

А.С.

Г. ЦЫПИН



А.
РЕНСКИЙ

Г. ЦЫПИН

А. С. АРЕНСКИЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА
Москва 1966

А. С. Аренский — один из видных русских композиторов конца прошлого века. Деятельность его была неразрывно связана с традициями классиков русской музыки — Глинки и Даргомыжского, Чайковского и «кучкистов». Талантливый композитор и педагог (наряду с С. И. Танеевым, он в свое время почитался высшим авторитетом на теоретическом отделе Московской консерватории), Аренский пользовался также широким и заслуженным признанием публики как дирижер и пианист. Сфера его деятельности была многогранна, музыкальное дарование, по единодушному свидетельству современников, — более чем значительно («Огромный талант», — отзывался однажды Чайковский об Аренском). Эстетическая платформа композитора всегда была определена и ясна; безусловный профессионализм Аренского, неизменно его художественное мастерство: вкус и чувство меры ощущаются повсюду, накладывают отпечаток едва ли не на каждую работу, вышедшую из-под пера композитора. «Аренский удивительно умеет в музыке, — писал Чайковский, — как-то все тонко и верно обдумывает! Это очень интересная музыкальная личность!»¹

¹ П. И. Чайковский — С. И. Танееву, 14 января 1891 г. «П. И. Чайковский — С. И. Танеев». Письма. Госкультпросветиздат, М., 1951, стр. 169—170.

Разумеется, творческие свершения Аренского не столь значительны, как свершения его великих современников — Чайковского, Римского-Корсакова. Возможно, что они уступают по своей масштабности и глубине охвата действительности художественным достижениям Танеева, Лядова, Глазунова. Ни один из самых горячих поклонников искусства композитора, людей, влюбленных в «Песню певца за сценой» или «Фантазию на темы Рябинина», не решится сегодня поставить имя Аренского в один ряд с именами корифеев нашей национальной музыкальной классики. Это имя как бы поблекло в лучах славы знаменитых имен современников и друзей композитора, его всемирно известных учителей и... учеников. «Музыка Аренского... — пишет Б. В. Асафьев, — служит показательным результатом влияния эпохи политического и общественного безвременья 80-х и 90-х годов на творчество: ...при... отсутствии социально ярких стимулов даже сильные таланты с трудом могли создавать содержательные произведения...»¹

Вместе с тем несправедливо было бы преуменьшать значение наиболее содержательных и удачных работ Аренского. Наряду с лучшими сочинениями В. С. Калинникова, М. М. Ипполитова-Иванова, С. М. Ляпунова, А. Д. Кастаньского, они по праву вошли в золотой фонд русской музыкальной культуры конца XIX — начала XX столетия. Утверждая светлые и гуманистические идеалы, они способствовали упрочению передовых, реалистических позиций отечественного искусства; ныне эти произведения пользуются заслуженным признанием советских слушателей. Славное прошлое русской музыки — это не только имена и деяния «великих»: Глинки, Даргомыжского, Чай-

¹ Проф. Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). Русская музыка от начала XIX столетия. «Academia», М.—Л., 1930, стр. 229.

ковского, композиторов «Могучей кучки»; это также и вдохновенные усилия многих других, любимых пародом мастеров, талантливых популяризаторов и продолжателей национальной реалистической традиции. Среди них, композиторов «второго эшелона» русской музыки, Аренский едва ли не наиболее заметен. В то же время его творческий облик еще не нашел должного освещения в советской музыковедческой литературе. Мало изучен и его жизненный путь. Отзывы и рецензии в дореволюционной прессе, несколько небольших статей в советской периодической печати, краткие разделы в учебных пособиях по истории музыки — этим, по существу, исчерпывается литература об Аренском на русском языке. Автор книги ставит своей целью по возможности восполнить этот пробел и привлечь внимание читателей к одному из достойных представителей музыкального прошлого нашей страны.

Антон (Антоний) Степанович Аренский родился 30 июня¹ 1864 года в Новгороде, в культурной, интеллигентной семье. Отец композитора, Степан Матвеевич Аренский, — по профессии врач; разносторонне образованный и отзывчивый человек, он пользуется широкой известностью в округе и доброй славой. Все свое свободное время Степан Матвеевич отдаст искусствам, более всего интересуясь музыкой. Подурной виолончелист, при случае скрипач и даже исполнитель на фисгармонии, он непрерывный участник популярных в его время и его кругу музыкальных собраний — разного рода «четвергов», «пятниц» и т. п. Мать Аренского, Надежда Антиповна (урожденная Потехина, сестра известного писателя А. А. Потехина), — «прекрасная инанистка», по словам современников, лишь «по застенчивости не пожелавшая выступать

¹ Даты приводятся по старому стилю.

публично»¹. Дети (их четверо у Аренских, Антоша — третий) растут и воспитываются в атмосфере, насыщенной разнообразными художественными интересами; все они с ранних лет приобщаются к искусствам, к музыке — в первую очередь.

Семи лет от роду знакомится с фортепиано и будущий композитор. Занятиями первоначально руководит его мать. Чуткий и грамотный педагог, она добивается основного — заинтересовывает сына музыкой. С годами талант ребенка заявляет о себе все более настойчиво и определенно. Несколько маленьких пьесок, сочиненных девятилетним Антошей (среди них, по воспоминаниям близких, — «прехорошенький романс»²), утверждают родителей в мысли серьезно позаботиться о музыкальной карьере сына. Решено отправить его в Петербург, в музыкальную школу, решено, по сути дела, его будущее. Быстро, легко и безболезненно определяется жизненный путь композитора, складывается в полном согласии с его природными склонностями, помыслами и стремлениями.

В дальнейшем мальчик делит время между пятой классической гимназией в Петербурге и музыкальной школой³. Его новый наставник здесь — профессор Карл Карлович Зике. Опытный и эрудированный преподаватель (ученик Римского-Корсакова, в 1882—1889 годах профессор Петербургской консерватории), Зике закладывает прочные основы музыкально-теоретических знаний своего питомца. Он же направляет его первые творческие поиски, которые, по-видимому, были весьма интенсивными. Сведения, каса-

¹ Е. В. Аренская. Биография А. С. Аренского, рукопись. Государственный Дом-музей П. И. Чайковского в Клину. Группа К, индекс К³, папка № 8.

² Там же.

³ «Русская музыкальная газета» (в дальнейшем «РМГ»), 1906, № 9.

ющиеся описываемого периода в жизни Аренского, к сожалению, отрывочны и скудны; не сохранились и его ранние опыты в области композиции.

По окончании гимназического курса и музыкальной школы Аренский поступает в 1879 году в класс специальной теории Петербургской консерватории. Отныне его обучением руководят профессора Н. А. Римский-Корсаков (теория композиции и оркестровка) и Ю. И. Иогансен¹ (фуга и контрапункт).

Нужно ли доказывать плодотворность общения с Римским-Корсаковым, говорить о той пользе, которую получил Аренский от непосредственного и длительного контакта с замечательным мастером русского реалистического искусства? Все это очевидно и не требует специальной аргументации. Очень многим юноша обязан и Иогансену; вспомним блистательную полифоническую технику Аренского, столь многочисленные и искусно выполненные эпизоды контрапунктического строения в его произведениях — и мы по достоинству оценим значение уроков с Иогансеном для начинающего композитора.

О таланте и успехах Аренского заговорили буквально с первого дня появления юноши в консерватории. Справедливость требует отметить, впрочем, что эти успехи объяснялись скорее его богатой природной одаренностью, нежели повседневным, упорным и систематическим трудом. Натура пылкая, мгновенно и бурно увлекающаяся, но столь же быстро расстающаяся с увлечениями, молодой Аренский — весь в порывах, в причудливых капризах настроений и страстей. Унаследовав полной мерой и привлекающие качества, и традиционные слабости так называ-

¹ Юлий Иванович Иогансен (1826—1904) — известный специалист в области музыкально-теоретических дисциплин, в 1891—1897 гг. — директор Петербургской консерватории.

емых «художественных натур», композитор в период учебы не проявлял особой склонности к самодисциплине. Многие в это время делались им «по случаю», экспромтом и в последний момент. «...Большая часть работ, написанных им в консерваторский период, — свидетельствует М. Ф. Гнесин, — сочинялась им тут же на уроке, в то время как профессор просматривал работы его товарищей...» Правда, по словам того же Гнесина, нередко оказывалось, что «экспромтом написанное сочинение Аренского значительно превосходит качеством работы его товарищей, также людей даровитых и подолгу дома работавших над своими «задачами»¹.

Небезынтересно еще одно воспоминание, относящееся ко времени учения Аренского в консерватории. М. М. Ипполитов-Иванов, посещавший класс теории композиции и оркестровки в те же годы, рассказывает, что в случае «разноса» (а эти «разносы» были нередки у строгого, придирчивого к талантам Римского-Корсакова) разобиженный Аренский надолго исчезал из поля зрения своего профессора: «...Римскому-Корсакову приходилось прибегать к помощи инспекции и насильно привлекать [его]... к работе под угрозой исключения...» Зато доведись юноше списать одобрение какой-либо удачной творческой находкой — он тут же «заваливал» профессора бесчисленными эскизами, проектами и набросками, «расхаживая с гордо поднятой головой до нового разноса»².

По имеющимся сведениям, Римский-Корсаков на первых порах весьма благоволил к Аренскому, импонировавшему ему своим ярким талантом и той «подлинной интел-

¹ М. Ф. Гнесин. А. Аренский. «Ростовская речь», 1916, № 47.

² Цит. по книге: А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. III. Огиз — Музгиз, М., 1936, стр. 20.

лигентностью» (широтой художественных интересов, разносторонней эрудицией, глубокой начитанностью), которая, по свидетельству М. Ф. Гусейна, уже в консерватории отличала молодого композитора. На Аренского возлагались большие надежды, от него очень многого ждали, искренне верили в его талант. Тот факт, что юнине в 1881 году была поручена фортепианная аранжировка «Снегурочки», говорит об особом доверии и чести, оказанной прославленным мастером своему ученику. Впоследствии, однако, в отношении Римского-Корсакова к Аренскому стали прощальнывать, порой, нотки сомнений и скепсиса.

В датированном 1883 годом письме Римского-Корсакова к отцу композитора, Степану Матвеевичу, мы читаем следующие строки: «Желаю Антопу Степановичу совершенствоваться и побольше писать, но да хранит его судьба: 1) от контранунктической суши, 2) от отжившего псевдоклассицизма и 3) от рубинштейновской воды (за последнее он на меня, пожалуй, рассердится). Мысленно пожимаю ему крепко руку...»¹

В 1882 году Аренский заканчивает полный курс Петербургской консерватории². Сочинения, представленные им в качестве выпускной экзаменационной программы — баллада «Лесной царь» (Гете) для солистов, хора и оркестра, а также «Концертная увертюра» для оркестра, — были признаны выдающимися; молодой автор удостоивается высшей награды для оканчивающих консерваторию — золотой

¹ П. А. Римский-Корсаков — С. М. Аренскому. 11 декабря 1883 г. Ленинград, Институт русской литературы АН СССР (Пушкинский дом).

² «В последние годы, кроме Ипполитова-Иванова, по моему классу окончили консерваторию А. С. Аренский и Г. А. Казаченко, первый — впоследствии известный и талантливый наш композитор...» (Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. Музгиз, М., 1955, стр. 147).

медали. В том же 1882 году он получает заманчивое предложение — занять место преподавателя теоретических дисциплин в Московской консерватории. Распрощавшись с родными и близкими, Петербургской консерваторией и Римским-Корсаковым, Аренский осенью того же года переселяется в Москву.

Обитатель Кокоревской гостиницы (знаменитого Кокоревского подворья, куда нередко наведывался П. И. Чайковский), Аренский на первых порах одинок, растерян и нелюдим. Однако вскоре же после начала учебного года в консерватории он встречается с С. И. Танеевым; их знакомство быстро перерастает в большую и искреннюю дружбу. Характерно в этой связи письмо Танеева, отправленное Чайковскому по прошествии каких-нибудь полутора месяцев со дня нового знакомства:

«От теории я освобожден благодаря приезду к нам Аренского, ученика Петербургской консерватории. Я с ним очень подружился, захожу к нему почти каждый день; приятный молодой человек и очень талантливый. У него есть напечатанные шесть пьес в форме канопов для фортепиано; прехорошенькие пьески, написаны с большим вкусом и изяществом. По поводу его я хочу обратиться к Вам с просьбою. Он сочиняет оперу «Воевода» и, не имея либретто, пишет по подлинной драме, что весьма неудобно. Не будете ли Вы так добры прислать Ваше либретто «Воеводы»? Так как Вы эту оперу уничтожили и, вероятно, вновь писать никогда не будете, то, верно, не будете ничего иметь против того, чтобы он воспользовался этим либретто. Если оно у Вас, пожалуйста, пришлите его. Вы бы мне этим сделали большое одолжение»¹.

¹ С. И. Танеев — П. И. Чайковскому, 24 октября 1882 г. «Чайковский — Танеев». Письма, стр. 88.

Проникнутые исключительной сердечностью и теплотой, дружеские связи Танеева и Аренского крепнут с каждым днем. Заботливость — слово поистине незаменимое в рассказе об отношении Сергея Ивановича к его молодому, зачастую капризному товарищу. Заботливость — умная и тактичная, повседневная и трогательная — проявляется и в главном и в мелочах: в советах по кардинальным творческим проблемам и в таком, казалось бы, незначительном факте, что корректура первой симфонии Аренского сделана не кем иным, как Танеевым; в пастойчивой пропаганде сочинений начинающего композитора и... в хлопотах о его гардеробе! Аренский, к примеру, захворал: «Может быть, у тебя есть какие-нибудь поручения, которые пужно исполнить,—беспокоится Танеев,—съездить куда-нибудь, послать что-нибудь? Если есть, ты мне сообщи, я все, что нужно, сделаю, только ты, ради бога, не выходи на воздух»¹.

Друзья неразлучны, их видят вместе в консерватории и на прогулке; известно, что Аренского проще всего разыскать на Пречистенке², а Танеева — в Кокоревском переулке: «Пишу Вам письмо³, а он (Аренский.— Г. Ц.) пишет романс, который только что сочинил, и сейчас мне его сыграет»⁴. Или: «С Аренским мы так же дружны, как и прежде, пожалуй, даже более...»⁵ В записках и письмах Танеева к Аренскому мы беспрестанно встречаем: «милый Антошенька», «бесценный Антоша», «ты не мо-

¹ С. И. Танеев — А. С. Аренскому, 4 февраля 1884 г. «С. И. Танеев. Материалы и документы», т. I. Переписка и воспоминания. АН СССР, М., 1952, стр. 113.

² Дом Танеева находился в Обуховом переулке, на Пречистенке.

³ Это письмо отправлено адресату из Кокоревской гостиницы.

⁴ «Чайковский — Танеев». Письма, стр. 98.

⁵ Там же, стр. 96.

жешь себе представить, до какой степени мне грустно, что я тебя... не вижу», и т. д. и т. п.

Словом и делом спешит Танеев на помощь товарищу в трудную минуту. А такие минуты — не редкость в жизни Аренского. Как никто, нуждался он в опытном и рассудительном советчике, в поддержке твердой, участливой и дружеской руки. Он сердится подчас на своего «опекуна» — сердится по-ребячески, видя в том желание «пучить», «погосподствовать», «подчинить своей воле» и т. д. Однако Танеев не преминет высказать, с возможной деликатностью, вещи даже неприятные для Аренского, поскольку скрыть их он считает себя не вправе: «Все, на что ты тратишь теперь время, помимо консерваторских запятий, все это для тебя решительно ни на что не нужно, это тебя не развивает, не совершенствует, а скорее заставляет идти назад и, кроме того, что всего хуже, губит твое здоровье... Я не сомневаюсь в том, что ты, наконец, ...перестанешь думать, что сочинять надо только тогда, когда хочется, — система, результатом которой явилось то, что в течение всего учебного года ты не написал ничего цельного, и которая может служить полнейшим оправданием всякой лени и бездействию, хотя бы они продолжались целые годы... Мне хочется, чтоб ты, мой милый мальчик, мой нежно любимый друг, сбросил с себя поскорее твою теперешнюю апатию, отдалил препятствия, которые стоят у тебя на пути, и с юношескою энергиею принялся за работу постоянную, тяжелую, но в конце которой стоит великая цель... познать и создавать истинно великое, истинно прекрасное». Характерна концовка послания, написанного человеком, который менее всего склонен задеть: «Да, Антоша. Мне хочется, чтобы ты скорее принялся за работу. Поэтому я тебе пишу все это, не имея ни малейшего желания сделать что-либо для тебя обидное. Не сердись на твоего друга, который тебя любит всей душой и

желает тебе всего хорошего. До свидания, Антоша. С. Танеев»¹.

Есть еще один человек, как и Танеев, принимающий в эти годы горячее участие в Аренском. Это — П. И. Чайковский, знакомство которого с Аренским состоялось весной 1883 года. Вскоре, в том же 1883 году, Чайковский уже считает своим долгом похлопотать перед Балакиревым об исполнении в концерте Бесплатной музыкальной школы первой симфонии Аренского. Позднее он многое сделает для продвижения на сцену опер Аренского, для популяризации его симфонических и камерно-инструментальных произведений. «Если будете мне писать, дайте каких-нибудь сведений об Аренском...»² — просит Чайковский Танеева в 1886 году. «Мне очень не нравится, что Антоша, прельщаясь гонораром, посвящает все свое время учебнику»³, — тревожится он в 1892 году. — А «Наль и Дамянти»?»⁴

Итак, Москва тепло и гостеприимно встречает Аренского. Он находит здесь добрых друзей и, главное, замечательных музыкантов, влияние которых не замедлило сказаться на формировании творческого почерка молодого композитора.

Теперь коснемся служебных дел Аренского. Преподавательская работа играет в описываемый период весьма

¹ С. И. Танеев — А. С. Аренскому, 5 апреля 1883 г. «С. И. Танеев. Материалы и документы», стр. 96—97.

² «Чайковский — Танеев». Письма, стр. 139.

³ Речь идет об учебнике «Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки», над которым Аренский работал по просьбе издателя П. И. Юргенсона.

⁴ «Чайковский — Танеев». Письма, стр. 184.

важную роль в его жизни. Он ведет в консерватории из «обязательных» классов — гармонию и музыкальную энциклопедию; из «специальных» — контрапункт и (несколько позднее) свободное сочинение, то есть все теоретические дисциплины, за исключением сольфеджио и элементарной теории музыки. Известность Аренского педагога, его популярность среди учеников ширятся с каждым годом; после Танеева он — первое лицо среди «теоретиков» отдела; в 1889 году его утверждают в звании профессора. По классу Аренского в разное время оканчивают консерваторию С. В. Рахманинов, Г. Э. Конюс, А. Н. Корещенко; его уроки посещают А. Н. Скрябин, М. Л. Пресман, К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, Р. М. Глиэр, А. Н. Островская, а также многие другие.

Относительно занятий Аренского, методов его работы с учащимися, атмосферы, царившей на уроках, лучше всего расскажут сами современники, ученики и близкие композитору люди:

Р. М. Глиэр: «Общение с таким талантливым композитором, как Аренский, заставляло с большим интересом относиться к занятиям по гармонии. И хотя нам приходилось писать только задачи или свободные прелюдии на заданные мотивы, но и в этих работах замечания и советы Аренского носили более художественный, нежели технический характер. Так же, как впоследствии в занятиях с Танеевым, для нас, учеников, было ценно то, что с нами занимается не рядовой педагог, который должен нас подготовить к сдаче экзамена, а подлинный художник, композитор исключительно даровитый, глубоко цени-

мый и любимый не только публикой, но и лучшими музыкантами того времени»¹.

А. Б. Гольденвейзер: «Музыкант Аренский был превосходный. Например, в консерватории он вел класс так называемой энциклопедии (так тогда называлось то, что сейчас называется анализом форм), преимущественно на изучении фортепианных сонат Бетховена. В классе Аренского никогда не было нот, и все сонаты Бетховена, которые он разбирал в классе, он играл с любого места наизусть...»²

М. Л. Пресман: «Когда мы начали заниматься у Аренского, он был очень молод и притом невероятно скромн и застенчив. Сплошь да рядом ученики и ученицы, в особенности вокалисты, были старше его. Он положительно стеснялся делать им какие-либо замечания и, казалось, готов был извиняться за каждое из них... Объяснения всяких построений аккордов он делал очень боязливо, нерешительно. Конечно, с течением времени такое состояние его менялось: он делался смелее и все меньше и меньше нас «боялся». Уже в это время всех нас поражала его исключительная талантливость. Задачник по гармонии тогда еще не было. Давал ли он нам для

¹ Р. М. Глиэр. Мои занятия с С. И. Танеевым. «С. И. Танеев. Материалы и документы», стр. 316.

² Воспоминания проф. А. Б. Гольденвейзера. Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки (в дальнейшем ГЦММК).

гармонизации мелодию или бас на всевозможные правила,—ему приходилось тут же, в классе, задачи сочинять. Делал он это очень быстро, легко и шути. Задачи учащихся проверялись им у рояля с чрезвычайной быстротой, причем не пропускалась ни малейшая ошибка»¹.

А. П. Островская: «...Объяснял он [уроки] всегда очень просто, понятно. На каждом уроке мы решали по задаче; после этого он задавал задачи на дом. Задачи всегда были его собственные, он их выписывал на доске. Для развития нашей музыкальности очень большое значение имели занятия у Аренского по энциклопедии. Мы проходили этот предмет не только, так сказать, теоретически, но и практически. Аренский заставлял нас самих писать песни, рондо, вальсы, романсы»².

Приведенные, а также некоторые другие отзывы и воспоминания дают достаточно яркое представление о характере и стиле преподавания Аренского. Увлеченность, творческое горение, интуитивное постижение самой сути проблемы, природный талант, безошибочно направлявший по верному пути,—таковы факторы, определявшие педагогический процесс у Аренского (заметим, что те же факторы в основном определяли у него и творчески-созидательный процесс). Естественно, больше внимания уделялось музыке в целом, ее компонентам, образующим

¹ Проф. М. Л. Прессман. Воспоминания. ГЦММК.

² А. П. Островская. Из воспоминаний о Московской консерватории. ГЦММК.

ее, эмоциональной стороне дела, нежели рациональной, «художественности» — а по «технизму» (пользуясь терминологией Р. М. Глиэра). Отсюда огромные достоинства педагогической деятельности Аренского, отсюда же — некоторые ее недостатки. Ученики Аренского подчеркивают в своих воспоминаниях: для них было важно то, что занятиями руководил не «рядовой педагог... а подлинный художник, композитор исключительно даровитый». Это, разумеется, окрыляло и стимулировало молодежь, пробуждало энтузиазм, энергию, желание трудиться. Это же приводило в конечном счете к отличным результатам в работе Аренского-преподавателя.

В ранее цитированных нами мемуарах профессора А. Б. Гольденвейзера содержатся следующие строки: «Аренский был человек блестяще одаренный от природы, обладавший каким-то личным обаянием, которого, несмотря на его недостатки, все любили. У него было очень яркое композиторское дарование, очень гармоничное и безукоризненное в смысле музыкального инстинкта...»¹ Думается, что слова Гольденвейзера относительно «безукоризненного музыкального инстинкта» Аренского-композитора целиком и полностью применимы к Аренскому-преподавателю.

В 1884 году Аренский знакомится с Елизаветой Владимировной Мачиновой — студенткой консерватории по классу пения профессора Гальяни. Увлеченный ею, он, несмотря на протесты родных, делает предложение, объявляет Елизавету Владимировну своей невестой и назначает время свадьбы. Казалось бы, все решено окончательно, как вдруг жених, возмев желание отправиться в путешествие (средства снимат предоставить родные), откла-

¹ Воспоминания проф. А. Б. Гольденвейзера. ГЦММР.

дывает бракосочетание на неопределенный срок. Невесте письмом поясняется, что ему-де «представился случай уехать за границу». Девушка в отчаянии; до глубины души возмущен Танеев: «Так мог бы поступить только самый бессердечный эгоист», — с обычной для него прямоотой, но необычной резкостью заявляет он Аренскому. Протестует Танеев и как директор консерватории: отъезд Аренского поставил бы его перед немалыми затруднениями. Решение бросить класс в разгар учебного года ему, добросовестному и пунктуальному до мелочей, просто непонятно¹...

После длительных перипетий дело кое-как улаживается. Поездка за границу временно откладывается, свадьба назначается на первую половину 1886 года. Отпраздновав бракосочетание, молодожены отправляются во Францию. Около полугода длится свадебное путешествие, большую часть которого супруги проводят в Париже. Здесь композитор оканчивает задуманную им еще в России оркестровую фантазию «Маргарита Готье» по А. Дюма².

Новое произведение Аренского оказалось малоудачным. Любопытна критика «Маргариты Готье» Чайковским, высказавшим в связи с фантазией ряд метких и существенных замечаний относительно музыкального искусства вообще и искусства Аренского в частности.

30 октября 1886 года Аренский (он в это время находится в Париже) отправляет рукопись «Маргариты Готье»

¹ Отныне в отношениях Танеева и Аренского намечается чуть заметная «трещинка». Дружеские связи не порываются, и все же Танеев, по-видимому, устает относить легкомыслие своего товарища за счет одной лишь молодости последнего. Некоторый холодок ощущается и в тоне дальнейшей переписки, где сдержанное «дорогой Антон Степанович» сменяет прежнее ласковое «бесценный мой Антоша».

² Первое исполнение состоялось в Москве 18 января 1887 г., дирижер — М. Эрדмансдерфер.

Чайковскому. В сопроводительном письме говорится, что автор, желая посвятить новое сочинение Петру Ильичу, естественно, интересуется его мнением о достоинствах и недостатках работы. Сообщается программа, положенная в основу фантазии: 1. Оргия, встреча Дювала и М. Готье, первое признание. 2. Лето в Буживале. 3. Ссора и разрыв между любовниками, возвращение М. Готье к прежней жизни. 4. Последнее свидание и смерть М. Готье.

Сдержанным письмом (24 ноября 1886 года) Чайковский благодарит за посвящение. Он не высказывает своего суждения о музыке, мотивируя это недостаточным знакомством с ней, однако же вызывает легкое беспокойство у автора следующей фразой: «...я так симпатизирую первым двум Вашим сочинениям (симфонии ор. 4 и сюите ор. 7.— Г. Ц.), так люблю их, что как бы с некоторым недоверием отношусь к пришельцу из Парижа, долженствующему затмить моих любимцев». Настораживает также: «Я слишком высоко ставлю Ваш симпатичный и яркий талант, чтобы ограничиваться одними комплиментами». Дальнейшие ожидания кажутся автору мучительно долгими. Известий от Чайковского нет, отзыва на сочинение — ни положительного, ни отрицательного — не поступает. Вконец разобившийся Аренский (к тому времени он уже в России) шлет новое, пространное письмо Петру Ильичу, где упрёки в оскорбительном невнимании перемежаются с прямыми обвинениями (несостоятельность их очевидна) в том, что его пожелали обидеть и т. д. и т. п. Едва ли не сразу же приходит ответ — столь нетерпеливо ожидаемый композитором критический отзыв: «Фантазия Ваша, как я того ни желал, как я ни ценю Ваш замечательный талант, действительно мне не понравилась. Легко написать человеку, которого ценишь, хвалебный отзыв. Но очень трудно сказать: «не хорошо», «не понравилось», и не поддержать такого приговора обстоятельным объяс-

нением». Далее Чайковский представляет эти «обстоятельные объяснения». Автору, прежде всего, ставится в упрек сам выбор сюжета. Вспоминая классиков мировой литературы, называя имена Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Толстого, Чайковский высказывает мнение, что программа для симфонической фантазии могла быть найдена Аренским более удачно. «...Музыка, — пишет он далее, — не лишена живости, огня, движения, блеска», но «если хорошенько разобрать, красота ее «внешняя, условная», и ничего захватывающего в себе не заключающая. Подобная красота не есть красота абсолютная, а только краснота (условная красота), — а последняя (красивость) есть скорее недостаток...»¹

В этих словах — не только приговор дапной, конкретной работе. Резко и прямо указывает Чайковский на кардинальный недостаток, намечающийся в искусстве Аренского, предугадывает, сколь опасны могут быть его последствия в будущем. Действительно, всегда ли удавалось Аренскому счастливо отрешиться от внешней, условной красоты — той эфемерной, всенивелирующей красоты («благозвучности»), которая, измельчая подлинное чувство, скрывает элегантно и блистательно покровом незначительности эмоций и мыслей? «Ни Бетховен, ни Бах... ни Глинка, ни Моцарт (добавим — ни сам Чайковский. — Г. Ц.) не гонялись за условной красивостью, а за идеальной красотой, проявляющейся нередко в форме, иногда на первый, поверхностный взгляд — и некрасивой. ...В развитии тем, — заключает Чайковский, — в форме, в инструментровке, в гармонии, в контрапунктах Вы явились в «Маргарите Готье» таким же мастером, каким были

¹ П. И. Чайковский — А. С. Аренскому, 2 апреля 1887 г. М. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. III. Юргенсон, М., 1903, стр. 146.

