

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

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

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
М. А. Серебrenников, редактор
(канд. иск., редактор РИО СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, вед. специалист исследовательской
группы СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор
СПбГК, гл. науч. сотр. РИИИ)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2020

Содержание

Статьи

Грэм Гриффитс

Еще раз о «кровном родстве»
Римского-Корсакова и Стравинского:
пути к неоклассицизму
и другие совпадения **6**

Юрий Абдоков

Эдуард Серов — интерпретатор
Первой симфонии Бориса Чайковского:
к проблеме стиливого аутентизма **19**

Дануте Петраускайте

Юозас Жилевичюс — забытый выпускник
Петроградской консерватории **41**

Владимир Чернышов

Концерты для левой руки
Равеля и Прокофьева:
два ответа на один заказ **67**

Акнар Шарипбаева

Носитель традиций музыкально-
исполнительского искусства в социуме
(на примере казахских кобызистов
и украинских кобзарей) **92**

Рецензии

Валерий Смирнов

«Не будь Балакирева,
судьбы русской музыки были бы
совершенно другие...» **113**

Сведения об авторах **126**

Информация для авторов **131**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Maksim Serebrennikov, Editor (*PhD, Editor, SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Arkady Klimovitsky (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory; Chief Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registrarion certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2020

Contents

Articles

Graham Griffiths
The “Consanguinity” Between
Rimsky-Korsakov and Stravinsky Revisited:
Pathways to Neoclassicism and Other
Symmetries **6**

Yuriy Abdokov
Eduard Serov As Interpreter
of Boris Tchaikovsky’s First Symphony:
On the Problem of Style Authenticity **19**

Danute Petrauskaite
Juozas Žilevičius, a Forgotten Graduate
of Petrograd Conservatory **41**

Vladimir Chernyshov
Piano Concertos for the Left Hand
by Ravel and Prokofiev:
Two Answers to One Order **67**

Aknar Sharipbaeva
The Bearer of the Traditions
of Musical Performing Art in Society
(On the Example of Kazakh Kobyzists
and Ukrainian Kobzars) **92**

Reviews

Valery Smirnov
“The Fate of Russian Music Without Balakirev
Would Have Been Completely
Different...” **113**

Contributors to this issue **126**

Directions to contributors **131**

УДК 785.1+781.632

ББК 85.313(2)6

DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.002

Эдуард Серов — интерпретатор Первой симфонии Бориса Чайковского: к проблеме стиливого аутентизма

Абдоков, Юрий Борисович

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
125009 Москва, ул. Б. Никитская, 13/6

Аннотация. В статье впервые в отечественном искусствознании рассматривается феномен творческого взаимодействия одного из крупнейших оркестровых композиторов XX столетия Бориса Александровича Чайковского (1925–1996) и выдающегося российского дирижера, профессора Санкт-Петербургской консерватории Эдуарда Афанасьевича Серова (1937–2016). Основным предметом анализа является интерпретация, запечатленная в премьерной студийной записи Первой симфонии Б. Чайковского, осуществленной Серовым в июне 2006 года. Масштабный оркестровый опус, сочиненный Б. Чайковским, когда он был студентом в консерваторском классе Д. Д. Шостаковича, никогда прежде не исследовался в российском музыкознании. Тембровая поэтика и архитектура самой ранней циклической партитуры Б. Чайковского осмыслены в контексте изучения авторского оркестрового стиля и его слагаемых, включая те, которые обозначены самим композитором («тембровая оптика», «перспективные планы», «атмосферная среда» и т. д.). Принципиально важным в оценке дирижерской трактовки Серова является анализ стиливой адекватности, проявляющейся в исполнительской расшифровке того, что Б. Чайковский, анализируя музыку других авторов, называл «темброво-поэтическим кодом» оркестровой партитуры. В статье впервые публикуется уникальный эпистолярный документ — послание Шостаковича своему ученику (после показа симфонии на композиторской кафедре Московской консерватории); также приводятся суждения самого Б. Чайковского, в которых он оценивает профессиональные качества Серова-дирижера и делится личными представлениями о стиливом аутентизме в дирижерском и шире — исполнительском искусстве.

Ключевые слова: *Борис Александрович Чайковский, Эдуард Афанасьевич Серов, Дмитрий Дмитриевич Шостакович, дирижирование, интерпретация, тембровая поэтика, стиливой аутентизм.*

Дата поступления: 17.09.2020

Дата публикации: 15.11.2020

Для цитирования: *Абдоков Ю. Б. Эдуард Серов — интерпретатор Первой симфонии Бориса Чайковского: к проблеме стиливого аутентизма // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 4. С. 19–40. DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.002.*

Эдуард Серов — интерпретатор Первой симфонии Бориса Чайковского: к проблеме стилового аутентизма

«Господи! Сколько разных дирижеров бывает на свете! Где тут разобраться публике...», — по-гоголевски восклицает автор «Китежа», известный и другими афористическими высказываниями, касающимися дирижерского ремесла [Римский-Корсаков 1911, 135]. Борис Чайковский не считал дирижерское искусство «темным делом», но проявлял чрезвычайную избирательность во всем, что касается сотворчества с конкретными оркестрами и их руководителями. В классе сочинения и оркестровки Б. Чайковского анализ дирижерских интерпретаций был органичной частью работы с учениками и значил очень много. Именно во время изучения стиловой адекватности дирижерского прочтения музыки широкого историко-эстетического спектра автор «Севастопольской симфонии» нередко открывал важнейшие свойства собственной тембровой поэтики. Учитывая, что композитор избегал пространных разговоров о своем творчестве, это обстоятельство имеет особое значение.

Будучи выдающимся пианистом — лучшим интерпретатором созданных им сольных, концертных, ансамблевых, оркестровых сочинений с участием фортепиано, Б. Чайковский никогда не делал попыток встать за дирижерский пульт и был в этом более похож на Н. Я. Мясковского, нежели на Д. Д. Шостаковича, у которых учился в Московской консерватории. Впрочем, дирижерские опыты Шостаковича, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, Н. Пейко и других коллег-современников он не считал баловством, а дирижерское искусство П. Хиндемита, И. Стравинского и Б. Бриттена ценил так же высоко, как их композиторское творчество.

На вопрос одного из учеников, не возникало ли у Б. Чайковского желания исполнить в качестве дирижера собственную или чужую оркестровую музыку, последовал быстрый и лаконичный ответ: «Нет. Никогда. Зачем?..» Однажды композитор заметил:

«В дирижерстве, как и в сочинении музыки, огромное значение имеет безупречная профессиональная выучка. *Научиться* здесь необходимо очень многому и это при том, что *научить* этому вряд ли возможно. Я не очень верю в вундеркиндов. А вот рано

проявляющийся художественный дар — явление весьма ценное. Но это бывает редко. *Природный* музыкант — не тот, кто обладает лишь безупречным слухом и феноменальной памятью, а тот, кто всю эту „минералогию“ превращает в топливо для художественных открытий. Композиторы, и в особенности дирижеры, подвержены опасности раствориться в нарциссическом самоупоеании и дилетантизме, что, впрочем, не мешает некоторым достичь больших карьерных высот. Но к музыке это не имеет никакого отношения»¹.

С наблюдениями Б. Чайковского перекликается мысль Фрица Буша, писавшего, что «дирижирование является таким искусством, которому почти невозможно научить, и поэтому выражение „прирожденный дирижер“, безусловно имеет под собой почву» [Буш 1983, 46].

Те немногие маэстро, которым Б. Чайковский поручал премьеры своих новых партитур, в полной мере обладали этим даром. При этом сам композитор — и это не скрывалось им от учеников — всю жизнь *учился* у музыкантов, с которыми работал, несмотря на то, что все они осознали, *кто* есть в истории оркестрового искусства автор Скрипичного концерта, «Подростка», «Ветра Сибири», «Знаков Зодиака», «Музыки для оркестра»... Все крупные исполнители, сотрудничавшие с Б. Чайковским, оставили свидетельства того, что даже мимолетный контакт с композитором, не говоря уже о систематическом общении, был для них незабываемой школой профессионализма, вкуса, человеческой культуры.

