

В. А. Шекалов

## П. И. ЧАЙКОВСКИЙ И СТАРИННАЯ МУЗЫКА

Время, в которое жил Чайковский, отмечено борьбой разных тенденций в русской музыкальной культуре. Широко известно противостояние «Новой русской школы» («Могучей кучки»), зовущей «к новым берегам», и организованных в Петербурге и Москве консерваторий, где обучение основывалось на европейских традициях. Менее известна борьба вокруг возрождения старинной музыки, которая в России протекала в более сложных условиях, чем в Европе. Причиной было, в частности, то, что в Европе возрождали наследие крупнейших национальных композиторов: И. С. Баха и Г. Ф. Генделя в Германии, Ф. Куперена и Ж. Ф. Рамо во Франции, вёрджинелистов и Г. Пёрселла в Англии... В России же отношение к собственному XVIII веку было прохладным, как и вообще к музыке прошлого. И если Глинка мечтал «связать Фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака» [1, с. 180], если для В. Ф. Одоевского, автора романтизированной новеллы «Себастьян Бах» и создателя собственной модели органа «Себастианон», «Бах был почти первою учебной музыкальною книгою» [Цит. по: 2, с. 21–22], если для А. Н. Серова, А. Г. Рубинштейна, Г. А. Лароша, не говоря уже о С. И. Танееве, Бах был одной из главных путеводных звезд на музыкальном небосклоне, то многие русские композиторы второй половины XIX века опасались, что увлечение прошлым затормозит развитие современного русского искусства.

Эти опасения ярко проявились в отношении к «Историческим концертам», которые в России начали организовываться во второй половине XIX в.<sup>1</sup> Первый такой цикл провел в 1853 г. в Санкт-Петербурге в доме Мятлевых на Исаакиевской площади польско-французский пианист Генри Луи Станислав Мортье де Фонтен (1816–1883), на некоторое время обосновавшийся в России. В концертах прозвучала музыка от Ф. Куперена и И. — С. Баха до Шопена и Листа. Финансового успеха цикл не имел, но вызвал дискуссии в прессе: наряду с высокой оценкой, например, А. Н. Серова — насмешки таких видных музыкантов, как А. И. Дюбюк [См.: 4]. Несмотря на противоречивые отклики, начинание получило продолжение. Характер «исторических» имели многие концерты хоровой капеллы Д. Н. Шереметева. «Исторический концерт» хористов русской оперы (17 апр. 1867, зал Дворянского собрания Санкт-Петербурга) открылся фрагментами русских опер XVIII в., начиная с «Цефал и Прокрис» Ф. Арайи — первой оперы на русский текст (1755).

<sup>1</sup> «Историческими» в XIX веке называли концерты, посвященные, вопреки обыкновению, музыке прошлого, и выстроенные, как правило, в хронологической последовательности. Первые Исторические концерты организовал Ф. Ж. Фетис в Париже в 1832 году [См.: 3].

Но самая жаркая полемика разразилась по поводу Исторических концертов, организованных в Петербурге в 1869 и 1870 гг. Иоганном Промбергером (1810–1889), который преподавал фортепианную игру в Придворной Певческой капелле. В. В. Стасов и Ц. А. Кюи, главные рупоры молодой «Могучей кучки», как бы напуганные успехом концертов, нападали на них с такой агрессией, будто их проведение угрожало существованию этой группы [См.: 5, с. 250–255]. Стасов называл концерты «убийственными», грозил, что Новая русская школа «раздавит всех их [ее недругов], вместе сложенных, со всеми их учебниками, указками и *историческими концертами*» [6, с. 187–188]. Кюи писал, что эти концерты «необходимо сопровождаются нестерпимой скукой, потому что до-бетховенская музыка <...> была, большей частью, только игра в звуки, но не выразительный язык страсти, каким должна быть музыка в наше время» [7], что музыка Баха и Генделя «очень устарела <...>, давит слушателя своим однообразием, бесстрастием и формализмом», что произведения Гайдна «еще не музыка, а только игра в звуки <...>, лишенная всякого намека на выразительность и страстность» [8]. Ранее он утверждал, что в увертюре к «Волшебной флейте» Моцарта «музыки совсем нет, а есть лишь ловкие и бойкие сплетения голосов» [9, с. 113].