всегда. Со стороны мастерства композиторской техники Вам никто ничего сказать не может, кроме безусловной похвалы. Резюмируя все вышесказанное, я позволю себе выразить следующее общее заключение. Фантазия Ваша неудачна по замыслу, не симпатична по сюжету и мало пленительна по основным темам. Она мне бесконечно менее по душе, чем симфония и три части сюиты. Она положительно не есть шаг вперед, а шаг, так сказать, в сторону, и я желал бы, чтобы Вы скорее возвратились на свою настоящую дорогу и обрадовали нас новыми произведениями еще более симпатичными и совершенными, чем Ваша симфония и сюита»¹.

Таков отзыв Чайковского о «Маргарите Готье» Аренского. Внимание, уделенное нами произведению слабому, малозаметному даже в наследии самого композитора, оправдывается тем, что суждения и мысли Чайковского, высказанные им по данному, единичному случаю, оказываются актуальными и при оценке известного числа других сочинений Аренского. Тех сочинений, где «красивость» самодовлест, превращаясь, по словам Чайковского, «скорее в недостаток», нежели в достоинство.

Весной 1887 года Аренский серьезно заболевает. У него кратковременное умственное помешательство. В состоянии тяжелой душевной депрессии он помещен в психиатрическую лечебницу (Казань, позднее — Петербург). К июлю, однако, намечаются первые признаки выздоровления. Композитора тянет к работе: «Я стал гораздо быстрее поправляться, — сообщает он жене, — с тех пор, как почувствовал возможность заниматься хоть немного духовной жизнью, т. е. писать ноты»².

¹ М. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. III, стр. 147.

² А. С. Аренский—Е. В. Аренской, 29 июня 1887 г. Ленинград, Институт русской литературы АН СССР (Пушкинский дом).

Потрясенный известием о болезни Аренского, Чайковский чувствует непреодолимую потребность помочь музыканту, скрасить безрадостное для него время. Он делает то, что в силах: «Дорогой Николай Андреевич,— пишет он в Петербург, Римскому-Корсакову,— у меня к вам просьба... Аренский выздоровел, но я нахожу его в каком-то угнетенном, припущенном состоянии духа. Я очень сожалею и люблю его и мне хотелось бы, чтобы он имел случай видеть со стороны тех, кого он наиболее уважает в музыкальной сфере, подобающее ему сочувствие. Наилучшим к тому средством я счел бы, если бы вы какую-нибудь его вещь исполнили бы в одном из следующих концертов. Там, где уделяется место всем русским композиторам, должно быть местечко и Аренскому... Так как вам не захочется никого обидеть, то я предлагаю вам лишить меня чести стоять на программе 4-го концерта, ибо, именно я, несколько не обижусь, если меня вы замените Аренским. Меня достаточно играют, а бедного Аренского почему-то забыли составители ваших программ. Итак, добрейший Николай Андреевич, вместо увертюры к «Ромео», возьмите какую-нибудь вещь Аренского для 4-го вашего концерта. Его необходимо теперь всячески поощрять, и поощрение с вашей стороны будет для него особенно ценно, ибо он питает к вам безграничную любовь и уважение. Пожалуйста, подумайте об этом, внимлите моей просьбе и осчастливьте вашего ученика, глубоко вам преданного»¹.

Болезнь Аренского со временем прошла, обострений ее в дальнейшем не наблюдалось. Однако нервный, вечно обеспокоенный, со странностями, композитор, по словам

¹ П. И. Чайковский — Н. А. Римскому-Корсакову, 30 октября 1887 г. М. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. III, стр. 138.

близко знавших его людей, в области психической жизни всегда оставался далек от полной уравновешенности¹.

В декабре 1887 года, после длительного перерыва (поездка за границу, болезнь), возобновляются занятия Аренского в консерватории. Жизнь на какое-то время входит в постоянную, устойчивую колею.

Важнейшие из событий ближайших лет: рождение сына Павла (1887) и дочери Надежды (1889); совместные с Талеевым путешествия по Кавказу (Пятигорск, летние месяцы 1892 и 1894 годов); поездки с семьей в деревню; наконец, смерть отца композитора, Степана Матвеевича (1894), и серьезные неполадки со здоровьем у матери, требовавшие частых отлучек Аренского в Петербург. В описываемый период все более явственно проскальзывает недовольство композитора своей службой в Москве. В начале 90-х годов он предпринимает интенсивные поиски нового места работы. Большая педагогическая нагрузка в консерватории, отнимающая у него массу энергии и сил, мешающая всецело сосредоточиться на творчестве, — это одна из причин, толкающая Аренского на отъезд из Москвы. Другая, не менее серьезная, — участившиеся конфликты с В. И. Сафоновым². Властолюбивый, деспотичный и грубый характер нового директора консерватории действительно невыносим для людей типа Аренского — неуживчивых, «взвинченных», ежеминутно готовых оскор-

¹ «Аренский — человек с огромным талантом, но какой-то странный, не установившийся, болезненно нервный и слегка, как будто, не вполне нормальный в умственном отношении. Я боюсь за его будущность». П. И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк, 2 июля 1890 г. П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III. «Academia», М.—Л., 1936, стр. 599.

² Василий Ильич Сафонов (1852—1918) — профессор по классу фортепиано, дирижер, музыкальный деятель. В 1889—1905 гг. — директор Московской консерватории.

биться и вспылить. Глубоко антипатичны композитору и некоторые преподаватели из сафоновского окружения — люди, с которыми он постоянно сталкивается в консерватории и которых в глубине души (иногда же, со свойственной ему прямоотой, — и открыто) причисляет к ничтожествам. Подумывая о месте директора Тифлисского музыкального училища, Аренский в письме советуется с Чайковским. Тот — против, резонно указывая Аренскому, что «для сочинения времени будет еще меньше, чем в Москве... Вам придется входить в прозаическую, деловую сторону администрации училища, а это будет вам очень противно, да и возьмет много времени... Меня же прежде всего интересует, чтобы вы писали, писали и писали, и все, что может препятствовать вам на поприще композиторства, мне не симпатично»¹.

Композитор, однако, не в силах отказаться от своих планов, не может долее оставаться в Москве. Переговорив с М. А. Балакиревым и заручившись его поддержкой, он начинает хлопотать о месте директора Придворной певческой капеллы в Петербурге. Вопрос еще далек от разрешения, но Аренский, простившись с Москвой и передав своих учеников М. М. Ипполитову-Иванову, уже спешит в столицу.

Значение двенадцатилетнего московского периода в жизни композитора трудно переоценить. Здесь, в Москве, формируется его художественный облик, кристаллизуется стиль, приобретает полную законченность творческий почерк. Важно при этом, что процесс окончательного становления Аренского-композитора протекает при непосредственном участии такого выдающегося мастера, как Танеев, и под непрекращающимся воздействием признанного

¹ П. И. Чайковский—А. С. Аренскому, 7 июля 1891 г. М. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. III, стр. 491—492.

«демиурга» московского музыкального мира — Чайковского¹.

В перечне сочинений композитора за годы с 1882 по 1895 — большая и едва ли не лучшая часть его творческого наследия: оперы «Сон на Волге» и «Рафаэль», обе симфонии и оба квартета, две фортепианные сюиты и сюита g-moll для оркестра, d-moll'ное трио, множество фортепианных пьес и романсов. В это же время Аренским-профессором были написаны и изданы в помощь учащимся консерватории серьезные музыкально-теоретические труды: «Руководство к практическому изучению гармонии», сборник «1000 задач по гармонии», «Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки». Сохранив свою актуальность на весьма продолжительный период (сборник «1000 задач по гармонии» с успехом используется преподавателями-теоретиками и в наши дни), учебные пособия Аренского нашли широкое распространение в педагогической практике и снискали одобрение многих специалистов².

Интенсивным и многообразным было участие Аренского в культурно-просветительской и концертной жизни Москвы — в этом смысле город открыл перед ним обширное поле деятельности. Наряду с композицией, преподавательской работой в консерватории и теоретическими изысканиями, он, одновременно, исполнял обязанности члена наблюдательного совета при Синодальном училище церковного пения, а с 1888 года дирижировал концертами Русского хорового общества. Возможность регулярно работать

¹ О влиянии Чайковского на Аренского см. стр. 42—43 настоящей работы.

² «Составлен он превосходно... — хвалит Чайковский задачник Аренского. — Советую приобрести». П. И. Чайковский — П. И. Юргенсону, 2 июля 1890 г. М. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. III, стр. 379.

и экспериментировать с крупнейшим в стране хоровым коллективом исключительно много значила для Аренского. В ней — одна из основных причин его блистательных успехов на дирижерском поприще¹. Так, например, когда Аренского впоследствии спрашивали, в чем секрет его мастерского владения оркестром, он отвечал: «А это потому, что я очень долгие годы работал с хором. Нет ничего полезнее, чем управлять хором — приходится «вытягивать» из него не только звучность, но и многие почти незаметные эффекты... А после такой практики дирижировать оркестром очень легко»². В качестве дирижера Аренский нередко проводит в Москве собрания Русского музыкального общества; выступая как пианист, он аккомпанирует певцам (чаще всего Е. А. Лавровской, горячей пропагандистке его романсов), играет собственные фортепианные сочинения, исполняет (с И. В. Гржималин и А. Э. Гленом) свое d-moll'ное трио.

Москва, с ее волнующими артистическими буднями, большой и чуткой концертной аудиторией, частыми театральными премьерами и интереснейшими художественными выставками, с ее замечательными мастерами музыкальной культуры и беспрестанно гастролирующими иностранцами, предоставила молодому композитору огромные возможности для роста, совершенствования таланта,

¹ Аренский обладал незаурядным талантом дирижера. С. Василенко свидетельствует: «Очень интересным, одаренным и многообещающим дирижером был Антон Степанович Аренский. Его выступления в симфонических концертах и в опере привлекали большое внимание русского музыкального мира и прессы... Аренский, — продолжает Василенко, — являлся не только техником, но и дирижером-творцом. Обладая замечательным слухом и вкусом, он выявлял все малейшие детали партитуры и добивался скрытых эффектов». С. Василенко. Мои воспоминания о дирижерах. «Советская музыка», 1949, № 1, стр. 94.

² Там же.

расширения художественного кругозора. За время своего пребывания в Москве высокоодаренный юноша стал первоклассным композитором, педагогом и артистом, получившим известность среди широких кругов русской публики.

С января 1895 года Аренский в Петербурге. Он не у дел. Месяцы уходят на хлопоты, связанные с устройством на службу в капеллу. Приглашение на пост директора было получено композитором в конфиденциальном порядке; уведомления от официальных кругов не поступало, публикации о назначении не было. «Дела мои с капеллой несколько не подвинулись,— сообщает Аренский в Москву.— Поговаривают о том, что Соловьев¹ сильно хлопочет об этом месте. Ну, уж если он будет там, то я, конечно, вторым, т. е. помощником к нему, не пойду. Хотя до сих пор еще ничего положительного неизвестно. Говорил с Иогансеном о консерватории, но определенного ответа не получил»².

Время от времени имя Аренского встречается на афишах столичных концертов. Большим успехом у петербуржцев пользуется d-moll'ное трио, исполняются фортепианные пьесы и романсы композитора. Порой на эстраде показывается сам Аренский. «Под конец вечера,— пишет петербургский рецензент,— под нескончаемые крики «браво» и вызовы автора вышел г. Аренский и сыграл прелестную вещьцу «Лесной ручей», за что был награжден взрывом аплодисментов»³.

Заметным событием в артистической жизни города явилась постановка «Рафаэля» (зал Дворянского собра-

¹ Николай Феопемитович Соловьев (1846—1916) — композитор, музыкальный критик, профессор Петербургской консерватории.

² А. С. Аренский — С. И. Тансееву, 30 января 1895 г. «С. И. Тансеев. Материалы и документы», стр. 146.

³ «Новости и Биржевая газета», 1895, № 72.

ния, 24 января 1895 года). Опера сразу же поправилась публике; газеты запестрели многочисленными хвалебными откликами. Успеху постановки в значительной мере способствовали превосходные исполнители главных ролей — М. А. Славина (Рафаэль) и Е. К. Мравица (Форнарина). Дирижировал автор.

Пишет Аренский мало. Изредка появится новый романс, инструментальная миниатюра... Ничего капитального; ни замыслов, ни планов: «Думаю, что это происходит от неопределенности моего положения, т. е. от неизвестности относительно капеллы, — жалуется он Танееву, — не могу сосредоточиться на работе вообще; постоянно мысль о капелле отвлекает. Пока еще ничего решительно нет положительного, определенного, а надежда еще живет. Постоянно ко мне обращаются знакомые с вопросом об этом, но я никому ничего не могу сказать, потому что сам не знаю»¹.

Не так-то скоро проясняется положение композитора — лишь к апрелю кончаются его мучительные ожидания. Кандидатура Аренского как директора капеллы принята окончательно, заодно утверждена и кандидатура его помощника по музыкальной части — композитора С. М. Ляпунова. С первых чисел мая они приступают к исполнению новых (равно непривычных для обоих) служебных обязанностей.

Аренский в роли администратора! Друзья недоуменно пожимали плечами. Должность солидная, даже почетная — директор Придворной певческой капеллы пользовался авторитетом как среди музыкантов, так и в официальных кругах, — она требовала, в то же время, огромной энергии и организаторского таланта, умения ладить с людьми и

¹ А. С. Аренский — С. И. Танееву, 7 марта 1895 г. «С. И. Танеев. Материалы и документы», стр. 147.

руководить ими, верной художественной ориентации, терпения и воли, наконец.

Присуще ли хоть одно из перечисленных качеств Аренскому? Одно — да. Его художественное руководство действительно не оставляло желать лучшего. В остальном же кандидатура нового директора оказалась неудачной¹: административно-хозяйственные дела в канцелярии при нем пришли в упадок. По истечении шести лет Аренский передал свой пост С. В. Смоленскому и со службы ушел; несколькими месяцами позднее за ним последовал и Ляпунов.

Но вернемся к маю 1895 года. Дни композитора заполнены теперь бесчисленными хлопотами. «...Канцелярии отдаю пока почти все свое время: прихожу в 9 часов утра и сижу часов до четырех, а затем опять прихожу часов в семь и ухожу часов в 10»², — рассказывает Аренский Танеэву. Естественно, его творческая продуктивность в этих условиях довольно низка и исчерпывается в основном созданием духовной музыки. Канцелярские бумаги и финансовые дела, доклады вышестоящим инстанциям и отчеты по нескончаемым ведомостям — тяжким бременем легло все это на плечи композитора, не привыкшие к подобного рода нагрузкам. С грустью вспоминается Аренскому Москва и

¹ В «Воспоминаниях» В. А. Золотарева мы читаем: «На место Балакирева, ушедшего с поста управляющего канцелярией, был назначен композитор А. С. Аренский, начинавший приобретать широкую известность. Приступая к новым обязанностям, Аренский нанес своему предшественнику визит вежливости, чем тотчас же расположил к себе Балакирева. Но вскоре... Милый Алексеевич стал резко осуждать своего незадачливого преемника». В. Золотарев. Воспоминания о моих великих учителях, друзьях и товарищах. Музгиз, М., 1957, стр. 102.

² А. С. Аренский — С. И. Танеэву, 5 мая 1895 г. «С. И. Танеэв. Материалы и документы», стр. 152.

консерватория; новое место ему опять-таки не по душе, оно тягостно, как тягостны, в конце концов, церковные песнопения — он слышит их изо дня в день, на протяжении ряда лет... Он мало где бывает; далекий от общества, довольствуется крайне ограниченным кругом знакомств. Дружественно расположенный к «беляевцам», Аренский, тем не менее, редкий гость на их «пятницах». Именно гость — композитор держится здесь особняком, тяготея к несколько иным творческим методам, к путям, пролегающим ближе к Москве. Он часто и серьезно болеет в это время (астма, первые вспышки туберкулеза); депрессивные состояния, усиливаясь, затягиваются на многие месяцы, характер делается беспокойным, раздражительным, угрюмым...

Несмотря на относительную кратковременность пребывания композитора в капелле и его периодические отлучки из Петербурга¹, несмотря на все его недостатки как администратора и хозяйственника, несправедливым было бы не отметить и достижений Аренского-директора. Не ограничиваясь узкоспециальным обслуживанием церковного ритуала при дворе, хор и оркестр капеллы часто выступали под руководством Аренского с исполнением лучших произведений Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева, Рубинштейна, Кюи. Большой резонанс в художественной жизни столицы получило участие Придворной певческой капеллы в празднествах по случаю столетнего юбилея со дня рождения А. С. Пушкина, когда впервые прозвучала

¹ «...Прогрессирующая болезнь Аренского (туберкулез легких) вынуждала его значительное время находиться на курортах, что отрицательно сказалось на общем ходе деятельности капеллы». Д. Ткачев. Придворная певческая капелла (1703--1917). Сб. «Государственная академическая Капелла им. М. И. Глинки». Музгиз, Л., 1957, стр. 68.

музыка Аренского к «Бахчисарайскому фонтану»¹. Немалыми симпатиями у современной композитору аудитории пользовались и его духовные сочинения, в первую очередь — известная «Херувимская». Написанные скорее в светской, нежели в традиционно-церковной манере, изобилующие привлекательными, народного склада мелодиями и красивыми контрапунктами, они подвергались резким нападкам со стороны реакционно настроенных священнослужителей, которые отказывались признать композиции директора капеллы «исто-церковными». Эти же сочинения, однако, встречали теплый прием у более дальновидных музыкальных критиков. «С точки зрения художественной вообще, без отношения к богослужению, произведения А. Аренского представляют ценный вклад в нашу небогатую хорошими композициями духовно-музыкальную литературу»², — пишет современник композитора.

Утомленный служебными хлопотами, Аренский в 1901 году оставляет капеллу. Некоторое время он числится чиновником особых поручений при Министерстве двора, а затем, в том же 1901 году, выходит в отставку. Пенсия — около шести тысяч рублей в год (весьма внушительная цифра по тем временам!) — обеспечивает ему свободное от материальных забот существование.

«...Тут то и началось, особенно усиленное прожигание жизни, — свидетельствует П. А. Римский-Корсаков. — Кутежи, игра в карты, безотчетное пользование денежными средствами одного из богатых своих поклонников...»³

¹ Д. Локшин. Замечательные русские хоры и их дирижеры. Музгиз, М., 1963, стр. 32.

² М. Лисицын. А. Аренский как духовный композитор. «РМГ», 1898, № 5-6.

³ П. А. Римский-Корсаков. Метонис мой музыкальной жизни, стр. 232.

Вместе с тем этот последний этап жизненного пути композитора отмечен резко возросшей творческой активностью. «Я занимаюсь сочинительством теперь больше, чем прежде — когда был в капелле, — пишет Аренский Танееву, — хотя у меня и пропало месяца 4 (я был болен и не мог заниматься музыкой), но все же написал целую серию фортепианных пьес — 6 штук, 2 хора и скрипичный концерт с оркестром...»¹ Опера «Наль и Дамаянти», музыка к поэме Пушкина «Бахчисарайский фонтан», музыка к «Буре» Шекспира, балет «Египетские ночи», фортепианный квинтет, второе трио (f-moll), многочисленные серии фортепианных пьес и романсов — таков неполный список сочинений Аренского, созданных им в конце XIX и начале XX столетия.

Учащаются гастрольные поездки композитора. Они, правда, имели место и до его ухода из капеллы: в 1900 году, например, Аренский дирижировал в Харькове², выступал с d-moll'ным трио в Москве. Тогда же (ноябрь 1900 года), посетив Лейпциг, он познакомил со своим искусством зарубежную аудиторию. Однако подлинного расцвета исполнительская деятельность музыканта достигает позднее, к 1902 году. Аренский — в непрерывных разъездах. Февраль — два концерта в Риге. В программе: Бетховен — пятая симфония; Сен-Санс — симфоническая

¹ А. С. Аренский — С. И. Танееву, 7 января 1902 г. «С. И. Танеев. Материалы и документы», стр. 172.

² Об успехе гастролей Аренского красноречиво свидетельствует корреспонденция из Харькова, помещенная в «Русской музыкальной газете» № 13 за 1900 г. «Исключительный интерес имело 3-е собрание, благодаря приезду А. С. Аренского, продирижировавшего своими произведениями: увертюрой «Сон на Волге», вариациями ор. 33, вступлением к опере «Наль и Дамаянти» и «Силуэтами» ор. 23. Лишнее говорить о восторженном приеме, об овациях, которые г. Аренский встретил у нас, о том, что почти вся программа целиком была сыграна на bis».

поэма «Прялка Омфалы»; Римский-Корсаков — Испанское каприччио; Аренский — d-moll'ное трио. «Слушатели как от самого сочинения, так и от исполнения, представлявшего прекрасный ансамбль (речь идет о трио, партию фортепиано в котором сыграл автор. — Г. Ц.), получили полное эстетическое наслаждение»¹. Затем, совместно с известным квартетом Мекленбург-Стрелицкого, предпринимается многодневное турне по городам России. Аренский пишет из Оры: «...не ожидал такого теплого приема»; сообщает, что «столь же тепло» его принимали в Одессе. За ним «очень ухаживают» в Саратове: «встретили меня продолжительными аплодисментами, т. е. я должен был несколько раз вставать из-за рояля и раскланиваться с шумевшей публикой»². Далее — «громдный успех» в Екатеринославе, с чествованиями, банкетами, приветственными адресами, цветами...

Описываемое время — едва ли не счастливейшее в беспокойной и обильной невзгодами жизни композитора. «Я мог судить, — радуется он, — о степени знакомства с моими сочинениями провинциальной публики, и то, что я узнал, дало мне значительное удовлетворение». Когда же Аренскому, в перерывах между поездками, случается быть в Москве, его ждут здесь волнующие встречи со старыми знакомыми и друзьями. А. Б. Гольденвейзер вспоминает об одной из них: «...мы, у меня на дому, устроили маленькое его чествование, которое заключалось в том, что многие из нас играли его произведения. Я играл трио с Сибором и Буккиником, с Танцевым на двух фортепиано его вторую сюиту и играл соло. Рахманинов с Вильшау сыграли его 6 детских пьес в 4 руки. Помню, играл

¹ «Рижский вестник», 1902, № 43.

² А. С. Аренский — Е. В. Аренской, 30 октября 1902 г. Дом-музей П. И. Чайковского в Клину.

А. Ф. Гедике, играл Пахульский и ряд других исполнителей. Все это носило очень сердечный характер. После этого мы все отправились в «Эрмитаж» или в «Прагу» и вместе обедали¹.

Поездки Аренского захватывают всю первую половину 1903 года. Сохранились рецензии и воспоминания о его концертах в Казани (март 1903 года), где им были исполнены увертюра к опере «Наль и Дамайнти» (дважды повторенная но постоянно публики) и сюита из нового балета «Египетские ночи».

Однако летом 1903 года приходится расстаться с мыслью о продолжении столь полюбившейся Аренскому деятельности концертанта. Резко ухудшается здоровье композитора; случайная простуда и затем воспаление легких обостряют туберкулезный процесс. Но постоянно врачей, Аренский покидает Петербург, с его осенними туманами, зыбкими моросьями и пронизывающей сыростью. Путь композитора лежит в Ниццу. Чудесный климат, очаровательные прогулки, целый покой и консультации видных медицинских авторитетов — недолго, казалось бы, укрепить здоровье сорокадвухлетнего человека. Но, увлеченный рулеткой (игрой, ранее ему незнакомой), композитор, по собственному признанию, с утра до ночи проводит время в Монте-Карло. Он, правда, сочиняет, даже немало. Наскоро набросав серию фортепианных пьес (ор. 66), Аренский доверительно сообщает А. И. Зилоти, что эти пьесы «выйдут в свет только потому, что с принцем Альбертом (по-видимому, одним из «мастеров своего дела», орудовавших в Монте-Карло. — Г. Ц.) —

¹ Случай, рассказанный А. Б. Гольденвейзером, имел место днем 3 марта 1902 г. Помимо указанных исполнителей, в импровизированном концерте выступили Игумнов, Зилоти, Конюс, Майкапар и Брандуков.

никакого сладу нет. Один раз только мне удалось выиграть 1200 франков. Случай этот я никогда в жизни не забуду...» Следует понимать, что в других случаях (тех, что «забыты» композитором) имели место проигрыши. Суммы, порой значительные, приходилось покрывать за счет гонораров от новых произведений. С Зилоти Аренский вполне откровенен: «Писну давно задуманные 4-х ручные пьесы для детей (N. В. под большим секретом: не столько для детей, сколько для денег)». Приблизительно та же картина вырисовывается и из рассказа Кюн: «Он проводил целые ночи за бутылкой вина, а главное за картами (азартные игры), которые страшно расстраивали его и без того расшатанный организм. А потом, после бессонных ночей, с разбитыми первами, приходилось усиленно сочинять, чтобы покрыть картежный дефицит»¹.

Судя по письмам в Россию, Ницца приплась по душе композитору. О Петербурге ему не хочется и думать («делается бессонница»), возникает идея навсегда обосноваться за рубежом («Я теперь только мечтаю о том, чтобы мне навсегда устроиться где-нибудь за границей»²). Идея, впрочем, скоро забыта, дела — прежде всего постановка «Надя и Дамайнти» в Большом театре — действительно требуют его возвращения на родину.

Новый 1904 год Аренский встречает в России. 9 января премьера «Надя» в Москве (Надя — Д. Х. Южин, Дамайнти — Н. В. Салина, дирижер Н. К. Альтани). Опера тепло встречена публикой, запись в дневнике Танеева свидетельствует: «значительный успех».

Лето и осень 1904 года Аренский проводит в Крыму.

¹ Ц. А. Кюн — М. С. Керзипой, 16 февраля 1906 г. Ц. А. Кюн. Избранные письма. Музгиз, Л., 1955, стр. 356—357.

² А. С. Аренский — А. И. Зилоти, 16 сентября 1903 г. Цит. по «РМГ», 1909, № 41.

Всерьез обеспокоенный болезнью, он пытается унорядочить образ жизни. Увлекается морскими прогулками и верховой ездой, пишет, что «счастлив еще и потому, что со времени отъезда из Петербурга не брал в руки карт». В Ялте — Спендиаров, кое-кто из московских знакомых композитора. Подбирается дружная компания, где музицируют, читают стихи, спорят — самозабвенно, горячасью и негодуя — о русском искусстве и новинках декаданса... Аренский — в центре внимания, к нему тянутся люди. Восторгаются его творчеством, ищут встреч. Ловят каждое его слово, а говорить он умеет и любит. «Тебя вспоминаем каждый день... — сетует по отъезде друга Спендиаров, — ты так много доставил нам художественного наслаждения, что мы не можем отделаться от какого-то ощущения пустоты и тоскливого чувства с тех пор, как лишились твоего общества»¹.

В октябре 1904 года Аренский опять в Ницце. Позабыты карты и рулетка, курение и кутежи. Композитор сосредоточен и деловит; московским Малым театром заказана музыка к драме Шекспира «Буря», и он спешит, точно догадываясь, что дни его теперь сочтены. Спешит, работая параллельно над другими вещами: трио f-moll, этюдами для фортепиано (оп. 74), новой серией романсов. Творческая лихорадка владеет им: не закончив одного, он хватается за другое, тороясь, раздражаясь, томясь неутоленной жаждой созидания. Спешкой, подчас недоработанностью отмечены некоторые из последних сочинений Аренского.

В декабре — опять простуда, за ней быстрая вспышка болезни — на сей раз значительно серьезнее прежних, с

¹ А. А. Спендиаров — А. С. Аренскому, 15 сентября 1904 г. Ленинград, Институт русской литературы АН СССР (Пушкинский дом).

кровотечениями, обмороками — и Аренский вновь на месяцы прикован к постели. Отложена работа, пылятся эскизы к «Буре». Газеты из России — единственная утеха пострадавшего композитора. Впрочем, утеха ли? Весть о событиях 9 января докатывается и до лазурных берегов Средиземного моря, сообщения о «кровавом воскресеньи» потрясают Аренского: «Только судя по телеграммам, можем догадываться, какие ужасы у вас происходят. Все симпатии здесь на стороне несчастного народа, который избивают, судя по полученным нами сведениям»¹, — пишет он в Россию. Композитор растерян, более того — ошеломлен. Ему ли, знакомому лишь с «сердечными революциями» да «революциями творчества», понять, что происходит там, вдали, на родине? Прекраснодушный интеллигент, далекий от социальных движений эпохи, знавший о революциях разве что по книжкам любимых им французских романистов, — он воспринимает события в России как полную неожиданность.

Добросердечный и незлобивый, Аренский, однако, мгновенно преобразался, если дело касалось его убеждений, вопросов совести и чести, в человека действия — решительного, быстрого, непримиримого. Ярким примером служит реакция композитора на скандальную историю с увольнением Римского-Корсакова из числа профессоров Петербургской консерватории (март 1905 года). Не зная о демонстративном выходе из консерватории Лядова и Глазунова, Аренский избирает ту же форму протеста. 10 апреля отправлено письмо Зилоти, в Петербург. Приводим его:

«Меня так разволновали события в муз[ыкальном] мире Петербурга, что я места себе не нахожу. Написал письмо в Дирекцию. Посылаю его тебе незапечатанным,

¹ А. С. Аренский — Б. П. Юргенсону, 14 января 1905 г. ГЦММК.

