

85.23(2)
К 73

Рецензировали и рекомендовали к печати
кандидаты искусствоведения
А. Х. Мирошников и Е. П. Флоря

В работе прослеживаются взаимосвязи в различных областях музыкальной культуры трех народов как в далеком прошлом, так и в советское время. Содержащиеся в данном исследовании материалы рассматриваются в аспектах истории и теории музыки, фольклористики и истории исполнительства. Отдельные очерки посвящены выдающимся исполнителям и музыкально-общественным деятелям. Освещаются вопросы, касающиеся музыкальной педагогики и методики преподавания. Музыкальные примеры заимствованы из сочинений молдавских, украинских и русских композиторов дореволюционного и советского периодов.

К $\frac{90104-170}{M755(12)-82}$ 159.82.4905000000

© Издательство
«Штинца», 1982 г.

От редактора

Предлагаемое читателю научное исследование профессора Бориса Яковлевича Котлярова уже находилось в издательстве, когда этот талантливый ученый, полный творческих идей и замыслов, скоропостижно скончался. Начиная от первой своей работы «О скрипичной культуре в Молдавии» и до последних дней жизни Б. Я. Котляров уделял большое внимание молдавской музыкальной культуре и ее взаимосвязям с культурами соседних республик — Украины и России.

Многие из его работ, а их опубликовано около 300, известны не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами. Не случайно именно ему заказали статью о молдавской музыке издатели знаменитой английской 20-томной музыкальной энциклопедии ГРОУВ. Среди основных трудов Б. Я. Котлярова — монография о румынском музыканте Дж. Энеску (дважды издавалась в Москве и вскоре увидит свет в США), об английском композиторе А. Буше, о молдавских лэутарах и их искусстве, многочисленные статьи, посвященные молдавскому музыкальному фольклору и другим вопросам.

Б. Я. Котляров — первый и пока единственный в республике доктор искусствоведения — не только изучил и обобщил документы и музыкальные памятники прошлого, но и значительно расширил круг тем и сюжетов молдавского исторического музыкознания. Без преувеличения можно сказать, что наши современные представления о молдавской музыкальной культуре прошлого сформировались благодаря его поискам и выводам.

Введение

В процессе развития культура молдавского народа не только не замыкалась в себе, а, наоборот, сохраняла живую, действительную связь с окружающим миром и, прежде всего, с культурами великого русского и украинского народов.

Корни славянских влияний, отразившихся на поэтическом и музыкальном творчестве молдавского народа, уходят в глубокую древность, когда на территории Молдавии проживали славянские племена уличей и тиверцев. Позже выявляется связь с Киевской Русью и Галицко-Волынским княжеством, в состав которых входили и молдавские земли. Таким образом, Молдавия имела непосредственную возможность приобщиться к культуре восточных славян, как известно, сыгравшей огромную роль в дальнейшем формировании молдавской культуры. Близок образный и интонационный строй украинских дум и молдавских дойн и старин. Большую роль в развитии многоголосия в Молдавии сыграли и играют украинская и русская песенные культуры. В одnogолосной народной молдавской песне многоголосие особенно распространено в районах, граничащих с Украиной. Интересно, что во многих имеющих образцы молдавских двухголосных песен нижний голос отличается молдавским колоритом, а верхний — украинским.

Отголоски связей молдавских и славянских земель слышатся в таком древнем памятнике народного творчества, как «Слово о полку Игореве», в котором говорится: «Девичы поют на Дунае и вьются их голоса через море до Киева». В этих связях, отразившихся в столь раннем сопоставлении Дуная и Киева, надо также искать объяснение интересного факта. По мнению некоторых авторов, текст одной из записей старинной украинской песни о «Тихом Доне» совпадает с вариантом украинской исторической песни, посвященной молдавскому господарю Штефану III (Великому), сражавшемуся с турками на Дунае¹.

Связи Молдавии со славянским миром, и особенно с Россией и Украиной, крепили и расширялись. «Василий, сын великого князя Дмитрия Донского, 3 года живший невольником при дворе ханском, тайно бежал в 1386 г. из Орды в подольскую землю в Великие Волохи, к тамошнему воеводе Петру,

откуда через владения польские и Литву возвратился в Россию»².

С образованием Московского государства выросло политическое и культурное значение России. Не раз Молдавия обращалась за помощью к России, в которой она видела своего верного друга³. Так, например, «когда в 1497 г. польские войска Яна-Альбрехта и литовские войска Александра напали на Молдавию и осадили столицу страны Сучаву, Штефан Великий попросил у Ивана III помощи. Иван в резких выражениях потребовал от Александра прекращения военных действий против Молдавии. Грамота Ивана.... сделала свое дело — Александр „сам возвратился“, а войска Яна-Альбрехта были разгромлены Штефаном в Кузьминском лесу»⁴.

Путь из Москвы в страны Балканского полуострова шел через украинские земли и Молдавию. Сношения московской Руси с Молдавией поддерживались постоянно, в особенности с начала XVI в. «В течение периода с 1528 по 1533 г. Великий князь Василий III пересылался посольствами с молдавским воеводою Петром. То же продолжалось в первые годы малолетства Иоана IV (1535—1537). В 1542 г. Иоан оказал денежную поддержку внуку Штефана IV Ивану, нуждавшемуся в деньгах, чтобы получить от султана молдавские земли»⁵.

Своеобразным памятником культурных связей России с Молдавией и Валахией является древняя русская повесть конца XV в. «О Мунтянском воеводе Дракуле». Автор сказания о валашском воеводе Дракуле — очевидно, русский человек, побывавший в Венгрии и Молдавии⁶.