Лишь ко времени «Исторических концертов» Антона Рубинштейна, прошедших в сезоне 1885–86 гг., т. е. через 32 года (!) после цикла Мортье де Фонтена, русская публика и критика «перевоспитались» настолько, что смогли безоговорочно оценить не только подвиг великого русского пианиста, но и исполненную им музыку [5, с. 255–258].

Какова была позиция Чайковского в этом процессе? Как он относился к классическому наследию, к старинной музыке?

В юности он находился под влиянием преподавателя пения итальянца Луиджи Пиччиоли, «сущность <...> музыкального вероисповедания» которого «сводилась к полному отрицанию всякой музыки вне музыки Россини, Беллини, Доницетти и Верди» [10, с. 116]. По словам Модеста Ильича Чайковского, к концу 1860 г. будущий композитор еще не имел понятия о Бахе, Генделе, Шумане, очень поверхностно знал Бетховена и Мендельсона. Лишь в консерватории, в частности благодаря урокам органиста Петропавловской церкви Г. Ф. Д. Штиля, он приобщился к творчеству Баха. Но орган увлек его ненадолго. Г. Ларош пишет: «...впоследствии, когда он для собственного удовольствия играл у себя Баха, он выбирал исключительно фортепианные его сочинения, а не органные, хотя легко мог иметь их в переложениях» [11, с. 54].

Пропустим определение «фортепианные» по отношению к произведениям Баха и обратим внимание на то, что Чайковский играл их «для собственного удовольствия»! Более того, он пытался увлечь ими младшего брата Модеста. Тот вспоминал: «в ходе занятий на курсах Михайловского дворца выбор пьес, играемых Петей, становится мне все непонятнее, и, наконец, он начинает часами играть нечто безобразное — фуги Баха. Напрасно старался он заинтересовать меня ими, советуя следить, как повторяется первая тема, я, констатируя этот факт, ничего хорошего в нем не находил и с все меньшим и меньшим удовольствием сидел близ Пети у фортепиано. Мне было горько не понимать, что понимает он,

и чувствовать, что есть область, в которой мы будем всегда чужды...» [11, с. 35]. Но это приобщение было продолжено позднее. 13 декабря 1879 г. П. И. Чайковский писал Н. Ф. фон Мекк из Рима: «У меня есть фортепиано, довольно изрядное; в музыкальном магазине Рикорди я запасся несколькими тетрадами Баха, несколькими переложениями в 4 руки (для игры с Модестом) и очень много играю один и с братом...» [12, с. 464]. В письме П. И. Юргенсону от 9 июня 1879 г. из Каменки композитор просит прислать для его сестры, среди прочего, «Хорошо темперированный клавир» Баха [12, с. 251].

Ранее в письме к Н. Ф. фон Мекк, защищая своего кумира Моцарта, не любимого Надеждой Филаретовной, он пишет, что «и у Бетховена и у Баха есть масса слабых вещей, недостойных стоять рядом с их chef d'oeuvre'ами» [13, с. 179]. Опять-таки — обратим внимание не на указание на «массу слабых вещей» (разве их нет и у самого Чайковского?), а на признание наличия *шедевров!*

В 1884 г. Чайковский получил и принял приглашение французского музыковеда Анри Экспера стать почетным членом организуемого Общества И. С. Баха [14, с. 174–175]. По свидетельству очевидцев, в последние годы в доме Чайковского в Клину портрет Баха висел рядом с портретами Генделя, Моцарта, Бетховена, Глинки, А. Рубинштейна и других выдающихся музыкантов [11, с. 320].