Взаимодействие юного Б. Чайковского (в самом начале творческого пути) с маститыми Самуилом Самосудом и Александром Гауком сформировало на многие десятилетия вперед тип отношений художника с интерпретаторами его партитур. Речь идет о немногословной взыскательности, тщательности в проработке мельчайших деталей и стремлении к предельной творческой свободе исполнителя в выражении стилистически неискаженного авторского замысла. Б. Чайковский никогда не искал *специально* своих исполнителей, обивая пороги концертных контор и дирижерских приемных. Как правило, они сами находили его. Автор «Симфонии с арфой» отклонял десятки предложений, которые могли бы

¹ Здесь и далее (без специальных оговорок) впервые цитируются слова композитора, зафиксированные автором статьи в период ассистентства (1992–1994) в классе сочинения и оркестровки Б. Чайковского в РАМ имени Гнесиных. Все эти суждения *от первого лица* неоднократно обсуждались с вдовой композитора Я. И. Мошинской-Чайковской и его друзьями-коллегам — М. С. Ростроповичем, Р. Б. Баршаем, К. С. Хачатуряном, инициировавшими создание Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского («The Boris Tchaikovsky Society»: www.boris-tchaikovsky.com).

кому-то показаться весьма соблазнительными, руководствуясь не правилами игры на музыкальной «ярмарке тщеславия», а своими — весьма строгими — представлениями о таланте и профессионализме. Тому же он учил своих немногочисленных воспитанников. Есть все основания утверждать, что выбор исполнителя был для него еще и морально мотивированным действием. Никаких двусмысленностей в отношениях с исполнителями композитор не допускал, полагая что *стиль, абсолютного воплощения которого необходимо добиться в работе с дирижером*, — это категория в равной степени эстетическая и морально обусловленная. Не раз, размышляя о самой природе художественного стилеобразования, он ставил знак равенства между эстетикой и метафизикой. «Поэтическая подлинность сродни нравственной истине», — говорил композитор. Как и немецкий мыслитель, он был уверен: «...когда борзописец готов оправдать преступление, это режет глаз намного сильнее, чем любой эстетический промах. В конечном счете стиль зиждется на справедливости (нравственном чувстве — Ю. А.). Только справедливому ведомо, на каких весах следует взвешивать слово или предложение» [Юнгер 2002, 95].

Немудрено, что сформировался круг избранных исполнителей, для которых интерпретация музыки Б. Чайковского представляла не карьерный интерес или счастливую случайность, а нечто большее — стремление к творческому и вместе с тем духовному открытию. Первыми среди этих мастеров должны быть названы упомянутые уже Самосуд и Гаук, с энтузиазмом исполнявшие ранние партитуры композитора и запечатлевшие свое искусство в превосходных трансляционных и радиозаписях².

Судьбоносным для отечественного искусства стал творческий союз Бориса Чайковского и Кирилла Кондрашина, которому посвящена Вторая симфония композитора. Именно Кондрашин впервые исполнил Виолончельный концерт (1964) с Мстиславом Ростроповичем, Вторую симфонию (1967), Скрипичный концерт (1969) с Виктором Пикайзеном, Тему и восемь вариаций (1973) и другие сочинения, осуществив к тому же записи, художественное совершенство которых делает их в своем роде эталонными. Показательно, что для своего прощального концерта в Большом зале столичной консерватории (перед отъездом из СССР)

² В 1951 году Самосуд записал на Всесоюзном радио Фантазию на русские народные темы (1950). 7 декабря того же года Гаук провел концертную премьеру этого сочинения в Большом зале Московской консерватории. В 1952 году Самосуд осуществил радиопремьеру Славянской рапсодии (1951), а 29 октября 1956 года Гаук руководил первым концертным исполнением опуса в Концертном зале имени П. И. Чайковского. 7 февраля 1954 года состоялась премьера Симфонии для струнного оркестра (1953) в исполнении струнной группы оркестра Всесоюзного радио под руководством Гаука. В этом же году Гаук впервые исполнил на радио Каприччио на английские темы (1954).

Кондрашин выбрал именно Тему и восемь вариаций, партитуру, заказанную по его протекции Б. Чайковскому старейшим симфоническим оркестром мира — Дрезденской государственной капеллой (Staatskapelle Dresden).

По-настоящему счастливым было творческое взаимодействие Б. Чайковского и Рудольфа Баршая³. Для Московского камерного оркестра композитор сочинил несколько партитур, без которых его творческий облик немислим. Баршай с успехом исполнял не только ранние Симфониетту (1953) и Кларнетовый концерт (1957), но и посвященную ему Камерную симфонию (1967). Кульминацией творческого диалога музыкантов, друживших с консерваторских лет, стала премьера и запись Фортепианного концерта (1971). Вынужденный отъезд дирижера из страны помешал реализовать еще один (увы, так и не осуществленный) «баршаевский» замысел композитора, а именно — кантату на тексты Д. Самойлова⁴. Так или иначе, сохранившиеся трансляционные записи Кларнетового концерта (солист В. Тупикин), Камерной симфонии и Концерта для фортепиано с оркестром, в котором солирует автор, — все это художественно-исторические артефакты, запечатлевшие не только высочайшее мастерство легендарного оркестра, но и волю автора во всем, что касается *стилевого аутентизма* в интерпретации его сочинений.

После вынужденной эмиграции Баршай и смерти Кондрашина круг музыкантов-дирижеров, с которыми Б. Чайковский сотрудничал многие годы не только профессионально, но и по-человечески доверительно, сузился до предела. Это были В. И. Федосеев — в Москве и Э. А. Серов — в Ленинграде. При этом интерес к творчеству композитора проявляли крупнейшие отечественные и зарубежные маэстро. Достаточно

³ Более подробно об этом см.: [Абдоков 2020a].

⁴ Давид Самойлов дружил с композитором с ранних лет. Он был автором текстов не только многочисленных радиопостановок с музыкой Б. Чайковского, но и либретто его единственной оперы «Звезда» по одноименной повести Э. Казакевича. Опера готовилась как дипломный проект на окончание Московской консерватории, но была подвергнута разгромной критике вместе с сочинениями Шостаковича, Мясковского, Прокофьева, Шебалина в 1948 году. В настоящее время мой консерваторский ученик и один из воспитанников Э. А. Серова — дирижер Николай Хондзинский — занимается подготовкой первого исполнения этого сочинения. В сентябре 2004 года руководитель Академии хорового искусства В. С. Попов в личной беседе с автором (заведовавшим в то время кафедрой композиции АХИ) рассказывал о нереализованном кантатном опусе Б. Чайковского на стихи Д. Самойлова (в исполнении нового сочинения помимо баршаевского коллектива должен был участвовать хор мальчиков под руководством Попова): «Это была восхитительная кантата *про собаку*, на чудесные стихи Самойлова. После отъезда Баршай Борис Александрович отказался от работы на эту тему. Он считал, что премьера почти готового сочинения может быть использована теми, кто травил Рудольфа Борисовича. Удивительное благородство».

вспомнить восторженную реакцию Е. Светланова на премьеру «Севастопольской симфонии» (1980)⁵. Партитуры композитора исполнялись в разные времена В. Гергиевым, М. Янсонсом и другими мастерами. Звуко-режиссер П. К. Кондрашин делился с автором статьи воспоминаниями своего отца К. П. Кондрашина, который говорил о серьезном интересе Г. фон Караяна к оркестровому творчеству Б. Чайковского после знакомства со Скрипичным концертом и партитурой, сочиненной им для знаменитого саксонского оркестра⁶. Интриги различных культуртрегеров, как и полная отстраненность композитора от продвижения собственных сочинений, помешали «материализовать» этот интерес. И все же Б. Чайковский не был склонен расширять естественно сложившийся — если и узкий, то достаточно крепкий и проверенный — круг дирижеров, которым доверял исполнение своих сочинений и в особенности, их премьеры.