ибо хочу, чтобы ты его, во-первых, прочитал, а во-вторых, показал Саше Глазунову, — может быть, он тоже что-нибудь придумает сделать... Можно подумать, что у наших мудрых директоров, у каждого, в кармане сидит по Бетховену, что они считают возможным увольнять Римского-Корсакова. ...Меня удивляет бездеятельность, молчание Лядова, Глазунова и вообще друзей Римского, которых так много в Петербурге¹, — ведь необходимо, чтобы Общество поняло, какой это абсурд: 1) высшее музыкальное учреждение, 2) маститый, гордость России, единственный Римский-Корсаков и 3) тайные и действительные статские советники, увольняющие его из этого высшего муз[ыкального] учреждения, где он больше 25 лет учит, где ему дали звание заслуженного профессора, почетного члена, и вдруг, теперь, эти советники... находят его педагогическую деятельность вредной».

Далее следует заявление Аренского в дирекцию Санкт-Петербургского отделения РМО: «До глубины души возмущаюсь действиями Дирекции С.-П[етер]б[ургского] отделения. Прошу вычеркнуть меня из списка действительных членов Петербургского отделения (диплом будет возвращен мною, когда вернусь в Россию), так как я считаю для себя позорным, как для музыкального деятеля, считаться членом такого Общества, которое решается увольнять Римского-Корсакова из Консерватории. А н т о н и й А р е н с к и й².

Посоветовавшись с друзьями, Зилоти решил не привлекать больного композитора к участию в конфликте. Заявлению не дали ходу; это, однако, не меняет факта, что

¹ Аренский, как уже говорилось, был не осведомлен о последних событиях.

² «РМГ», 1909, № 42.

Аренский высказал честность и мужество в решительную минуту.

Ко второй половине 1905 года состояние больного становится почти безнадежным. Его перевозят на родину и помещают в туберкулезный санаторий «Пятка-Ярви», близ станции Терйоки (Финляндия). Здесь — строжайший режим, унылая больничная койка, безрадостное общество таких же, как он, — обреченных, несчастных людей. Мучительно тянется время. Запертый в четырех стенах, композитор не в состоянии подняться с постели месяц, другой, третий... Обессиленный вконец, он лишь изредка берется за бумаги, просматривая, кое-где доканчивая свою последнюю работу — музыку к «Буре». С октября Аренский живет на даче, расположенной не-далеке от лечебницы. Его навещают друзья: Черешнин, Спендзаров, Зилоти. Радует больного телеграмма А. П. Ленского¹, извещающая о шумном успехе «Бури». Приходят теплые письма от Танеева, который занимает Аренского рассказами о всякого рода событиях музыкальной Москвы.

Как-то появилась Е. Н. Збруева, артистка Большого театра, давняя приятельница композитора. По просьбе присутствующих, она согласилась спеть; Аренский взялся ей аккомпанировать. С трудом добрался он до фортепиано; усилие это, по-видимому, ускорило развязку...

12 февраля 1906 года. С утра он почувствовал себя лучше. «Как хочется жить ему, так радуется, что рукой владеет и может играть, — пишет в тот день в Москву Е. В. Аренская. — Сочиняет на слова Голенищева-Кутузова «Гашиш»; но не записать ему уже того, что таится в

¹ Александр Павлович Ленский (1847—1908) — замечательный русский артист, режиссер московского Малого театра, руководивший постановкой «Бури» Шекспира с музыкой Аренского.

голов...»¹ К пещеру ждали друзей. Те запоздали. Собрались, когда все было кончено. Елизавета Владимировна рассказала: «Умирал Антон Степанович совсем спокойно, нисколько не боясь смерти: тихо уснул, почти в сознании...»

Прошло несколько дней. На заполненном народом перроне Финляндского вокзала Петербург встречал поезд с телом композитора. Процессия проследовала до кладбища Александро-Невской лавры. Аренскому отвели место недалеко от могилы П. И. Чайковского. Два музыканта — учитель и ученик — отныне покоились рядом.

¹ Е. В. Аренская — Б. П. Юргенсону, 2 февраля 1906 г. ГЦММК.

ТВОРЧЕСТВО

Творческое наследие Аренского велико по объему и разнообразно по жанрам. Свыше семидесяти опусов принадлежит перу композитора (его последнее создание, «Буря», — ор. 75) — не считая нескольких отдельных, созданных «по случаю» и не пронумерованных пьес. В списке его сочинений значатся три оперы, две симфонии, балет, ряд оркестровых произведений и камерных ансамблей, большое число фортепианных и вокальных миниатюр.

Одна из основных и наиболее ценных черт Аренского-композитора заключена в неизменной ясности и реалистической простоте его творчества. Достойный ученик классиков, он говорит со слушателем доходчивым и выразительным музыкальным языком. Его поэтические идеи не пугаются в долгой и трудной расшифровке, его художественные образы близки и понятны широкой концертной аудитории.

Сочинения композитора привлекают прежде всего своими мелодиями. Выпуклый и точно прочерченный мотивный рельеф составляет основу подавляющего большинства его созданий. Мелодическая мысль Аренского весьма изобретательна, его пьесы богаты яркими и запоминающимися тематическими находками. При этом мелодии композитора — люющиеся обычно широкой и плав-

пой струей, пронизанные русскими народно-песенными интонациями — накладывают на лучшие из его произведений явственный отпечаток национальной характеристики.

Темы пьес Аренского, как правило, облечены в изысканный и красочный гармонический наряд. «Ваму гармонию я могу сравнить только с гармонией Аренского, — заметил как-то Танеев одному из молодых русских музыкантов, — и это самый большой комплимент, который я могу вам сделать»¹.

Одновременно Аренский — незаурядный мастер музыкальной формы. Его произведениям — как и произведениям авторов классических времен — свойственны гармоничная уравновешенность целого и частей, строгая выверенность музыкальной архитектуры, тонкость внешней отделки.

В своей творческой деятельности Аренский испытал сильное и продолжительное влияние П. И. Чайковского. Очарованный сочинениями Чайковского после первого же знакомства с ними, Аренский никогда не скрывал своего отношения к этим сочинениям как к высшим образцам музыкального искусства, постоянно учился на них, в отдельных случаях — заметно им подражал. Огромное значение для формирования художественной индивидуальности композитора имели его личные встречи и беседы с Чайковским, которые предоставляли ему счастливую возможность пользоваться непосредственными творческими консультациями автора «Пиковой дамы». Воздействие Чайковского сказалось в основах поэтического мироздания Аренского, проявилось, далее, в интонационном

¹ Ф. Гартман. Воспоминания о Танееве. «Советская музыка», 1965, № 6, стр. 69.

строе его музыки, в излюбленных им выразительно-технических средствах.

Анализируя творческий стиль и музыкальный язык Аренского, нельзя недооценивать, вместе с тем, и значение периода его занятий в Петербургской консерватории. Школа Римского-Корсакова — один из важнейших источников, питавших искусство Аренского. Она — определенная, хотя и первая ступень, предикт к дальнейшему; столичную консерваторию юноша покинул убежденным приверженцем «кучкистских» традиций, оставил ее с уже сложившимся и весьма солидным техническим багажом. В результате, стиль Аренского в его окончательном виде представил собой органичный и прочный «сплав» интонаций и выразительных приемов Чайковского с интонациями и выразительными приемами композиторов «Могучей кучки» (в первую очередь — Римского-Корсакова, Балакирева, Мусоргского). Однако основой этой своеобразной «стилистической амальгамы» явились все же элементы, связанные с эстетикой и творчеством Чайковского.

Тщательно изучая наследие своих старших современников и кумиров, постоянно следуя их традициям и советам, Аренский в то же время сумел сохранить и свою собственную, достаточно характерную индивидуальность в искусстве. Творческое «я» композитора живо ощущается в наиболее удачных из его произведений. «У Аренского... — пишет Асафьев, — было что-то свое, личное: музыку его почти всегда можно узнать и отличить по каким-то почти неуловимым, мягким и грациозным изгибам мелодий и гармоний, весьма, порой, симпатичным и привлекательным. Благодаря наличию этой живой, индивидуальной складки, Аренский может вызвать к себе сочувствие даже в сочинениях малоудачных. Правда, их немного, ибо, в общем, его неглубокое творчество текло как-то

равномерно... с небольшими уклонами, без взлетов и падений, словно светлая, тонкая и прозрачная струйка ручейка»¹.

В соответствии с природой и особенностями таланта, наиболее близки индивидуальности Аренского созерцательно-лирические образцы и темы. Неизменно искренний и правдивый, композитор охотнее поведает, с простодушной откровенностью, о своих интимных ощущениях и переживаниях, нежели затронет сложную (психологическую, социальную) проблематику; он, скорее, вызовет у слушателя улыбку — согретую симпатией, лаской и душевным теплом — нежели потрясет, растрожит, взволнует. Сокровенное лирическое высказывание, запечатленное просто и изящно средствами искусства, столь же простое и изящное, — таково его призвание, его излюбленная поэтическая сфера, его истинное художественное «амплуа». «Дарование Аренского отлично определяется словами «симпатичная лирика». Ни слезы, ни борьбы, ни резких конфликтов в ней нет. Это — лирика пассивная. Но притягательность ее заключается в вызываемом ею сочувствии к ее мягкости и ее музыкальному изяществу»².

Преимущественную часть художественного наследия Аренского составляют небольшие по объему камерно-инструментальные и камерно-вокальные пьесы. Начав свой самостоятельный творческий путь с четырехактной оперы, симфонии и концерта для фортепиано с оркестром, композитор позднее чувствовал себя значительно более непринужденно в области инструментальной миниатюры и романсовой лирики. Опыт и обострившаяся с годами интуиция настойчиво подсказывали Аренскому, что именно миниатюра является той формой, которая максимально

¹ «Музыкальный современник», 1916, вып. 11—12.

² Б. В. Асафьев. Русская музыка, стр. 274.

созвучна его дарованию и возможностям, и он в зрелые годы посвящает ей большую часть своих творческих усилий.

Не все произведения композитора равноценны по своим художественным достоинствам, не все из них выдержали испытание временем. Характерно при этом, что померкла в основном поэтика его сочинений крупных форм. Оперы (за исключением нескольких арий), симфонии Ареского — относительная редкость в репертуаре музыкальных коллективов сегодняшнего дня. Забыт балет «Египетские ночи», разве что профессионалу (причем далеко не каждому) известны все пять фортепианных сюит композитора. В то же время миниатюра Ареского (фортепианная пьеса, романс) проявила несравненно большую жизненность, сохранив для современного слушателя всю свою прелесть и обаяние. Знакомство с творческим наследием композитора целесообразно поэтому начать с его фортепианных пьес и романсов.

ФОРТЕНИАННАЯ МУЗЫКА

Фортениано постоянно находилось в центре внимания Аренского. Число написанных им для рояля пьес превышает 100 (не считая пяти сюит, нескольких других ансамблевых сочинений, концерта f-moll и «Фантазии на темы Риббинна»). Иными словами, фортенианные опусы составляют около половины общего числа опусов, принадлежащих перу композитора.

Аренский не был профессиональным пианистом из числа тех, что располагают за клавиатурой исчерпывающими возможностями для фиксации волнующих их звукообразов. Увлекаясь фортенианной игрой в детстве, композитор позднее, в консерватории, забросил занятия на инструменте, так и не получив в этой области законченного образования. «Он играл тогда неуклюже плохо, — рассказывает Пресман, — какими-то илоскими, вытянутыми пальцами («Чуть ли не ладонями вверх» — по выражению Зилоти. — *Г. Ц.*), но курьезнее всего и непонятным всем нам было все же то, что, несмотря на отсутствие в его игре каких-либо общепринятых пианистических приемов, — рояль звучал у него превосходно»¹.

Впоследствии, увлеченный сочинением фортенианных пьес, Аренский неожиданно для всех обнаруживает инте-

¹ Проф. М. Л. Пресман. Воспоминания. ГЦММК.

рес к исполнительской деятельности. «Антоша с большим успехом выступил в качестве пианиста... — читаем мы в одном из писем Танеева. — Всех удивил своими виртуозными дарованиями. Его это очень занимает, и он теперь несколько часов ежедневно играет упражнения»¹.

Естественное стремление автора выступить интерпретатором собственной музыки приводит Аренского на большую эстраду, делает его концертирующим артистом. Исполнительское мастерство композитора крепнет с годами: более отшлифованной становится техника, более разнообразными пианистические приемы и навыки. Совершенствуется «пальцевой» аппарат, в конечном счете — сама манера игры. По воспоминаниям и рецензиям современников, по отзывам прессы, внимательно следившей за выступлениями музыканта, нетрудно воссоздать облик Аренского-пианиста, представить, в общих чертах, его артистический профиль. Он не был виртуозом, способным ослепить головокружительными пассажами, блеснуть всякого рода «скоростными» эффектами и т. д. Техника его скорее скромна, что становится понятным, если учесть отсутствие повседневной многочасовой практики за клавиатурой. Успех, однако, неизменно сопутствовал концертам Аренского; критика приписывала его «обаятельной, поэтичной, исключительно одухотворенной» игре музыканта.

«Прочувствованность», то есть непосредственное тепло сердечного излияния, и мягкий, задумчивый лиризм издавна импонировали российской аудитории, культивировались несколькими поколениями деятелей русской музыки; именно эти черты и характерны для исполнительской манеры Аренского. «...Он играет с таким воодушев-

¹ С. И. Танеев — В. И. Масловой, 16 октября 1894 г. «Чайковский — Танеев». Письма, стр. 411.

лением и уверенностью, что в общем его исполнение вполне удовлетворило с виртуозной стороны, а с музыкальной и говорить нечего»¹, — сообщает об одном из выступлений композитора рецензент «Московских ведомостей». В других случаях критиками отмечаются «мягкое, певучее туше», присущее Аренскому, всячески превозносятся его фразировка — «законченная, выразительная и изящная». Не рискуя исполнять музыку других авторов, композитор целиком сосредоточивается на исполнении собственных сочинений. Жалел, что не делал этого раньше, он пишет жене: «...никто из пианистов не смог бы сыграть моих сочинений так, как их нужно играть, т. е. как я их сам играю... Я играю потому, что люблю музыку и желаю сделать для нее то, что могу, что в моих силах»².

Итак, творческие импульсы — истинная причина исполнительских увлечений Аренского. В свою очередь, эти увлечения приводят композитора к созданию все новых и новых пианистических опусов.

«Фортепианное письмо» каждого автора во многом определяется уровнем его исполнительского мастерства и техническими возможностями. Пианистам, говорил Г. Г. Нейгауз, всегда близки и дороги произведения, созданные их «коллегами» — художниками, являвшимися одновременно и творцами музыки, и выдающимися мастерами исполнительского искусства.

Аренский — превосходный знаток инструмента, тонко чувствующий его природу и специфику, осведомленный о скрытых возможностях, умело реализующий живописные резервы. Свою фортепианную музыку он обычно творит непосредственно за клавиатурой, когда звукообра-

¹ «Московские ведомости», 1902, № 64.

² А. С. Аренский — Е. В. Аренской, 1902. Дом-музей П. И. Чайковского в Клину.

зы рождаются поэтическим воображением художника, а их конкретные инструментальные контуры — пальцами пианиста. Именно поэтому фортепианный стиль Аренского столь пластичен, понятен и доступен исполнителю, «благодарен» и привлекателен для него. «Аренский чувствует инструмент пианистически, и звучность его произведений поэтична и интересна в чисто фортепианном отношении»¹, — отмечает Асафьев. Иными словами, творческая мысль композитора целиком и полностью соответствует устойчивым представлениям о «фортепианности» — его фактурные рисунки непринужденны и специфически инструментальны (как говорят пианисты, «они легко укладываются под пальцы»); трудности, то есть всевозможные технические проблемы, встающие перед интерпретатором, художественно оправданы, пианистически «реальны» и, следовательно, естественно преодолимы. Ибо они — результат личного исполнительского опыта мастера, убежденного в их целесообразности собственной практикой за клавиатурой. Сказанное во многом объясняет внимание пианистов — как в прошлом, так и сегодня — к фортепианным пьесам Аренского.

Рассматривая стилистические истоки фортепианного искусства композитора, необходимо вновь обратиться к имени Чайковского: едва ли возможно объяснить и все-сторонне осветить пианизм Аренского, не назвав при этом автора «Времен года». Пианистический облик композитора во многих его штрихах и деталях предопределен именно Чайковским. Им продиктовано то, что можно считать основным и главенствующим в фортепианной культуре его последователя (шире — его многочисленных последователей вообще): доминирующая роль мелоса в

¹ Б. В. Асафьев. Русская музыка, стр. 274.

инструментализме, стремление к максимальной «вокализации» (Б. В. Асафьев говорит: «очеловеченно») инструментальных тематических линий.

Заметим, вместе с тем, что аналогичные тенденции преобладали в русском пианизме еще во времена Фильда и, разумеется, Глинки. «Верх искусства таланта состоит в том, чтобы заставить, что называется, петь на фортепиано, — поясняет художественное кредо русской публики «Северная пчела». — Хотите ли правиться, художники? Пойте, беспрестанно пойте на вашем инструменте»¹.

Эстетические воззрения предшественников, ближайшего и наиболее авторитетного из них — Чайковского, всецело разделяются Аренским и последовательно претворяются им на практике. Безусловно внимательный к эмоционально-выразительной специфике фортепиано, он интересуется прежде всего выявленнем глубоко кантленных возможностей инструмента. Естественно, что мелодия, являющаяся в его творчестве своеобразным «концентратом» чувства, мысли и творческой воли, постоянно находится в центре внимания композитора (потому — и исполнителя, и слушателя); естественно, далее, что средства пианистического украшения музыкальной идеи — пыльная декоративная орнаментика, плетение изысканных «пальцевых фиоритур» и т. д. — приобретают в большинстве случаев второстепенное значение для Аренского. Теми же чертами отмечены и фортепианные миниатюры Чайковского. Принципиально тут важно следующее: композиторам, тому и другому, чужда изобразительно-колористическая трактовка фортепианного инструментализма; проблемы «света и цвета», увлекавшие специалистов по части декоративной звукописи, — вне сферы их творче-

¹ «Северная пчела», 1843, № 51.

ских интересов¹. Оба апеллируют к несенной стихии в инструментализме, оба заинтересованы в предельном выявлении ее, заняты «поисками в инструментах выразительности и эмоционального тепла, свойственного человеческому голосу»².

Немало общего можно найти также в эмоциональном строе фортепианных пьес Чайковского и Аренского. По своей натуре, по складу поэтического мышления композитор всегда был близок к сфере чувствований и звукообразов, запечатленных автором «Времен года». Знакома ему как тихая, смиренная грусть, так и сосредоточенное раздумье, как нежно трепетная восторженность, так и светлая, возвышенная мечта.

Известное подобие художественных заданий у Аренского и Чайковского влечет за собой подобие форм выражения, то есть средств реализации поэтического замысла. Иными словами, в результате общности идейно-творческих устремлений фортепианная техника Аренского (фактура, конкретные типы изложения, пианистическое воплощение художественной мысли вообще) оказывается весьма близкой фортепианной технике Чайковского.

Так, опора на позиционные принципы письма (фактурные образования, не требующие подкладываний первого пальца) в значительной мере сближает почерк Аренского с хорошо знакомым пианистам почерком его великого современника. Порой «зримо» схожи у них фактурные рисунки, приемы изложения материала; путем сравнения нотных образцов легко доказывается близость их пианистических формулировок. Последние лаконичны и опреде-

¹ Отсюда, кстати, преимущественное пользование средним регистром фортепиано, свойственное Аренскому, как и Чайковскому.

² Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Музгиз, Л., 1963, стр. 221.

ленны; фортепианная «инструментовка» обоих композиторов рациональна в полном и лучшем смысле этого слова. Аккорд лежит в основе типичной фигурации Аренского (как и Чайковского), аккорд, «проступающий» сквозь все разнообразие фактурных узоров. Часты у обоих развитые аккорды, всевозможные ломаные, гармонические фигурации и т. п. Зачастую из подобных фигураций произрастает основная тема сочинения — гибкая мелодическая линия, сцементированная воедино с подвижным, мерно колышущимся гармоническим фоном (см. пример 17).

Многоэлементность ведущих мелодических линий — второе, что необходимо отметить, говоря о сходстве стилистических приемов двух композиторов. Подобно темам лирических миниатюр Чайковского, большинство кантиленных мелодий Аренского оплетено тонкой, прозрачной сеткой подголосков. Выразительнейшие инструментальные попевки сопутствуют мелодии, мягко обволакивают ее, искусно оттеняют изгибы и рельефы; фортепианная ткань насквозь тематизируется, развитие музыкальной мысли происходит за счет параллельно движущихся, сцепляющихся, порой «полемизирующих» («диалогизирующих») друг с другом голосов. Подобный художественный прием — не редкость у Аренского. Придавая особую сочность, полнокровность фортепианному звучанию, эта многослойность, тематическая многоплановость фактуры значительно усиливает выразительность художественного целого в пьесах композитора. Принципы фортепианного полимелодизма, развитые и обогащенные Аренским, найдут впоследствии широкое применение в творчестве Рахманинова, Скрябина, Метнера и других композиторов, станут характерной особенностью русского пианистического мышления вообще. Разумеется, инструментальная полимелодика Аренского и его соотечественников не может быть правильно понята вне связи ее с традициями па-

циональной песенности, учитывая специфическую полифонную последней — широко развитую систему подголосков, поневок и т. д.

Среди деятелей русской музыкальной культуры, оказавших определенное влияние на пианистическое искусство Аренского, должны быть упомянуты, вслед за Чайковским, П. Кюи и А. Рубинштейн. От Кюи — передкая склонность композитора к камерно-салонному музицированию, с соответственной трактовкой «фортепианности» и соответственным отбором выразительных средств; от Рубинштейна — широта мелодического дыхания, предпочтение легатных принципов изложения, а также некоторые специфические фактурные приемы и обороты.

Из зарубежных композиторов, повлиявших на Аренского, в первую очередь должен быть назван Шопен. Критика, в том числе и современная композитору, неоднократно обращала внимание на встречающиеся в его сочинениях шопеновские реминисценции. Не услышать их, порой, невозможно (концерт для фортепиано с оркестром, ор. 2); их отметит и не профессионал. С гениальным польским музыкантом Аренского роднит интонационный строй некоторых его мелодий, легкое кружево пальцевых фигураций, довольно охотно использовавшихся им в молодые годы. От Шопена — любовь Аренского (опять-таки: главным образом, в ранних произведениях) к блестящему, грациозно выписанному фортепианному пассажиру¹. От него же — изящество и гибкость, неизменная пластичность и изысканный профессионализм, присущие фортепианному письму композитора. Порой большая пластич-

¹ Небезынтересно отметить, что Шуман в своем знаменитом «Карнавале» (пьеса «Шопен») воссоздает специфику шопеновского колорита при помощи фактурных приемов и гармонических оборотов, весьма близких оборотам и приемам, употребляемым Шопеном и молодым Аренским (см. пример 27).

ность и бóльшая изысканность, по сравнению с пианизмом Чайковского.

Встречаются в отдельных сочинениях Аренского стилистические совпадения с Листом: бравурный октавный пассаж либо элегантный фигурационный рисунок напоят, время от времени, известные листовские приемы и интонации. Мендельсон, с его непритязательно-задушевной «Hausmusik», Шуман, издавна почитаемый русскими музыкантами, — также среди фортепианных предшественников Аренского. Заповеди и традиции западноевропейской школы пианизма были восприняты им от лучших ее представителей — Шопена и Листа, Шумана и Мендельсона. «...Аренский умел... — пишет Б. В. Асафьев, — уловить все выразительно ценное в камерном и салонном пианизме европейских романтиков и Чайковского и образовать новый интимно-лирический фортепианный стиль, в котором даны предвослывки пианизма Рахманинова, Метнера и, конечно, раннего Скрябина»¹.

Фортепианная миниатюра

Среди наиболее часто встречающихся названий фортепианных миниатюр Аренского — прелюдия, экспромт, эскиз, каприс, скерцо, этюд. Подчеркнуто скромные по масштабам, эти произведения большей частью принадлежат сфере домашнего музицирования и лишь в отдельных случаях предназначены для большой концертной эстрады. Их отличительную особенность составляет изящная отточенность пианистической техники, тщательная отшлифованность всех элементов фактуры; авторская индивидуальность сказывается в них удачными и достаточ-

¹ Б. В. Асафьев. Русская музыка, стр. 275.

по своеобразным тематическим находкам. Живописуя различные картины природы и быта, они нередко выступают под программными заголовками — «Незабудка», «В поле», «Лесной ручей» и т. д. При всем их многообразии, при всей пестроте содержания, пьесы Аренинского отчетливо подразделяются на две большие жанровые группировки. Первую составляют миниатюры кантиленного склада, именуемые нередко «фортепианными романсами»; вторую — виртуозные сочинения, главным образом этюды, канцеры, скерцо.

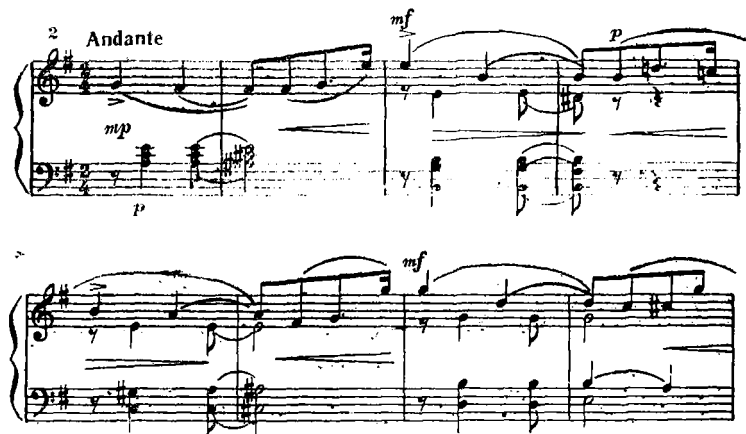
Превосходным примером инструментальной кантилены Аренинского может послужить романс F-dur, op. 53 № 5. Выразительная мелодия непринужденно струится здесь на фоне мерно пульсирующих аккордов аккомпанемента:



Песенная природа мелоса в произведении совершенно очевидна. Именно эта вокальная сущность фортепианной темы и дала автору основание назвать свою пьесу романсом. Подкупающие искренностью и обаятельной безыскусностью поэтических высказываний, «фортепианные вокализы» типа романса F-dur принадлежат к лучшим страницам творчества Аренинского, порой представляясь слушателям искусными инструментальными транскрипциями неких вокальных сочинений.

В духе популярных миниатюр Чайковского создана Аренинским поэтичнейшая фортепианная пьеса «Незабудка». Мелодический контур, с его характерно «пикнувшими» окончаниями фраз и ниспадающими секвенционными

звоньями, обилие чувствительных задержаний, типичные для Чайковского фактурные рисунки и гармонизация — все, вплоть до штрихов, нюансов и технических деталей, выдержано здесь в стиле композитора, пользовавшегося наибольшей любовью Аренского¹. Слово новой, неведомой ранее пьесой из «Времен года» воспринимается слушателем «Незабудка». Сочинение трогательно-ласковое, овеянное робкой мечтой и затаенной грустью, оно проникнуто теми же поэтическими представлениями и ассоциациями, что и знаменитый фортепианный цикл:



¹ С. П. Василенко пишет об Аренском: «Это был талант блестящий, но не оригинальный. Во многих вещах его встречаются явные перепевы Чайковского. Сахновский и Кашкин иногда без стеснения указывали ему на это:

— Что же это, Антон Степанович, уж очень ты под Чайковского тут пишешь!

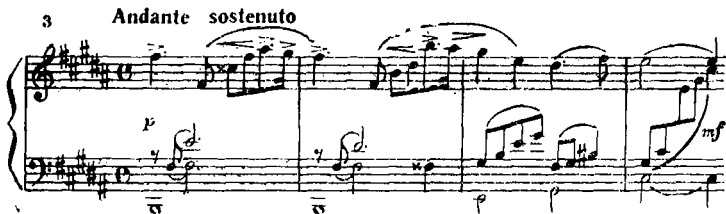
Аренский хмурился, но соглашался:

— Сам вижу... да, все равно... некогда мне!» (С. Василенко. Страницы воспоминаний. Музгиз, М.—Л., 1948, стр. 77).



Бесспорно, речь здесь может идти скорее о копии, нежели о новом и ярко индивидуальном творческом достижении. Однако «копия» Аренского настолько талантлива, обаятельна по мелодике и совершенна по выполнению, что сопоставление ее с бессмертными шедеврами «Времен года» Чайковского не представляется преувеличением. «Незабудка» пользовалась горячими симпатиями пианистов-профессионалов и любителей музыки во времена Аренского; популярна пьеса и в наши дни.

Более самостоятельное художественное решение содержит экскромт H-dur, op. 25 № 1:



Продолжая линию инструментальных «песен без слов» (широко распевный, повествовательный склад мелодии, легкий, незатейливый аккомпанемент), экспромт адресован непосредственно любителю музыки. Простой и скромный в своих пианистических одеяниях, он послужил Аренскому для воплощения глубоко личных, сокровенных душевных переживаний и типичен для той группы сочинений композитора, которые выигрывают в интимной атмосфере комнатного музицирования и несколько блекнут перед многочисленными аудиториями в просторных концертных залах. Форма произведения трехчастна: в репризе, более экспрессивной по характеру, усложняется и варьируется сопровождение — прием, воспринятый автором от Чайковского, впоследствии охотно и часто практиковавшийся Рахманиновым (большинство прелюдий op. 23 и т. п.).