С другой стороны, не раз присутствуя на исполнении отдельных произведений Баха, Чайковский, как справедливо заметили Т. Н. Ливанова и С. Н. Питина, «лишь в единичных случаях записывал несколько слов о своем впечатлении» [2, с. 47]. При этом слова Чайковского, которые исследователи приводят в качестве примера такой записи — «я был донельзя поражен доведенным до безусловного совершенства исполнением нескольких хоровых вещей (а capella) и в том числе мотета И. С. Баха, знаменитым Лейпцигским хором церкви св. Фомы...» — на самом деле дань не столько музыке Баха, сколько задетому чувству патриотизма; ибо далее Чайковский пишет: «Никогда ничего подобного у нас я не слышал и, признаюсь, был даже неприятно изумлен и уязвлен этим обстоятельством, ибо до сей поры думал, что некоторые наши первоклассные хоры суть наилучшие в мире» [15, с. 347. *Курсив мой — В. Ш.*].

В рецензии на концерт Ганса фон Бюлова, одного из крупнейших пианистов того времени, Чайковский пишет: «Я весьма рад, что наша публика приняла г. артиста с тем же радушием, которое этот артист встречает везде, где появляется на концертной эстраде, и <...> терпеливо выслушала <...> длинную хроматическую фантазию Баха, в которой роскошная фантазия старого мастера *тицетно борется* с условными приемами тогдашней композиторской рутины...» [15, с. 185. *Разр. моя — В. Ш.*]. Весьма двусмысленная похвала!

С наименьшей иронией Чайковский полемизирует со своим учеником С. И. Танеевым о путях развития русской музыки: «Из Ваших междустрочных аргументов следует, кажется, вывести ту мысль, что мы ходим в потемках, а заря нового солнца, долженствующего озарить обособленность русской музыки, лишь занимается; вся будущность ее — в кропотливых изысканиях того Баха из окрестностей пожарного депо<sup>2</sup>, который посредством бесчисленного множества контра-

<sup>2</sup> Танеев, увлекающийся полифонией, жил в Москве неподалеку от пожарного депо.

пунктов, фуг и канонов на темы русских песен и православных гласов кладет основную основу будущего величия русской музыки» [13, с. 224].

Близкий друг Чайковского Г. Ларош безоговорочно свидетельствовал: «царство Баха между всеми музыкальными странами было для него одно из самых чуждых» [11, с. 159]. Наконец, в специальном дневнике, заведенном, по мнению М. И. Чайковского, «для прочтения другими» [16, с. 118], Петр Ильич подробно излагает свои «музыкальные пристрастия и предубеждения» [16, с. 119] и, уделив главное внимание Бетховену и Моцарту (сравнив свое отношение к ним с отношением, соответственно, к богу Саваофу и Христу), далее пишет: «Баха я охотно играю, ибо играть хорошую фугу всегда *занятно*, но не признаю в нем (как это делают иные) великого гения. Гендель имеет для меня совсем четырехстепенное значение, и в нем я даже занятости не нахожу» [Цит. по: 16, с. 120].

Вроде бы уже окончательный вердикт?! Но в письме А. С. Аренскому, упрекая его в погоне за *красивостью*, которой обладают, по его мнению, *Россини, Доницетти, Беллини, Мендельсон, Массне, Лист*, Чайковский пишет: «ни *Бетховен*, ни *Бах* (который **скучен, но все-таки гениален**), ни *Глинка*, ни *Моцарт* не гонялись за условной красотой, а за идеальной красотой, проявляющейся нередко в форме на первый, поверхностный, взгляд, и некрасивой» [18, с. 60; *курсив Чайковского, выделение жирным шрифтом мое — В. Ш.*].

Так кто же Бах для Чайковского? все-таки — гений? или не гений? «занятен» он или «скучен»? Похоже, Чайковский не мог дать себе окончательный ответ на этот вопрос.