Благодаря связям Молдавии с Украиной сохранилось интересное свидетельство о состоянии искусства и, в частности, архитектуры в Молдавии периода средневековья, отраженное в музыкальном фольклоре. Таким свидетельством является украинская песня, в которой поется о таланте молдавских зодчих, строивших великолепные дворцы и храмы⁷.

Русско-украинские влияния сказались также на развитии музыкальных инструментов молдавского народа и его инструментальной музыке. Поскольку этому вопросу посвящается глава 2 данной работы, скажем лишь, что из наиболее распространенных щипковых и смычковых инструментов в молдавском народе издавна бытовали алаута, или лэута (отсюда и происходит название лэутар — народный музыкант-профессионал), кобза, цимбалы и скрипка. Одним из проявлений этих влияний считают тот факт, что скрипку в Молдавии называют скрипкэ. Это свидетельствует о проникновении названного музыкального инструмента из славянских земель.

Есть много общего между украинским вертепом и русским кукольным театром, с одной стороны, и молдавскими пэпушь — с другой. Украинская Маланка, например, бытует и в районах Молдавии, населенных украинцами.

На протяжении XVI—XVII вв. усиливаются связи Молдавии с Россией и Украиной. Борьба против турецких захватчиков сблизила народы Молдавии и Балканского полуострова и обратила их взоры к России. В области культуры подтверждением этого может, например, служить помощь Москвы, а также Киева и Львова в развитии книгопечатания и школьного дела в Молдавии. Так, по просьбе молдавского господара Василия Лупу киевский митрополит Петр Могила⁸ послал во второй половине XVII в. иеромонаха Софрония Почацкого ректором в школу, открытую в Яссах по образцу Киево-Могилянской академии⁹. Наряду с мастерами-печатниками и учителями в Молдавию присылали зодчих и живописцев¹⁰. Они, по-видимому, и явились проводниками славянских и, в частности, русских влияний в молдавском зодчестве и живописи. В XVII в. эти влияния обнаруживаются в распространении рельефной ornamentации каменных стен молдавских храмов¹¹.

Связи Молдавии со славянским миром проявлялись также в славянской церковной музыке, которая играла значительную роль в развитии общего музыкального образования в Молдавии. Роль славянской церковной музыки была настолько велика, что ее были вынуждены признать даже некоторые румынские буржуазные авторы, как, например, М. Послушнику, а также Г. Ончук, которые, отражая реакционные взгляды правителей королевской Румынии, вообще старались принизить значение славянской и, особенно, русской культуры. Интересное признание славянских влияний содержится, например, в статье одного из знатоков молдавского церковного пения епископа Мельхиседека, который писал, что в молдавских церквях знали нотную систему, ранее уже известную русинам на Украине¹². Воздействие славянской культуры подтверждает также тот факт, что в ряде старинных молдавских источников употребляется славянское слово певчий, когда речь идет о церковных певчих¹³.

Положительная роль славянских влияний в значительной мере определила уровень преподавания церковного пения в Молдавии. Этот уровень был настолько высок, что в Молдавию в XVI в. присылали для обучения певчих из Львова и Перемышля, о чем свидетельствует письмо молдавского господара Александра Лэпушняну от 6 июля 1558 г.¹⁴

Никогда чужеземным захватчикам не удавалось сломить дух сопротивления молдавского народа, задуть национальную культуру. Не удалось это и турецким завоевателям, угнетавшим Молдавию в течение трех веков (с XVI до XIX в.).

Особенно глубокий след в музыкальном фольклоре братских народов оставила совместная борьба против турецких угнетателей. Так, например, один из вариантов украинской песни «Байда» повествует о подвигах и гибели внука молдавского господара Штефана Великого Дмитрия Вишневецкого,

который основал в 1564 г. первую казацкую крепость на одном из островов Днепра¹⁵. Его призвали на трон Молдавии, но он был предан молдавским боярином Штефаном Томшей и казнен турками¹⁶.

О помощи украинцев молдаванам и валахам в борьбе против турок рассказывается во многих песнях. В частности, в песне о походе в Молдавию и Валахию Сверчевского в 1572—1574 гг.¹⁷

О совместной борьбе против турецких захватчиков свидетельствует и тот факт, что в войске господаря Михая Храброго (1593—1601) бок о бок с молдаванами и валахами сражались и украинцы¹⁸.

В период русско-турецких войн, когда Россия открыто вступила в борьбу против султанской Турции, еще больше окрепли дружеские чувства молдавского народа и народов России и Украины. Томящиеся под турецким игом, народы видели в России ту силу, которая могла им дать освобождение. Поэтому молдавский народ с радостью встречал русскую армию-освободительницу на своей многострадальной земле. К этому периоду относятся молдавские и украинские песни о борьбе русских, украинцев и молдаван против турок, в результате которой народы Балкан, а также Молдавии были освобождены от турецкого владычества¹⁹.

Об участии молдаван в борьбе рассказывается, например, в молдавской песне, связанной с образованием в 1769 г. молдавского полка. Эта песня была «...особенно известна в Хотинском уезде Бессарабской области:

Все покину: мать, сестрицу
И пойду я к москалям,
Пусть дадут мне в руки саблю...»²⁰

(перевод начала XIX в.)

Но братские связи русского, украинского и молдавского народов отразились не только в песнях, но и в молдавском народном танцевальном искусстве. Интересным примером этого может служить возникновение таких молдавских народных танцев, как «Русяска» и «Казэчаска». Другим примером взаимосвязей является «Хородинка» — молдавский народный танец гуцульского происхождения²¹.