Эдуард Афанасьевич Серов (1937–2016) принадлежит к числу тех музыкантов, значение которых для российской культуры еще предстоит понять и изучить в полном объеме⁷. Жизненный и творческий путь, репертуарный канон и педагогические принципы Серова — все это материал для объемного многоаспектного исследования. Важнейшей частью такого системного труда должен быть анализ интерпретаций оркестровых сочинений Бориса Чайковского, запечатленных в ряде студийных

⁵ В архиве Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского хранится оригинал письма, в котором Светланов выражает свой восторг после просмотра телетрансляции премьеры «Севастопольской симфонии» в Колонном зале Дома Союзов.

⁶ Имеется в виду Тема и восемь вариаций. Мировая премьера состоялась в Дрездене в 1974 году под управлением Кондрашина. Слова Петра Кирилловича Кондрашина зафиксированы автором 24 января 2009 года, во время сессии звукозаписи в Большом зале Московской консерватории.

⁷ Москвич по рождению, Серов в 1944 году был принят в столичное Хоровое училище, по окончании которого поступил на дирижерско-хоровой факультет Гнесинского института. Окончив третий курс, решил заниматься исключительно оркестровым дирижированием, поступив в класс оперно-симфонического дирижирования профессора М. Канерштейна в Киевской консерватории. Судьбоносным для музыканта стало поступление в 1961 году в аспирантуру Ленинградской консерватории в класс Е. А. Мравинского. В 1962–1968 он — ассистент Мравинского в Симфоническом оркестре Ленинградской филармонии. Значительный резонанс имела победа Серова на Международном конкурсе дирижеров Фонда Г. фон Караяна в Западном Берлине в 1969 году. В 1974–1985 музыкант возглавлял Ленинградский камерный оркестр старинной и современной музыки — один из лучших камерных коллективов страны. Основатель и главный дирижер симфонических оркестров в Ульяновске (1968–1977) и Волгограде (1987–2016). В 1991–1996 руководил Симфоническим оркестром Оденсе (Дания), а в 1995–2003 — Симфоническим оркестром Саратовской филармонии. Серов — один из наиболее авторитетных дирижеров-педагогов России, работавший с молодыми музыкантами в Санкт-Петербургской государственной консерватории, РАМ имени Гнесиных и других вузах. Народный артист России (1990).

и трансляционных фонограмм (некоторые из них, по счастью, изданы на различных звукозаписывающих лейблах).

Несмотря на разницу в возрасте, Б. Чайковский считал Серова весьма опытным, выдающимся художником, обладающим, по словам композитора, «*своим лицом* в довольно обезличенном дирижерском пространстве, где мануальные фокусы и общественная активность нередко выдаются за творчество». Будучи большим скептиком по части унифицированного академического образования, разделяя многие опасения Стравинского на этот счет, Б. Чайковский все же дорого ценил то, что издавна — в широком семантическом измерении — именовалось художественной и профессионально-авторизованной школой.

«У него не только природный дар высшей пробы, но и *школа Мравинского*, а это крепкая в силе охранная грамота», — говорил о дирижере Б. Чайковский. Впрочем, не всех, прошедших эту суровую школу, автор «Музыки для оркестра» считал продолжателями дела великого маэстро и даже сколько-нибудь интересными музыкантами, замечая: «не знаю, что по этому поводу думал сам Евгений Александрович, но единственным его значительным преемником *в музыке* я считаю Эдуарда Афанасьевича Серова. Судьба у него непростая. Обладая феноменальными природными данными и эксклюзивным профессионализмом, он никогда не делал попыток „проехаться“ на музыке или композиторе в рай земной. Вот уж, кто, не считите за идиому, — не способен работать локтями в достижении псевдо-творческих целей, кто *не умеет суесловить* в музыке и жизни. Его считают мизантропом, а он просто честен, строг и несуетлив. Таким и должен быть большой художник».

Пожалуй, это лучшее из всего, что сказано о дирижере. К тому же, эти слова как нельзя лучше сочетаются с максимой самого ленинградского наставника Серова: «Ни в одном искусстве нельзя так легко и безнаказанно суесловить, как в искусстве Музыки: грех суесловия живет в Музыке, как нигде. Но зато и ни в одном искусстве не бывает так трудно, даже невозможно, скрыть пустословие. Многое множество казалось бы „музыкальных“ людей, людей „от музыки“, — не музыканты» [Мравинский 2004, 204].

Б. Чайковский ставил Серова в один ряд с Кондрашиным и Баршаем, подчеркивая, что

«...все трое обладают даром тайновиденья звукового мира. Дирижеру, как впрочем и композитору, легко стать рабом своей техники. Меня всегда привлекало в них умение *довериться музыке*. Это не слепое повиновение воле автора, а честный диалог. И Кондрашин, и Баршай, и Серов дирижировали мои сочине-

ния, как правило, наизусть. Дело, конечно, не только в безупречном знании текста. Можно хорошо выучить текст и ничего в нем не понять. Нет, они овладевали чем-то большим и мгновенно схватывали самое важное. У этих музыкантов поразительное чувство времени, движения. Какой-то эпизод они могут сыграть быстрее или медленнее, но всегда в полном соответствии с естественным развитием музыкальной мысли, оркестрового дыхания. Каждый смотрит на музыкальный мир „со своей колокольни“. Серов не копирует Кондрашина, исполняя, например, Тему и восемь вариаций или Скрипичный концерт, делает это по-своему, притом очень убедительно. То же могу сказать о Камерной симфонии и Кларнетовом концерте. Никаких подражаний Баршау, который, к слову, был в восторге от записей Эдуарда Афанасьевича. Не припомню, чтобы мне пришлось ему что-то объяснять или доказывать, когда он разучивал игранные или новые сочинения. Понимание с полуслова, а точнее — *без слов*» (ил. 1).

Между композитором и дирижером существовала небольшая, но интересная рабочая переписка. За два года до своей смерти, когда почти никто не догадывался о роковой болезни композитора, Борис Александрович отправил дирижеру очень теплое письмо — в ответ на послание Эдуарда Афанасьевича с подарком, включавшим книгу «Дирижер Эдуард Серов»; в письме он дал исчерпывающую характеристику как изданию, так и его главному герою. Для отношений Серова и Б. Чайковского документ весьма показателен. Чрезвычайно сдержанный и строгий в эпитетах Б. Чайковский достаточно откровенен в своих размышлениях:

«Москва. 16. 01. 94.

Дорогой Эдуард Афанасьевич!

Не мог сразу ответить на Ваше послание по болезни; надеюсь Вы извините меня.

Благодарен Вам чрезвычайно за чудесное письмо и замечательный подарок — труд о Вашем творчестве, о событиях Вашей артистической жизни. Книгу, которую я сразу же по получении прочитал, просматриваю и сейчас, обращая внимание на детали, которые хочется получше запомнить. Книга очень интересна. Много важных подробностей, большой фактический материал, хорошие и разнообразные статьи, яркие фотографии и, в первую очередь, конечно, Ваши собственные статьи и интервью, которые производят большое впечатление не только своим содержанием, но и стилем рассказа, передающего и Вашу прямоту в суждениях, и скромность, Ваши яркие наблюдения, изложенные весомо, строго и сдержанно.