И вот при таком, скажем прямо, противоречивом отношении к старинной музыке и ее представителям — Баху и Генделю (о других речи вообще не идет), Чайковский вступает в публичную полемику с Ц. А. Кюи. В 1873 г., возмущенный его нигилистическими высказываниями в «Санкт-Петербургских ведомостях», Чайковский резко оппонирует ему в московских «Русских ведомостях». Поскольку статья затрагивает актуальные и сегодня вопросы соотношения отечественного и западного, наследия и современности, приведем обширную выдержку из нее:

«<...> в последние годы уровень музыкального понимания в наших столицах сильно повысился и теперь уже не натыкаешься на каждом шагу на такие явления, которые в прежнее время могли привести в отчаяние человека эстетически развитого. Однако и теперь всплывают такие факты, которые свидетельствуют о нашей относительной отсталости в деле искусства, — явления, не мыслимые в стране, где культура вообще и эстетическая в особенности стоят на высокой степени развития. Наша недоразвитость, наше музыкальное младенчество проявляется двояким образом. Или, подобно детям, стремящимся быть на ровной ноге с взрослыми, желая казаться серьезными и передовыми, в пылу ребяческого задора мы договариваемся до таких абсурдов, которые могут исходить из уст только недоучившегося гимназиста; или же наше самодовольное невежество берется судить и рядить о таких предметах, которые нам мало или вовсе не известны, причем отрицаются всякие авторитеты, для пущей важности тут же примешиваются *узкие патриотические тенденции и все, что стоит выше нашего невеждения*,

клеймится западничеством, обезьянничеством и тому подобными позорными эпитетами (курсив мой – В. Ш.).

Мальчишеством первого рода отличается Петербург. Тамошние „С.-Петербургские ведомости“ приютили в своем фельетоне рецензента, служащего органом известного кружка русских передовых музыкантов, на основании своей передовитости отрицающих все, кроме самих себя, и с наивной самоуверенностью ниспровергающих со своей недостижимой высоты и Баха, и Генделя, и Моцарта, и Мендельсона, и даже Вагнера. На страницах этой газеты печатаются о музыке суждения, по своей резкости и ребячески смелой решительности напоминающие те, к счастью, давно прошедшие времена, когда в блаженной памяти „Русском слове“ доказывалось совершенно серьезно, что величие Бетховена, Моцарта, Рафаэля отнюдь не выше величия повара Дюссо, сапожника Пеля и тому подобным знаменитостей.» [15, с. 119–120].

Сколько раз еще в истории нашей страны все, «что стоит выше нашего неведения», будет клеймиться западничеством!?

\* \* \*

Окружению Чайковского Бах был отнюдь не чужд. Характерно, что первым изданием П. И. Юргенсона, ставшего затем другом и главным издателем Чайковского, был «Гавот» Баха, выпущенный по совету Н. Г. Рубинштейна [10, с. 198].

С Юргенсоном и его издательством связана и одна из своеобразных страниц творческой биографии Чайковского: по предложению Юргенсона композитор согласился стать редактором Полного собрания духовно-музыкальных сочинений Бортнянского.

Анализ ситуации, в которой Юргенсон предпринял это смелое начинание, и работы Чайковского дан в статье Н. И. Тетериной [17]. Автор справедливо связывает это решение издателя с конъюнктурой рынка. В 1881 г. Юргенсон выиграл тянувшейся три года процесс против директора Певческой капеллы Н. И. Бахметева о запрете последним и аресте (!) нот «Литургии» Чайковского. Этот запрет был основан на выданном в 1816 г. Александром I тогдашнему директору Капеллы Бортнянскому *именной привилегии* на фактическое цензурирование всего православного пения. Эту привилегию следующие директора Певческой капеллы автоматически присваивали себе. Сложилась ситуация, в которой Капелла стала монополистом в данной области. Выиграв процесс, Юргенсон разрушил эту монополию и решил «закрепить юридический успех» [17, с.7].

Но работа эта оказалась для Чайковского нелегким испытанием и доставила множество переживаний, вплоть до попыток отговорить Юргенсона от этой затеи. Чайковский, как и большинство творцов, был сосредоточен на своем творчестве. Очень немногие из них обладали самоотверженностью Н. А. Римского-Корсакова, который завершал и редактировал работы своих безвременно ушедших друзей. Для Чайковского погружение в иную духовную, стилистическую сферу было вообще нелегким делом. (Оттого он записал, например, что «нена-

*видит*» сочинения Бетховена последнего периода [16, с. 119]). А классически ясный стиль Бортнянского оказался принципиально чужд ему.