Одна из наиболее привлекательных черт Аренского — его любовь к природе, к родному пейзажу. Легко воссоздать мысленным взором, слушая, к примеру, баркаролу F-dur, op. 36 № 11, величаво раздольное течение русской реки, струящейся вдоль окаймленных перелесками берегов, с приземистыми деревушками и златоглавыми церквушками...

Однако, при всей их живописности, музыкальные пейзажи Аренского — не только красочно-изобразительные зарисовки «с натуры», подкупающие изяществом звуковых очертаний. Неверным было бы не замечать в них и определенного психологического содержания. Созерцание красот русской природы неизменно будит в душе композитора горячий и восторганный поэтический отклик — в этом и заключена художественная цепность его программно-изобразительных песен.

Как правило, внешний пианистический облик пейзажных набросков Аренского подчеркнуто безыскусствен. Не

встретится в них ни замысловато-узорчатая вязь инструментальных фиоритур, ни пышные гроздья орнаментальных пассажей. Фортепианные акварели композитора всегда и всюду скромны, просты, внешне непритязательны, как и сама природа среднерусской полосы.

Стилистически пейзажные зарисовки композитора близки миниатюрам Рубинштейна, Чайковского, Рахманинова. Изложение темы в партии левой руки, что придает мелодии специфически виолончельную тембровую окраску и тем самым особую сочность звучания — прием, весьма характерный для названных авторов. Сопоставив, к примеру, баркаролу Аренского с известной элегией Рахманинова (срединый эпизод), нетрудно удостовериться в сходстве принципов изложения¹:

Аренский. Баркарола.

4 Andantino

pp mf

la melodia marcato p

¹ Элегия Рахманинова датирована 1892 годом, баркарола Аренского — 1894 годом.

5 Più vivo

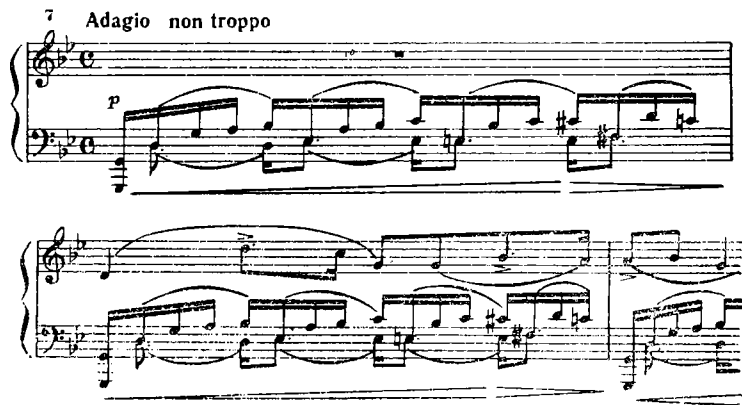
Сочинениям, выдержанным в русском народном духе, вообще жанровым сценам, отдано немало страниц фортепианной лирики Арениского. Одно из таких сочинений — «В поле» (ор. 36 № 24) — принадлежит к числу любимых современной аудиторией и часто исполняемых пьес.

Композитор варьирует в ней протяжную, народно-песенного склада тему, точнее — лаконичный, настойчиво повторяющийся мотив, ассоциирующийся в представлении слушателя с бесхитростным пагрышем свирели пастуха:

6 Adagio

Одно из наиболее вдохновенных высказываний Аренского в области фортепианной музыки — элегия g-moll, op. 36 № 16. Захваченный чувством глубоким и сложным, композитор повествует о нем живо, увлеченно и проникновенно; он находит здесь и своеобразные мелодические интонации, и красочные, ранее не использовавшиеся им гармонические нюансы, и оригинальные фактурные решения. Все это налагает на музыку элегии печать достаточно характерной авторской индивидуальности.

Чиста и поэтична тематическая линия в сочинении. Интересно сопровождение — фигурационный узор с крепко впаянной в него восходящей мелодической лентой:



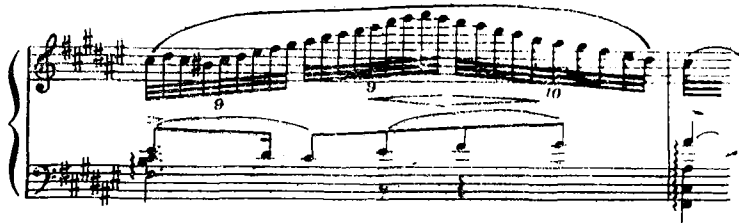
Аккомпанемент такого рода, то есть несущий самостоятельную эмоциональную нагрузку, — исключение у Аренского; позднее — правило для Рахманинова, Метсера, Скрябина. Элегия в этом отношении может рассматриваться в качестве предшественницы ряда сочинений названных композиторов.

Несколько слов о преднамеренных стилизациях Арен-

ского (ибо проскальзывают у него порой стилизации и непреднамеренные...). Они технически безупречны, композитор с легкостью изъясняется на любом из известных ему «музыкальных языков» — от бытовавших два-три столетия назад до современного. В ор. 36 (это, кстати, лучший среди фортепианных опусов композитора)¹ «В поле» и «Незабудка» соседствуют с трехголосным каноном «In modo antico». Сосредоточенно-драматический колорит, интонационный строй, полифоническая структура и ритмика пьесы воскрешают стиль глубоко почитаемых Аренским старинных мастеров:



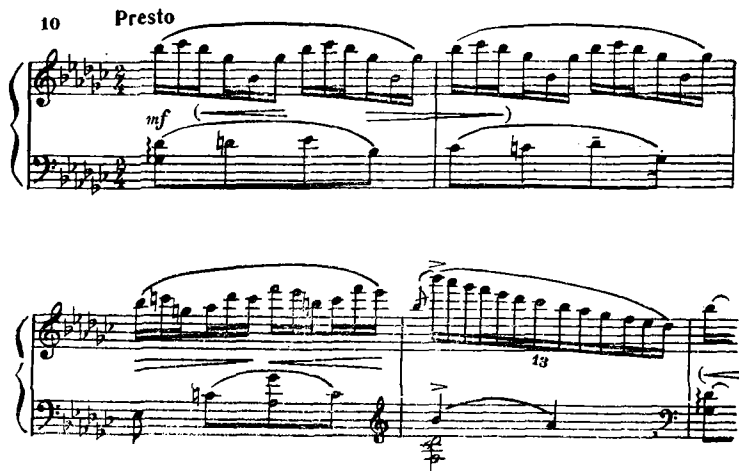
¹ История создания фортепианных пьес ор. 36 (август 1894 г.) небезынтересна как попытка Аренского дисциплинировать свою творческую жизнь. А. Б. Гольденвейзер рассказывает: «Он наметил 24 краткие темы, которые легли в основу этих пьес, свернул каждый отрывочек в трубку и 24 такие трубки положил в вазочку, стоявшую на столе. Каждое утро он наугад вынимал одну из свернутых бумажек и в этот день писал ту пьесу, тема которой была намечена на бумажке. Таким образом, в 24 дня он написал все эти пьесы». А. Б. Гольденвейзер. Из моих воспоминаний. Цит. по книге: «С. И. Танеев. Материалы и документы», стр. 311.



Несмотря на специфику и инструктивность пианистического задания, мелос остается главенствующим фактором в музыке Арениского. Аналогичное положение — в каждом из этюдов композитора: вокальное начало властно проникает у него в сферу инструментального техницизма. Как этого и следовало ожидать от большого художника, виртуозность отнюдь не является самоцелью для Арениского, сильного своим вдохновенным, обаятельным мелодизмом. Этюд Арениского — это этюд в понимании лирика. Подобно фортепианному романсу, он пишется «по настроению», представляет собой результат яркой и интенсивной вспышки чувства. Поэтизируя форму, насыщая ее определенным эмоциональным содержанием, композитор, подобно крупнейшим из мастеров русского и западноевропейского фортепианного искусства, сознательно выводит этюд за грани инструктивности, делает его достоянием концертной эстрады, произведением самостоятельного художественного значения.

Вместе с тем Арениский любит специфический «колорит фортепианности», любит и прозрачную, сверкающую жемчугом пальцевого бисера пианистическую технику. Именно вкус к изящному фортепианному инструментализму и роднит его с такими представителями западной школы, как Шопен и Лист; из современников и соотечественников — с Лядовым.

Примером инструментальных увлечений Аренского может служить этюд *Ges-dur*, op. 25 № 3. Звуковые арабески мягко струятся здесь на фоне аккомпанеента:



Известная дань листовским принципам фортепианной звукозависимости отдана Аренским в «Лесном ручье», op. 36 № 15. Эта блистательная виртуозная пьеса едва ли не наиболее развернута по масштабам у композитора. Сближаясь с жанром концертного этюда, сочинение в известной мере сродни популярному листовскому «Waldesrauschen» («Шорохи леса»). Созвучны поэтические замыслы, тождественны некоторые технические детали: там и здесь характерный гармонический колорит пентатоники; в обоих случаях фактурные рисунки придают особый «журчащий» колорит партии аккомпанеента:



Этюды, основанные на «крушовой», аккордовой технике, значительно реже встретятся у Аренского, избегающего в своем фортепианном искусстве тяжеловесных и компактных звуко сочетаний. Один из немногочисленных примеров аккордового письма композитора — этюд *Des-dur*, op. 74 № 3. Характерно, однако, что и здесь автором предпочитаются облегченные фактурные комбинации: принцип чередования аккордовых последовательностей между правой и левой рукой пианиста практически вдвое уменьшает плотность звучания. Что касается динамических оттенков пьесы «Лесной ручей», то нежная нюансировка (среди авторских ремарок встретятся тут только *p* или *tr* — ни разу *f* или даже *mf*) сама по себе достаточно красноречиво свидетельствует о художественных намерениях Аренского:

13 Moderato

The musical score is for a piano piece, numbered 13, in Moderato tempo. It is written in 3/4 time and B-flat major. The score consists of three systems of staves. The first system begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The second system includes a piano (*p*) dynamic marking. The third system concludes with a piano (*p*) dynamic marking. The piece ends with a *diminuendo* instruction.

Подобно большинству миниатюр Аренского, Des-dur'-ный этюд трехчастен по форме. Трехчастность характерна как для первых, так и для последних опусов композитора; она, по существу, является для композитора излюбленной формой воплощения его творческих замыслов.

Ранее отмечалось: этюды Аренского обычно не ограничиваются задачами узко-технического порядка и представляют собой содержательные художественные произве-

дения. С другой стороны, обратим внимание на «этюдность» многих прелюдий, эскизов, каприсов композитора. Строясь зачастую по принципу последовательного проведения единой технической формулы, они способны сыграть немалую роль при совершенствовании исполнительского мастерства молодого пианиста.

В чем, например, принципиальное отличие от этюда прелюдии а-молл, ор. 63 № 1? Неукоснительно ровный ритмический бег, элементарная четырехнотная фигура «à la Черни», методично склоняющаяся по регистрам и тональностям... Инструктивность задания в этом случае не подлежит никакому сомнению:

14 Allegro



Планистически привлекательная, а-молл'ная прелюдия бесспорно увлечет учащегося. В то же время она окажет помощь молодому пианисту в развитии пальцевого аппарата, будет способствовать выработке у него эластичного кистевого движения при многократных сменах позиций правой руки.

Прелюдия Аренского может быть использована в учебно-педагогических целях с наименьшим основанием, чем, скажем, сочинения Мошковского, Крамера, Лемуана, Беренса и других известных мастеров этюда. Выполненная со вкусом и техническим совершенством, она не уступит в отношении «художественности» произведениям названных композиторов; не уступит им и с точки зрения целесообразности пианистического задания.

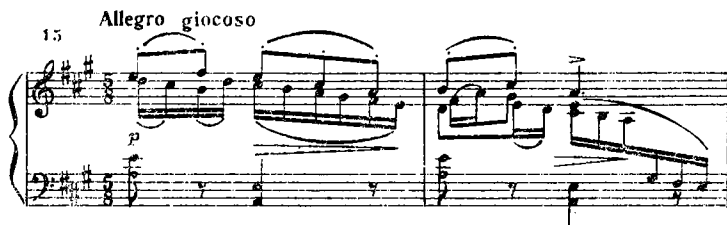
Поскольку фортепианная техника Аренского находится в преддверье пианизма Рахманинова, Скрябина и Метнера, актуальность ряда виртуозных миниатюр композитора достаточно велика, а их роль в учебно-исполнительской практике сегодняшнего дня весьма существенна.

До того, как познакомить своих учащихся с Рахманиновым и Скрябиным, педагоги наших музыкальных школ и училищ проделывают большую предварительную работу. В процессе ее с успехом используются пьесы Аренского, такие, как прелюдия ор. 19 № 2, каприз ор. 43 № 5, каприз ор. 43 № 6, и т. д. Разрабатывая музыкальные идеи, созвучные рахманиновским и скрябинским (разумеется, раннего периода творчества того и другого), оперируя аналогичными пианистическими средствами, эти произведения вплотную подводят молодого исполнителя к высшей школе виртуозности, созданной замечательными отечественными мастерами, оказывают ему помощь значительно большую, чем, скажем, общепризнанные этюды Черни, расположенные как бы на противоположном полюсе фортепианной техники.

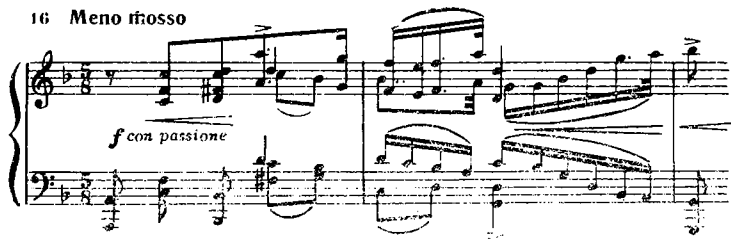
Бесспорно, яркий исполнительский талант даже в период учебы не посвятит себя надолго и всецело фортепианному наследию Аренского: его привлечет более серьезная творческая концепция, более сложное чувство, более пронзительная художественная мысль. Однако по-

мимо ярких исполнительских талантов, в наших ДМШ обучаются дети и подростки, не намеревающиеся сделать искусство своей основной профессией. Существует, далее, и огромная армия любителей музыки, самозабвенно отдающихся на досуге дорогому для них занятию — игре на фортепиано. Многие из них — учащиеся средней одаренности или дилетантов — более увлеченно и убедительно сыграют миловидную, приятную на слух и широкодоступную пьесу Аренского, нежели изысканную и технически сложную поэму Скрябина, этюд-картину Рахманинова или сказку Метнера.

Довольно широкой популярностью у обучающихся игре на фортепиано и любителей музыки пользуются скерцо Аренского. Эти грациозные и изящные пьесы обычно привлекают контрастностью фортепианных приемов и фактурной изобретательностью. Одним из лучших созданий композитора в этом жанре считается скерцо A-dur, op. 8:



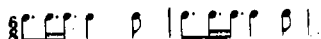
Средний эпизод пьесы построен на новом тематическом материале; существенно меняются здесь и фактурные рисунки:



Поэтичная мелодика, разнообразные и живые ритмические нюансы, красивые гармонии и интересная полифоническая структура — эти качества скерцо A-dur делают понятным то внимание, которое уделяется произведению со стороны пианистов.

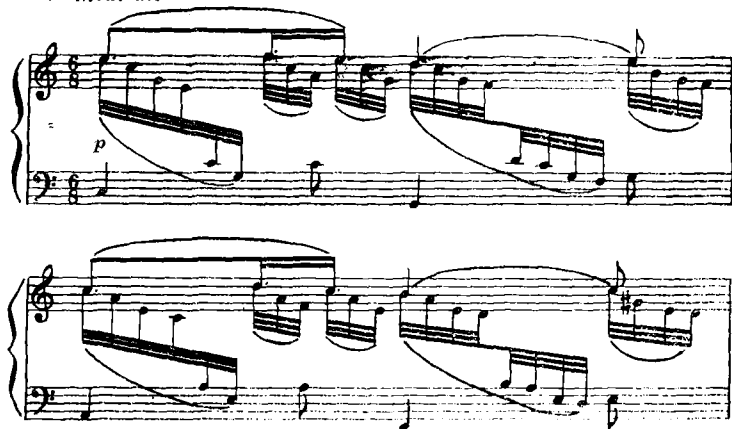
Заканчивая обзор фортепианных миниатюр Аренского, хотелось бы коснуться известного цикла «Опыты с забытыми ритмами» («Essais sur des rythmes oubliés», op. 28), образованного шестью лаконичными набросками, искусно разрабатывающими персидские и древнегреческие поэтические метры.

«Логазды» — пьеса, идущая первой в цикле. Античный размер стиха | — ◡ ◡ ◡ ◡ | — ◡ ◡ — ◡ | и т. д. претворен Аренским в следующей ритмической формуле:

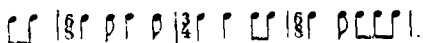


Известная трудность для исполнителя заключена здесь в том, чтобы выделить и подчеркнуть тематическое развитие, не утратив, одновременно, ощущения трехмерности ритмического пульса;

17 Moderato



Едва ли не наиболее остроумны в ритмическом отношении «Июшки». Стихотворный размер — — — — —
— — — — —
трансформируется музыкантом таким образом:



В соответствии с требованиями метро-ритма подобрана тема. Капризная, вычурная, она, однако, без труда укладывается в необычную ритмическую схему:





Воссоздание античного образа не входит в планы автора «опытов», художественные архаизмы — вне сферы его творческих интересов. Аренского увлекают лишь оригинальные, порой несколько диковинные ритмические комбинации. Обладая богатым мелодическим воображением, он создает на их основе те же живописные фортепианные пьесы, что и обычно, разве что причудливее, ритмически пикантнее остальных. Беззаботно-шаловливый вальс на $\frac{5}{8}$ из средней части «Пеонов» лишний раз убеждает, например, сколь далек музыкант от стародавних художественных образов и представлений:



Крупные формы фортепианной музыки

Из числа произведений крупной формы, написанных Аренским для рояля, следует отметить в первую очередь его сюиты для двух фортепиано в четыре руки. Они сыграли не малую роль в становлении и эволюции этого жанра на русской почве. Сюиты, собственно, были и ранее — «Картинки с выставки» Мусоргского, «Маленькая сюита» Бородина, — однако все они предназначались для исполнения одним пианистом. Разнообразные по эмоциональным состояниям, пианистически импозантные, сюиты композитора предвосхитили замечательные ансамбли для двух фортепиано С. Рахманинова и, одновременно, оказали на них известное влияние.

Запечатлены контрасты настроений и звукообразов в первой сюите, ор. 15, Аренского, сочиненной им в середине 80-х годов. Здесь три части — Романс, Вальс, Полонез. Фактура этих пьес, обильная декоративными пассажами и пышными орнаментами, свидетельствует, на первый взгляд, об ориентации автора на большую эстраду. Однако музыкальные образы — элегически созерцательный Романс, беспечный и игривый Вальс — по-прежнему близки интимной, «комнатной» лирике композитора. Бесспорная удача Аренского — первые две части сюиты. Выполненные с безупречным мастерством и художественным тактом, любимые широкой публикой, Романс и Вальс сохранили свое поэтическое очарование вплоть до наших дней; обе эти пьесы нередко звучат по радио и в концертном исполнении.

Иная судьба постигла Полонез. Написанный откровенно «под Шопена», но «без присущей первоисточнику динамики», он, как и некоторые другие, творчески малоса-

мостоятельные опыты музыканта, значительно потускнел с годами.

Наибольшую популярность среди сюит Аренского синскала вторая — «Силуэты», ор. 23, датированная 1892 годом. Созданная мастером, находящимся в расцвете творческих сил, подкупающая «обаянием артистизма и красивых звучностей»¹, вторая сюита, несомненно, явилась кульминационным достижением композитора в жанре фортепианного ансамбля.

Своим художественным замыслом «Силуэты» Аренского отдаленно напоминают шумановский «Карнавал». Музыкальные портреты — «Ученый», «Кокетка», «Паяц», «Мечтатель», «Танцовщица», — подобно знаменитым карнавальным маскам немецкого композитора, вызывают к жизни ярко красочный kaleidoscope образов, настроений, остроумных звуковых характеристик и колористических контрастов.

«Ученый». Ветхий старец, одиноко склонившийся над грудой тяжелых фолиантов, — таков ученый в представлении Аренского. Полагая наиболее подходящей для данного случая архаичную речь старинных мастеров, композитор пользуется этой речью совершенно свободно, без видимых усилий. Структура его пьесы основана на полифоническом движении голосов; как фактурными и ритмическими рисунками, так и гармоническими оборотами, характерной окраской звучания автор мастерски копирует здесь антикварные реликвии, умело и со вкусом подражает художественным образцам XVII—XVIII веков:

¹ Б. В. Асафьев. Русская музыка, стр. 274.

Piano I

Piano II

fresante

«Кокетка». Здесь, разумеется, более уместен изящный вальсовый мотив. Для жеманной девицы, щебечущей в кругу поклонников о милых пустячках, вальс — действительно наилучшая характеристика, наилучшее творческое решение:

21 Allegretto

Piano I

Piano II

mf

con grazia

rit.

rit. 3

«П а я ц». Эта оживленная, развернутая по масштабам пьеса изобилует резкими тембровыми динамическими контрастами. Стремительные фигурации, приправленные «пикантными» хроматическими блестками, придают ей несколько призрачный, таинственный колорит. «Паяцу» Аренского нельзя отказать в известной характерности; возможно и уступая по живописи образа своему ближайшему «родственнику» — рахманиновскому «Полишинелю», он все же может считаться несомненной творческой удачей композитора.

«Мечтатель». Размерно ровным движением четвертей, спокойной, словно бы отрешенной от «мирских забот» мелодией представлен в цикле «Мечтатель». Наименее заметный, пожалуй, среди остальных номеров сюи-

ты, он служит, скорее, необходимым эмоциональным контрастом после беспокойного, остроугольного «Наяца» и перед страстной, порывистой «Танцовщицей».

«Танцовщица». Огненной, темпераментной пляской венчает эта пьеса весь цикл. С первых же ее тактов слушатель узнает традиционную ритмическую схему испанского танца; не менее характерен здесь для иберийского фольклора (триоль, форшлаг, специфическая акцентировка) и сам мелодический рисунок. Наряду с индивидуальными живописными паходками, «Танцовщица» демонстрирует, тем самым, и блестящее стилизаторское мастерство Аренского:

22 *Allegro non troppo*



«Шаг вперед в фортепианной музыке»¹, — так оценила «Силуэты» современная автору пресса. Любил сюиту Л. Н. Толстой. В одном из писем Танеева можно прочесть следующее: «Два дня назад мы с А. Б. Гольденвейзером в присутствии многочисленного общества играли у меня на двух фортепиано «Силуэты» Антона Степановича, которые имели очень большой успех и примирили Льва Николаевича с новой музыкой. Особенно ему понравилась «Испанская танцовщица» (последний номер), и он долго

¹ «Московские ведомости», 1892, № 315.

о ней вспоминал. Сегодня перед отъездом Гольденвейзера будет повторение сюиты»¹.

В несколько внешней, декоративной манере письма выдержана Аренским третья сюита, ор. 33. Она представляет собой тему с девятью вариациями (1. Диалог, 2. Вальс, 3. Торжественный марш, 4. Менуэт, 5. Гавот, 6. Скерцо, 7. Похоронный марш, 8. Ноктюрн, 9. Польский), каждая из которых обособлена и вполне самостоятельна.

Четвертая сюита, ор. 62, затерялась среди малозаметных работ музыканта.

Интересным опытом оказалась Детская сюита, ор. 65, в восьми частях (1. Прелюдия, 2. Ария, 3. Скерцино, 4. Гавот, 5. Элегия, 6. Романс, 7. Интермеццо, 8. В характере полонеза). Она состоит из ряда канонов — в секунду, в терцию, в кварту и т. д. — и завершается каноном в октаву.

Концерт для фортепиано с оркестром, f-moll, ор. 2, создавался Аренским в 1881—1882 годах, в пору его занятий в Петербургской консерватории. Римским-Корсаковым сочинение было охарактеризовано как «идеал ученической работы». Этими словами подчеркивалась безупречная техническая грамотность молодого автора и, одновременно, заметная творческая несамостоятельность его первого крупного опуса.

В концерте более явственно и незавуалированно, нежели в любом другом сочинении Аренского, сказалось влияние искусства Шопена. Очарованный музыкой великого польского мастера, двадцатилетний автор не смог проти-

¹ С. И. Танеев — А. И. Масловой, 15 июля 1896 г. Дом-музей П. И. Чайковского в Клину. Цит. по журн. «Советская музыка», 1961, № 7, стр. 51.

востоять ее магическому воздействию: еще недостаточно сформировалась и окрепла к этому времени его собственная индивидуальность, невелик был и творческий опыт. В результате, отдельные фрагменты концерта воспринимаются слушателем как подражание Шопену (в частности, его концерту f-moll), как определенные стилистические заимствования, допускаемые начинающим композитором. Одновременно с этим, нельзя не заметить здесь и другого: русских песенно-романсовых интонаций, которые особенно широко и удачно разрабатываются Арениским в первой части (побочная партия) и в финале произведения.

Танеев, восторженно относившийся, как известно, к большинству работ молодого Арениского, считал концерт f-moll «самым слабым» сочинением своего друга. Возможно, что в данном случае он оказался и несправедлив — тысячи любителей музыки не согласятся с таким утверждением (а профессионалы резонно возразят, что есть у Арениского произведения и «слабее» — концерт для скрипки с оркестром, например). Концерт op. 2 представляет собой наименее самостоятельное из крупных сочинений композитора, — думается, что такая формулировка была бы более верна, с этой точки зрения оценка Танеева не вызывает сомнений. Действительно, если бы автору не удалось привнести столько юношеской свежести и обаятельной непосредственности в свои художественные идеи, произведение, очевидно, было бы прочно забыто, как забыты его «Маргарита Готье» или скрипичный концерт.

Первую часть f-moll'ного концерта — *Allegro maestoso* — открывают бравурные октавные пассажи, которые приводят к поэтичной главной партии (она излагается фортепиано на фоне легких и прозрачных звучностей оркестровых инструментов). Щедро украшая фортепианную фактуру мелизмами — форшлагами, трелями и т. д., —

композитор не скрывает своего увлечения изысканно-хрупкой пальцевой орнаментикой Шопена. Что касается самого тематического образа — доверительно ласкового и нежно грустного, — то и он вызывает определенные ассоциации с шопеновской мелодикой:

23 *Tranquillo e cantabile*



Связующий эпизод первой части концерта представляет собой оживленный диалог оркестра с пианистом-солистом, который «рассыпает» по регистрам инструмента сверкающий бисер изящных «этюдных» фигураций:

*Allegro vivace*

Нигде у Аренского фортепианная фактура не разра-
 апа столь любовно, с такой ювелирной тщательностью,
 в рассматриваемом сочинении. Сотканная из тонких
 ламентальных питей, украшенная гирляндами цвети-
 их пассажей, обильная нежно трепетными, филигранно
 оченными фигурациями, она здесь предельно детали-

зированной. Бесспорно, что такого рода фактура — основанная на преднамеренном культе инанистических «мелочей» — приемлема лишь в данном музыкальном контексте и обусловлена самим характером главных поэтических образов сочинения.

Вслед за плавными модуляциями, заключающими связующий раздел, фортепиано неторопливо, горделивой октавной поступью излагает тему побочной партии. Радостно приподнятая, она привлекает своей душевной теплотой и открытостью эмоционального высказывания. Индивидуальный облик второй темы произведения более определен и отчетлив, нежели первой; почерк Аренского тут более самостоятелен:

25 *Tempo tranquillo*

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 25-27) shows a right-hand melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a left-hand accompaniment of eighth notes. Dynamics are *p* and *pp*. The second system (measures 28-30) continues the melody and accompaniment, with a first ending bracket over measures 28-30. The tempo is marked *Tempo tranquillo*. Fingerings 6, 3, and 3 are indicated.

Разработка, изобилующая разнообразными и эффектными фортепианными пассажами (варьируются элементы

вступления, главной и связующей партий), в своем кульминационном фрагменте вновь возвращает слушателя к теме побочной партии, шествующей теперь на фоне мощных аккордов фортепиано:

26 *Alla breve. Più animato*



Alla breve. Più animato

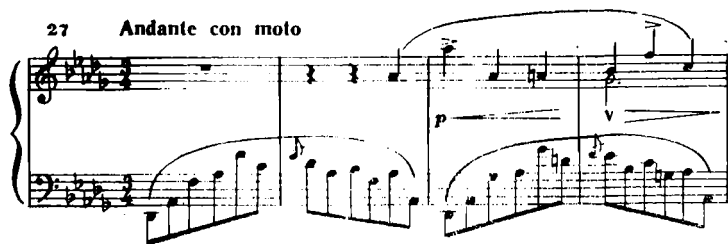




Музыкальный образ трансформируется, меняется на глазах. Насыщаясь новыми красочно-живописными нюансами, он приобретает с каждым разом иные фактурные очертания, одновременно — иное эмоциональное содержание: взволнованный лиризм постепенно сменяется горделивой патетикой, празднично-экзальтированной восторженностью.

Зато неизменна главная партия; ее проведение в репризе точно копирует первоначальное изложение.