Ил. 1. Борис Чайковский (справа) и Эдуард Серов. Фото. 1970-е годы. Архив Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского (The Boris Tchaikovsky Society). Ф. 2. Ед. хр. № 45

Fig. 1. Boris Tchaikovsky (right) and Eduard Serov (1970s). Archive of «The Boris Tchaikovsky Society». Col. 2. No. 45

Сейчас, когда со всех сторон только и слышишь ноющие, жалобно скулящие голоса, радует подъемный настрой этого издания, где даже описание огромных трудностей, которые Вы пережили и несомненно испытываете и теперь, не зовет к унынию и пессимизму. Создать такую книгу, вероятно, было непросто, однако, читая ее, этого не замечаешь — наоборот, все в ней естественно, как бы легко, так, как это и должно быть, когда слышишь правдивые суждения о жизни и творчестве большого артиста!

Горячо поздравляю Вас с изданием книги, желаю всего самого хорошего. Передайте, пожалуйста, поклон и наилучшие пожелания Генриетте Алексеевне.

С уважением,

Всегда Ваш Борис Чайковский»⁸.

⁸ Публикуется впервые по авторской копии из архива Б. А. Чайковского. Оригинал письма находится в семейном архиве дирижера.

Для определения поэтических свойств неординарных трактовок сочинений Б. Чайковского в исполнении Серова необходимо изучить все партитуры композитора, входившие в репертуар дирижера, и в первую очередь те, в которых он предстает *художником-первопроходцем*⁹. Речь идет о Первой симфонии (1947), студийную запись которой Серов осуществил после смерти Б. Чайковского в Волгограде, а также о двух камерно-оркестровых партитурах: кантате «Знаки Зодиака» (1974) и Четырех прелюдиях для камерного оркестра (1984). Впервые они были исполнены и записаны дирижером с Ленинградским оркестром старинной и современной музыки при жизни композитора. Особого изучения требует еще одна премьерная работа дирижера, а именно — Шесть этюдов для струнных и органа (1976). Метасимфоническая многомерность этого цикла выходит за границы скромного жанрового определения. Пока, увы, не удастся обнаружить в архивах Гостелерадиофонда весь объем трансляционной записи Этюдов, осуществленной под руководством Серова в Большом зале Московской консерватории¹⁰. Когда это будет сделано, станет возможным детальный анализ исполнительской работы дирижера. Но и двух сохранившихся фрагментов киносъемки достаточно, чтобы утверждать: прочтение Серова превосходит по стиливой адекватности все другие существующие на сегодняшний день записи сочинения.

Исследование всех интерпретаций оркестровых сочинений Б. Чайковского, исполненных Серовым, как уже говорилось, — тема отдельного и весьма объемного труда. Было бы естественным положить начало этому делу, изучив самую масштабную работу дирижера по прочтению музыки Бориса Чайковского, в которой он подводит своеобразный итог в своем *диалоге с композитором*, тем более что эта работа — *terra incognita* для современной музыкальной критики и искусствознания.

Первая симфония завершена двадцатидвухлетним композитором в начале 1947 года. В то время Б. Чайковский был студентом в классе Шостаковича в Московской консерватории. Для маститых профессоров (Мясковский, Шебалин, Шостакович), познакомившихся с симфонией в авторском исполнении, было очевидно: в искусство пришел художник, с которым необходимо считаться как с равным. Шостакович

⁹ Свойствами ярких художественных явлений обладают не только студийные, но и трансляционные записи Серова: Скрипичный концерт и Шесть этюдов для струнных и органа с оркестром Оденсе (Дания), солисты — В. Пикайзен (скрипка), Саймон Престон (орган), а также Тема и восемь вариаций с БСО ВР и ЦТ. Дирижер, весьма требовательный не только к качеству игры, но и к техническим параметрам своих фонограмм, счел возможным издать лишь одну из перечисленных «живых» записей, а именно — Концерт для скрипки с оркестром.

¹⁰ Партию органа исполнял Сергей Дижур.

передал партитуру Мравинскому, планируя ее исполнение в Ленинградской филармонии. Очень скоро энтузиазм ведущих музыкантов страны столкнулся с «железобетонной» (по слову Мясковского)¹¹ логикой псевдо-охранителей, обвинивших юного автора (за год до пресловутого «исторического» постановления) в приверженности формалистическим тенденциям. Партитура была подвергнута жесточайшей критике на экзамене, с участием «расширенной» композиторской кафедры. Ни заступничество Мясковского и Шебалина, ни мнение Шостаковича и его ассистента Пейко не смягчили уничижительного вердикта. Первая симфония не являлась итоговой работой Б. Чайковского в Московской консерватории; в качестве диплома в 1949 году он представил партитуру увертюры и начального акта оперы «Звезда» по одноименной повести Э. Казакевича. Вскоре и единственный музыкально-театральный опус композитора органы культнадзора причислили к «идейно вредному» искусству, наряду с сочинениями Мясковского и Прокофьева, Шостаковича и Гавриила Попова.

15 октября 1947 года Шостакович, еще не изгнанный из столичной консерватории, писал своему ученику: «Дорогой Борис Александрович, не огорчайтесь результатами экзамена. По моем возвращении в Москву я подробно расскажу Вам о той дискуссии, которая возникла после прослушивания Вашей Симфонии. Там были интересные мысли у некоторых членов комиссии. Что касается до меня, то я, вероятно огорчен результатом не меньше, а даже и больше, чем Вы. *Будьте мужественны и будьте рыцарем своего искусства* [курсив мой. — Ю. А.]. Я верю в Ваш большой композиторский талант, и всё происходящее меня ещё сильнее убедило в том, что я прав. Итак, я убежден, что Вы уже успокоились и будете дальше работать еще лучше. Ваш Д. Шостакович»¹² (ил. 2).

Печальные события, разразившиеся в 1948 году, исключили возможность ленинградской премьеры, которую готовил Мравинский. Впервые Симфония прозвучала (по настоянию того же Шостаковича) лишь пятнадцать лет спустя — 7 февраля 1962 года, в Большом зале Московской консерватории в исполнении оркестра МГФ под руководством Кондрашина. Есть нечто промыслительное в том, что именно эта некогда запрещенная партитура соединила композитора с Кондрашиным («главным

¹¹ Свидетелями разгрома юношеской партитуры Б. Чайковского были консерваторский ассистент Шостаковича Н. И. Пейко, а также К. С. Хачатурян, благодаря которым сохранились и были зафиксированы оценочные суждения Мясковского.

¹² В России публикуется впервые. При издании аудиозаписи Первой симфонии факсимиле письма было размещено в англоязычном буклете компакт-диска фирмы «Naxos». Судя по всему, Шостакович писал Чайковскому перед недолгим отъездом из Москвы.

15 X 1947 Москва.

Дорогой Борис Александрович.

Не огорчайтесь результатам
экзамена. По моим впечатлениям
в целом я вполне уверен,
что вы действительно, хотя
выпускные экзамены проходите
с некоторым трудом. Нам всем
известно, что такое творчество
иногда бывает. Что касается
до меня, то я, вероятно, очень
мало знаю, и потому, а также
и потому, что вы, вероятно,
много знаете и будете помнить
свое искусство. Я верю в
ваш талант: многообразие
таланта и все прочее, что
мне еще сильнее убеждает в
том, что я прав. Ибо я знаю,
что вы не устанете. Будьте
такими добрыми, как вы есть.

Ваш друг
Дмитрий Шостакович

Ил. 2. Письмо Д. Шостаковича к Б. Чайковскому от 15 октября 1947 года. Автограф. Архив Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского (The Boris Tchaikovsky Society). Ф. 1. Ед. хр. № 10

Fig. 2. The letter from D. Shostakovich to B. Tchaikovsky, October 15, 1947. Autograph. Archive of «The Boris Tchaikovsky Society». Col. 1. No. 10

дирижером» в судьбе Б. Чайковского, как он сам говорил), а через десять лет после смерти композитора *первую запись* этого же сочинения осуществил один из лучших воспитанников дирижера, готовившего несостоявшуюся ленинградскую премьеру. В продолжении всей жизни автор не предпринимал никаких усилий ни по включению юношеского опуса в репертуар оркестров, с которыми сотрудничал, ни по его записи и изданию. Судя по всему, ему нелегко было забыть о событиях конца со роковых¹³.