Освободительная борьба против поработителей привела к росту творческих сил широких народных масс Молдавии, что сказалось и в подъеме ее музыкальной культуры. Из среды молдавского народа выдвинулись видные исполнители. Распространялись народные, домашние и придворные оркестры. Не раз молдавские и украинские народные музыканты встречались и совместно выступали, как например, на свадьбе дочери молдавского господаря Василия Лупу Руксанды и сына Богдана Хмельницкого Тимофея, состоявшейся в 1652 г. Побывавший на этой свадьбе немецкий дипломат А. Адерсбах в послании Бран-

денбургскому электору сообщал, что на торжествах помимо придворного оркестра господаря был и оркестр Богдана Хмельницкого. Тимофей Хмельницкий затребовал музыкантов своего отца. До прибытия оркестра, по словам Адерсбаха, Тимофей не ел, не пил и не веселился. Развеселить Тимофея смог оркестр из казаков его отца, игравших родные для него мелодии²².

Если оркестр Богдана Хмельницкого мог иметь такое значение для его сына, то ясно, что традиция домашних оркестров должна была к тому времени уже прочно войти в быт Хмельницких. Следовательно, и на Украине домашние оркестры бытовали уже в первой половине XVII в. Этот документ проливает свет и на историю оркестровой культуры Украины.

Учитывая тесное культурное общение России, Украины и Молдавии, на основании сказанного выше можно предположить, что и в России домашние оркестры имелись не с середины XVII в., как это позволяют установить до сих пор известные источники, а значительно раньше.

Заметим, что в том же документе приводится и состав оркестра Богдана Хмельницкого. По словам Адерсбаха, он состоял из трех скрипок, виолончели, тромбона и других инструментов. Особого внимания заслуживает упоминание о виолончели, свидетельствующее о том, что этот инструмент не только бытовал на Украине, но входил в состав домашних оркестров уже в первой половине XVII в.

Нередко в молдавских оркестрах играли и украинские музыканты. О содружестве молдавских и украинских музыкантов мы узнаем, например, из одного русского документа. В нем сообщается, что в 1740 г. ко двору Анны Иоановны в Петербург был приглашен молдавский оркестр. Состоял он из 9 человек, среди которых были и украинцы: Иван Неделько (по-видимому, капельмейстер), Николай Ардаков, Ердан Гурец, Михаил Иванов, Исай и Федор Николаевы, Павел Степанов, Егор и Иван Федоровы²³.

Интересным свидетельством связей Молдавии, Украины и России также является оформившийся в 90-х гг. XVIII в. первый письменный устав молдавского музыкального цеха. Как явствует из этого документа, молдавские музыкантские цехи и профессиональная практика их членов имели много общего с цеховой организацией музыкантов на Украине и России, о чем будет подробно сказано в соответствующей главе настоящего исследования.

Освобождение молдавского народа в результате русско-турецкой войны 1806—1812 гг. и присоединение Бессарабии (территория Молдавского княжества между реками Днестр и Прут) к России по Бухарестскому миру 16 мая 1812 г. — это поворотные пункты в жизни молдавского народа. Присоединение Бессарабии к России имело положительное значение для населения этого края. Молдавский народ Бессарабии наконец

избавился от турецкого гнета, тормозившего развитие экономики и культуры. В результате этого исторического акта молдавский народ навсегда связал свою судьбу с судьбой дружественного ему великого русского народа и получил возможность значительно ускорить хозяйственное и культурное развитие своего края.

Говоря о положительном влиянии России на другие страны, Фридрих Энгельс в письме к Карлу Марксу писал: «Россия действительно играет прогрессивную роль... для Черного и Каспийского морей...»²⁴

Развитие сельского хозяйства, промышленности, ремесел и торговли в крае привело во второй четверти XIX в. к значительному росту городов и местечек Бессарабии. Особенно быстро развивался г. Кишинев, который в 1818 г. стал центром области.

В новых условиях, несмотря на реакционность царской политики, развивалась и культура, а вместе с ней и музыкальная жизнь Бессарабии. В крае был проведен целый ряд культурно-просветительных мероприятий. В течение 20-ти лет были открыты первые начальные и средние школы, публичная библиотека, типография, больница и т. д. Культурно-просветительные мероприятия осуществлялись не только в центре области — Кишиневе, но и, в той или иной степени, в других городах края. Однако названные учреждения были доступны главным образом господствующим классам.

Этот период ознаменован пребыванием здесь А. С. Пушкина, некоторых декабристов, деятельностью в Кишиневе «Союза благоденствия», а позже членов «Южного общества» во главе с П. И. Пестелем, который часто бывал в Кишиневе. Все это способствовало распространению просветительно-освободительных идей того времени среди интеллигенции края.

В то время как молдавский народ Бессарабии, вошедшей в состав России, развивал свою экономику и культуру, Запрутская Молдавия продолжала находиться под властью султанской Турции. Однако русско-турецкие войны и установление русского протектората в Придунайских княжествах способствовали развитию и этих княжеств.

Возвращаясь к Бессарабии, заметим, что музыкально-концертная жизнь края первой половины XIX в., как и в России, носила ярко выраженный помещичье-усадебный характер. Следуя старинным, уже более чем трехсотлетним²⁵ традициям оркестровой культуры, многие молдавские помещики, как и русские, имели оркестры из крепостных музыкантов. У некоторых было даже по два оркестра. В быту бессарабских, как и русских помещиков, оркестры крепостных пользовались огромной популярностью. Так, например, в Кишиневе особенно славилась и приглашались на вечера домашние музыканты местного боярина Варфоломея.