Уже вскоре после начала работы, 21 июня 1881 г., он писал Юргенсону: «Милый друг, Я получил сочин [ения] Бортнянского, просмотрел их и начал редактирование, которое оказалось работой довольно кропотливой и скучной главнейшим образом потому, что большая часть творений Бортнянского суть весьма пошлая пустяковина. К чему нужно тебе издавать его полное собрание? Позволь тебе посоветовать отбросить этот план и вместо него принять следующий: «*издать сборник избранных соч [инений] Бортн [янского]*». <...>. Не забудь, что добрые 7/10 или, по крайней мере, 3/5 полного собрания составят концерты, т. е. самый плоский набор общих мест и пошлостей <...> *Полное собрание?* Это очень громкое слово, но оно в настоящем случае звучит странно, ибо относится к человеку с маленьким талантом и написавшему ворох всякой дряни, среди которой, как оазисы в пустыне, мелькает десяток порядочных вещей.» [19, с. 149].

31 июля того же года: «... Я занимаюсь теперь Бортнянским усиленно, дабы скорее отделаться от этой ужасной работы. Часто ругаюсь, злюсь и собираюсь отказаться от начатого дела <...> но потом успокаиваюсь, и дело будет кончено, как и все дела, которые я начинаю, разве только могу когда-нибудь лопнуть от злости. <...> Удивляюсь, какая тебе охота издавать эту пакость» [19, с. 180].

Интересно, что такая оценка Чайковским творчества Бортнянского в какой-то степени совпадала и с оценкой Глинки, который писал К. А. Булгакову 8 ноября 1855 г.: «Что такое Бортнянский? — Сахар Медович Патокин — довольно!» [1, с. 100]. Безусловно, и тот и другой в этой оценке несправедливы.

Сочинения Бортнянского были успешно изданы Юргенсоном [20]. Это издание ввело Россию в мощный общеевропейский процесс возрождения старинной музыки, который заключался, в частности, в публикации национального музыкального наследия [3]. Правда, следует отметить, что в отличие от многих западных коллег, Чайковский не старался соблюдать абсолютную верность авторскому тексту, позволял себе вводить различного рода ретуши, касающиеся динамических указаний, расстановки лиг, расшифровки украшений и т. д. Он сделал также фортепианное переложение хоров. Но от предложения Юргенсона изложить хоровые партии в современных ключах (скрипичном и басовом) он категорически отказался, оставив аутентичные ключи «до».

Исследование творчества Бортнянского было продолжено вскоре после смерти Чайковского Н. Ф. Финдейзенем. Он обладал рукописью клавирного концерта и восьми сонат Бортнянского, из которых опубликовал одну, C-dur'ную (эта рукопись, как и многие другие, позже исчезла [21]). Сейчас наследие Бортнянского оценено по достоинству. И в этом есть и заслуга Чайковского.

Что касается проблемы оценки крупнейшими композиторами музыки своих коллег — современников и «предшественников» — то это один из сложных и деликатных вопросов мировой музыкальной культуры. Он захватывает сферы эстетики, этики, психологии и др. Безусловно, эта оценка во многом зависит и от степени информированности. Все музыканты XIX в. в отношении музыкальной культуры прошлого находились в условиях «информационной недостаточности».

Поэтому не приходится удивляться обилию субъективных, некорректных, попросту неверных оценок. Скорее наоборот — удивительными часто оказываются оценки и особенно действия отдельных энтузиастов, терпеливо прокладывавших дорогу к сегодняшней всеохватности.