В январе 2005 года председатель Совета Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского И. Прохоров передал партитуру и оркестровые голоса Первой симфонии Э. Серову. Дирижер не принадлежал к числу тех маэстро, для которых знакомство с новым сочинением — процесс быстрый, сугубо технологический. Лишь через полтора года он решился осуществить студийную запись сочинения с Академическим симфоническим оркестром Волгоградской филармонии¹⁴.

В записи Серова подкупает *пространственная ясность палитры* — свойство, характеризующее оркестровый стиль самого Б. Чайковского и передающееся даже в самый подготовленный оркестр отнюдь не механически. Чистота звуковой палитры — это не только безупречный интонационный и ансамблевый строй, но и нечто большее, достигаемое в бесконечном совершенствовании «звукового почерка» (Б. Чайковский) оркестра. В техническом плане тот или иной коллектив может быть безупречным, но отсутствие искомой *прозрачности, графической ясности* может нивелировать даже самую виртуозную игру. Не случайно Д. Фишер-Дискау, имевший опыт работы с лучшими оркестрами и дирижерами мира, к тому же не раз и сам становившийся за дирижерский пульт, замечает, что «ясное, прозрачное музицирование — это не автоматическое свойство оркестра, которое, будучи достигнутым единожды, так навсегда и сохраняется в музыкантах. Это свойство надо завоевывать всякий раз заново, в неустанной работе» [Фишер-Дискау 1991, 124].

¹³ После кондрашинской премьеры симфония исполнялась лишь один раз в Тбилиси оркестром Гостелерадио Грузии под руководством дирижера Лиэл Киладзе — воспитанника А. В. Гаука. Партитура напечатана в 1999 году издательством «Russian Musical Association» по окончательной редакции симфонии, осуществленной в начале 50-х годов, которая практически не отличается от первоначальной (1947), исключая небольшие купюры и агогические ремарки. Рукописные материалы хранятся в РГАЛИ (1-я редакция: Ф. 3328. Оп. 1. Ед. хр. 6; 2-я редакция: Ф. 3328. Оп. 1. Ед. хр. 7).

¹⁴ Компакт-диск этой фонограммы издан компанией «Naxos Rights International Ltd» в 2007 году (NAXOS 8.570195).

Есть все основания полагать, что Серов не просто откладывал исполнение и запись Первой симфонии, долго и тщательно разучивая с музыкантами оркестровый материал, но — и это имеет принципиальное значение — готовил свой коллектив как некий *метаинструмент*, способный на едином дыхании, без всяких скидок на «провинциальность», воплотить неординарный ранний замысел композитора. Еще в середине 90-х годов прошлого века один из корифеев отечественного симфонизма и композиторской педагогики Николай Пейко говорил о Серове и его оркестре: «В Волгограде он играет Вагнера, Брукнера и Малера чаще, чем это делают сейчас в Москве и Ленинграде» [Абдоков 2020b, 365].

Первая симфония при всей ее жанрово-структурной традиционности представляет собой довольно непростой для дирижера тип оркестровой архитектуры. Классические жанровые и композиционные каноны не игнорируются, но как бы преодолеваются автором, и это чутко фиксирует в своей интерпретации Серов.

Архитектонический образ первой части (Moderato) сродни масштабной фреске. Экспозиция изобилует рельефными темами различной протяженности, каждая из которых кровно связана с тем, что звучит до и после нее. Дирижер всячески подчеркивает значение непрерывного мелодического становления, воплощающего у Б. Чайковского естество живого дыхания. Серов превосходно чувствует пространственный размах палитры Б. Чайковского. Тембровый объем скорбно-гимнического струнного зачина с его «атмосферной чистотой» охватывает огромный диапазон. В более поздних партитурах Чайковский не единожды будет использовать струнные как воплощение многомерной политембровой палитры. Нечто подобное просматривается в начале Первой симфонии.

Для Серова — и это идеально соответствует авторскому замыслу — включение контрапунктирующей остигатной линии виолончелей и контрабасов как бы материализует тембровую «трехмерность» палитры. Дирижер не стремится к искусственному сближению *полярных* в его представлении смычковых блоков. Трех- и четырехголосные хоральные вкрапления менее всего воплощают в прочтении Серова формальный аккомпанемент. Интересна трактовка оркестровых цезур — половинных пауз, обозначающих здесь не «молчание» или «неподвижность», а таинственную *перспективную глубину*, из которой далее словно бы проступают, выдвигаются на *перспективную авансцену*¹⁵ струнные аккорды.

¹⁵ Курсивом выделены термины, которые Б. Чайковский часто использовал, анализируя оркестровку других авторов.

Начальный десятитакт симфонии эмблематичен по своему акустическому образу. Для дирижера — это своеобразная *светотембровая призма*, через которую он наблюдает за метаморфозами акустического объема всей оркестровой палитры. Политембровый рост оркестрового состава, начинающийся в ц. 2 и усиливающийся в каждом последующем эпизоде, не означает параллельного расширения *акустической емкости* палитры. Скорее, речь должна идти о постепенном политембровом заполнении струнного континуума, что приводит в итоге к ощущению невероятно-го *тембрового сжатия* и экстатического накала в кульминации. Включение инородных (микшированных и сольных, облигатных и аккордовых) звучностей в струнное пространство отнюдь не расцвечивает его. Главная цель автора — и дирижер следует этому принципу — преобразование струнной палитры.

В том, как интерпретируется масштабная первая часть, да и весь цикл, Серов добивается редкой и для ведущих мировых коллективов *пластической красоты* в звучании оркестра. В. Фуртвенглер сделал прощательное замечание: «С того момента, как „инструмент“ существует не ради музыки, музыка сейчас же начинает существовать ради „инструмента“. <...>. Тогда-то и возникает идеал технически „сухого“ музицирования» [Фуртвенглер 1975, 400]. Графическая ясность, контурная четкость палитры не читаются дирижером как призыв к «сухости»: из самой партитуры извлекается *абсолютный* принцип ее исполнения. Подобное случается довольно редко.

Вторую часть (*Allegro marcato*, ♩ = 138) дирижер трактует как фантастическое скерцо. При том, что данный раздел цикла контрастен предыдущему, он воспринимается как органичное продолжение сюжетного развития. Созданию повествовательного единства способствует не только включение в мелодический калейдоскоп одного из главных тематических образов симфонии в крайних разделах скерцо (вторая тема экспозиции первой части), но использование как бы освобожденной, сдерживавшейся в предыдущем разделе, энергии движения.

Менее всего «фантастическая» скерцовая композиция воплощает «сказочно-пленэрную» зарисовку. Фантасмагорический подтекст обусловлен сцеплением целой серии «образов-видений» — взволнованно-трепетных, пасторально-лирических, загадочно-тревожных, экспрессивно-драматических. Ни одно из этих состояний не дается композитором и дирижером в односложном (сугубо изобразительном) измерении. Главное — нарастающая движенческая, образная эйфория. Пожалуй, именно в скерцо «коллективная непосредственность исполнения» [Маркевич 2003, 49] достигает у Серова своего идеального выражения.

Третья часть (Largo) воплощает мир суровых и чистых образов. Основным средством оркестровой живописи становятся, как любил говорить о схожих явлениях сам композитор, *оптические метаморфозы*, проявляющиеся здесь в целой серии разнохарактерных октавных сопряжений отдельных голосов и полных оркестровых групп, благодаря чему звучности словно перемещаются в звукообразном пространстве. Туттийный струнный зачин — экспрессивное функциональное задержание, разрешающееся в выском сопряжении вторых скрипок и солирующего фагота. Характер тембрового сочетания скрипок и фагота менее всего напоминает в прочтении Серова соотношение «соло-аккомпанемент» или обычный политембровый контрапункт самостоятельных линий. Метрическая, инерционно-движенческая неразрывность и частые октавные смешивания трактуются так, что обе партии воплощают идею акустического, как бы *атмосферного микста на расстоянии*¹⁶. Все октавные сочленения деревянных духовых и струнных, следующие далее, выражают идеал *чистого* колористического микширования.