По примеру России важную роль в домашнем музицировании в крае, помимо лэутаров, играли и музыканты-любители. Они были выходцами из среды городской интеллигенции. На вечерах, устраивавшихся в домах кишиневской знати и особенно в доме коллежского асессора Замфираки Ралли, бывшем своего рода центром музыкальной жизни тогдашнего Кишинева, выступали работники русской администрации Лидке и Архангельский — «два знаменитейшие здешние виртуоза»²⁶.

Названные А. Долгоруковым русские музыканты-любители не только выступали соло, но и занимались камерным музицированием. Таким образом, с их именами связаны первые дошедшие до нас сведения о камерном исполнительстве в среде кишиневской городской интеллигенции.

В 60-е гг. XIX в. начинается новый период в жизни края. Отмена крепостного права и быстрое развитие капитализма в России изменили положение дел и в области культуры. Это был период больших преобразований в музыкальной и концертной жизни страны.

Это время яркого расцвета русского музыкального искусства, национальной музыкальной классики. Вслед за первым классиком русской музыки М. И. Глинкой и его младшим современником А. С. Даргомыжским, композиторы «Могучей кучки» и гениальный П. И. Чайковский обогатили мировую музыкальную культуру великими произведениями, развивая лучшие реалистические традиции русской музыкальной культуры. В их творчестве отразились устремления передовых представителей русского общества и прогрессивные эстетические взгляды революционных демократов — В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова.

Передовые идеи русских революционных демократов и лучшие произведения русских писателей способствовали усилению реализма, демократизма и народности в молдавской литературе и искусстве. Они, в частности, определили революционность мировоззрения Алеку Руссо, сказавшуюся в его литературной и общественной деятельности 40-х гг. Им также обязан своим формированием как писатель и исследователь Богдан П. Хашдеу. Занимаясь в течение двух лет в Харьковском университете, он имел непосредственную возможность познакомиться с революционно настроенным русским студенчеством того времени. Влияние передовой русской культуры отразилось на его взглядах как деятеля, боровшегося за развитие демократической национальной самобытной культуры, содействовала усилению его интереса к молдавскому фольклору.

Другим примером идейных связей Молдавии с Россией является участие молдаван, как например, Замфира Арборе, Негреску и др. в кружках народников Петербурга и Одессы. Среди членов революционной группы, возникшей в 80-е гг. из народнических кружков Кишинева, были Зубку-Кодряну,

Е. Гросу, Е. Матеевич и др. Они печатали на гектографе стихи Герцена и Чернышевского, письмо Белинского к Гоголю, запрещенные стихи Некрасова и распространяли их среди местного населения. Спасаясь от преследования царских властей, ряд прогрессивных в ту пору молдавских деятелей эмигрировали в Румынию. Там они продолжали литературно-общественную работу. Так, например, в Яссах на протяжении 10 лет (1881—1891) по инициативе и под руководством К. Доброжану-Гери, Руссея, Зубку-Кодряну и других выходил журнал «Контемпоранул» (Современник). Сходство с русским «Современником» было не только в названии, но и в идейной направленности. «Контемпоранул» выступал за интересы трудящихся масс, за научный социализм, за реализм в литературе, связанной с жизнью народа, и за активную, воинствующую роль художника, обличал социальные пороки.

Тесное общение с русской музыкальной культурой и ее высокий художественный уровень, глубокая народность и правдивость, определившие ее реалистическую направленность, оказали самое благоприятное воздействие на рост музыкальной культуры молдавского народа, обусловили пути дальнейшего развития музыкальной жизни Бессарабии.

Под влиянием народности русской музыкальной культуры усиливается интерес прогрессивной интеллигенции края к молдавскому музыкальному фольклору. К этому периоду относятся первые дошедшие до нас упоминания об обработках молдавских народных мелодий лэутаром-скрипачом Янку Пержей. Впоследствии, как будет видно ниже, обработками молдавских народных мотивов занялись музыканты, приезжавшие в Кишинев из России и Украины, например, Ф. Ружицкий, капельмейстер 14-й артиллерийской бригады А. Банкевич, учителя гимназии В. Гофман, А. Свищевский, А. Хлебовский и др.²⁷

Более значительным в художественном и профессиональном отношении является музыкальное наследие трех родившихся в Бессарабии композиторов — Г. Львовского (1830—1894), Г. Музическу (1847—1903) и М. Березовского (1868—1940), формирование взглядов которых во многом связано с Россией.

Под воздействием новых сдвигов в общественной жизни России 60-х гг. XIX в. усиливается процесс, в результате которого музыкальная жизнь Бессарабии утрачивает свой замкнутый помещичье-усадебный характер и начинает интенсивно развиваться. Возросшие музыкальные потребности всего общества, и особенно разночинной интеллигенции, способствуют созданию здесь по примеру других губерний России ряда любительских музыкальных обществ²⁸, деятельность которых благоприятно отразилась на развитии музыкально-художественных вкусов населения²⁹.

Следует отметить, что в связи с повышением художественных запросов концертная жизнь становилась более интенсивной.