В данной статье мы не касаемся влияния старинной музыки на творчество Чайковского. Конечно, это не только фуги из Шести пьес на одну тему для фортепиано оп. 21, Первой сюиты для симфонического оркестра оп. 43 или 2-й части Трио «Памяти великого артиста» оп. 50, где это влияние обусловлено особенностями жанра, не только Вариации на тему рококо для виолончели с оркестром оп. 33 или ряд фрагментов опер «Кузнец Вакула» и «Пиковая дама», где элементы стилизации связаны с временем действия. Прежде всего, это влияние проявляется, на наш взгляд, в совершенном голосоведении, полифонизации ткани, что, в сочетании с насыщенным симфоническим развитием и свойственной только Чайковскому психологизации, исповедальности делает его музыку уникальным явлением в мировой музыкальной культуре. Но это — тема другого исследования.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Глинка М. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 2Б. / Подгот. А. С. Розанов. М.: Музыка, 1977. 400 с.
2. Ливанова Т. Н., Питина С. Н. И. С. Бах и русская музыкальная культура // Русская книга о Бахе / Ред. — сост. Т. Н. Ливанова и В. В. Протопопов. М.: Музыка, 1985. С. 6–98.
3. Шекалов В. А. К вопросу о возрождении старинной музыки и клавирина в XIX веке // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация: сб. статей. Вып. 1 / Отв. ред. С. В. Грохотов. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 127–164.
4. Шекалов В. А. Генрих Луи Станислав Мортье де Фонтен и первые Исторические концерты в России // Старинная музыка. 2008. № 3. С. 2–7.
5. Шекалов В. А. Об исторических тенденциях в исполнительском искусстве России XIX — начала XX века // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация: сб. статей. Вып. 2 / Отв. ред. С. В. Грохотов. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. С. 241–267.
6. Стасов В. В. Статьи о музыке. В 5-ти вып. Вып. 2. 1861–1879 / Сост. Н. Симаковой. Коммент. и общ. ред. В. Протопопова. М.: Музыка, 1976. 438 с.
7. \*\*\* [Кюи Ц.А.] Музыкальные заметки. <...> Исторический концерт. Немец, просвещающий соотечественников-россиян // Санкт-Петербургские ведомости. 1869. 10 апреля.
8. \*\*\* [Кюи Ц.А.] Музыкальные заметки. <...> Два исторических концерта // Санкт-Петербургские ведомости. 1870. 25 марта.
9. Кюи Ц. А. Избранные статьи / Сост., автор вступит. ст. и примеч. И. А. Гусин. Л.: ГМИ, 1952. 692 с.
10. Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского (по документам, хранящимся в архиве в Клину). В 3-х тт. Т. 1. М.: Алгоритм, 1997. 511 с.

11. Воспоминания о Чайковском. Изд. четвертое, испр. / Сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина. Л.: Музыка, 1980. 480 с.
12. *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 8. [Письма, 1879] / Подгот. К. Ю. Давыдовой и др. М.: Музгиз, 1963. 651 с.
13. *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 7. [Письма, 1875] / Подгот. Е. Д. Горшовским и И. Г. Соколинской. М.: Музгиз, 1962. 614 с.
14. Чайковский и зарубежные музыканты: Избранные письма иностранных корреспондентов / Сост. Н. А. Алексеева. Л.: Музыка, 1970. 240 с.
15. *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 2 / Подгот. и вступит. ст. В. В. Яковлева. М.: Музгиз, 1953. 438 с.
16. *Чайковский М.* Жизнь Петра Ильича Чайковского (по документам, хранившимся в архиве в Клину). В 3-х тт. Т. 3. М.: Алгоритм, 1997. 615 с.
17. *Тетерина Н. И.* Бортнянский, Чайковский & Юргенсон // Искусство музыки: теория и практика. 2013. № 7. С. 5–22. URL: <http://sias.ru/upload/iblock/075/teterina.pdf> (дата обращения: 25.03.2015)
18. *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 14. [Письма. 1887–1888] / Подгот. Н. Н. Синьковской и И. Г. Соколинской. М.: Музыка, 1974. 717 с.
19. *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 10. [Письма. 1881] / Подгот. Н. Н. Синьковской и И. Г. Соколинской. М.: Музыка, 1966. 359 с.
20. *Бортнянский Д. С.* Полное собрание духовно-музыкальных сочинений. Изд. пересмотр. и испр. П. Чайковским. Песнопения, употребляемые на божественной службе. Отд. 1–3. М.: Юргенсон, [1881–1882]. 11 т.
21. *Шекалов В. А. Н. Ф.* Финдейзен и возрождение старинной музыки: достижения и заблуждения // Современная культурология: Научная школа профессора Л. М. Мосоловой: Учебное пособие для магистрантов и аспирантов. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. С. 423–436.