Дирижер не оставляет без внимания своеобразный «фабержизм» оркестровой звукописи заключительных тактов композиции, предваряющей финал симфонии. Плотный и в то же время *прозрачный* микст смычкового оркестра, хора валторн и литавр в последних трех тактах (E-dur) обладает в трактовке Серова свойствами кристаллической чистоты и твердости. Умение чувствовать «кинетически осязаемый образ музыкальных красок» автор симфонии относил к разряду врожденной техники большого дирижера и при этом — к категории свойств, требующих непрестанного совершенствования. «В любом искусстве врожденная техника, — писал Бруно Вальтер, — неотъемлемая часть и доказательство таланта, предвосхищение подлинного умения и знания, которые со временем приходится добывать шаг за шагом, часто ценою больших усилий» [Вальтер 1969, 82].

Финал симфонии (Allegretto) Серов мыслит как концентрическую композицию, напоминающую замкнутый круг. Вариационное формирование (тема и шесть вариаций) словно скрыто в постепенно нарастающем расширении темброво-акустического объема палитры: от тихого «абрисного одноголосия»¹⁷ солирующего кларнета — к напряженному политембровому tutti, а также в неожиданном возвращении к первоначальному образу на исходе композиции. В живописно-пластическом

¹⁶ Б. Чайковский неоднократно использовал это определение, анализируя партитуры Г. Берлиоза, Я. Сибелиуса, А. Берга.

¹⁷ Из аналитического словаря Б. Чайковского.

смысле Allegretto очень отличается от предыдущих частей. Оркестровый штрих в Финале (против привычных «правил») не укрупняется, а, напротив, становится более заостренным, максимально детализированным. Весьма неординарен для завершения симфонического цикла и сам тип музыкального развертывания, спроецированный в первых же тактах интимным — *обнаруживающим вокруг себя огромное пространство тишины* — звучанием солирующего кларнета. Дирижер весьма тщательно разрабатывает палитру, в которой каждая инструментальная линия и все тембровые конгломераты словно окружены, овеяны воздухом, светом, осязательным безмолвием.

Последовательно варьируется не только интонационный образ «иконографической» кларнетовой темы, но и ее текстурно-ритмический, как бы многоступенчатый движенческий облик (распевный октавный взлет в первых двух тактах и нисходящие триольные секвенции). Интонационно главная тема Финала очень близка мелодическим образам зачина первой части, но угол «тембрового зрения» здесь совершенно иной, гораздо более камерный, интимный. В заключительной части, как и в предыдущих разделах, имеет огромное значение чистота, ясность палитры, ее текстурная прозрачность.

Серов — и это говорит о безупречной стилиевой адекватности его прочтения — все октавные удвоения и унисонные политембровые дублировки мыслит как однородные, то есть максимально чистые смешивания, осуществляемые не в ущерб тональной насыщенности палитры. Именно так трактовал подобные миксты Б. Чайковский. Октавное удвоение кларнета флейтой в ц. 81 как бы облегчает «тембровый вес» силуэтной мелодической линии. В подобных октавных сопряжениях дирижер слышит нечто шубертовское, светопроницаемое, зыбкое. Пиццикатный струнный оркестр, своеобразно оттеняющий кантиленную октавную мелодию, так же как и кларнет в первых тактах композиции, обнаруживает необъятный акустический объем *вокруг*.

Дирижер демонстрирует высочайшую степень проникновения в авторский замысел, специально выделяя звучание засурдиненных труб и валторн, объединенных в компактный, словно бы *удаленный* тембровый конгломерат. В палитре Б. Чайковского «замкнутая на себе» однородная звучность (будь то кларнет соло, пиццикатный оркестр или тесно сгруппированная, «оголенная» медь) фиксирует не только колористический образ и перспективную позицию этой звучности, но и «атмосферную среду», окружающую ее. В более поздних партитурах Б. Чайковский дает не менее яркие образцы оркестрового живописания тишины, «пространственного безмолвия», которые не возникают в оркестре сами

по себе, а должны быть специально спроецированы автором и, как говорил композитор, — *тщательно вызвучены дирижером*.

Будучи первой крупной оркестровой работой композитора, симфония — и об этом в преддверии записи дирижер говорил своим оркестрантам — менее всего напоминает учебный экзерсис, интересный лишь в плане музыкальной историографии. Используя сдержанные и, на первый взгляд, классические средства, Б. Чайковский снимает с традиционных схем маску обыденности. Живая традиция не становится для него оселком, препятствующим расширению границ оркестровой лексики. В этом смысле весьма точное замечание делает Г. А. Серова: «В творческой направленности Б. Чайковского ценно стремление не разрушить, а развить сложившийся музыкальный язык» [Серова 1994, 25].

Звукорежиссер премьерной записи симфонии И. Донцов вспоминал, что дирижер в процессе записи был предельно требователен к каждому звуку, очень строг и при этом воспринимался как неотъемлемая часть оркестра: «Подобное наблюдаешь нечасто. Дирижер обычно доминирует, повелевает, а оркестр лишь реагирует на внешний посыл как на своеобразную „угрозу“ *извне*. При записи Первой симфонии Бориса Чайковского было нечто иное, завораживающее — ощущение *полного слияния*, как если бы отнюдь не словоохотливый руководитель оркестра был его солистом»¹⁸. Эти слова подтверждают максиму Л. Стоковского о том, что «хороший дирижер является органической составной частью оркестра» [Стоковский 1963, 159].

Стилевой аутентизм в дирижерском прочтении музыки разных эпох, в том числе и собственной, мыслился Б. Чайковским как максимальная творческая свобода в пределах точного знания онтологических свойств композиторского стиля и, если угодно, — стиля конкретного сочинения. Как и выдающиеся мастера-аутентисты, он трактовал стилевую адекватность исполнения отнюдь не как «бессодержательный звуковой фетишизм» [Арнонкур 2009, 35]. Незадолго до своего ухода, анализируя с учениками исполнительский почерк британского маэстро — сэра Коллина Дэвиса, Б. Чайковский сделал замечание, во многом раскрывающее его представления о качественном дирижерском искусстве: «В Берлиозе или Сибелиусе, этот мастер узнается по нескольким тактам, как по нескольким тактам можно распознать игру Бакхауза или Софроницкого. И не потому, что они пытаются затмить своими решениями

¹⁸ Из беседы автора статьи с Ильей Донцовым, состоявшейся в «Тонстудии» Киноконцертна «Мосфильм», 30 мая 2019 года, во время первой мировой записи всех камерно-оркестровых опусов Германа Гальпина (1922–1966) — близкого друга и консерваторского однокашника Б. Чайковского. Публикуется впервые.

исполняемые сочинения. Нет, настоящий мастер может находиться в тени своего творчества. Но цель такого творчества всегда бескорыстна — сама музыка». Серов, имевший значительный опыт исполнения сочинений Б. Чайковского, а также — и это принципиально — возможность личного диалога с композитором, в своей интерпретации Первой симфонии демонстрирует искомую творческую свободу в пределах безупречного понимания стиля.

Б. Чайковский полагал, что у каждой значительной партитуры есть свой неповторимый темброво-поэтический код, разгадав который, исполнитель может позволить себе, не искажая авторского замысла, проявить максимум свободы и инициативы. Для Первой симфонии (а это и есть ключ к ее аутентичному прочтению) вполне традиционный состав оркестра воплощает многомерный тембровый континуум, в котором «пространственно-акустический размах», «перспективная многоплановость», специфическая «атмосферная среда»¹⁹, окружающая все голоса и тембровые конгломераты, «оптические трансформации» (своеобразные «перемещения» звучностей в различных — *близко, далеко, над, под, из* и т. д. — позициях) позволяют серьезно расширить границы оркестровой лексики, не прибегая к формально-технологическому «новаторству» на уровне внешних средств.