Число профессиональных и любительских концертов, спектаклей и музыкальных вечеров, как это будет видно далее, заметно увеличилось. Если во второй четверти прошлого столетия концерты и гастролы приезжих артистов были единичными, то с 60-х гг. их число растет. Немалое значение для развития местной музыкальной жизни второй половины XIX — начала XX в. имели приезды крупнейших музыкантов — А. Рубинштейна, К. Давыдова, представителя братского польского народа, жившего и работавшего в России, Г. Венявского, А. Зилоти, А. Вержбиловича, Л. Ауэра, Ф. Шаляпина, А. Аренского, С. Рахманинова, Я. Хейфеца, М. Ипполитова-Иванова, а также певца и хормейстера Д. Славянского, киевского виолончелиста В. Мешкова, московского скрипача И. Котека и др. В 1875 г. на десять представлений в Кишинев была приглашена Одесская оперная труппа.

В 1900 г. труппа Товарищества русских оперных артистов под руководством Шейна поставила в Кишиневе ряд опер. Все эти выступления способствовали развитию художественных вкусов кишиневских слушателей, повышению их музыкальной культуры и знакомству их с достижениями русских исполнительских музыкальных школ.

Приезды гастролеров во многом способствовали активизации музыкальной жизни края. Городское население знакомилось с лучшими произведениями русской и западноевропейской музыки. Слушая творения великих композиторов, кишиневцы расширяли свой художественный кругозор и развивали свои вкусы.

С 60-х гг. прошлого столетия различные благотворительные организации все чаще давали концерты и музыкальные вечера, на которых выступали музыканты-любители. Особенно часто в кишиневской прессе встречаются имена Н. Бонгардта, А. Катаржи, Л. Марки, Л. Пуришкевича, Симашко, А. Тряцковского, Н. Холодовской, Н. Катаржи, В. Катруца, В. Пурчелло и др. Среди них особенно выделяли скрипачей К. Гулака-Артемовского и К. Шумского, которые являлись отличными музыкантами. Заметим, что совместными выступлениями К. Гулак-Артемовский и К. Шумский способствовали распространению ансамблевых пьес в программах любительских концертов в Кишиневе.

Развитие местной музыкальной жизни, чему способствовали русско-украинские влияния, обусловило появление музыкантов-профессионалов из среды молдавского народа, формирование и деятельность которых неразрывно связаны с Россией. К таким музыкантам принадлежит А. Мазаракий, с Украиной связана деятельность М. Сикарда.

Наряду с инструменталистами к концу XIX — началу XX в. появляется немало вокалистов, имена которых стали известны и далеко за пределами их родины. Среди них самой выдающейся является Л. Липковская. Из местных вокалистов, извест-

ных как в Молдавии, так и в России, назовем артисток Мариинского театра В. Кузу и Е. Лучь (псевдоним Лучезарская), артиста Мариинского театра А. Антоновского, оперного певца и одного из руководителей хора Петербургской певческой капеллы Г. Афанасиу и оперного певца, также бывшего одним из руководителей хора Петербургской певческой капеллы, А. Фрунзе.

Не касаясь специально в данной работе театра, заметим, что и здесь влияние русской и украинской культур было исключительно сильным. С 60-х гг. XIX в. в Кишиневе выступала Одесско-Киевская драматическая труппа Новикова, в состав которой входили Н. Степанова, Лаврова и др.³⁰ По решению кишиневской городской думы в 1874 г. здание городского цирка было передано на 4 года Иванову для устройства постоянного театра³¹. В 1881 г. в Кишиневе выступала труппа русских драматических артистов под руководством Тихомирова с участием А. Яблочкиной. Через 3 года состоялись представления русско-малороссийской труппы Старицкого, а в 1891 г. в Кишиневе 3 спектакля дало Товарищество московских артистов под управлением Соловцова с участием Давыдова. Приезжали в Кишинев и труппы из Киева, в которых были такие крупные украинские театральные деятели, как Стеценко и Крапивницкий.

Под воздействием передовой драматургии, особенно русской, возрастало понимание культурно-воспитательного значения искусства вообще и театра в частности. Прогрессивные русские влияния, способствовавшие подъему местной музыкально-концертной и театральной жизни, благоприятно отразились на развитии музыкально-театральной критики. Из многих местных рецензий на концерты и театральные спектакли видно, что их авторы в основном испытали воздействие русской прогрессивной эстетической мысли. Обладая уже в 60—70-е гг. XIX в. довольно серьезной профессиональной подготовкой, они высоко ценили роль классической музыки и придавали большое значение классическим произведениям в концертном и театральном репертуаре. Некоторые рецензенты предъявляли высокие требования к искусству исполнителя. Они выступали за серьезность стиля игры, за глубину и правдивость трактовки произведения, не стремящуюся к внешним виртуозным эффектам. От игры, в частности на смычковых инструментах, они требовали в первую очередь выразительности, мягкости и певучести звучания. Особенно показательна в этом отношении рецензия на концерт видного виолончелиста В. М. Мешкова: «Некоторым любителям удалось слышать в частном доме приехавшего сюда из Киева артиста-виолончелиста В. М. Мешкова. Русский человек, рожденный в бедной семье, он не имел средств поступить в какую-либо консерваторию, а потому и славы европейской за ним нет. Несмотря на это, обязанный единственно своему таланту и

усидчивому труду, он производит сильное впечатление своей игрой. Виолончель в руках г. Мешкова обращается в чистый голос тенора. Звук мощный, исполнение, так редко встречающееся в игре артистов новейшей школы...»³² Заметим, как особо положительное явление, сравнение виолончели с тенором, что свидетельствует о подходе к ней как к эмоционально-выразительному «поющему» инструменту, близкому человеческому голосу. В то время передовые русские деятели боролись против засилия тех иностранных музыкантов, которые увлекались голым техницизмом. Особого внимания заслуживает тот факт, что рецензент подчеркивает происхождение Мешкова и превосходство его самобытного стиля исполнения над модной манерой игры концертантов «новейшей школы».