Тема второй части концерта — *Andante con moto* — такова:





Шопеновские веяния ощущаются здесь в интонационном контуре мелодии, в гармонических сдвигах, в особенностях фактурного комбинирования. Вместе с тем музыка второй части концерта менее одухотворена, чем в *Allegro maestoso*, и поэтому не представляет большого художественного интереса для современной аудитории.

Третья часть произведения, скерцо-финал, — калейдоскоп пестрых и живо чередующихся музыкальных картин. Здесь две основные темы. Вот интонационное зерно первой из них:



Вторая тема финала выдержана Аренским в духе народных мотивов. Мастерски обработанная, завораживающая своим уиругим ритмическим движением, она является одной из наиболее привлекательных в концерте:

29 *Allegro molto*



Сочинение Аренского, как мы видим, достаточно противоречиво. Его поэтические достоинства бессюры, но и недостатки очевидны. Повторим, что главный из них — отсутствие смелых и своеобразных художественных идей. Прав был, говоря о концерте Аренского, русский критик Р. Геника: «Здесь больше заимствований и воспоминаний, нежели самобытного творчества»¹; прав Б. Асафьев: «Бледные и мало контрастные салонно-лирические темы... излишество по части декоративных пассажей мешают симфонической сосредоточенности»².

Произведение Аренского не часто звучит сегодня в больших концертных залах. Что же касается его использования в учебно-педагогическом репертуаре, то оно безусловно оправдано. Доступный воображению учащихся и любимый ими, отлично подготавливающий их к интерпретации более сложных фортепианных опусов Шопена, концерт Аренского давно и с успехом исполняется в музыкальных училищах нашей страны.

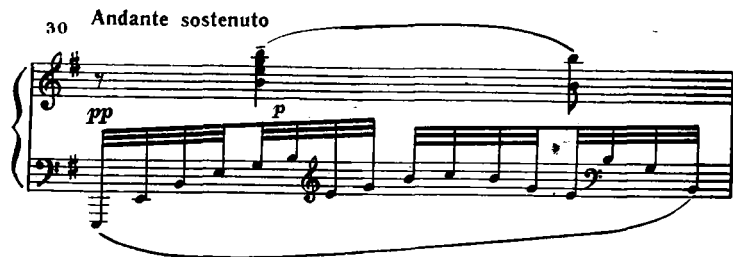
¹ «РМГ», 1906, № 9.

² Б. В. А с а ф ь е в. Русская музыка, стр. 228.

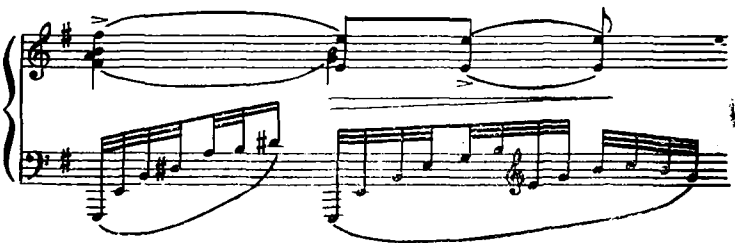
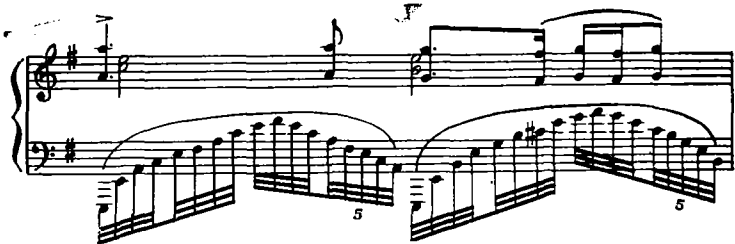
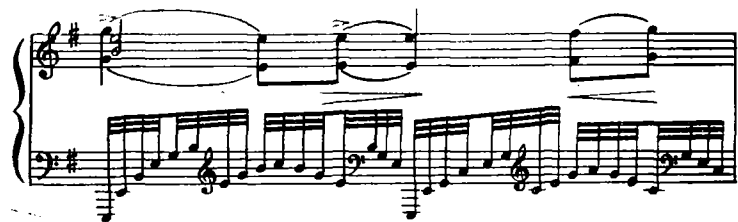
Из числа крупных артистов, чьи имена связаны со сценической жизнью произведения, отметим Н. Пабста (первый исполнитель), А. Гольденвейзера и Г. Гинзбурга.

В конце 1892 года в Москве гостил известный мастер былинного сказа, сын замечательного певца Трофима Рябинина — Иван Рябинин. По просьбе московских музыкантов, крестьянин из Заонежья выступил с концертом в Малом зале консерватории. «На этом прослушивании, — вспоминает А. Б. Гольденвейзер, — я сидел рядом с Аренским и видел, как он записывал напевы Рябинина в записной книжке. Записал ли он только два, которые положены в основу «Фантазии», или другие — мне неизвестно»¹.

Первый из мотивов, использованных Аренским, — старинный народный сказ о боярине Скопине-Шуйском — выступает в «Фантазии» обрамленный широкими всплесками арпеджированных фигураций:



¹ Цит. по диссертации Н. Усубовой «А. С. Аренский». Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского (рукопись).



Тщетны были бы поиски аналогичных инанистических рисунков в f-moll'ном концерте Арсенского. С другой стороны, «микроскопические» фактурные детали и частности, характерные для юношеского опуса композитора, на страницах «Фантазии» практически не находят себе места. Исходя из образно-поэтической сущности рибининских напевов, автор сочинения предпочитает теперь густые и насыщенные фортепианные звучности, пользуется свободной и размашистой манерой письма. Подчеркивая эпический характер народной мелодии, он сознательно уплотняет фортепианную ткань, прибегает в отдельных фрагментах произведения к тяжеловесным и компактным аккордовым массивам. Общая красочно-живописная палитра «Фантазии» приобретает в таких случаях особую яркость, сочность, многоцветность. Показательно в связи со сказанным второе проведение «темы Скопина-Шуйского»:

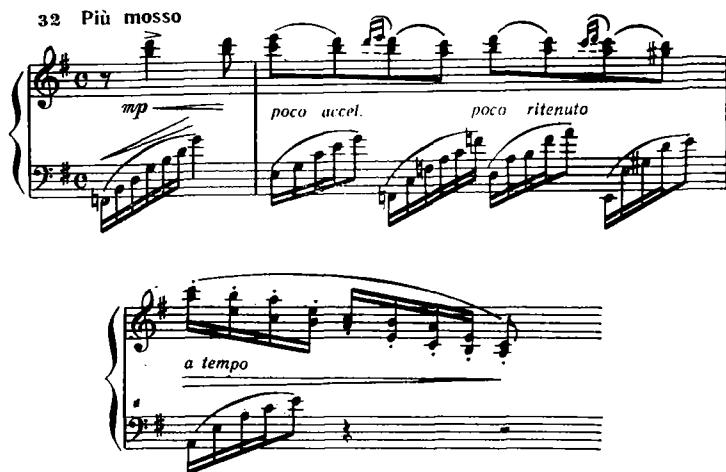
31 *Andante sostenuto*

The musical score is written for piano on four staves. The top two staves form the right hand, and the bottom two staves form the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo marking is 'Andante sostenuto'. The music features a mix of chords and melodic lines. In the first system, the right hand has a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords. The second system continues this texture, with some passages where the hands play in parallel motion. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings like 'f' (forte).



Характерно, что развитие тематического материала в сочинении происходит исключительно путем варьирования. «Фантазия» представляет собой две серии вариаций — первоначально на одну, затем на другую тему, с их синтезом в заключительном разделе всего музыкального построения (двойные вариации с чертами трехчастной ре-

призной формы). Оставляя, как правило, в неприкосновенности интонационно-графические контуры рябининских тем, композитор постоянно и искусно обогащает темброво-кolorистическую сферу произведения, находит для каждой новой вариации свои, живописные музыкальные одеяния, ежеминутно и решительно сменяет тишы фактуры. Вслед за блестящей цепью сдвоенных аккордов (см. второе проведение «темы Скопина-Шуйского», пример 31) следуют прозрачные, ласково журчащие пианистические фигуры:



Вторая тема, записанная Аренским от Рябинина,— широко известная в пароде песня-былина о русских богатырях Вольге и Микуле. Скупой гармонизацией, властной ритмической акцентировкой подчеркивает композитор стиль и характер старорусского былинного повествования:



Однако при дальнейшем варьировании этой темы специфический колорит сурового былинного сказа несколько утрачивается. Разукрашивая напев пышными орнаментами — стремительными октавами, блестящими последованиями разбитых аккордов, цветистой вязью пассажей, — композитор облакает непривычную северную тему в непривычный ей концертный наряд.

Былина о Вольге и Микуде разрабатывается в пяти вариациях. Постепенно укрупняются оркестровые и фортепианные рельефы (струнные и деревянные духовые инструменты уступают место в последних вариациях группе медных духовых); нарастает звуковая динамика. После пятой вариации следует своеобразная реприза «Фантазии», где тема былинны органично «сдвигается» с первым из рябининских напевов:

34 *Andante sostenuto*

Контрапунктическое сопоставление двух основных тематических образов придает произведению симфоническую цельность и изящную пропорциональность строения.

Первому же исполнению «Фантазии» сопутствовал шумный успех. Известность нового сочинения росла с каждым днем; единственно способными конкурировать с ним, по своей популярности у публики, оказались впоследствии d-moll'ное трио и «Песня певца за сценой». Счастливо сложилась и дальнейшая судьба сочинения. «Фантазия» быстро нашла превосходных исполнителей. Автор был одним из первых; современной аудитории произведение знакомо в отличной интерпретации М. Гринберг.

РОМАНСЫ

Романсы, наряду с фортепианными пьесами, должны быть признаны важнейшей частью творческого наследия Аренского. Именно они способствовали в свое время популярности композитора у широких слоев публики (способствуют и в наши дни), они сделали имя Аренского хорошо известным вначале в обеих русских столицах, а затем в провинции — этой гигантской по масштабам художественной аудитории. Легко воспринимаясь, мгновенно усваиваясь, вокальные пьесы Аренского, наряду с сочинениями Глинка и Чайковского, звучали в интимном домашнем кругу, в любительских и благотворительных концертах; они издавались солидными тиражами и проникали повсюду, где существовала музыкальная жизнь.

Свыше 70 романсов и дуэтов написано композитором. Не всем из них удалось преодолеть полувековую историческую дистанцию. Там, где чувствительность подменяла искреннее чувство, а ремесленничество — живую творческую мысль, автор терпел неудачу; такого рода романсы заслуженно забыты. Однако лучшие вокальные сочинения Аренского по-прежнему привлекают внимание исполнителей и слушателей. Они — бесспорное достижение русской музыкальной культуры последней трети XIX века.

Отмечая успех, сопутствовавший вокальным произведениям Аренского, следует ясно себе представить причины этого успеха. Действительно, минорные настроения, свойственные значительной части романсового творчества композитора, импонировали его современникам; меланхолические созерцания, мечты о счастье, грезы «о былом» находили живейший отклик у российского слушателя, пребывавшего в условиях мрачной, гнетущей, беспросветной действительности. Поэтические откровения Аренского попадали, тем самым, на благоприятную почву, тематика, культивировавшаяся им, была по душе широкой публике. Композитор, в свою очередь, никогда не игнорировал эстетических запросов и вкусов соотечественников. Можно сказать (рецензии и статьи в русской прессе конца XIX — начала XX века это подтверждают), что его музыка, в известном смысле слова, была модной. Однако мода — фактор столь же изменчивый, сколь и недолговечный, — не пояснит причин истинного успеха в искусстве, в данном случае — жизнестойкости вокального наследия Аренского. Не пояснит, в частности, популярности лучших достижений композитора у советской аудитории. Причины, обусловившие ценность камерно-вокального творчества Аренского, коренятся глубже. Они — в одухотворенности и, одновременно, простоте его поэтических замыслов; в подлинной демократичности музыкального языка; в том, наконец, что непосредственность чувствования неизменно сочетается у композитора с высокой художественностью, с отточенностью звуковых форм и совершенством красочно-изобразительных средств. Причины, иными словами, в приверженности композитора и его сознательном следовании традициям русской вокальной культуры. Ибо Аренский — прямой продолжатель классиков русского романса: Глинки, Даргомыжского и Чайковского; если фортепианное творчество композитора времена-

ми представляет собой результат своеобразного смещения языков и стилей, если оно в отдельных случаях «европеизировано», то его вокальная музыка, напротив, всегда и всюду ярко национальна.

Круг сюжетов и поэтических тем, разрабатывавшихся Аренским, сравнительно невелик. Прирожденный мечтатель, он обычно повествует о любви, как правило — неразделенной («В альбом», «Разбитая ваза», «Я ждал тебя»), о несбывшихся надеждах или утраченном счастье («Лебединая песнь», «Все тихо вокруг», «Угаснул день»). Он охотно предается грезе — туманной, подернутой меланхолической дымкой («Весной», «В полусне», «Я ласк твоих страшусь»); он — тонкий мастер пейзажа («Одна звезда над всеми дышит»), который призван воплотить (или, напротив, оттепить контрастным сопоставлением) интимные душевные движения и переживания. Грустью пропитана большая часть написанного Аренским; за немногими исключениями («Счастье», «Сад весь в цвету»), он, обычно, жалуется, вздыхает, льет слезы, клянет. Воспоминание — это всегда лирика, лирика — это почти всегда воспоминание; композитору милы зыбкие тени прошлого — они проскальзывают едва ли не в каждом из его романсов.

По определению Б. Асафьева, вокальное творчество Аренского — одно из главных «ответвлений» романсного стиля Чайковского. Ответвление — понятие достаточно многозначительное, характеризующее и родословную, и происхождение, и, в известной мере, масштабы анализируемого художественного явления.

Аренский в области камерно-вокального искусства — продолжатель Чайковского-лирика. Не мыслителя, искусство которого ставит и решает сложные проблемы философско-этического порядка; не психолога, способного заглянуть в труднодоступные, сокровенные тайники человеческой души. Тягостное раздумье, страстное упоение

жизнью, отчаяние и протест — эти чувства, как и вообще любые эмоциональные полюсы, не свойственны вокальным сочинениям Аренского. Соприкасаясь временами с искусством комнатным, где изнеженность граничит с безволием, а грусть — с кокетством, с искусством камерным как по форме, так и по существу, композитор в своем творчестве никогда не затрагивает иные, высшие художественные миры, «не задается задачами, превосходящими границы его музыкальной или духовной одаренности»¹.

Рожденные кратковременным, но вдохновенным порывом, романсы Аренского, как правило, являют собой единый образ, единое чувство, единую мысль. Одноплановость музыкальных характеристик свойственна большинству сочинений композитора. Диалектика эмоциональных состояний, интенси́вная динамика чувствования — не по плечу автору нежных, хрупких звукозарисовок. Мимолетный душевный сдвиг для него — более чем достаточное основание взяться за перо. Однако, живописуя быстротечные настроения, делая краткие психологические наброски, Аренский неизменно поэтичен, убедителен и правдив. «Он не создал ничего великого, — пишет М. Ф. Гнесин, — но милое у него действительно мило, а не только желает казаться таковым... Красивые и свежие гармонии, изящные и изящно изложенные мысли, искреннее повествование о своем несильном, но поэтическом «упоении» любовью и природой и нежные элегии — все это достаточно своеобразно у Аренского»².

Вокальные сочинения композитора созданы на слова А. Фета, А. Апухтина, Д. Ратгауза, Т. Щепкиной-Куперник, А. Голенищева-Кутузова и других поэтов. Стихотворения названных авторов отвечали поэтической настроен-

¹ М. Ф. Гнесин. А. Аренский. «Ростовская речь», 1916, № 47.

² Там же.

ности Арениского, мысли и чувства, созвучные его внутреннему миру, без труда порождали музыкальные ассоциации. При этом его успехи как композитора оказывались прямо пропорциональными художественным достоинствам стихотворных первоисточников. Хорошая музыка писалась лишь на хорошие слова. В случае неудачного выбора стихотворения Арениского ожидало творческое фиаско. Он, как правило, был бессилеи компенсировать своим искусством изъяны текста, не мог возвыситься над поэтом, создать высокохудожественное произведение на посредственной литературной первооснове. Композитор обычно попадал под влияние автора стихотворения; хорош или плох его романс, не зная последнего, возможно предугадать, ознакомившись с текстом, положенным в основу данного романса.

Удачны вокальные сочинения Арениского на слова Т. Щепкиной-Куперник. Их большая группа; отмеченные теплотой эмоционального тона, они равно интересны. Иное в романсе «В дымке тюля». Действительно, что кроме тривиального мотива возможно создать на следующие слова:

В дымке тюля и в море цветов
Эти бледные пары несутся.
И в минутном объятье без слов,
Как во власти крылатых духов,
От забвенья не могут очнуться...

Именно такой, весьма тривиальный мелодический образ и создан Арениским в романсе «В дымке тюля»; число второсортной салонной продукции (потреблявшейся, кстати, изрядными дозами в конце века) увеличилось еще на одну пьесу. К счастью, примеры компромиссов с художественной совестью у композитора не часты.

Популярность любого произведения искусства издавна определялась его связями с общепринятыми в народе формами музыкального мышления. Арениский, автор лю-

бимых русской публикой сочинений, неизменно опирался в творчестве на бытующие интонации, на широко известные мелодические обороты. Городской романс, с его характерными особенностями, десятилетиями формировавшийся интонационным строем, с его специфическим выразительным языком — интимным и проникновенным, в меру сентиментальным и безмерно близким русскому слушателю, та основа, на которой кристаллизовался вокальный стиль композитора.

Сильная сторона романсовой лирики Аренского заключается в одухотворенности звуковых идей, вдохновенности тематических образов. Подобно тому, как это имеет место в вокальных сочинениях Глинки и Чайковского, главная мелодическая мысль у композитора концентрирует поэтическое содержание стихотворного текста, впечатлевает его в определенном и четком, эмоционально насыщенном музыкальном образе.

Мелодии в романсах Аренского неизменно красивы и элегантны, им свойственно изящество, можно даже сказать — изысканность контуров¹. Композитор обычно тяготеет к протяженной, «волнообразной» мелодической линии, любит широкораспевные тематические обороты. Песенная основа его мелодизма очевидна. В то же время Аренский в совершенстве владеет речитативом, охотно использует его в своих оперных и камерно-вокальных сочинениях. В большинстве романсов композитора непринужденно и естественно сочетаются широкоохватные мелодические построения с эпизодами декламационного характера; однако доминирующая роль повсюду сохраняется за мелодией.

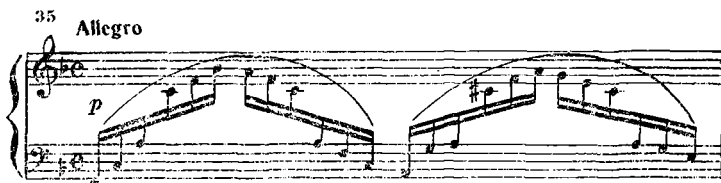
Как и следовало ожидать от автора многочисленных

¹ Как правило, мелодия у Аренского поручена певцу; инанист облекает ее в живописное музыкальное одеяние.

фортепьянныхopusов, Аренский блестяще разрешает проблемы инструментального сопровождения. Применяя разнообразные фактурные приемы, он создает богатые, развитые партии аккомпанемента, придающие его романсам особую выразительность и красочность внешнего оформления.

Среди типичных для Аренского формул сопровождения укажем на артефицированный фох:

„ Знакомые звуки “



Передки у композитора мягко пульсирующие аккорды:

„ Я ждал тебя “



Аренский любит ритм вальса, охотно использует как традиционно вальсовые рисунки аккомпанемента, так и более оригинальные фактурные образования:

„Вчера, увенчана душистыми цветами“

37 *Tempo di valse*



Для элегических созерцаний композитора характерен аккомпанемент в виде размеренного, неторопливо колышущегося фона:

„В полусне“

38 *Andante*

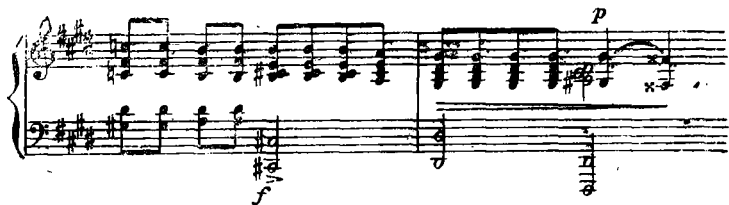


Часты у Аренского волнообразные всплески фортепианных фигураций; встречаются и аккордовые массивы:

„Разбитая ваза“

39 *Moderato*





Широко разветвленная система подголосков, характерная для инструментального творчества композитора, находит место также в его романсах. Укажем на типичный для Аренского диалог аккомпаниатора и солиста:

„Сновидение“

40 *Moderato* *cresc.* *f* *p*

Меч_ ты, ах, от_ че_ го вы сча_ стья не про_ дли_ ли?

В качестве примера «двухголосия» (певец — инструменталист), столь передкого у композитора, вспомним романс «Давно ль под волшебные звуки»:

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система включает вокальную партию (две ноты) и фортепианное сопровождение (две ноты). Вторая система также включает вокальную партию (две ноты) и фортепианное сопровождение (две ноты). В начале первой системы и в начале второй системы фортепианного сопровождения указаны динамические markings *p* (пиано). Под нотами вокальной партии в первой системе написано «Дав но ль», а во второй системе — «под вол шиб ны е зву ки».

Развитые фортепианные вступления у Аренского не часты (романс «Весной» — одно из немногих исключений); протяженность инструментальных послесловий (каденций) обычно не превышает двух-четырех тактов.

Романсы создавались композитором на протяжении всего жизненного пути. Однако стилистические и композиционные отличия ранних произведений от более поздних мало существенны. Первым, юношеским опусам Аренского присущи все достоинства, как и недостатки зрелых работ. Представляя собой единую в стилистическом отношении группу, вокальные пьесы композитора поддаются

дифференциации лишь в смысле подразделения их на более и менее удачные творческие находки и достижения.

К числу первых смело может быть отнесен романс «Счастье», ор. 70 № 1, на слова Т. Щенкиной-Куперник. Здесь доминируют яркие, солнечные тона; живописуя своей музыкой восторженную вспышку чувств (не найдя «счастья» в ленестках сирени, девушка обретает его во встрече с любимым), Аренский прибегает к специфически оперной манере письма. Таковы устремленные ввысь короткие декламационные реплики в кульминации сочинения, такова фортепианная партия, выдержанная в стиле оперного «клавираускуга»:

42 **Allegro** **Recit. ad lib.** **f** **Allegro**

И вдруг... сирень отброшена небрежно:

mf *f* *col canto* *mf* *f*

Recit. **Tempo I**

ша-ги... ты здесь...

f 7 13

сча- стье! вот

но

dim.

rit.

col canto

f

Немалую популярность у слушателейнискал романс «Осень», ор. 70 № 2 (слова Т. Щепкиной-Куперник). Композитор повествует в нем о чувстве сильном и цельном:

43 Andante *p*

В о-сен-ний груст-ный день, ко-гда пе-чаль-ным све-том в тво-

p



Большинство романсов (как и фортепианных пьес) Аренского написано в традиционной двух-трехчастной форме. Конструктивная схема, в общих чертах, выглядит так: экспозиция, заключающая в себе основную авторскую идею; контрастирующий ей срединный эпизод, как правило — оживленный по характеру, с кульминацией (либо с намеком на нее); возвращающая к первоначальному состоянию реприза. В экспозициях Аренский предпочитает темы широкораспевного характера — «мелодические разливы», в средних частях — декламацию, обычно на фоне тремоло либо триольных фигураций фортепиано. Если Чайковский, композитор ярко выраженного симфонического мышления, дает в своих романсах немало примеров динамической репризы («День ли царит» — наиболее яркий среди них), то у Аренского, с его статикой психологических состояний, динамическая реприза почти никогда не встречается. Исчерпав эмоциональные ресурсы в середине произведения, он нередко сокращает заключительную часть, ограничиваясь беглым пересказом материала экспозиции. Реприза в таких случаях — упротворяюще-созерцательная концовка, приносящая успокоение после душевных треволнений, имевших место в срединном эпизоде.

Примером рондообразной формы у Арениского может служить романс «Знакомые звуки» на слова А. Плещеева, оп. 60 № 1. Повторяясь трижды, рефрен сочинения не претерпевает сколько-нибудь заметных динамических или фактурных преобразований. Трижды, «слово в слово», излагается первоначальная формулировка, исходная художественная мысль. Образно и поэтично Арениский высказывает на первых страницах все, что диктуется ему воображением, и нет оснований говорить о динамическом развитии, о заметной трансформации музыкального образа в романсе. Аналогичная ситуация — в большинстве вокальных (дополним — и фортепианных) песен композитора, будь то двух- или трехчастная, рондообразная или вариационно-куплетная форма.

В своих романсах Арениский обычно избегает красок и эффектов декоративной звукописи. Исключение — «Одна звезда над всеми дышит» на слова А. Фета, оп. 60 № 5 — только подтверждает правило. По характеру музыкального материала и стилистическим признакам романс стоит особняком в ряду камерно-вокальных сочинений композитора.

Живописуя таинственный, призрачный пейзаж (звезда, поверяющая поэту свои сокровенные мысли), Арениский сосредоточивает внимание на моментах изобразительно-колористического порядка. Выписываются холодные, «стеклянные» звучности, подбираются «матовые», тускло мерцающие гармонические сочетания. Фон, а не мелодический рисунок занимает на сей раз воображение автора; аккомпаниатор, наряду с певцом, становится главным действующим лицом при исполнении произведения. Крайние части романса по существу представляют собой самостоятельные фортепианные миниатюры, тема в которых звучит в унисон с голосом:

Moderato

p

Од-

на звез-да над все-ми ды-шит и так дро-

-жит, од-на лу-чом ал-маз-ным

f

пы-шет и го-во-рит:

p

Однако в средней, эмоционально-взволнованной части романса композитор возвращается к привычной ему манере письма. Мы видим здесь широкий «мелодический разлив», обрамленный арпеджированными пассажами:

45

не нам во-стор-ги и не-

- ча- ли, лю-бовь мо-

Одним из высших достижений вокальной лирики Аренского признан романс «Сад весь в цвету» на слова А. Фета, ор. 60 № 4. Его поэтический замысел — восторженное упоение природой, радость бытия — заметно отличается от большинства других (как мы помним — далеко не оптимистических) идейно-художественных концепций композитора.

По структуре аккомпанемента (взволнованно-бурлящий фон), по общей эмоциональной настроенности «Сад весь в цвету» близок создававшимся в те же годы празднично-приподнятым, гимническим сочинениям Рахманинова — таким, как прелюдия В-dur, ор. 23 № 2, романс «Весенние воды»:

46 **Allegro**

Сад весь в цве - ту, ве - чер в ог -

-не, так о - све -



Немало страниц романсовой лирики Аренского посвящено «благодатному краю, излюбленной солнцем стране» — Италии. Это пейзажные зарисовки либо пьесы любовного содержания («Небосклон ослепительно синий», ор. 70 № 4; «В садах Италии», ор. 64 № 2; «Две песни», ор. 27 № 5, и другие), в основном копирующие популярные зарубежные образцы. Светлые, мажорные тона (воспеваются «унылые мгновения любви»), беснечные, игривые мотивы и вальсообразные ритмы — отличительные особенности «итальянских» творений Аренского. Романс «В садах Италии» (слова А. Голенищева-Кутузова) сочетает, к примеру, все названные черты:

47 *Tempo di valse*



Художественные достоинства произведения очевидны. Тем не менее высшие достижения камерно-вокального искусства Аренского обычно связаны с образами русской действительности, с картинами русской природы, с чувствами и настроениями русского человека. Сколь ни хороша, например, первая, «итальянская» тема в романсе «Две песни» (пример «а»), с большим вдохновением написана здесь вторая тема — задумчивый русский напев (пример «б»):

48 а) *Allegretto* *grazioso mf*

Пре-лест-на песнь по-лу-дежной стра-

p

ны! Она ог-нем жи-ви-тельным со-гре-та,

48 б)
Andante sostenuto

Дру-га-я песнь, то песнь род-но-го кра-я, 8-
про-тяж-на-я, у-ны-ла-я, по-ста-я, 8-
8-
8-



Положенные в основу «Двух песен» слова А. Хомякова: «Прелестна песнь полуденной страны!.. Но не звучат отзывно сердца струны...» воспринимаются в применении к романсам Аренского почти символически ¹.

Жанр баллады представлен в творчестве Аренского несколькими крупными сочинениями. Наибольшую известность среди них завоевали: «Менестрель» на слова А. Майкова, ор. 17 № 1; «Волки» на слова А. Толстого, ор. 58; «Змей» на слова А. Фета, ор. 64 № 5.

¹ Прелестна песнь полуденной страны!
 Она огнем живительным согрета,
 Как яркий день безоблачного лета,
 Она сладка, как томный свет любви.
 Все в ней к любви и неге нас манит,
 Но не звучат отзывно сердца струны,
 И мысль моя в груди безмолвной спит.
 Другая песнь, то песнь родного края,
 Протяжная, унылая, простая,
 Тоски и слез, и горестей полна!
 Как много дум взбудила вдруг она:
 Про нашу степь, про гуляние метели,
 Про радости и скорби юных дней,
 Про тихие напевы колыбельной,
 Про отчий дом, и кровных, и друзей.