Не меньшее значение в раннем опусе имеет и то, что станет одним из отличительных знаков зрелого стиля композитора: музыкальное становление, само оркестровое движение выражает не столько метрономическую сущность развертывания, сколько логику непрерывного *тембрового дления* (синтез колорита, инструментальной текстуры, темпоритма, агогики, динамической палитры в сквозном драматургическом развитии). Все это, замеченное «в строку и между строк» и воплощенное дирижером, делает его интерпретацию Первой симфонии Бориса Чайковского не только яркой, но, в определенном смысле, — канонической.

Литература

- Абдоков 2020a — Абдоков Ю. Б. Борис Чайковский и Рудольф Баршай: Диалог мастеров // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 1. С. 56–73.
- Абдоков 2020b — Абдоков Ю. Николай Пейко: «Восполнивши тайну свою...». Москва: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, Капелла «Русская Консерватория», 2020. 584 с.

¹⁹ Б. Чайковский был убежден, что только в подобных, как бы метафорических, определениях можно зафиксировать смысл многих *сверхсловесных* явлений оркестрового письма. Под «атмосферной средой» подразумевается реверберационно-акустический континуум.

- Буш 1983 — *Буш Ф.* Из жизни музыканта. Москва: Музыка, 1983. 182 с.
- Вальтер 1969 — *Вальтер Б.* Тема с вариациями. Воспоминания и размышления. Москва: Музыка, 1969. 364 с.
- Маркевич 2003 — *Маркевич И. Б.* Беседы с Игорем Маркевичем. Москва: Издательский дом «Композитор», 2003. 120 с.
- Мравинский 2004 — *Мравинский Е. А.* Записки на память: Дневники. 1918–1987 / сост., публ. и вступ. ст. А. М. Вавилиной-Мравинской. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2004. 656 с.
- Римский-Корсаков 1911 — *Римский-Корсаков Н. А.* Музыкальные статьи и заметки (1869–1907). Санкт-Петербург: Типография М. Стасюлевича, 1911. 224 с.
- Серова 1994 — *Серова Г. А.* Камерное творчество Бориса Чайковского (Некоторые аспекты исполнительского анализа): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1994. 25 с.
- Стоковский 1963 — *Стоковский Л.* Музыка для всех нас. Москва: Советский композитор, 1963. 216 с.
- Фишер-Дискау 1991 — *Фишер-Дискау Д.* Отзвуки былого: Размышления и воспоминания. Москва: Музыка, 1991. 286 с.
- Фуртвенглер 1975 — *Фуртвенглер В.* Проблема дирижирования // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. Москва: Музыка, 1975. 632 с.
- Юнгер 2002 — *Юнгер Э.* Излучения. Кирххорстские листки. 1944–1945. Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2002. 784 с.
- Harnoncourt 2009 — *Harnoncourt N.* Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge. Salzburg usw.: Residenz Verlag, 2009. 269 S.

Сведения об авторе

Абдоков, Юрий Борисович

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9033-3279>

SPIN-код: 6544-6325

e-mail: abdokovgeorg@mail.ru

Кандидат искусствоведения (2009), профессор кафедры инструментовки научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва, ул. Б. Никитская, 13/6

Eduard Serov as Interpreter of Boris Tchaikovsky's First Symphony: On the Problem of Style Authenticity

Abdokov, Yuriy B.

Tchaikovsky Moscow State Conservatory
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 125009, Russia

Abstract. The article represents the first attempt in the Russian art criticism to deal with the phenomenon of creative interaction between one of the greatest orchestral composers of the twentieth century—Boris A. Tchaikovsky (1925–1996) and an outstanding Russian conductor—professor of Saint Petersburg Conservatoire Eduard A. Serov (1937–2016). The main subject of the analysis is the interpretation of B. Tchaikovsky's First Symphony performed by Serov in June 2006, provided in the premiere studio record. This large-scale orchestral opus composed by B. Tchaikovsky while being a student in the Conservatory class of Dmitri D. Shostakovich has never been studied in Russian musicology before. Timbre poetics and architectonics of the earliest cyclic score by B. Tchaikovsky are conceptualized in the context of the author's orchestral style and its components, including those designated by the composer himself ("timbre optics", "perspective plans", "atmospheric environment", etc.). The analysis of stylistic adequacy, which B. Tchaikovsky called the "timbral-poetic code", is fundamentally important in the conductor's interpretation of the score by Serov. B. Tchaikovsky himself used this term while analyzing the music of other authors. This article is the first to publish a unique epistolary document—Shostakovich's letter to his pupil (written after the performance of the Symphony at the Moscow Conservatory's composition department), as well as the previously unpublished judgements of B. Tchaikovsky himself concerning Serov's professional qualities as a conductor, and style authenticity in conducting and—more widely—in the performance practice.

Keywords: *Boris A. Tchaikovsky, Eduard A. Serov, Dmitri D. Shostakovich, conducting, interpretation, timbre poetics, stylistic authenticity.*

Submitted on: 17.09.2020

Published on: 15.11.2020

For citation: *Abdokov, Yuriy B.* "Eduard Serov as Interpreter of Boris Tchaikovsky's First Symphony: On the Problem of Style Authenticity". In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 4 (2020), pp. 19–40 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.002.

Works Cited

- Abdokov, Yuriy B. (2020a). "Boris Tchaikovsky i Rudolf Barshai: Dialog masterov" ["Boris Tchaikovsky and Rudolf Barshai: Dialogue of Masters"]. In *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Painting. Cinema. Music], no. 1 (2020), pp. 56–73 (in Russian).

- Abdokov, Yuriy B. (2020b). *Nikolay Peyko: 'Vospolnivshi tajnu svoyu...'* [Nikolay Peyko: *'Having fulfilled his mystery...'*]. Moscow: Edition of Moscow Patriarchate, Russian Orthodox Church; Chapel «Russian conservatoire», 584 p. (in Russian).
- Busch, Fritz (1983). *Iz zhizni muzykanta* [From the musician's life]. Moscow: Muzyka, 182 p. (in Russian).
- Fischer-Dieskau, Dietrich (1991). *Otvzuki bylogo: Razmyshleniya i vospominaniya* [Echoes of the past: reflections and recollections]. Moscow: Muzyka, 286 p. (in Russian).
- Furtwängler, Wilhelm (1975). "Problema dirizhirovaniya" ["A problem of the conducting"]. In *Dirizherskoe ispolnitel'stvo: Praktika. Istoriya. Estetika* [Conducting: Practice, history, aesthetics]. Moscow: Muzyka, 632 p. (in Russian).
- Harnoncourt, Nikolaus (2009). *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge*. Salzburg usw.: Residenz Verlag, 269 S.
- Jünger, Ernst (2002). *Izlucheniya. Kirkhhorstskie listki. 1944–1945* [Rays. Kirchhorst sheets. 1944–1945]. St. Petersburg: Vladimir Dal', 784 p. (in Russian).
- Markevich, Igor B. (2003). *Besedy s Igorem Markevichem* [Conversations with Igor Markevich]. Moscow: Izdatel'skiy dom "Kompozitor", 120 p. (in Russian).
- Mravinsky, Evgeny A. (2004). *Zapiski na pamyat': Dnevnik. 1918–1987* [Notes on memory: Diaries 1918–1987], collected and edited by Aleksandra M. Vavilina-Mravinskaya. St. Petersburg: Iskustvo, 656 p. (in Russian).
- Rimsky-Korsakov, Nikolay A. (1911). *Muzykal'nye stat'i i zametki (1869–1907)* [Musical articles and sketches (1869–1907)]. St. Petersburg: Tipografiya M. Stasyulevicha, 224 p. (in Russian).
- Serova, Genrietta A. (1994). *Kamernoe tvorchestvo Borisa Tchaikovskogo (Nekotorye aspekty ispolnitel'skogo analiza): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Chamber music by Boris Tchaikovsky (some aspects of performer's analysis): PhD (Arts) dis. in musicology, synopsis]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 25 p. (in Russian).
- Stokovskiy, Leopold (1963). *Muzyka dlya vseh nas* [Music for us all]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 216 p. (in Russian).
- Walter, Bruno (1969). *Tema s variatsiyami. Vospominaniya i razmyshleniya* [Theme and variations. Recollections and thoughts]. Moscow: Muzyka, 364 p. (in Russian).