Интересы местных любителей музыки характеризует помещенная в кишиневской прессе статья о русском композиторе и общественном деятеле А. Н. Серове. В ней говорится об опере Серова «Вражья сила», написанной по мотивам произведения А. Н. Островского «Не так живи, как хочется». Автор статьи отмечает, что в этой опере нет арий, дуэтов и т. п. и что каждая сцена или драматическая ситуация воплощены в музыке. «В ней нет рутинных партий сопрано, контральто, тенора и т. д., но есть драматические лица, распределение по голосам, и весь ее стиль подведен донельзя близко напевам великорусских народных песен с музыкальными изгибами, по требованию драматизма. От них песня получила значение и силу драматической музыки, без малейшего насилования основного характера коренного русского мотива. Великие музыкальные задачи решены композитором, но особенно важно и замечательно то, что созданы формы чисто русского речитатива, в котором необыкновенно слился музыкальный чисто русский склад со складом русской простой речи»³³. Таким образом, отмечая названные особенности музыки Серова, местный рецензент пишет о заслуге композитора в драматизации русского оперного искусства и приобщении его к русской народной песенной и речевой культуре.

Кроме более ранних музыкальных критиков и рецензентов, например таких, как Г. Гори и Енглезы, следует особо упомянуть о выделявшихся своими демократическими взглядами и профессиональной подготовкой П. Коховском и В. Гуторе. Сформировавшись как музыканты в тесном соприкосновении с русской музыкальной жизнью в передовых ее проявлениях и получив солидное общее и специальное образование, оба они, живя и работая долгие годы в Кишиневе, очень часто выступали с лекциями, а также публиковали на страницах местных газет рецензии, критические статьи и доклады, посвященные концертной жизни, творчеству различных композиторов, широкому кругу музыкально-эстетических, педагогических и методических вопросов.

Музыкальная жизнь края складывалась в борьбе между старым консервативным и новым демократическим началом. Здесь сказались наличие двух культур, характерных для каждой национальной культуры.

Демократическое начало было связано с народом, с его чаяниями и творчеством, с передовой культурой братских народов. В области музыки оно проявлялось в интересе к молдавскому музыкальному фольклору, к его выразителям — народным музыкантам. Представители демократического начала, разделявшие прогрессивные идейно-эстетические воззрения современности, выступали против антинародных взглядов и художественных вкусов в музыкальном искусстве, столь характерных для реакционно настроенных общественных кругов³⁴.

Эта борьба, как будет видно далее, определяла весь ход развития музыкальной жизни края, ее содержание и формы, а также организационную структуру. В ней, собственно говоря, надо искать корни разногласий среди руководителей едва успевшего сформироваться музыкального училища Кишиневского отделения Русского музыкального общества, которое к началу XX в. распалось на два учебных заведения.

Передовые представители стремились к демократизации музыкальной жизни, пытались расширить круг своей деятельности, собрать воедино артистические силы. Это подтверждают неоднократные призывы кишиневской прессы того времени к объединению всех артистических сил города³⁵. Характерно то, что в этих призывах говорится о необходимости объединения по примеру более крупных и передовых центров страны — Петербурга, Москвы, Киева и других, плодотворная связь с которыми издавна питала духовную жизнь молдавского народа.

К концу прошлого столетия Кишинев превратился в один из крупных центров юга России. Его культурная и музыкальная жизнь достаточно развилась. Необходимо было создать более серьезную организацию, чем Кишиневское общество любителей музыки. Благодаря стараниям находившихся в ту пору в Кишиневе В. И. Ребикова и В. П. Гутора, при поддержке передовой музыкальной общественности города в 1899 г. удалось открыть Кишиневское отделение Русского музыкального общества.

Создание Кишиневского отделения Русского музыкального общества и позже музыкального училища способствовало активизации музыкально-концертной жизни и улучшению музыкального образования в крае. Но каким бы значительным ни было это событие, оно не могло полностью определять развитие национального музыкального искусства Бессарабии в то время. Коренное молдавское население не имело доступа к открывшимся новым учреждениям. «Царизм установил в Бессарабии, как и в других окраинах России, политику национального угнетения»³⁶. Поэтому эти новые мероприятия имели лишь огра-

ниченные, частичные результаты, несмотря на богатейшие традиции молдавской музыкальной культуры.

Молдавская музыкальная культура не могла не быть связанной с национально-освободительным движением молдавского народа. Восприняв передовые идеи русской прогрессивной мысли, трудовой молдавский народ активно включился в революционную борьбу братского русского пролетариата против царизма. Многие из того прогрессивного, что происходило в Молдавии в областях идеологии, культуры и искусства, развивалось и проявляло свои специфические особенности в творческом общении с передовыми элементами и прогрессивными течениями русской культурной жизни, с ее демократическими и революционными силами. Одним из проявлений интереса русской передовой общественности к жизни Молдавии могут явиться, например, странствования М. Горького по Бессарабии в 1891 г. Великий писатель прошел пешком путь от Кишинева до берегов Дуная, изучая фольклор молдавского народа, под влиянием которого он создал такие замечательные произведения, как «Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Девушка и смерть», «Сказка о рыбаке и фее». В таких его рассказах, как, например, «Макар Чудра» и «Старуха Изергиль», часто упоминается скрипка, не случайно он так проникновенно говорит о выразительных возможностях этого инструмента дорогого сердцу молдавского народа.

