы в критическом наследии Н. Я. Мясковского. Причиной редакторской резекции формально было названо то, что Н. К. Метнер, о творчестве которого шла речь в цитируемой рецензии Мясковского, — эмигрант, неблагоприятно настроенный к СССР (и это при том, что музыка Метнера звучала в наших залах в исполнении таких мастеров, как Э. Гилельс, Е. Светланов, З. Долуханова!). Мне думается, что опасливая редакция скорее была вызвана кажущимся «посягательством» на приоритет академика Б. В. Асафьева в исследовании музыкальной формы как процесса. В результате оставшаяся половина статьи получила подзаголовок: «Н. Мясковский о П. Чайковском-симфонисте» [24]. Восстанавливая изначальный текст, публикую часть статьи, посвященную Чайковскому, в сжатом виде. Что же до прозрений Мясковского в области динамической музыкальной формы, то разговор о них расширен и дополнен.*

<sup>1</sup> Настоящая статья является продолжением цикла очерков о Н. Я. Мясковском. См.: [25].

<sup>2</sup> См.: [26].

- АРАСЛАНОВА Алиса Руслановна — студентка III курса музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: araslanova.alisa@yandex.ru.
- ДАВИДЕНКОВА Лидия Сергеевна — художник, профессор Санкт-Петербургской Академии художеств имени Ильи Репина, член Союза художников России и Международной федерации художников, Почетный член Российской Академии художеств.
- ДАВИДЕНКОВА-ХМАРА Екатерина Шандоровна — доцент кафедры оркестровки и общего курса композиции Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: k\_davidenkova@mail.ru.
- ДЕГТЯРЕВ Михаил Георгиевич — преподаватель Средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, доцент кафедры виолончели, контрабаса, арфы и квартета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: micello1@yandex.ru.
- ДУДИНА Мария Константиновна — доцент кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, аспирант Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. E-mail: maria.dudina0410@gmail.com.
- КЛЕВЦОВА Светлана Олеговна — музыковед, директор Санкт-Петербургского Музыкально-педагогического училища. E-mail: klevцова@mpu-spb.ru.
- ЛЕБЕДЕВ Юрий Борисович — дирижер, доцент кафедры оперно-симфонического дирижирования Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Сайт: jurilebedev.com.
- МАРТЫНОВ Николай Авксентьевич — заслуженный деятель искусств РФ, композитор, музыковед, главный научный сотрудник Отдела подготовки кадров высшей квалификации Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: mart38@mail.ru.
- РАЙСКИН Иосиф Генрихович — главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: eiraiskin@mail.ru.
- РОССОЛОВСКИЙ Петр Алексеевич (1923–2014) — дирижер, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор кафедры хорового дирижирования (1962–2011) Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.
- СМИРНОВ Валерий Васильевич (1937–2023) — доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, главный научный сотрудник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.
- ФРОЛОВ Сергей Владимирович — член Союза композиторов Санкт-Петербурга, Президент Гуманитарного фонда им. М. И. Глинки. E-mail: volorf2@yandex.ru.
- ARASLANOVA Alisa — student of the Musicologist Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: araslanova.alisa@yandex.ru.
- DAVIDENKOVA Lidia — painter, Professor of the Saint Petersburg Ilya Repin Academy of Arts, member of the Russia Painters' Union and International Federation of painters, Honored member of the Russian Academy of Arts.
- DAVIDENKOVA-KHMARA Ekaterina — PhD, Associate professor of the Department of Orchestration and Musical Composition of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: k\_davidenkova@mail.ru.
- DEGTYAREV Mikhail — Lecturer of the Secondary Special Music School of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov Conservatory, Associate professor at the Department of Violoncello, Double bass, Harp and Quartet the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: micello1@yandex.ru.
- DUDINA Maria — Associate professor of the Department of Ballet Direction of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, postgraduate student of Vaganova Ballet Academy. E-mail: maria.dudina0410@gmail.com.
- KLEVTSOVA Svetlana — musicologist, Headmaster of the St. Petersburg Musical and Pedagogical College. E-mail: klevcova@mpu-spb.ru.
- LEBEDEV Juri — conductor, Associate professor of the Department of Opera and Symphony Conducting of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Website: jurilebedev.com.
- MARTYNOV Nicolay — PhD, Merited Worker of Arts Industry of the Russia Federation, composer, musicologist, Chief researcher of Department of Personnel Training High Quality of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: mart38@mail.ru.
- RAISKIN Iosif — Editor-in-Chief of the newspaper "Mariinsky Theatre", chairman of the section of criticism and musicology of the St. Petersburg Composers' Union. E-mail: eiraiskin@mail.ru.
- ROSSOLOVSKY Peter (1923–2014) — choir conductor, Honored Artist of the RSFSR, Professor of the Department of Choir conducting of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.
- SMIRNOV Valery (1937–2023) — DSc, PhD, Professor, Honored Art Worker of the Russian Federation, Chief Researcher of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.
- FROLOV Sergey — member of the St. Petersburg Composers' Union, President of the Glinka Humanitarian Foundation. E-mail: volorf2@yandex.ru.