About the Author

Abdokov, Yuriy B.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9033-3279>

SPIN-код: 6544-6325

e-mail: abdokovgeorg@mail.ru

PhD (Arts, 2009), Professor of the Orchestration Department of the Scientific and Composer Faculty at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 125009, Russia

Сведения об авторах

Юрий Борисович Абдоков (р. 1967) — кандидат искусствоведения (2009), профессор кафедры инструментовки научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Академическое образование получил под руководством профессоров Б. А. Чайковского и Н. И. Пейко в Российской академии музыки имени Гнесиных. Художественный руководитель Международной творческой мастерской «Terra Musica» (Россия — Германия — Италия), в рамках которой осуществлены российские премьеры и записи сочинений Х. Изака, А. Вилларта, Дж. Кариссими, Я. Д. Зеленки, Г. Ф. Телемана, И. Г. Пизенделя, Г. И. Ф. фон Бибера, многочисленных кантат И. С. Баха; мировая премьера «Глории» Я. Д. Зеленки; первые мировые записи сочинений Н. Мясковского, Д. Шостаковича, В. Шебалина, М. Вайнберга, Н. Пейко, Б. Чайковского, Г. Галынина, Г. Свиридова, Г. Попова и др. Председатель Художественного совета «Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского» (The Boris Tchaikovsky Society). В Московской консерватории помимо индивидуального класса (сочинение, оркестровка) руководит курсами «История оркестровых стилей» у композиторов и оперно-симфонических дирижеров, «Теория оркестрового письма» и «Анализ оркестровых партитур» у аспирантов. Одновременно с МГК работал заведующим кафедрой композиции Академии хорового искусства (2000–2007); руководителем курса музыкальной драматургии и композиции балетмейстерской кафедры Ю. Н. Григоровича в Московской государственной академии хореографии (1997–2014).

Автор научно-аналитических работ в области композиторской феноменологии, теории и практики оркестрового письма, истории оркестровых стилей и музы-

Contributors to this issue

Yuriy B. Abdokov (b. 1967) — PhD of Arts (2009), Professor of the Orchestration Department of the Scientific and Composer Faculty at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, received his academic education under the guidance of professors Boris A. Tchaikovsky and Nikolay I. Peiko at the Gnessins Russian Academy of Music. Artistic director of the International Creative Workshop “Terra Musica” (Russia — Germany — Italy), which provided such Russian premieres and recordings as works by H. Isaac, A. Villaert, J. Carissimi, J. D. Zelenka, G. F. Telermann, I. G. Pisendel, G. I. F. von Bieber, numerous cantatas by J. S. Bach, the world premiere of “Gloria” by J. D. Zelenka; the first world recordings of works by N. Myaskovsky, D. Shostakovich, V. Shebalin, M. Weinberg, N. Peiko, B. Tchaikovsky, G. Galynin, G. Sviridov, G. Popov, etc. Chairman of the Artistic Board of The Society for promoting studies and preservation of the creative legacy of Boris Tchaikovsky (“Boris Tchaikovsky Society”). At the Moscow Conservatory, in addition to the individual class (composition, orchestration), he teaches courses in the History of Orchestral Styles for composers and opera and symphonic conductors, Theory of Orchestral Writing and Analysis of Orchestral Scores for post-graduate students. At the same time, worked as the head of the department of composition of the Academy of Choral Art (2000–2007); led the course of musical drama and composition of the department of choreography of Yury Grigorovich at the Moscow State Academy of Choreography (1997–2014).

кально-хореографического театра, в том числе монографий «Музыкальная поэтика хореографии. Взгляд композитора» (2009); «Николай Пейко: Восполнивши тайну свою...» (2020) и др. Среди последних крупных сочинений — балет «Sombrasajenas» (Барселона, «CorellaBallet»); Хоральная Пюстлюдия для альты с оркестром — «Памяти Рудольфа Баршая» (премьера — Konzert-haus Berlin) и других

Грэм Гриффитс, PhD (Оксфордский университет) — музыковед, почетный научный сотрудник Городского университета Лондона (*City, University of London*). Сотрудничает с издательством Cambridge University Press, где опубликовал свою монографию *Stravinsky's Piano: Genesis of a Musical Language* / «Фортепиано Стравинского: Генезис музыкального языка» (2013) и сборник статей *Stravinsky in Context* / «Стравинский в контексте» (2020) в качестве редактора-составителя. Как автор-контрибьютор принимал участие в следующих научных проектах: *British Post-Graduate Musicology Online* (2005), *Abécédaire Stravinsky* (под ред. Марии Стравинской, Женева, 2018), *Instrumentalistinnen-Lexikon* Института Софии Дринкер (Бремен, 2018) и *Cambridge Stravinsky Encyclopedia* (2020). С 1989 по 1999 год руководил ансамблем современной музыки *Grupo Novo Horizonte de São Paulo*; в 1995–1997 — вице-президент Музыковедческого общества Бразилии. В период с 1989 по 2002 год дал более двухсот концертов как дирижер и пианист на базе Университета Сан-Паулу (Бразилия). В качестве приглашенного лектора выступает в Великобритании, странах Европы, Южной Америки, Скандинавии и в России. С 2003 года занимается исследованием биографии и творчества российского композитора Леонаиды Кашперовой (1872–1940), тесно сотрудничая с телерадиовещательной компанией BBC в целях осуществления записей и трансляции ее сочинений. В 2018 был назначен аккредитованным лектором

Graham Griffiths, D. Phil. (Christ Church, Oxford University) is an Honorary Research Fellow (Musicology) at City, University of London. Collaborates with Cambridge University Press where he published his works on Stravinsky: *Stravinsky's Piano: Genesis of a Musical Language* (2013) and *Stravinsky in Context* (ed., 2020). He has also contributed to *British Post-Graduate Musicology Online* (2005), *Abécédaire Stravinsky* (ed. Marie Stravinsky: Geneva, 2018), the *Instrumentalistinnen-Lexikon* of the Sophie Drinker Institut (Bremen, 2018) and *The Cambridge Stravinsky Encyclopedia* (2020). Director of the contemporary music ensemble *Grupo Novo Horizonte de São Paulo* (1989–1999); Vice-President of *Sociedade Brasileira de Musicologia* (1995–1997). Between 1989 and 2002 he gave over two hundred concerts as pianist and conductor based at São Paulo State University, Brazil. He currently guest-lectures in the UK, Europe, South America, Scandinavia and Russia. Since 2003 he has been researching the biography and music of Leokadiya Kashperova (1872–1940) and working closely with the BBC to record and broadcast her music. In 2018 he was appointed Accredited Lecturer of *The Arts Society* and Editor of *The Kashperova Edition* for Boosey & Hawkes (London) Ltd.

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 12. № 4. 2020

Подписано в печать 15.11.2020. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 8,25. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 44-4.

Отпечатано в типографии ИП Ефименко Д. Л.
199406, Санкт-Петербург, ул. Гаванская 32
тел.: 8 (812) 973-59-72
e-mail: defimenko@yandex.ru