В результате роста революционного движения в России в Кишиневе к концу XIX в. возникают первые марксистские революционные кружки. Первые рабочие кружки образовались при непосредственном участии русских политических ссыльных и положили начало социал-демократическому движению в Молдавии³⁷. С 1897 г. в Кишиневе проходит ряд стачек. Напуганное ростом революционного движения царское правительство стало прибегать к репрессиям.

Но ни репрессии, ни полицейский террор не могли сломить волю к борьбе трудящихся Молдавии. С апреля 1901 г. в течение 11 месяцев работала в Кишиневе подпольная типография «Искра», в которой среди другой революционной литературы было напечатано 2 номера ленинской «Искры».

В эти годы подъема революционного движения произошли заметные сдвиги и в культурно-музыкальной жизни Кишинева. Под влиянием общественно-политических факторов стала меняться ее идейная направленность, наметились изменения в содержании и в формах проявления. Если раньше концерты и театральные представления давались в подавляющем большинстве случаев для интеллигентских кругов, то теперь делается решительная, организованная попытка приобщить к искусству широкие народные массы. В прошлом процесс демократизации музыкально-концертной жизни при всем своем значении не вышел и не мог выйти за пределы слоев интеллигенции.

Музыкальная жизнь молдавских трудящихся, с одной стороны, и интеллигенции — с другой, до тех пор проявлялась по-разному. Народные музыканты были в основном единственными представителями музыкальной деятельности в народе, а концерты, даваемые в то время, не были для него доступны, не приобрели еще массового характера. Изменить это положение и попытались такие демократически настроенные представители кишиневской музыкальной общественности, как В. Гутор и В. Богданович, переехавший из России в Кишинев и руководивший драматическим классом в музыкальной школе Гутора. С этой целью стали давать так называемые народные концерты и спектакли для трудящихся.

Таким образом, намечается связь между прогрессивными деятелями культурно-музыкальной жизни и народом, между ними и народным музыкальным искусством. Эта связь, в случае ее продолжения, могла бы сказаться самым благоприятным образом на развитии музыкального искусства края. Деятельность нового типа была непосредственно связана со школой В. Гутора.

В предреволюционный период 1905 г. в Кишиневе, как и во многих городах страны, активизировалась деятельность музыкантов-любителей среди прогрессивно настроенной учащейся молодежи и студенчества. К этому времени немало гимназистов и студентов приобщаются к музыке благодаря кружкам, возникшим среди учащейся молодежи еще в середине 90-х гг. Многие из них серьезно занимались музыкой, интересовались композицией, изучали музыкальный фольклор, включая и молдавский. Их силами давались любительские концерты в пользу нуждающихся учащихся, голодающих, живущих в пораженных засухой сельских районах, бастующих рабочих и жертв еврейских погромов. Они писали революционные песни и инструментальные произведения, откликались на такие события, как, например, 9-е января 1905 гг.

После поражения революции 1905 г. царское правительство как во всей стране, так и в Бессарабии, душило всякое проявление свободной мысли. С усилением реакции в стране среди интеллигенции стали преобладать упаднические настроения. Культурно-музыкальная жизнь края резко изменилась. Внезапно в середине 1906/07 учебного года закрыли процветавшую музыкальную школу Гутора, перестали давать народные концерты, замерла музыкально-художественная деятельность.

Политическая и культурно-хозяйственная жизнь Бессарабии развивалась в упорной борьбе передовых сил с реакцией. Великая Октябрьская социалистическая революция открыла новую эру в жизни молдавского народа, как и всего человечества.

Воспользовавшись временной слабостью молодой советской республики, жизненным центром которой в это время угрожа-

ли хищные шупальца интервентов и белогвардейцев, румынские капиталисты при поддержке Антанты аннексировали всю территорию между реками Прут и Днестр. На правом берегу Днестра на целых 22 года был установлен режим эксплуатации и притеснения.

Тем временем на левобережье Днестра молдавское население со всем советским народом активно участвовало в строительстве новой жизни.

Освобождение Советской Армией Бессарабии от оккупации ее королевской Румынией в июне 1940 г. привело к воссоединению молдавского населения. В Кишинев из Тирасполя были переведены русский и молдавский театры, Радиокomitee и симфонический оркестр, организована Молдавская государственная филармония, создана Государственная консерватория, при которой открылась музыкальная школа-десятилетка. На концертных афишах в Кишиневе появились имена крупнейших представителей советского музыкального исполнительского искусства, среди которых одним из первых был Д. Ойстрах.

Но мирная жизнь Молдавии, как и всего советского народа, была прервана фашистским нашествием. Всемирно-историческая победа Советской Армии во второй мировой войне обеспечила свободную жизнь и молдавскому народу. Перед ним, как и перед всеми народами нашей великой Родины, встала огромной трудности задача — залечить в кратчайший срок раны войны, полностью восстановить народное хозяйство и поднять материальное и культурное благосостояние народа на новую ступень. Параллельно с реконструкцией народного хозяйства шло дальнейшее строительство в области культуры. И здесь, как и в других областях экономической и общественной жизни, молдавскому народу на помощь, как не раз в прошлом, вновь пришли братские народы СССР и в первую очередь великий русский народ.

Энергично принялись за дело и работники культуры Молдавской ССР. С помощью музыкальных деятелей союзных республик, в частности РСФСР и УССР, в освобожденном Кишиневе были воссозданы консерватория и музыкальная десятилетка, Союз Советских композиторов, Молдавская государственная филармония, Радиокomitee, Молдавский и русский драматические театры, открыты музыкальное училище и семилетняя музыкальная школа. Таким образом, в рекордный срок были не только восстановлены, но и расширены все существовавшие перед войной музыкально-учебные заведения, а также творческие и исполнительские организации.