Драматически напряженное музыкальное повествование, «Менестрель» занимал видное место в репертуаре Ф. И. Шаляпина. Гениальная шаляпинская трактовка произведения отмечалась многими рецензентами и критиками; позднее «Менестрель» нашел превосходного интерпретатора в лице А. С. Пирогова.

«Волки» — романтически экзальтированный сказ о волках-оборотнях, что «церковь осторожно обходят кругом», а гибнут лишь от «тринадцати картечей, козьей шерстью забитых», — также создавались в расчете на исполнение Шаляпина¹. М. Горький, которому довелось познакомиться с «Волками» в интерпретации своего друга, вспоминал позднее о «сильном впечатлении», произведенном на него балладой Аренского. Мрачная колористичность и «потусторонняя» фантастика «Волков» продолжены в «Змее» — произведении, пользовавшемся немалой популярностью при жизни Аренского.

Закljučая обзор камерно-вокального наследия композитора, следует отметить «удачное достижение Аренского в области мелодекламации (три тургеневских «стихотворения в прозе») — сферы очень опасной и, вскоре после Аренского, окончательно загубленной «представителями музыкальной пошлости»².

Известно, что композитор с крайней неохотой взялся за сочинение мелодекламаций, — работа была им закончена лишь в силу необходимости (Зилоти, задолго до написания пьес, объявил их в программах своих петербургских концертов). Известно, вместе с тем, что «Нимфы», «Как хороши, как свежи были розы» и «Лазурное царство»³

¹ Аренский, по его словам, «мечтал» услышать сочинение в исполнении великого русского певца.

² Б. В. А с а ф ъ е в. Русская музыка, стр. 84.

³ Таков рекомендованный автором порядок исполнения мелодекламаций.

стали впоследствии «любимейшими» созданиями Аренского.

Светлой дымкой грезы овеена первая пьеса цикла; тихое умиротворение царит в третьей; вторая — «Как хороши, как свежи были розы», пользовавшаяся, пожалуй, наибольшей популярностью у русской публики, — представляет собой одухотворенную, психологически правдивую музыкальную акварель. Безупречный художественный вкус, художественный такт (без них немислима сколько-нибудь успешная работа в жанре мелодекламации) отмечают каждую из «тургеневских» пьес Аренского; мастерское владение техникой декламационного письма — одна из причин их долгой профессиональной привлекательности.

Для вокалиста представят интерес советы автора, касающиеся исполнения его мелодекламаций: «...чтение должно быть ч т е н и е м, — писал Аренский Зилоти, — и ничего общего с пением не должно иметь. Самое дурное было бы, если б декламатор старался попадать в тон аккорда или читал бы скандируя, т. е. соблюдая указанный в партитуре ритм: этого, конечно, не должно быть». Правда, в следующем письме композитор рекомендует «декламировать... немножко нараспев... иногда довольно медленно». В «Розах», указывает он, последние слова «должны быть произнесены почти шепотом».

Одно из посланий к Зилоти (17 сентября 1903 года) заканчивается так: «...умоляю тебя: 1) ничего не прибавлять, 2) не изменять указанных ритмов, 3) не делать rit. там, где его нет, 4) не изменять музыки и 5) — самое главное — не сердиться на меня за то, что я тебе об этом пишу»¹.

¹ «РМГ», 1909, № 41.

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ И СИМФОНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА

Основу камерно-инструментального наследия Аренского образуют два квартета, два трио и фортепианный квинтет. Произведения высоких художественных достоинств, они совмещают верность рациональной, классически строгой схеме с использованием распространенных в быту «общеупотребительных» песенно-романсовых интонаций. Сочетают академизм (в лучшем смысле этого слова) с демократизмом выразительных средств и художественных образов.

Первый струнный квартет, G-dur, op. 11, написанный композитором в юношеские годы, проникнут светлым безмятежным лиризмом, обаяние которого искупает отдельные стилистические недочеты и погрешности. Не заключая в себе существенных динамических контрастов, первая часть квартета демонстрирует два выразительных мелодических образа: изысканно скерцозную главную тему и неторопливую, повествовательного склада побочную партию. Спокойствием и уравновешенностью отмечена вторая часть — *Andante sostenuto*, с волевой, энергично ритмованной фугой в качестве среднего эпизода. Миловидна музыка третьей части сочинения — Менуэт. Достоинством цикла, финал квартета представляет собой серию остроумных вариационных преобразований русской народной песни «Ой, Иван». Задорная, плясового характера

тема песни, паподобие знаменитой «Камаринской», по самой природе своей предназначена для варьирования:

49 Allegro non troppo



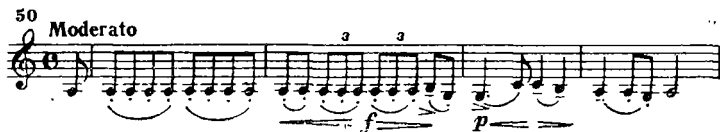
Произведение молодого автора сразу же полюбилось слушателям, снискав похвалы многих авторитетных музыкантов. В письме П. И. Чайковского к Н. Ф. фон Мекк можно, например, прочесть следующую фразу: «Квартет этот очень нравится мне: особенно *Andante* и финал»¹.

Второй квартет Аренского, а-молл, ор. 35 (для скрипки, альта и двух виолончелей), не уступая первому по живости и четкости своих образно-поэтических характеристик, превосходит его большей зрелостью и совершенством стиля, более высоким уровнем профессионально-технического мастерства. Созданный в конце 1893 — начале 1894 года, то есть вскоре после смерти П. И. Чайковского, квартет посвящен памяти великого русского композитора. Невозвратимая утрата, тяжело переживавшаяся Аренским, наложила заметный отпечаток на музыку сочинения. Элегически скорбная по колориту, она временами достигает вершин подлинного трагизма. Не случаен, разумеется, необычный состав инструментов в ансамбле (две виолончели): автор сознательно уплотняет звуковую ткань квартета, добивается густых, подчеркнуто сумеречных му-

¹ П. И. Чайковский — Н. Ф. фон Мекк, 13 августа 1889 г. П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III, стр. 583.

зыкальных красок, предписываемых в данном случае общим идейно-художественным замыслом цикла.

Сосредоточенно-сурова интродукция сочинения (тема заимствована Аренским из песнопений церковного обихода — «Надгробное рыдание творяще песнь аллилуйя»):



Этой темой пронизана вся первая часть цикла. На ее фоне и контрапунктически сплетаясь с ней, звучит — порывисто и страстно — главная партия сочинения. Тот же церковный мотив сопутствует и побочной партии, словно бы подмешивая «каплю горечи» в чистый, безыскусный лиризм. Вновь появляясь в разработке, мелодия «Надгробного рыдания» — «истово», с мрачной патетикой — предваряет репризу; она же звучит в лаконичном *Adagio*, завершающем первую часть квартета, «...Аренский заставляет слушателя пережить... щемящее и больное чувство, вызываемое ритуальным напевом и значением его горьких слов,— писал музыковед А. В. Оссовский.— Вот художественный смысл первой части»¹.

Вторая часть квартета — вариации на тему «Легенды» Чайковского («Был у Христа-младенца сад», на слова А. Плещеева):



¹ «РМГ», 1894, № 12.

Умиротворенная, скорбно-сосредоточенная мелодия Чайковского созвучна общей эмоциональной настроенности музыки Аренского. Вслед за безудержным взрывом отчаяния в первой части — тихое успокоение, безрадостная дума; такова логика разворачивания единого психологического состояния, таково назначение второй части в цикле. С большим вкусом и художественным тактом разрабатывает композитор полюбившийся ему тематический материал. Меняя ладовую структуру, пользуясь динамическими и темповыми контрастами, он мастерски расцветчивает тему «Легенды», преподносит ее слушателю в ярких и разнообразных звуковых аспектах. Острое, «колкое» *staccato* сменяется гибким *legato* арпеджированных линий; мягкая, плавная кантилена — причудливыми изломами канонов; краски густые и сочные чередуются с легкими, трепетно-воздушными звучаниями; образы нежно-грустные — с волевыми, темпераментными, патетически поднятыми. В коде зловещей тенью проскальзывает мотив зауспокойного песнопения. Воскрешая психологическую атмосферу первой части квартета, он словно призван напомнить о неотвратимости судьбы, о тяжелой потере, понесенной русским искусством; призван воскресить прежнее чувство глубокого, безысходного горя.

В сравнении с первыми разделами цикла меньше удался Аренскому финал. Он открывается кратким *Andante sostenuto*, цитирующим известную церковную мелодию «Вечная память». Следующее далее *Allegro moderato* представляет собой монументальную фугу, темой которой послужила популярная народная песня «Слава», неоднократно использовавшаяся классиками русской музыки¹:

¹ Мусоргским — в «Борисе Годунове»; Римским-Корсаковым — в «Псковитянке» и «Царской невесте».



Авторская мысль разгадывается слушателем без усилия, сам факт обращения Аренского к величаво-торжественной «Славе» достаточно красноречив: «Это а по ф с о з художника, смерть которого мы только что оплакивали,— делает вывод А. В. Оссовский.— Гений не погиб бесследно; нам осталась его всемирная слава в его творениях»¹.

«...Если у нас в провинции задумают исполнить что-либо Аренского или Рахманинова, то вы уже заранее можете знать, что это будет d-moll'ное трио первого и прелюдия cis-moll второго»,— писал в 1903 году обозреватель «Русской музыкальной газеты». Высказывание весьма характерное (подобные фразы часты на страницах русской прессы в описываемый период), оно дает возможность судить о степени популярности d-moll'ного трио у соотечественников композитора — популярности долгой и прочной, поскольку трио и до настоящего времени живет интенсивной концертной жизнью.

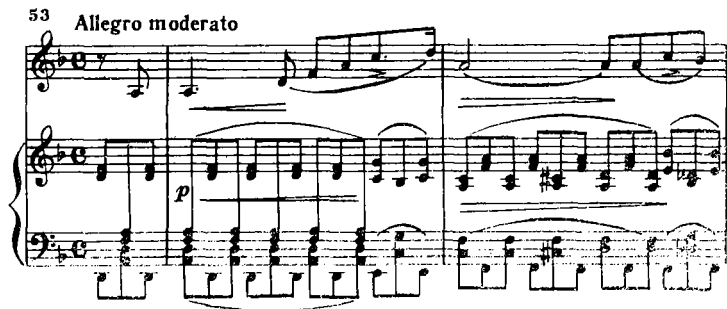
D-moll'ное фортепианное трио, расцениваемое как одно из интереснейших достижений русской камерно-инструментальной музыки, написано в 1894 году. В Москве впервые исполнено 29 сентября того же года, в Первом квартетном собрании РМО (автор, И. В. Гржимали, А. Э. Глен); в Петербурге — 17 января 1895 года (автор, Л. С. Ауэр, А. В. Вержбилович). В обоих случаях произведение встретило восторженный прием у широкой публики, подкрепленный многочисленными одобрительными откликами прессы. В дальнейшем оно заняло центральное место

¹ «РМГ», 1894, № 12.

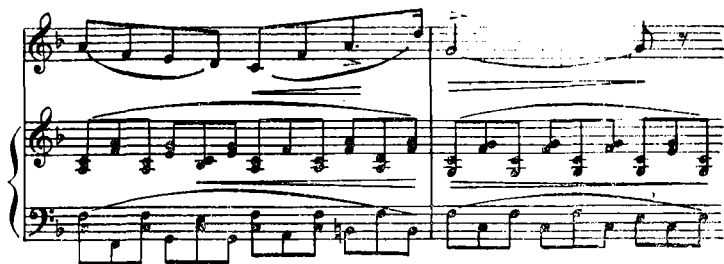
в исполнительской практике композитора и, естественно, в программах его гастрольных поездок.

Трио — едва ли не наибольшая творческая удача Аренского. Сочинение редкостного мелодического обаяния, оно словно концентрирует лучшие стороны художественного дарования композитора; в то же время в нем затушеваны, сведены до минимума небезызвестные слабости этого дарования. Полнота и чистосердечность поэтического высказывания, обширная гамма чувств, стройность и классическая пропорциональность музыкальной формы¹, богатство инструментальной (в первую очередь — фортепианной) палитры — все это роднит анализируемое произведение Аренского с работами молодого Рахманинова. По некоторым стилистическим признакам оно приближается также к знаменитому трио «Памяти великого артиста» Чайковского, служившему для Аренского образцом высшего художественного мастерства в жанре камерного ансамбля.

Гордая, мужественная мелодия, скользящая на фоне взволнованно-трепещущих, триольных ритмов фортепиано, — такова главная партия *Allegro moderato*, первой части трио:



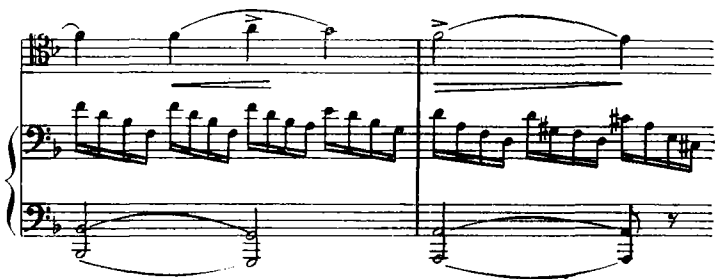
¹ D-moll'ное трио — превосходный образец для изучающих



Эта мелодия звучит поочередно в партии скрипки, виолончели и фортепиано, венчаясь ярким и эффектным всплеском кульминации. Вслед за изящными орнаментальными узорами связующей партии виолончель, затем скрипка знакомят слушателя с темой побочной партии, тогда как фортепиано оттеняет ее глухим рокотом арпеджированных фигураций:



курс анализа форм (сонатное аллегро), настолько ясна, определенна и совершенна его конструктивная схема.



Оживленный диалог струнных и фортепиано (заключительное *Più mosso*) кладет конец экспозиции *Allegro moderato*. Разработка — подвижная, изобилующая упругими, острочеканными ритмами — сплетает тему главной партии с новой мелодической ячейкой:

55



Стремительные пианистические «переливы», варьирующие фигурационный контур связующей партии; тревожные всплески пассажей; возбужденные аккордовые возгласы; напряженно вибрирующее *tremolo* струнных — вся

эта смятенная, неустойчивая, порывистая звуковая стихия выливается, в конце концов, в грандиозную кульминационную вспышку. Развернутая по масштабам, психологически убедительная, она — эмоциональный центр сочинения, результат интенсивного и целенаправленного развития главного художественного образа:

56 *Allegro moderato*

The musical score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes a treble and bass staff for piano, with a forte (f) dynamic marking. The second system includes a treble and bass staff for piano, with a piano (p) dynamic marking. The music is characterized by a strong, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.



Беззаботно-шаловливое Скерцо удачно оттеняет драматизм *Allegro moderato*, усугубляя, одновременно, трагедийный пафос следующего раздела трио — Элегии. Среди мелодических рисунков Скерцо наиболее привлекателен игривый вальсовый паиграйц, положенный в основу сре-

динного эпизода (Скерцо трехчастно). Легкий салонный привкус не помешал Вальсу занять видное место среди других образно-поэтических находок автора цикла:

27 *Meno mosso* alto

Meno mosso *f* *espress.*

The musical score consists of three systems of staves. The first system has a treble staff with a melody and a grand staff (bass and piano) for accompaniment. The tempo is marked 'Meno mosso'. The second system continues the melody and accompaniment. The third system also continues the piece. The piano part features a steady eighth-note bass line, while the right hand plays arpeggiated chords and a flowing eighth-note melody. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4.

Мерная и тяжелая поступь аккордов, скорбная декламация струнных — таковы элементы, образующие музыкальную ткань третьей части. Озаглавленная Аренским элегией, она, по сути дела, представляет собой похоронный марш:

53 Adagio

con sordino

mf

Adagio

p

con sord.

mf



Взволнованный шепот скрипки и виолончели прерывает траурное шествие: в партии фортепиано звучит новая тема. Эта грустная, молитвенного склада мелодия приводит на память начальные страницы *Allegro moderato*, одновременно — музыку похоронного марша:

Più mosso

First system, measures 1-2. The music is in G major (one sharp) and common time (C). The upper staves (treble and bass clef) feature a continuous eighth-note melody with a *pp* (pianissimo) dynamic. The lower staves (bass and grand staves) provide harmonic support with chords and triplets, also marked *pp*. The tempo instruction "Più mosso" is present.

Second system, measures 3-4. The music continues in G major and common time. The upper staves maintain the eighth-note melody. The lower staves show more complex harmonic textures, including triplets and chords, with a *p* (piano) dynamic. The tempo instruction "Più mosso" is not repeated in this system.



Возобновляясь с новым трагедийным подъемом, погребальное шествие заключает Элегию страстным монологом скрипки, зловещими «уколами» акцентов в партии виолончели и безнадежно шипящими аккордовыми последованиями фортепиано.

Финал (*Allegro non troppo*) — эмоционально насыщенное и динамично развивающееся музыкальное повествование — возвращает слушателя в мир волевых, энергичных, жизнеутверждающих образов. Цитируя на заключительных страницах средний эпизод Элегии, затем — главную партию *Allegro moderato*, Аренский подчеркивает внутреннее единство и взаимосвязь частей в цикле, высказывает в то же время свою приверженность монотематическим принципам конструирования, практиковавшимся Танеевым. Лихорадочная частота ритмического пульса, беспрестанные стремительные налеты кульминационных волн, общая импульсивность музыкальной речи — все это позволяет охарактеризовать финал как одно из наиболее ярких и непосредственных проявлений творческого темперамента Аренского. Не случайно заключительная часть d-moll'ного трио пользовалась особыми симпатиями почи-

тателей композитора и, как правило, бисировалась, по настоянию публики.

Второе фортепианное трио Аренского, f-moll, op. 73 (закончено 8 ноября 1904 года) не получило столь широкой известности, как первое. Созданное мастером, владеющим всеми «секретами» в области музыкальной формы, контрапункта и гармонизации, оно не могло не содержать и действительно содержит ряд удавшихся моментов. Не без интереса воспринимается первая часть сочинения, где побочная партия как бы «произрастает» из главной и дооляет последнюю, следуя за ней словно на гребне единой эмоциональной волны; впечатляет Романс (вторая часть), проникнутый чувственным томлением и сладостной грустью. В Скерцо автор изобретательно обыгрывает беспечные вальсовые мотивы, в финале с привычной технической споровкой варьирует спокойный по характеру музыкальный фрагмент. Внешне — все вполне благополучно, по мастерству обработки материала сочинение не уступит лучшим работам композитора. Нет, как будто, видимых причин объявлять его творческой неудачей Аренского. Однако по прошествии уже нескольких лет f-moll'ное трио исчезло из концертных программ; не оставив сколько-нибудь заметного следа в истории русской камерно-инструментальной культуры.

Более завидной оказалась судьба фортепианного квинтета, D-dur, op. 51, который и по сей день привлекает внимание публики. Созданный по образцам «больной» эстрады, квинтет изобилует каскадами искристых пассажей, громоподобными раскатами октав, разного рода «шумовыми» эффектами и т. д. Поэтическое чувство автора наиболее ярко сказалось во второй части сочинения, где тонко и со вкусом варьируется тема одной из старинных французских песен.

Современному слушателю квинтет Аренского известен

благодаря П. Серебрякову, исполняющему его совместно с квартетом имени Глазунова Ленинградской государственной филармонии.

Художественные образы в симфонических произведениях лепятся Аренским из того же выразительного материала, что применялся им и в сочинениях малых форм, — фортепианных миниатюрах, романсах и т. д. Тот же безмятежный лиризм, сотканный из нежно-трепетных воспоминаний, чарующих грез и безотчетных романтических порывов; те же «бытовые» обороты и интонации, свойственные русской городской песенно-романсовой культуре; та же простота мироощущения, статика психологических состояний, не знающих внутренние интенсивной и устремленной динамики музыкального мышления. Элегии в многократном увеличении, лирика крупным планом — таково содержание и смысл симфонических работ композитора. То, что доверялось ранее пианисту или певцу, реализуется ныне средствами оркестровой палитры. Масштабы форм не оправдываются автором, специфические требования конструктивной схемы, по существу, игнорируются. Сопоставление сходных чувств и однородных музыкальных идей приводит к тому, что контраст, заключенный в сонатных аллегро оркестровых сочинений Аренского, ограничен, по сути дела, контрастом эмоциональных полутонов. Отсюда — несоответствие формы и содержания в симфониях композитора, конфликт, отразившийся на их дальнейших судьбах.

Относительно большой общественный резонанс получила первая симфония, *b-moll*, *op.* 4, Аренского. Написанная юношей, едва достигшим двадцатидвухлетнего возраста, она явилась серьезной заявкой на дальнейшие творческие достижения, талантливой, многообещающей пробой пера.

Именно с этих позиций оценивали и горячо приветствовали сочинение многочисленные доброжелатели композитора, Чайковский и Танеев — в первую очередь. «Антоша сочинил прехорошенькую симфонию, — писал Танеев, — небольших размеров, без всяких претензий на ученость или глубокомыслие, с красивыми мелодиями... Инструментована симфония тонко и изящно... Я уже начал, будучи в Кинешме, четырехручное переложение этой симфонии и сделал почти всю первую часть. В Москве кончу остальные»¹.

Находясь под свежим впечатлением корсаковских идей и наставлений², Аренский, в поисках выразительных элементов, обращается непосредственно к русскому народно-песенному и народно-танцевальному искусству. Национальная окраска сообщает особое очарование темам сочинения, в частности главной партии первой части — *Allegro patetico*, этой светло-грустной, «свирельной» мелодии:



Музыка медленной части симфонии — *Andante pastorale con moto* — включает образы и настроения, близкие «Снегурочке» Римского-Корсакова — опере, вызывавшей у Аренского чувство благоговейной восторженности. Влияние автора «Снегурочки» — не только в интонационном складе и характере мелодизма, гармоническом языке и приемах разработки музыкального материала. Оно —

¹ С. И. Танеев — Ф. И. Маслову, 29 августа 1883 г. «Чайковский — Танеев». Письма, стр. 394.

² Симфония h-moll создавалась автором в год окончания Петербургской консерватории.

в самой манере оркестрового письма. Легкая, прозрачная и многоцветная, образованная изысканными сочетаниями тонко индивидуализированных тембровых красок, симфоническая палитра Аренского позволяет причислить его (наряду с большинством современников — от Лядова и Глазунова до Равеля и Дебюсси включительно) к прямым наследникам оркестрового стиля Римского-Корсакова.

К наиболее запоминающимся моментам симфонии может быть отнесено Скерцо (третья часть), разрабатывающее излюбленную молодым Аренским ритмическую формулу $\frac{5}{4}$. Тяготение к фольклорной тематике убедительно продемонстрировано автором в финале симфонии, основанном на двух подлинно народных мелодиях: «Вдоль по улице в конец» и «Полоса моя, полосынька», заимствованных из сборника «40 русских народных песен» Балакирева.

12 ноября 1883 года сочинение Аренского было исполнено в Четвертом симфоническом собрании РМО (дирижер — М. Эрдмансдерфер); годом позднее оно было опубликовано издательством Юргенсона. Наряду с одобрительными откликами Чайковского и Танеева, симфония вызвала похвальные отзывы прессы. «Талантливое и симпатичное произведение начинающего композитора», — охарактеризовало ее «Музыкальное обозрение»¹.

Отмечая «тематическую изобретательность» автора — «нередко весьма счастливую», — «Музыкальное обозрение» справедливо указывало, что в h-moll'ной симфонии «есть мастерская гармонизация, легкость письма, значительная техника, умение ловко владеть формой, словом, все композиторские данные, кроме — пока — оригинальности»².

К сожалению, отсутствие последнего свойства — «оригинальности», по словам «Музыкального обозрения» (точ-

¹ «Музыкальное обозрение», 1885, № 1.

² Там же.

нее — характерной, индивидуально-творческой складки), — привело в дальнейшем к тому, что произведение Аренского, несмотря на многие профессионально-художественные достоинства, оказалось отодвинутым на второй план в отечественном симфоническом репертуаре.

О дебюте второй симфонии Аренского, A-dur, op. 22 (1889), рассказывает С. Н. Василенко: «На эстраду вышел молодой, красивый человек в белых лайковых перчатках, страшно волновавшийся; он снял перчатки, надел их снова, потом, растерявшись, разорвал и бросил их на пол». Тем не менее «дирижировал Аренский уверенно и красиво, отлично владел оркестром»¹.

Из дальнейшего рассказа явствует, однако, что симфония A-dur «мало понравилась публике», ибо, по словам Василенко, «она значительно слабее первой»².

A-dur'ная симфония действительно «слабее первой». Стройной, оригинальной по замыслу и безупречно выверенной архитектоникой³, сочному, красочному оркестровому письму оказалось не под силу компенсировать недостатки, присущие основным мелодическим мыслям сочинения. Не получив признания как на первом прослушивании, так и впоследствии, скептически встреченная критикой; вторая симфония Аренского фактически лишь пополнила список малоприметных, заурядных работ композитора.

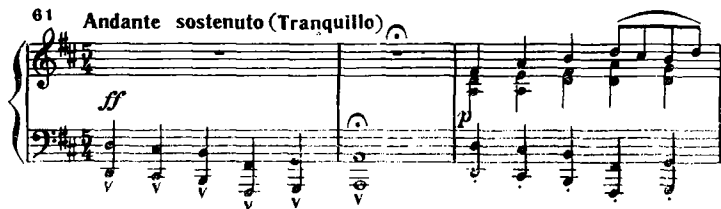
Среди других симфонических произведений Аренского (Интермеццо op. 13, марш «Памяти Суворова», сюита по мотивам балета «Египетские ночи» op. 50a и др.) заслу-

¹ С. Василенко. Страницы воспоминаний. Музгиз, М., 1948, стр. 74.

² Там же.

³ Симфония одночастна; ее разработка состоит из двух самостоятельных разделов — Романса и скерцозного интермеццо. Экспозиция, разработка и реприза-финал разграничены кратковременными цезурами.

живает особого внимания сюита g-moll, op. 7, созданная в 1885 году. Пять номеров цикла — Вариации, Air de dance, Скерцо, Basso ostinato и Марш — пять разнохарактерных поэтических зарисовок, приближающихся по своей художественной ценности к лучшим образцам русского реалистического искусства. Исклчительно бережно, с душевной теплотой и сердечностью обращается Аренский с народной мелодией «Веничком взмахнет» (сборник Римского-Корсакова) в первой части сюиты; изысканный вальс на $\frac{5}{4}$ с кокетливо очерченной темой и прихотливой акцентировкой — такова ее вторая часть. Скерцо, стремительный бег которого дважды прерывается лирическими «оазисами» — эпизодами раздольной русской песенности, — интонационно близко к знаменитым вторым частям симфоний Бородина. «Кучкистские» влияния — культ национального эпоса, картинность, яркая декоративность симфонического письма, демократизм музыкальной речи — наиболее полно проявились в четвертой части цикла, Basso ostinato. Неизменная фигура из шести четвертных нот тяжелой, грузной поступью шествует здесь через всю пьесу (при размере $\frac{5}{4}$ тактовая черта «обрубает» ее каждый раз на новом звуке); басовый регистр, густые, уплотненные оркестровые звучания сообщают теме Аренского «богатырский» колорит, роднят ее с величественными образами русской старины, воспетыми Мусоргским, Римским-Корсаковым и Бородиным:





Четвертая часть сюиты получила широкую известность не только на родине композитора, но и за рубежом: «...Аренский стал известным автором в Англии только через одно «Basso ostinato»¹, — сообщал Зилоти Танееву.

Громогласный, помпезный, блистающий роскошными оркестровыми нарядами Марш включает цикл. Известный миллионам советских радиослушателей, он, наряду с остальными номерами сюиты (сочинения «очень талантливого», по словам Чайковского), и поныне не утратил своего художественного значения.

¹ А. И. Зилоти — С. И. Танееву, 3/15 января 1895 г. «Чайковский — Танеев». Письма, стр. 512.

СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Из трех опер, вышедших из-под пера Аренского, наибольший интерес, по мнению музыкальных авторитетов (Н. Капкин, Ю. Энгель, Ю. Сахновский, Б. Асафьев и другие), представляет «Сон на Волге». Точка зрения специалистов разделялась широкими кругами публики, горячо приветствовавшей первую оперу композитора, более сдержанно встретившей вторую («Рафаэль») и прохладно — третью («Наль и Дамайянти»).

Опера «Сон на Волге» (по пьесе А. Н. Островского «Воевода») создавалась композитором в 80-е годы. «...Аренский, когда он был еще учеником моего класса, написал — отчасти как свободную, отчасти как классную работу — несколько номеров из «Воеводы» («Сон на Волге») по Островскому, впоследствии вошедших в состав его оперы на этот сюжет. Как теперь помню, как он играл мне в классе сцену у моста, колыбельную и проч.»¹, — сказано в «Летописи» Римского-Корсакова.

Перебравшись в Москву, Аренский, подбадриваемый Тансеевым, с головой уходит в работу над оперой. Он располагает либретто, созданным при участии Островского и

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 147.

любезно предоставленным ему Чайковским¹. Последнее, однако, подвергается существенной, можно сказать — принципиальной переработке. Сочинение Аренского в окончательном варианте значительно отличается по сценическим ситуациям от оперного черновца Чайковского. Если автор «Воеводы», стремясь к максимальной психологической заостренности сюжета, опускает многие подробности пьесы Островского и целиком сосредоточивается на любовной интриге, на главном драматическом конфликте², то автор «Спа на Волге», взяв за образец многогранные оперные творения «кучкистов», напротив, подчеркнул внимателен к бытовым зарисовкам и жанровым пародным сценам. Чайковский создал проникновенную и волнующую любовную драму, Аренский — обширную и достаточно характерную картину русской жизни середины XVII столетия.

На живописном берегу Волги раскинулись владения богатого посадского Власа Дюжого. За песнями и плясками коротают время красавицы дочери Дюжого, старшая — Прасковья и младшая — Марья. Старшая просватана за всемогущего воеводу, Нечая Шалыгина, Марья мечтает о боярском сыне Степане Бастрюкове и тайно встречается с ним. Будущее влюбленных туманно и неопределенно: Шалыгин — заклятый враг семьи Бастрюковых и никогда не согласится иметь Степана своим.

¹ Письмо Танеева к Чайковскому относительно либретто оперы «Воевода» цитировалось на стр. 10 настоящей монографии.

² «Осталась только фабула, осталось представление того, как Печай Шалыгин отнял у Бастрюкова Марью, а Бастрюков обратно отнял Марию у Шалыгина. Несколько трогательных свиданий и прощаний и между ними несколько русских песен, положенных на оркестр, вот все содержание оперы, называющейся «Воеводой», критиковал либретто Чайковского Г. А. Ларош (Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1-я. Государственное музыкальное издательство, М., 1922, стр. 103).

Свидание молодых людей прервано воеводой. Он впервые видит Марью и поражен ее красотой. Забыты все уговоры, отвергнута Прасковья. Обращаясь к Дюжому, Шалыгин требует себе в жены младшую из сестер. «Ко мне, в мой дом ее переведите,— приказывает он.— Пусть живет до свадьбы!» Тщетны попытки Степана воспренятствовать произволу старого деспота. Что его сабля против многочисленной челяди Шалыгина? Ему впору самому спастись бегством от слуг воеводы.

Сени в доме Бастрюкова. Погруженный в безрадостные думы, пригорюнился удалой боярский сын. Как вызвать любимую из беды, как одолеть злого врага? Помочь Степану вызывается беглый посадский Роман Дубровин. Жестоко обиженный Шалыгиным, который выкрал его жену Олену, он предлагает Бастрюкову дерзкий план: удалить на день-другой воеводу из города и похитить Олену с Марьей. Заговорщики могут рассчитывать на помощь старого колдуна Мизгиря, в предсказаниях которого воевода слепо верует, а советы — неукоснительно выполняет.

Светлица в доме Шалыгина. Мизгирь морочит голову суеверному хозяину. Дабы приворожить красавицу Марью — втолковывает он старику — надо побывать на богомолье, в дальнем монастыре. Собираясь в путь, воевода наказывает челяди строго-настрого стеречь молодую затворницу.

Пустынное лесистое ущелье. Дубровин беседует со святым старцем, кается в грехах. Не по своей воле сделался он лиходеем и разбойником. Виноват воевода, который, разорив дом и отняв жену, вынудил его пойти с кистенем на большую дорогу. Сменись воевода — и вновь заживет Дубровин праведной жизнью. Неподалеку показывается процессия — это Шалыгин, окруженный свитой, шествует к монастырю. «Теперь на лодку, в город, и за дело!» —

восклицает Дубровин, провожая воеводу ненавидящим взглядом.

Девичья в доме Шалыгина. Напрасны усилия сенных девушек шутками да прибаутками развлечь юную пленницу. Грустно звучит песня Марьи о соловушке, вспоминается ей милый друг, боярский сын Степан Бастрюков. Олена, улучив момент, сообщает Марье радостную весть: позавтра, как солнце сядет, возлюбленный будет ждать ее в саду.

Горница в ветхой деревенской избе. Заунывный напев старой крестьянки, убаюкивающей младенца, время от времени прерывается тяжкими вздохами и проклятиями воеводы, который, пытаясь забыться сном, ворочается на низкой деревянной лавке. Зловещие видения теснятся в распаленном мозгу преступного правителя. Мнятся ему лица замученных, в ушах звенят крики жертв. Видится белокаменная Москва, Красная площадь, жалобщик, бьющий челом на него, Нечая Шалыгина... Чудится Большой боярин, лишающий его должности за лихоимства и беззакония... В гневе и страхе пробуждается воевода. Мечется по горнице, силясь отогнать гнетущие мысли.

Вновь засыпает старик. Снится ему теперь широкая Волга, лодка с гребцами, на корме — Бастрюков милуется с Марьей... Неужто обманул воеводу окаянный Мизгирь? Завлек за тридцать земель, в глухомань, чтобы помочь недругу? «Коней! требует Шалыгин, ужасаясь вещим сновидениям. Коней живее, чтоб к ночи дома быть!»

Сад при потчине воеводы. Таеясь людских глаз, Бастрюков с Марьей и Дубровин с Оленой крадутся к воротам. Неожиданно перед беглецами вырастает фигура Шалыгина. Казалось бы, все кончено, не избежать им лютой смерти, как вдруг, во главе отряда стрельцов, появляется

новый воевода. Он возвещает царский указ, навсегда лишающий Шалыгина власти. Отныне никто не препятствует свадьбе Степана и Марьи, ничто не омрачит семейных радостей Дубровина и Олены.

Итак — многокрасочное, широкоохватное полотно, весьма образно живописующее эпоху, быт и нравы донетровской Руси; полотно, где прихотливо сплетаются реальность и фантастика, где наряду с боярами, посадскими и дворовой челядью изображены традиционные персонажи русской народной сказки — домовой, волхвы, кудесники. Сочинение Аренского непосредственно примыкает к созданиям петербургской оперной школы, близко сценическим шедеврам Мусоргского, Бородина и, конечно же, Римско-Корсакова: «Те же тонкие, роскошные оркестровые краски, та же свобода музыкальной речи, то же умение одевать народные мелодии в живописный музыкальный наряд»¹, — писал критик Пестеров, сопоставляя «Сон на Волге» Аренского с оперными произведениями его петербургских кумиров. Действительно: лейтгармония Мизгиря, основанная на увеличенном трезвучии, заставляет вспомнить присмы оркестровой характеристики, применявшиеся Римским-Корсаковым; пирушка и трепак в доме Бастрюкова вызывают ассоциации с гулянкой у Владимира Галицкого, сцена ворожбы имеет много общего с гаданием Марфы из второго акта оперы «Хованщина»; домовый Аренского в музыкальном отношении — ближайший родственник Лешего из «Снегурочки» и т. д. Иными словами, Аренский в своей первой и лучшей опере идет теми же путями, что и композиторы «Могучей кучки», пользуется их музыкально-сценическими приемами, подчеркивает

¹ Цит. по работе О. Скребковой «Аренский в музыкально-критических отзывах его современников». ГЦММК.

верность их традициям. Это, однако, не значит, что он пассивен, безличен и робок, не значит, что «Сон на Волге» — лишь слепок с популярных образцов. «На нем (Аренском.— Г. Ц.) отразились различные влияния, которые образуют новые самостоятельные соединения, отмеченные печатью крупного таланта»¹, — справедливо отмечает, анализируя «Сон на Волге», Н. Канкин.

Исходя из специфики и жанровых особенностей сюжета, Аренский широко использует в музыке оперы фольклорный материал. Русская народная песня «На море утушка купалася» положена им в основу хора девушек из первого действия. Обработанная путем варьирования оркестрового сопровождения, она звучит поначалу у хора а саррелла, затем — на фоне контрапунктирующего баса, далее — в обрамлении легких фигураций:

62 Allegretto

» Как то мне с си- ня мо-

¹ «Артист», 1891, № 12.



Прием гармонического, ритмического и фактурного варьирования аккомпанемента применен также в обработке народной песни «Уж полно нам, ребята, чужое пиво пить» (вторая картина первого действия). Переменяя различные типы оркестрового сопровождения, Аренский умело подчеркивает задорный, безудержно-веселый характер фольклорной мелодии:



Один из характерных примеров использования народно-песенной тематики в опере — хор девушек из третьего действия «У меня ль во садочке» (сборник Римского-Корсакова). Просто и непринужденно гармонизованная, тема хора сохраняет всю прелесть и обаяние, присущие национальным этнографическим образцам:

6.4 **Allegro non troppo**

У ме-ня ль во са- доч- ке, у ме-ня ль во пре- крас- ном,

лю- шень- ки лю- ли, лю- шень- ки лю- ли.

Рельефно и выразительно очерчены автором «Сна на Волге» действующие лица. Степан Бастрюков, натура решительная и мужественная, характеризуется темпераментными, энергично ритмованными мелодиями народно-песенного склада («Догорай на небе, зоренька» — первая картина первого действия, «Душа горит» — вторая картина первого действия). В партии Бастрюкова слушатель встречается также со старинной русской песней «Вниз

по матушке по Волге» (первая картина четвертого действия), отлично гармонирующей с той «удальной молодецкой» и душевной широтой, что свойственны молодому боярину:

65 *Moderato*

f

Б

По ма-туш-ке по Вол- - - - ге, по ши-

Хор гребцов

по Вол- ге, по ши-

- ро - кой, слав - ной, дол - - - - гой.

- ро - кой, слав - ной, дол - - - - гой.

Одна из наибольших творческих удач композитора — образ Марьи Власьевны. Выписанный тонкими, поэтичными штрихами, он явился достойным пополнением замечательной галереи женских музыкальных портретов, созданных Глинкой, Даргомыжским, Чайковским и Римским-Корсаковым. Отличительные черты сценической героини Аренского — простота и задумчивость, богатство внутрен-

него мира и глубокий психологизм. Проникнутая элегически-романсовыми интонациями, вокальная партия Марьи выдержана в духе близкой композитору бытовой песенной лирики. Исчерпывающая характеристика любящей девушки — цельной в своем чувстве, непосредственной и страстной в проявлении его — заключена в ариозо из первого акта «Ты Расскажи, как в тереме высоком» и в песне «Соловушка» из третьего действия, которые вскоре же приобрели значительную известность и были признаны критикой и слушателями выдающимися по музыке номерами оперы.

Рассматривая оперную арию в качестве наилучшего средства воплощения чувств и мыслей своих сценических персонажей, Аренский в «Сне на Волге» прибегает к четко разграниченным, ясным по форме (обычно — классическая трехчастность) вокальным номерам. В последних дается достаточно разносторонняя и красноречивая характеристика данного действующего лица. Олена, например, «раскрывается» слушателю одним, психологически содержательным вокальным построением (ариозо «Куда бежать-то?» — первая картина второго действия); злоключения Дубровина, его свободолюбивый облик выясняются из ариозо «Как зверь лесной, я прячусь» (вторая картина первого действия) и, далее, из обширной арии «Велик мой грех» (вторая картина второго действия).

Однако, несмотря на внимание, уделенное Аренским Бастрюкову и Марье, Олене и Дубровину, центральная, наиболее интересная фигура оперы — старый воевода. Живописуя спесь Шалыгина и его крутой нрав, композитор использует мрачные, зловещие оркестровые краски (сухие стаккатные фигурации; нервная вибрация струнных в басовом регистре; суровые маршеобразные последования аккордов); прибегает к острому, напряженному гармоническому языку, основу которого составляет обычно

умёньшенный септаккорд. Он избирает подчеркнуто декламационную манеру вокального письма, словно противопоставляя ее широкому ариозному пению, преобладающему на страницах, посвященных положительным героям произведения. Партия воеводы изобилует гисвными репликами, повелительными окриками, начертана резкими и короткими мелодическими изломами.

Сцена снов воеводы — первая картина четвертого действия — кульминационный момент оперы; возможно — кульминационный момент оперного творчества композитора вообще, ибо трудно найти у Аренского страницы, равные сцене снов по вдохновению, глубине и сложности музыкального мышления, драматической насыщенности самого театрального действия. Говоря словами Чайковского, относившего первую картину четвертого действия к «безусловно превосходным» местам сочинения, сцена снов воеводы «и по музыке великолепна и в сценическом отношении чрезвычайно удалась»¹.

Изображая мучительные терзания Шалыгина, Аренский умно и тактично использует выразительные ресурсы оперных творений Мусоргского. Несомненно, что под непосредственным воздействием вокального почерка Мусоргского создавался Аренским смятенный, прерывистый, временами исступленный и болезненно-напряженный говор Шалыгина. Прислушавшись к лейтмотиву кошмаров воеводы — призрачным зигзагам хроматизмов, скользящих на глухо-трепетном фоне органного пункта, — нетрудно убедиться, что подобные приемы оркестровой характеристики также применялись не без учета живописно-колористических находок автора «Бориса Годунова»:

¹ П. И. Чайковский — А. С. Аренскому, письмо не датировано. П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III, стр. 650.

The musical score consists of three systems of piano notation. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 3/4. The first system (measures 66-67) begins with a piano (*pp*) dynamic in measure 66, followed by a piano (*p*) dynamic in measure 67, and ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 68. The second system (measures 69-70) starts with a piano (*p*) dynamic in measure 69 and continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 70. The third system (measures 71-72) continues the mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music features complex textures with many beamed sixteenth and thirty-second notes, often grouped with slurs and accents. The bass line is generally simpler, consisting of quarter and eighth notes.

Интересна и своеобразна мысль Аренского — оттенить галлюцинации и бред Шалыгина проникновенной, умиротворенной колыбельной старой крестьянки. Трижды повторяется колыбельная, трижды противопоставляются детская чистота и непорочность — злу и преступлению, безмятежное спокойствие — укорам растревоженной совести:

67 *Adagio*

p

Ба - ю, ба - ю, мил вну - че - но - чек,

pp

ты спи у - снй, кресть - ян - ский сын!

mf

p

Любопытна формообразующая структура сцены снов воеводы. Она дает основание говорить о рондообразной схеме, где рефреном служит колыбельная песня крестьянки, а эпизодами — кошмарные видения Шалыгина. Основанная на принципе сквозного развития, динамично

развертывающаяся музыкальная картина, сцена снов воеводы стоит несколько особняком в опере Аренского, обработанной, в целом, законченными, строго дифференцированными вокальными номерами.

Премьера «Сна на Волге» состоялась 21 декабря 1890 года на сцене Большого театра в Москве и прошла, по свидетельству очевидцев, с огромным успехом. «Автора вызывали множество раз, подносили ему венки и т. д.»¹, — рассказывает Н. Кашкин. Дирижировал сам Аренский, который «провел свою оперу в первом представлении хотя местами неровно, но в общем очень хорошо; в его руке совсем не замечалось недостатка навыка, указания оркестру отличались полнейшей определенностью и за солистами он следил как опытный, вполне владеющий собой капельмейстер»².

Среди многочисленных почитателей нового произведения был П. И. Чайковский. «Вчера ездил в Москву слушать «Сон на Волге» Аренского, — писал он брату Модесту. — Прекрасная опера. Иные сцены так хороши, что я был потрясен до слез. Особенно сцена сна удивительна. Я написал сейчас горячую рекомендацию³ Всеволодскому этой оперы для Петербурга»⁴.

Столь же лестную оценку сочинению дает Чайковский

¹ «Артист», 1891, № 12.

² Там же.

³ В письме к Всеволодскому читаем: «...то, что я слышал вчера, превзошло далеко все мои ожидания. Некоторые картины, особенно картина сна Воеводы, производит сильнейшее впечатление. Вся опера от начала до конца написана настоящим художником, с большой обдуманностью и большим мастерством. Это вовсе не первая, робкая попытка начинающего, — это настоящее художественное произведение, способное произвести сильное, глубокое впечатление». П. И. Чайковский — И. А. Всеволодскому, 11 января 1891 г. Цит. по книге «Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества». Музгиз, М.—Л., 1940, стр. 513.

⁴ М. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. III, стр. 424.

в письме к Танесву: «Опера Аренского мне совсем не понравилась, когда он играл мне отрывки из нее в Петербурге после своей болезни; несколько более,— когда он играл ее тебе при Альтани; гораздо более,— когда я проиграл ее летом в первый раз; о ч е п ь понравилась, когда я проиграл ее во второй раз, а теперь, в настоящем ее исполнении, я признал ее одной из лучших, а местами даже превосходной русской оперой. Она от начала до конца удивительно изящна и равномерно хороша; только в конце некоторый упадок вдохновения. Недостаток: некоторое однообразие приемов, напоминающих Корсакова. Сцена сна воеводы заставила меня пролить немало сладких слез»¹.

Помимо Большого театра, «Сон на Волге» ставился в дореволюционные годы Народным домом в Петербурге и театром Солодовникова в Москве. В настоящее время фрагменты из оперы Аренского можно услышать с концертной эстрады и — достаточно часто — по радио.

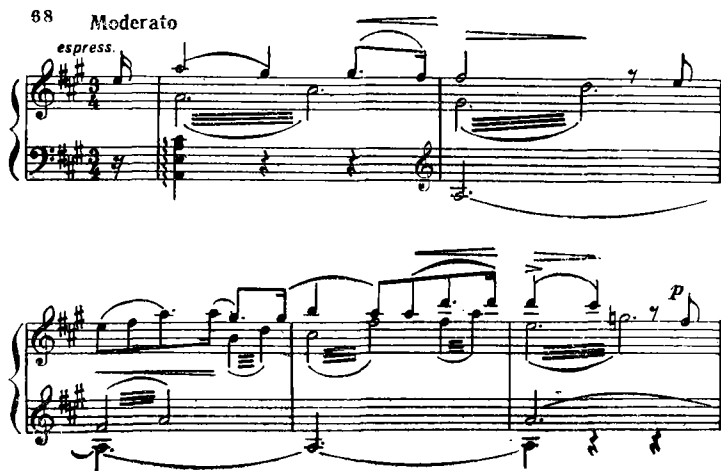
Спустя несколько лет после премьеры «Сна на Волге» композитор вновь обратился к оперному жанру. В апреле 1894 года, в дни Первого всероссийского съезда художников, на сцене зала Московского благородного собрания (ныне — Колонный зал Дома Союзов) была поставлена его одноактная опера «Рафаэль». Исполнителями выступили учащиеся Московской консерватории, аудиторию составили мастера живописи, участники съезда. Прием, судя по откликам прессы, был вполне доброжелательным и достаточно теплым. Слушателям, разумеется, импонировал сюжет оперы, основанный на одной из многочисленных легенд, связанных с именем великого итальянского художника эпохи Возрождения — Рафаэля Санти.

¹ «Чайковский — Танесв». Письма, стр. 169.

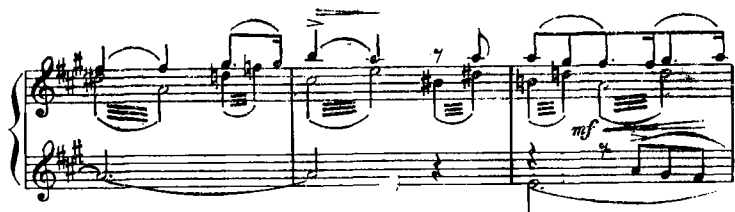
Гениальный маэстро любит юную натурщицу Форнарину, позирующую ему для лика Мадонны. Девушка, в свою очередь, преисполнена нежных чувств к Рафаэлю. Однако счастьем влюбленных препятствует всемогущий кардинал Бибиена, который давно уже вынашивает план женить художника на своей племяннице. Каково же его негодование, когда, заглянув в мастерскую Рафаэля, он застаёт молодых людей в объятиях друг друга! Возбешенный старец сзывает народ, намереваясь публично уличить художника в преступной страсти. Ибо Рафаэль, по словам кардинала, «попрал небес святыню», отождествив Форнарину с Мадонной; его искусство, взлелеянное земной любовью, — «грешный бред»...! Заполнены толпой шумных римлян апартаменты живописца, рукой святого отца сорвана завеса с изображения Мадонны. Единодушный крик восторга вырывается у присутствующих, многие благоговейно преклоняют колена — столь прекрасен, светел и безупречно чист божественный лик небесной девы. Посрамлен тщеславец кардинал, народ громко славит бессмертный гений художника.

Сжатое, компактное построение, нехитрая любовная история, чуждая эмоциональных крайностей и гипертрофированных страстей, — таковы отличительные особенности оперы «Рафаэль». Сочинение распадается на ряд небольших рельефно очерченных сценических эпизодов. Их пять: хор учеников; ариозо Рафаэля; речитатив и дуэт с хором (за сценой); ария кардинала и трио; финальный хор. Узловым моментом драматургического развития является ариозо Рафаэля. Оно двухчастно; вначале повествуется о честолюбивом Бибиене, который живописцу «брак безумный предлагает»; затем — о страстных чувствах Рафаэля к Форнарине. Тема второго, А-дугоного раздела — «Я помню чудный миг» — представляет собой лейтмотив любви Рафаэля и Форнарины, красной нитью пронизыва-

ющий всю музыкальную ткань сочинения. Тема любви звучит в увертюре (побочная партия соплатного аллегро); в сцене дуэта молодых людей; она появляется в момент, когда кардинал отдергивает завесу с лица Мадонны (тем самым композитор подчеркивает: страсть к Форнарине вдохновила Рафаэля на создание картины); на той же мелодии построен финальный хор оперы. Любовная лирика представляет собой смысл и содержание произведения Аренского. Естественно, что лейтмотив любви является средоточием авторской мысли; на нем акцентируется внимание слушателя. Он, бесспорно, наиболее интересен и обаятелен среди других мелодических рисунков сочинения. «Настоящий перл музыкальной красоты,— восторгался Г. Конюс.— В нем бездна любовной нежности, опозитизированной мечтательности, доведенной до высшей степени интенсивности, до экстаза...»¹:



¹ «Артист», 1894, № 37.



Успеху оперы Аренского в значительной мере способствовала «Песня певца за сценой», основанная на подлинно народной итальянской мелодии:

69 Allegretto grazioso

Стра- стью и не- го- ю серд- це тре-



Известная в исполнении Л. В. Собинова и других замечательных мастеров русского вокального искусства, «Песня певца за сценой» завоевала поистине огромную популярность у слушателей. Прославив имя Аренского далеко за пределами Москвы и Петербурга, она оказалась наиболее жизнеспособным номером произведения.

Сочинение «Рафаэля» далось Аренскому без особого труда — всего пять недель прошло от возникновения замысла до его окончательной реализации. Задача упрощалась, прежде всего, самим фактом соответствия жанра одноактной оперы особенностям и специфике дарования композитора-лирика. Благодаря незамысловатому сюжету отпадала необходимость касаться сложной, ко многому обязывающей идейно-художественной проблематики. Не было нужды плести хитроумные сценические интриги и иллюстрировать музыкой сложные драматургические комбинации. Достаточно было умения просто и поэтично высказываться о вещах столь же поэтичных и простых — умения, которым издавна славился Аренский, которому был обязан он всеми своими успехами. Одноактный «Рафаэль», где занято всего три персонажа — двое попеременно изъясняются в любви, а третий произносит гневный монолог, — позволил музыканту создать четкое, строго пропорциональное сценическое действие.

И все же пальму первенства среди оперных созданий Аренинского следует присудить «Сну на Волге». Ибо при сопоставлении двух партитур композитора неизбежен вывод, что вторая из них в целом уступает первой по глубине музыкального материала, эмоциональному размаху, живости мелодических характеристик и, следовательно, по силе воздействия на широкие круги слушателей. Само либретто «Рафаэля» (автор — А. Крюков), шаблонное и легковесное, далеко не первосортное по своим литературным достоинствам, оказалось не в состоянии стимулировать Аренинского на создание значительных музыкальных образов. Основанное на событиях из итальянской жизни, оно, к тому же, лишило композитора возможности обратиться к русскому национальному мелосу, использовать фольклор, что ранее, в «Сне на Волге», дало столь блистательные результаты. Это в известной мере «обескровило» творческую мысль автора «Рафаэля», направив ее по проторенным тропам общесвропейской музыкальной выразительности.

Без единой гармонической шероховатости, без единого технического изъяна, музыка оперы неизменно изысканна, пластична, красива. Порой — чрезмерно изысканна, ибо, слушая ее, думаешь прежде всего о безотказном мастерстве композитора, а не о горячем и страстном биении его творческого пульса. Временами — чрезмерно красива, ибо при знакомстве с ней невольно вспоминаешь слова Чайковского о красоте «условной и внешней, ничего захватывающего в себе не заключающей». Автор словно наблюдает со стороны за жизнью своих героев, объективно — и, следовательно, бесстрастно — констатируя в художественных формах их поступки, мысли и переживания. «Рафаэль» — создание композитора изящного, зрелого, но холодно отнесшегося к своей задаче, — считал Ю. Энгель; «...произведение лишено характерных черт и

отзывается лишь тем общим пияществом, каким проникнуто все, написанное А. С. Аренским», — делал вывод Н. Кашкин; «Музыке очень и очень недостает непосредственной силы и искренности творчества, и приемы автора, как для сольных номеров, так, особенно, для ансамблей, страдают своей общеоперной шаблонностью... Ясно чувствуется, что не текст вызвал звуки в душе композитора, а этот самый текст ловко прикраивался к заранее предreshенной общеоперной музыке», — писал Ю. Сахновский¹.

«Заколдованный круг благозвучий», как именovala «Рафаэля» критика, не смог укрепиться в репертуаре русских театров. Опера Аренского ставилась в Петербурге (Марининский театр), в Москве (Большой театр), однако быстро сошла со сцены. В то же время некоторые, наиболее удачные фрагменты произведения — «Песня певца за сценой» в первую очередь — продолжают бытовать в концертной жизни сегодняшнего дня и программах отечественного радиовещания.

Третья и последняя опера Аренского, «Наль и Дамаянти» (автор либретто — М. И. Чайковский), разрабатывает мотивы древнеиндусского эпоса «Махабхарата».

Царевна Дамаянти любит прекрасного Наля и избирает его своим мужем. Однако Наль совершает великий грех — пренебрегает обрядом святого омовения, — после чего он становится уязвимым для происков коварного бога ада — Кали. На голову Наля обрушиваются неисчислимые бедствия: он теряет корону, любимую, становится нищим, вынужден отправиться в изгнание. Но во время странствий Наль совершает множество добрых дел и слав-

¹ Русские дореволюционные издания — «Курьер», «Наблюдатель», «Московские ведомости». Цит. по работе О. Скребковой «Аренский в музыкально-критических отзывах его современников». ГЦММК.

ных подвигов, благодаря чему одолевает злобного Кали, встречается с супругой и вновь обретает царственную власть.

Лучшие номера сочинения связаны с партией Дамаянти: «Все остальное красиво, все остальное умно, все остальное очель искусно, — но когда появляется Дамаянти, все не только красиво, искусно, умно, но дышит вдохновением и любовью...»¹ — писала русская критика после премьеры оперы. Немало выразительных моментов содержит также партия Наля; небезынтересна партитура сочинения, выполненная сочными оркестровыми мазками, заключающая в себе ряд страниц ярко живописной, декоративно-красочной музыки.

Несмотря на специфику сюжета, Аренский намеренно отказался от использования в опере элементов восточного фольклора. Мотивировка, по словам Василенко, заключалась в том, что он считал поэму «Наль и Дамаянти» мировым произведением и не хотел «мельчить» ее восточными мелодиями. Отсюда тот абстрактный, «виенациональный» музыкальный язык, та несколько условная, общеперная манера письма, которые характерны для сочинения. «На первом плане служение красоте... — высказывался Кругликов относительно художественного кредо автора «Наль и Дамаянти», — ...все красиво, а иное и поэтично». Однако принципы музыкальной эстетики, более или менее приемлемые в отношении «Рафаэля» — миниатюрной любовной безделушки, — оказались несостоятельными, когда Аренский обратился к героико-эпическому сюжету из «Махабхараты». Элегантные, европейского покроя музыкальные наряды скрыли своеобразный колорит древнеиндусской легенды; в изысканно-томных

¹ «Новости дня». Цит. по работе О. Скребковой «Аренский в музыкально-критических отзывах его современников». ГЦММН.

«риозо не удалось воплотить демоические патуры героев, в мелких, замкнутых формах — размах и напpиженную динамику сценического действия. Рецензируя постановку «Наля и Дамаянти» в Петербурге (дирижер — Ф. Блуменфельд), «Русская музыкальная газета» высказала свое отношение к опере весьма пространно и красноречиво: «Сколько раз, слушая эту ровно и гладко переполающую из картины в картину музыку, умеренно и аккуратно мелодичную, безупречно *comme-il-faut*'ную во всех подробностях, изящно звучащую, мило-грациозную, простую и искреннюю в нежно задумчивых настроениях, аффектированную в выражении страстных движений, но лишенную звуков, западающих глубже вкуса и развлечения, сколько раз приходилось невольно вспоминать о древних словах, сказанных пророку: «О, если бы вы были холодны или горячи! Но вы ни холодны, ни горячи, а потому...» — не приводим дальнейшего сурового обещания, которое, в применении к опере ни холодной, ни горячей, означало бы лишь то, что она скоро скроется из памяти»¹.

Предсказание сбылось. Забытая широкими кругами русской публики, опера «Наля и Дамаянти» сохранилась лишь в виде нескольких изредка исполняющихся вокальных номеров.

Помимо трех опер, в списке сценических произведений Аренского содержится балет «Египетские ночи» (1900), музыка к драме Шекспира «Буря» (1904) и музыка к «Бахчисарайскому фонтану» А. С. Пушкина (1899).

Балет в одном действии «Египетские ночи» (по мотивам новеллы Т. Готье «Одна ночь Клеопатры») имел в свое время известный успех на сцене Мариинского театра

¹ «РМГ», 1908, № 6.

в Петербурге, а также в Париже, где он значился в программах знаменитых «русских сезонов» С. П. Дягилева. Используя национальный колорит музыки Аренского (в отличие от «Наля и Дамаянти», партитура балета содержит немало этнографических мелодий), балетмейстер Фокин создал своеобразный спектакль, где танцы ставились с учетом специфических особенностей древнего хореографического искусства, а телодвижения исполнителей копировали позы, замечательные на египетских фресках. Среди номеров балета, судя по газетным рецензиям, наибольшим вниманием публики пользовался еврейский танец (основанный на культовой мелодии многовековой давности), а также шествие Антония и пляски молодых египтянок.

Музыка Аренского к поэме Пушкина «Бахчисарайский фонтан», предназначенная для солистов, хора и оркестра, образована следующими самостоятельными номерами: 1. Вступление, 2. Татарская песня, 3. Ноктюрн, 4. Ария Заремы, 5. Заключение. Исполнение музыкальных фрагментов следовало перемежать, по замыслу композитора, чтением отдельных страниц поэмы. Современного вокалиста и слушателя привлечет, в первую очередь, ария Заремы — обширная по масштабам, драматически-аффектированная оперная сцена; пианисты продолжают интересоваться пьесой «У фонтана», представляющей собой фортепианную транскрипцию (автор — А. Зилоти) одного из оркестровых эпизодов сочинения Аренского.

Музыка к драме Шекспира «Буря», заказанная композитору московским Малым театром, сочинялась зимой 1904/05 года. Создавалась на последнем этапе жизненного и творческого пути Аренского, в период непрерывной и отчаянной борьбы с недугом. Однако, по справедливому замечанию «Русской музыкальной газеты», «ни-

каких следов болезни не отразилось на этой ровной и, как всегда, корректно написанной музыке»¹.

Сочинение составляют 17 номеров: 7 инструментальных, 4 вокальных и 6 мелодекламаций. Лучшие из них связаны с образами мудрого и всемогущего мага Просперо, доброго духа Ариэля, а также с эпизодами, где зарождается и расцветает любовь Фернандо и юной Миранды. Тонкой иллюстративностью и богатством живописной нюансировки отмечены № 3, где Просперо погружает Миранду в сладостное забытие; № 7, рисующий предсонную дремоту короля и его свиты; № 13, передающий смятенные чувства преступников, впадающих в безумие; № 15, представляющий собой очаровательную настораль, — ее, по велению Просперо, разыгрывают светлые духи. Выразительна музыка песен и воззваний Ариэля (№№ 4, 5, 16); с мягким юмором выписаны композитором комедийные персонажи — плутоватый Стефано и пиянчужка Тришкуло.

Музыка Арениского, по свидетельству очевидцев, во многом способствовала успеху постановки Малого театра; она «придавала очень много прелести и выразительности всему спектаклю»².

*

Окруженное вниманием и любовью современников, имя Арениского вскоре после смерти композитора стало забываться недавними почитателями его таланта. Все реже фигурировало оно на концертных афишах, все реже упоминалось в критических статьях и на страницах периодической печати. «Память о музыкальном деятеле, пользовавшемся незаурядной симпатией своих товари-

¹ «РМГ», 1906, № 41.

² Заметки А. П. Ленского. «Ежегодник императорских театров», 1909, стр. 110.

цей и публики... постепенно стала стираться»¹, — с огорчением констатировала в 1909 году «Русская музыкальная газета». Внешне дело обстояло так, что популярное некогда имя Аренского поблекло в лучах славы композиторской молодежи — Рахманинова, Скрябина и Метнера, этих признанных фаворитов русской художественной аудитории начала XX столетия. Отчасти так оно и было — молодежь действительно затмила в ту пору учителей; однако подлинные причины «забвения» Аренского в 10-е и 20-е годы нашего века коренились в ином. В бурную предреволюционную эпоху, в канун грандиозных общественных катаклизмов 1917 года безмятежные звуко-созерцания Аренского, его скромные питимные элегии просто-напросто выпали из поля зрения растревоженной, болезненно взвинченной, томившейся ожиданиями и страхами русской интеллигенции. Чуждое духу времени, искусство композитора имело мало общего с событиями дня, не могло откликнуться на жгучие проблемы современности, тем более — воплотить сложные, противоречивые и смятенные чувства, бушевавшие Россию в предреволюционный период. Слушатель жаждал новых, сильных звукоощущений, соответствовавших его эмоционально-психологической настройке, эквивалентных волнующим деяниям эпохи, — и он находил их в нервно-экзальтированных музыкальных полотнах Скрябина, в гордом, мужественном пафосе рахманиновских творений, в подчеркнуто драматической экспрессии искусства Метнера. Умиротворяющая, благодушная лирика Аренского казалась пресной на фоне дерзновенных, будораживших сердца и умы художественных идей, высказывавшихся молодежью. Сам композитор, с его «старомодными» эстетскими, представлялся безнадежно отставшим от эпохи; то, что он

¹ «РМГ», 1909, № 40.

говорил, мало кого интересовало; как он говорил — тем более.

Изыскивались новые формы и краски, приветствовались новые начинания и замыслы; молодые, самобытные дарования (С. Прокофьев, И. Стравинский и другие) самозабвенно штурмовали привычные, десятилетиями испытанные звуковые нормы и представления. В этих условиях искусство Аренского — искусство традиционных форм и классически уравновешенных мыслей, всеми своими корнями уходящее в XIX век и являющееся типичным продуктом XIX века, — находило крайне ограниченное число исполнителей и столь же немногочисленных слушателей¹.

Свершилась Великая Октябрьская социалистическая революция. Установив наиболее передовой в мире общественно-политический строй, молодая республика приступила к строительству новой, социалистической культуры. Здесь, на первых порах, не обошлось без досадных недоразумений и прямых ошибок. Неправильно толковались понятия «традиция» и «классическое прошлое». Ассоциация современной музыки (АСМ) третировала композиторов-классиков с позиций ультраформалистического искусства; Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ), в свою очередь, игнорировала ряд выдающихся художественных образцов XIX столетия, как якобы несо-

¹ Любопытно, что в силу тех или иных обстоятельств в аналогичном положении оказался в описываемое время целый ряд мастеров русской классической музыки. В том числе — П. И. Чайковский, фортепианное творчество которого, «полное светлой веры в жизнь, целомудренной чистоты чувств и лирической поэзии», так же как и наследие Аренского, «отошло на второй план, стало восприниматься как нечто, принадлежащее прошлому» (А. Никольский. Фортепианное наследие Чайковского. Музгиз, М., 1958, стр. 36).

вместимых с новой идеологией и не соответствующих целям и задачам культурного строительства в СССР. Наряду со многими другими замечательными мастерами дореволюционных времен, Аренский фактически находился за бортом музыкальной жизни России.

Первыми вспомнили о нем педагоги-пианисты. Было замечено, что сочинения композитора правятся учащимся, охотно исполняются ими и, как правило, приводят к отличным результатам в учебно-педагогическом процессе; что их художественные достоинства способствуют кристаллизации хорошего вкуса, расширяют эмоциональные горизонты молодых музыкантов, а их технические формулы, перекидывая мост между классом и большой концертной эстрадой, содействуют выработке и совершенствованию ряда крайне необходимых профессионально-исполнительских навыков. Было замечено, наконец, что лирические миниатюры и виртуозные пьесы Аренского доступны самым широким и массовым аудиториям и, следовательно, имеют все основания быть включенными в современный фортепианный репертуар.

К Аренскому обратились и вокалисты. Романсы композитора, наряду с произведениями Глинки, Даргомыжского, Римского-Корсакова и Чайковского, зазвучали в концертных залах и в учебных заведениях, в домашнем кругу и на вечерах самодеятельности. Зазвучали, пробуждая добрые мысли и теплые чувства, волнующие ассоциации и нежные, ласковые грезы... Вновь обрели признание камерно-инструментальные творения музыканта, в первую очередь — d-moll'ное трио; симфоническими и театральными коллективами были записаны в студиях Радиовещания лучшие оркестровые сочинения и фрагменты из опер Аренского.

Время внесло необходимые коррективы в ошибки и заблуждения предшествовавших лет. Дифференцировал

творческое наследие композитора, оно восстановило в правах лучшие, наиболее интересные образцы этого наследия. Благодаря им Аренский в настоящее время занимает скромное, но достаточно стабильное место в культурной жизни страны.

Аренский, к сожалению, не исчерпал всех богатейших возможностей своего композиторского дарования. Представитель поколения «восьмидесятников», он пришел в русское искусство в нелегкую, противоречивую, можно сказать кризисную пору. Его эпоха была испытанием, пробным камнем. Она порождала бессмертные шедевры русской поэтической мысли (произведения Толстого и Чехова, Сурикова и Репина, Чайковского и Римского-Корсакова), но... могучий талант приходился в это время на сотню, тысячу безвременно померкших дарований.

Немалая часть того, что было создано композитором, «стоит в основном ниже его возможностей»¹, — соглашались обычно авторитетные русские критики и музыканты, окружавшие Аренского, в том числе — его близкие друзья. Склонность к рассеянному образу жизни, неумение разумно организовать свой быт, дисциплинировать творческую энергию и труд — все это не могло, разумеется, не повлиять на результаты деятельности талантливого композитора.

Не будем, однако, судить Аренского за то, что мог бы он сделать и не сделал, в силу тех или иных обстоятельств. Важнее другое — по достоинству оценить его реальный вклад в сокровищницу русской музыкальной культуры.

¹ Это высказывание А. Б. Гольденвейзера цитируется по диссертации Н. Усубовой «А. С. Аренский». Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского (рукопись).

Значительность этого вклада сегодня не вызывает сомнений. Чтобы пользоваться признанием у современников и тем более — у потомков, необходимы яркие и вдохновенные творческие свершения, а наследие Аренского в этом смысле дает все основания причислить композитора к выдающимся деятелям нашего прошлого.

Советским людям дороги имена и деяния людей, связавших свои судьбы с реалистическим направлением в русской художественной культуре. Именно этим объясняется то, что имя Антона Степановича Аренского с уважением произносится любителями музыки нашей страны. Ибо это имя человека, направлявшего свои помыслы и практическую деятельность на утверждение прогрессивных тенденций в русском искусстве. Имя человека, неустанно популяризовавшего и распространявшего вширь эстетические идеи великих мастеров отечественной классики и высказавшего при этом немало своего — нового и интересного. Имя человека, тонко запечатлевшего духовную жизнь поколения 80—90-х годов, обогатившего нашу музыку многими талантливыми и жизнеспособными сочинениями.

КРАТКИЙ ХРОНОГРАФ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А. С. АРЕНСКОГО

1861

Родился 30 июня в Новгороде.

1868

Начало систематических занятий музыкой под руководством матери, П. А. Аренской.

1879

Поступление в Петербургскую консерваторию.

1882

Шесть пьес для фортепиано в форме канонов. Концерт для фортепиано с оркестром, f-moll. Окончание Петербургской консерватории. Переезд в Москву и начало преподавательской деятельности в Московской консерватории.

1883

Первая симфония, h-moll.

1884

Шесть пьес для фортепиано, ор. 5.

1885

Сюита для оркестра, g-moll.

1886

Знакомство на Е. В. Лачиновой и поездка во Францию.

1887

Рождение сына Павла.

1888

Окончание работы над оперой «Сон на Волге».

1889

Рождение дочери Надежды. Получение звания профессора по специальным теоретическим дисциплинам и классу свободного сочинения. Вторая симфония, A-dur.

1890

Премьера оперы «Сон на Волге» в московском Большом театре.

1892

Совместное с С. И. Танеевым путешествие на Кавказ. Вторая сюита для фортепиано в 4 руки. «Силуэты».

1894

Повторное путешествие по Кавказу. Двадцать четыре пьесы для фортепиано, op. 36. Второй квартет, a-moll. Первое трио, d-moll. Создание «Рафаэля» и премьера оперы в Москве, в зале Благородного собрания.

1895

Переезд из Москвы в Петербург и вступление в должность директора Придворной певческой капеллы.

1896

Четыре этюда для фортепиано, op. 41.

1899

Шесть романсов, ор. 44. Фантазия на темы Рябилина для фортепиано с оркестром. Музыка к поэме А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан».

1900

Концертная поездка в Лейпциг. Фортепианный квинтет, D-dur. Балет «Египетские ночи».

1901

Уход из Придворной певческой капеллы и начало интенсивной гастрольной деятельности. Шесть пьес для фортепиано, ор. 53.

1902

Две концертные поездки в Ригу. Гастроли с квинтетом Мекленбург-Стрелицкого по городам: Киев, Орел, Нижний Новгород, Саратов, Ростов, Екатеринослав, Одесса, Кишинев.

1903

Поездка с целью лечения в Ниццу. Окончание работы над оперой «Наль и Дамянти». Три мелодекламации на тексты И. С. Тургенева.

1904

Возвращение в Россию. Премьера оперы «Наль и Дамянти» в московском Большом театре. Лечение в Крыму и вновь в Ницце.

1905

Второе трио, f-moll. Двенадцать этюдов для фортепиано, ор. 74. Премьера «Бури» Шекспира с музыкой Аренского в московском Малом театре. Переезд в Финляндию и лечение в туберкулезном санатории Питка-Ярви.

1906

Умер 12 февраля.

СПИСОК СОЧИНЕНИЙ А. С. АРЕНСКОГО

- Ор. 1. Шесть фортепианных пьес в форме канонов: 1. «Сочувствие». 2. «Противоречие». 3. Марш. 4. «Беззаботность». 5. «Признание». 6. «Тоска».
- Ор. 2. Концерт для фортепиано с оркестром, f-moll.
- Ор. 3. Кантата «Лесной царь» на слова В. Гете для голоса, хора и оркестра.
- Ор. 4. Первая симфония, h-moll.
- Ор. 5. Шесть пьес для фортепиано: 1. Ноктюрн. 2. Интермеццо. 3. Романс. 4. Вальс. 5. Basso ostinato. 6. Этюд.
- Ор. 6. Четыре романса: 1. «Встречу ль я яркую в небе зарю». 2. «Ты не спрашивай». 3. «Как дорожу я прекрасным мгновеньем». 4. «Я не сказал тебе».
- Ор. 7. Сюита для оркестра, g-moll: 1. Вариации. 2. Air de danse. 3. Скерцо. 4. Basso ostinato. 5. Марш.
- Ор. 8. Скерцо для фортепиано, A-dur.
- Ор. 9. Фантазия «Маргарита Готье» для оркестра.
- Ор. 10. Шесть романсов: 1. «Я пришел к тебе с приветом». 2. «В дымке тюля». 3. «Я боюсь рассказать». 4. «Когда я был любим». 5. «Желание». 6. «На нивы желтые».
- Ор. 11. Первый квартет для двух скрипок, альты и виолончели, G-dur.
- Ор. 12. Две пьесы для виолончели с фортепиано: 1. Маленькая баллада. 2. Танец-каприс.
- Ор. 13. Интермеццо для струнного оркестра, g-moll.
- Ор. 14. «Анчар» на слова А. С. Пушкина для смешанного хора (a cappella).
- Ор. 15. Первая сюита для двух фортепиано в 4 руки: 1. Романс. 2. Вальс. 3. Полонез.
- Ор. 16. «Сон на Волге», опера в 4-х действиях (7 картинах).

- Ор. 17. Четыре романса: 1. «Менестрель». 2. «Весной». 3. «Сновидение». 4. «Ночь».
- Ор. 18. Торжественный марш «18 ноября 1889 г.» (по поводу юбилея А. Г. Рубинштейна) для оркестра.
- Ор. 19. Три пьесы для фортепиано: 1. Этюд. 2. Прелюдия. 3. Мазурка.
- Ор. 20. Три пьесы для фортепиано, «Bigarrures» («Пестрота»): 1. F-dur, 2. d-moll, 3. B-dur.
- Ор. 21. Два романса: 1. «Разбитая ваза». 2. «Она была твоя».
- Ор. 22. Вторая симфония, A-dur.
- Ор. 23. Вторая сюита, «Силуэты», для двух фортепиано в 4 руки: 1. «Ученый». 2. «Кокетка». 3. «Паяц». 4. «Мечтатель». 5. «Танцовщица».
- Ор. 24. Три эскиза: 1. F-dur, 2. As-dur, 3. f-moll.
- Ор. 25. Четыре пьесы для фортепиано: 1. Экспромт. 2. «Мечта». 3. Этюд (китайская тема). 4. Скерцино.
- Ор. 26. Кантата «На 10-летие коронавания» для солистов, хора и оркестра.
- Ор. 27. Шесть романсов: 1. «Песнь рыбки». 2. «Осень». 3. «Певец». 4. «Старый рыцарь». 5. «Две песни». 6. «Я видел смерть».
- Ор. 28. «Опыты с забытыми ритмами» для фортепиано: 1. «Логозды». 2. «Пеоны». 3. «Йоники». 4. «Сари». 5. «Алкеевский стих». 6. «Сапфический стих».
- Ор. 29. Три дуэта: 1. «Минуты счастья». 2. «Вчерашняя ночь». 3. «Финалка».
- Ор. 30. Четыре пьесы для скрипки с фортепиано: 1. Прелюдия. 2. Серенада. 3. Колыбельная. 4. Скерцо.
- Ор. 31. Два хора для мужских голосов (a cappella): 1. «Молитва». 2. «Ночь».
- Ор. 32. Первое трио для скрипки, виолончели и фортепиано, d-moll.
- Ор. 33. Третья сюита для двух фортепиано в 4 руки: 1. Диалог. 2. Вальс. 3. Торжественный марш. 4. Менуэт. 5. Гавот. 6. Скерцо. 7. Похоронный марш. 8. Ноктюрн. 9. Польский.
- Ор. 34. Шесть детских пьес для фортепиано в 4 руки: 1. Сказка. 2. «Кукушка». 3. «Слезы». 4. Вальс. 5. Колыбельная. 6. Фуга на тему «Журавель».
- Ор. 35. Второй квартет для скрипки, альты и двух виолончелей, a-moll.
- Ор. 35а. Вариации на тему П. И. Чайковского (ор. 54 № 5 — «Был у Христа-младенца сад») для струнного оркестра.
- Ор. 36. Двадцать четыре пьесы для фортепиано: 1. Прелюдия.

2. «Волчок». 3. Ноктюрн. 4. Маленькая баллада. 5. «Утешение». 6. Дуэт. 7. Вальс. 8. «In modo antico» («В античном стиле»). 9. «Мотылек». 10. «Незабудка». 11. Баркарола. 12. Интермеццо. 13. Этюд. 14. Скерцино. 15. «Лесной ручей». 16. Элегия. 17. «Сон». 18. «Беспокойство». 19. «Весенние грезы». 20. Мазурка. 21. Марш. 22. Тарантелла. 23. Анданте с вариациями. 24. «В поле».

Ор. 37. «Рафаэль», опера в одном действии.

Ор. 38. Шесть романсов: 1. «В тиши и мраке таинственной ночи». 2. «Ландыш». 3. «Не зажигай огня». 4. «Не плачь, мой друг». 5. «О чем мечтаешь ты». 6. «Я видал иногда».

Ор. 39. Три хора (a cappella): 1. Колыбельная песнь. 2. «Жемчуг и любовь». 3. Серенада.

Ор. 40. Четыре духовных хора: 1. «Херувимская песнь». 2. «Тебе поем». 3. «Отче наш». 4. «Хвалите господу с небес».

Ор. 41. Четыре этюда для фортепиано: 1. Es-dur. 2. Fis-dur. 3. es-moll. 4. a-moll.

Ор. 42. Три пьесы для фортепиано: 1. Прелюдия. 2. Романс. 3. Этюд.

Ор. 43. Шесть капризов для фортепиано: 1. a-moll. 2. A-dur. 3. C-dur. 4. D-dur. 5. G-dur. 6. H-dur.

Ор. 44. Шесть романсов: 1. «Орел». 2. «Летняя ночь». 3. «Один звук имени». 4. «День отошел». 5. «Над озером». 6. «Есть в сердце у меня».

Ор. 45. Два дуэта: 1. «Тихо все средь чарующей ночи». 2. «Две розы».

Ор. 46. Музыка к поэме А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» для солистов, хора и оркестра: 1. Вступление. 2. Татарская песня. 3. Ноктюрн. 4. Ария Заремы. 5. Заключение.

Ор. 47. «Наль и Дамайити», опера в 3-х действиях (6 картинах).

Ор. 48. Фантазия на темы Рябинина для фортепиано с оркестром.

Ор. 49. Пять романсов: 1. «Угаснул день». 2. «Послушай, быть может». 3. «Когда поэт скорбит». 4. В альбом («Как одинокая гробница»). 5. «Давно ль под волшебные звуки».

Ор. 50. «Египетские ночи», балет в одном действии.

Ор. 50а. Сюита из балета «Египетские ночи» для оркестра.

Ор. 51. Квинтет для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано, D-dur.

Ор. 52. «У моря», шесть пьес для фортепиано: 1. Andante sostenuto. 2. Allegro vivace. 3. Moderato. 4. Allegro moderato. 5. Allegretto. 6. Presto.

Ор. 53. Шесть пьес для фортепиано: 1. Прелюдия. 2. Скерцо.

3. Элегия. 4. Мазурка. 5. Романс. 6. Этюд.
- Ор. 54. Концерт для скрипки с оркестром, a-moll.
- Ор. 55. Два вокальных квартета (сопрано, альт, тенор, бас) а сар-релла: 1. «Устало все кругом». 2. «Они любили друг друга».
- Ор. 56. Четыре пьесы для виолончели с фортепиано: 1. Восточная мелодия. 2. Романс. 3. «Грустная песня». 4. Юмореска.
- Ор. 57. Три вокальных квартета в сопровождении виолончели: 1. Серенада. 2. «Угасшим звездам». 3. «Горячий ключ».
- Ор. 58. Баллада «Волки» на слова А. К. Толстого для голоса с оркестром.
- Ор. 59. Шесть детских песен: 1. «Птичка летает». 2. «Круговая порука». 3. «Там вдали, за рекой». 4. «Расскажи, мотылек». 5. «Спи, дитя мое, усни». 6. «Под солнцем выются жаворонки».
- Ор. 60. Восемь романсов: Тетрадь I. 1. «Знакомые звуки». 2. «Я ждал тебя». 3. «В полусне». Тетрадь II. 1. «Вчера, увенчана душистыми цветами». 2. «Нет, даже и тогда». 3. «Страницы милые». 4. «Сад весь в цвету». 5. «Одна звезда пад всеми дышит».
- Ор. 61. Баллада «Кубок» на слова В. А. Жуковского для голоса, хора и оркестра.
- Ор. 62. Четвертая сюита для двух фортепиано в 4 руки: 1. Прелюдия. 2. Романс. 3. «Грезы». 4. Финал.
- Ор. 63. Двенадцать прелюдий для фортепиано: 1. a-moll. 2. A-dur. 3. gis-moll. 4. As-dur. 5. g-moll. 6. G-dur. 7. E-dur. 8. es-moll. 9. Es-dur. 10. d-moll. 11. D-dur. 12. Des-dur.
- Ор. 64. Пять романсов: 1. «Лебединая песня». 2. «В садах Италии». 3. «Горными тихо летела». 4. «Я не люблю тебя». 5. «Змей».
- Ор. 65. Детская сюита («Каноны») для двух фортепиано в 4 руки: 1. Прелюдия. 2. Ария. 3. Скерцино. 4. Гавот. 5. Элегия. 6. Романс. 7. Интермеццо. 8. В характере полонеза.
- Ор. 66. Двенадцать пьес для фортепиано в 4 руки: 1. Прелюдия. 2. Гавот. 3. Баллада. 4. Менуэт. 5. Элегия. 6. «Утешение». 7. Вальс. 8. Марш. 9. Романс. 10. Скерцо. 11. Колыбельная. 12. Полька.
- Ор. 67. «Арабески» для фортепиано.
- Ор. 68. Три мелодекламации на слова И. С. Тургенева для голоса с оркестром: 1. «Как хороши, как свежи были розы». 2. «Лазурное царство». 3. «Нимфы».
- Ор. 69. Пастораль «Цветник» для голоса, хора и фортепиано: 1. Хор. 2. «Резеда». 3. «Репей». 4. «Лилия». 5. «Крапива». 6. «Роза». 7. Гавот (ф-п.). 8. Хор.

- Ор. 70. Пять романсов: 1. «Счастье». 2. «Осень». 3. «Все тихо вокруг». 4. «Небосклон ослепительно синий». 5. «Я на тебя гляжу».
- Ор. 71. Вокальная сюита «Воспоминания»: 1. «Из дивных дней». 2. «Над морем спал». 3. «Друг с другом сосны обнялись». 4. «Как тихо все». 5. «И долго мы, склонивши взор».
- Ор. 72. Четыре пьесы для скрипки с фортепиано.
- Ор. 73. Второе трио для скрипки, виолончели и фортепиано, f-moll.
- Ор. 74. Двенадцать этюдов для фортепиано: 1. C-dur. 2. c-moll. 3. Des-dur. 4. cis-moll. 5. D-dur. 6. d-moll. 7. Es-dur. 8. es-moll. 9. e-moll. 10. Fis-dur. 11. As-dur. 12. gis-moll.
- Ор. 75. Музыка к драме Шекспира «Буря» для солистов, хора и оркестра.

Без обозначения опуса

Романсы: 1. «Поэзия». 2. «Гнет забвенья». 3. «Мне спилось вечернее небо». 4. «Я ласк твоих страшусь». 5. «Звезда блестящая сорвалась с небес».

Пьесы для фортепиано: 1. Фугетта d-moll. 2. Вальс As-dur.

Для оркестра: марш «Памяти Суворова».

Теоретические работы А. С. Аренского

1. Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии.
2. Краткое руководство к практическому изучению гармонии.
3. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки.

ОСНОВНАЯ ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Асафьев Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия. «Academia», М.—Л., 1930.
- Василенко С. П. Мои воспоминания о дирижерах. «Советская музыка», 1949, № 1.
- Василенко С. П. Страницы воспоминаний. Музгиз, М., 1948.
- Гнесин М. Ф. А. Аренский. «Ростовская речь», 1916, № 47.
- «Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества». Под редакцией В. Яковлева. Музгиз, М.—Л., 1940.
- Золотарев В. А. Воспоминания о моих великих учителях, друзьях и товарищах. Музгиз, М., 1957.
- Кашкин П. Д. «Сон на Волге» А. Аренского. «Артист», 1891, № 12.
- Кашкин П. Д. Театр и музыка. «Московские ведомости», 1903, № 20.
- Конюс Г. Э. «Рафаэль». «Артист», 1894, № 37.
- Ленский А. П. Заметки по поводу «Бури» Шекспира и переписка с А. С. Аренским. «Ежегодник императорских театров», 1909, вып. IV.
- Римский-Корсаков А. Н.—Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. III. Огиз—Музгиз, М., 1936.
- Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Музгиз, М., 1955.
- Скребкова О. Л. Аренский в музыкально-критических отзывах его современников. ГЦММК.
- «С. И. Танцев. Материалы и документы», т. I. Переписка и воспоминания. АН СССР, М., 1952.
- Усубова Н.—А. С. Аренский. Диссертация (рукопись). Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского.

Чайковский М. И. Жизнь П. И. Чайковского, т. III. Юргенсон, М., 1903.
Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III. «Academia», М.—Л., 1936.
«П. И. Чайковский — С. И. Танеев». Письма. Составитель и редактор В. А. Жданов. Госкультпросветиздат, М., 1951.
Рингель Ю. Д. В опере. Сборник статей об операх и балетах. Юргенсон, М., 1911.

Обширный материал об Аренском (рецензии, статьи, письма и др.) содержится также в «Русской музыкальной газете»: 1894, № 12; 1896, № 4; 1900, № 13; 1904, №№ 25, 26; 1906, №№ 9, 12, 41; 1909, №№ 40—42.

Геннадий Моисеевич ЦЫПИН

А. С. АРЕНСКИЙ

Редактор *И. Уварова*

Техн. редактор *М. Корнеева*

Худож. редактор *И. Каледин*

Корректор *К. Швецов*

Подписано к печати 31/III—66 г.

А-13258

Формат бумаги 70×108¹/₂

Печ. л. 5,625

(Усл. п. л. 7,875)

Уч.-изд. л. 5,56

Тираж 8000 экз.

Изд. № 2455

Т. п. 65 г. № 1206

Зак. 933

Цена 46 к.

Издательство «Музыка», Москва, набережная Мориса Тореза, 30

Московская типография № 6 Главполиграфпрома

Комитета по печати при Совете Министров СССР

Москва, Ж-88, 1-я Южно-портовый пр., 12.

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует
40	2 снизу	2 февраля	12 февраля
65	5 сверху	звукозаписи	звукописи
66	5 снизу	пьесы «Лесной ручей»	пьесы
137	14 снизу	критикой;	критикой,

Зак. 5070/933