Центральной задачей развития музыкальной культуры явилось формирование молдавских национальных музыкальных кадров, в воспитании которых большую роль играл опыт, накопленный в других республиках Советского Союза. Открывшиеся музыкально-учебные заведения широко распахнули

двери для молдавских учащихся. Для наибольшего охвата сельской молодежи и популяризации музыкального образования в районы республики выезжали специальные бригады для набора учащихся. Опыт братских союзных республик показал, что успешное решение задачи формирования национальных профессиональных кадров обусловлено идейным руководством Коммунистической партии, созданием всех условий, необходимых для расцвета социалистического по содержанию и национального по форме музыкального искусства.

Организация в республике начальных, средних и высшего музыкальных учебных заведений как части системы советского образования в корне изменила, по сравнению с прошлым, всю постановку дела музыкального обучения. Во-первых, советская система музыкального образования, будучи самой демократичной в мире, открыла доступ широчайшим народным массам Молдавии к изучению музыки. Во-вторых, передовой характер советской музыкальной педагогики обеспечил молдавскому музыкальному искусству наилучшие условия для его дальнейшего развития. Благодаря передовым установкам советской музыкальной педагогики молдавское музыкальное искусство получило возможность развивать свою специфику и приобщаться к достижениям других музыкальных школ и, прежде всего, к классической русской и советской школе.

Только советская музыкальная педагогика с ее глубоко идейной и реалистической направленностью, заботой о выразительности и правдивости музыкального искусства и полным подчинением технического мастерства художественной цели смогла создать необходимые условия для всестороннего выявления богатейших народных традиций молдавской музыкальной культуры и обеспечить ее расцвет. Живая связь советской музыкальной педагогики с другими специальными и общеобразовательными дисциплинами, с музыкальной жизнью и практикой, с советской идеологией и, наконец, с задачами коммунистического строительства позволила воспитать высокоидейных, квалифицированных и всесторонне развитых музыкантов, способных раскрывать всю красоту и своеобразие художественных образов молдавской музыки соответствующими ее природе и специфике средствами музыкального воплощения. Советская музыкальная педагогика содействовала наиболее успешному разрешению проблемы воспитания в Молдавии квалифицированных музыкантов всех специальностей, призванных стать активными пропагандистами профессиональных знаний, советской культуры и коммунистической идеологии в области искусства.

Блестящие достижения советских исполнительских школ оказывают самое благотворное воздействие на развитие концертной деятельности в Молдавии. В республике систематически выступают лучшие представители советского музыкального

искусства: инструменталисты, вокалисты, дирижеры, различные исполнительские коллективы. Среди них отметим профессоров Московской консерватории Д. Ойстраха, Г. Нейгауза, Г. Гинзбурга, Я. Зака, певиц М. Масленникову и Д. Пантофель-Нечецкую, композиторов Р. Глиэра, Д. Кабалевского и Д. Шостаковича, дирижеров Л. Гинзбурга, А. Гаука, Ю. Фаера, К. Симеонова, Московский камерный оркестр, хор им. Пятницкого, украинскую государственную хоровую капеллу «Думка» и многих других. Их выступления не только обогащают, но и стимулируют музыкальное развитие республики в целом.

Активную роль в развитии музыкальных связей играет Молдавская государственная филармония. Она регулярно организует симфонические, сольные и другие концерты, которые знакомят население республики с лучшими произведениями мировой и, прежде всего, русской и советской музыки.

В репертуаре ряда коллективов филармонии, наряду с произведениями русских и зарубежных композиторов, фигурируют пьесы молдавских, украинских и других авторов, что способствует укреплению взаимосвязей между различными музыкальными культурами. Особенно в этом отношении выделяются симфонический оркестр и хоровая капелла «Дойна», известные и за пределами республики. Молдавскую народную музыку среди советских слушателей пропагандирует оркестр «Флуераш». Этот коллектив Молдавской государственной филармонии, созданный по примеру других братских республик Советского Союза, является носителем традиций молдавского народного исполнительского стиля. Молдавское народное исполнительство развивается в тесном содружестве с другими областями музыкальной жизни и культурами братских народов. В этом художественном коллективе представлены инструментальная, вокальная и танцевальная группы, что позволяет объединить в нем молдавское инструментальное, вокальное и танцевальное искусство со свойственными им специфическими особенностями. В исполнении «Флуераша» молдавские народные мелодии звучат не только в Молдавии, но и в различных районах нашей необъятной Родины и за границей.

Благодаря открытию в 1956 г. Молдавского театра оперы и балета население республики впервые получило возможность систематически знакомиться с произведениями оперного и балетного искусства. Среди них надо, в первую очередь, отметить оперу «Евгений Онегин» П. Чайковского.

Связи культуры республики с культурой братских советских народов показали, каких достижений можно добиться в условиях советской действительности благодаря заботе, вниманию и мудрой политике нашей партии и правительства.

*Отражение молдавско-
русско-украинских связей
в процессе развития молдавских
народных музыкальных инструментов*

Изучая развитие музыкальных инструментов, бытующих в Молдавии, мы находим немало примеров взаимосвязи между ними и музыкальными инструментами русского и украинского народов. Эти связи объясняются во многом общей историей соседних и дружественных народов, а также рядом общих черт эмоционально-психологического склада славян и тесно сопрягающегося с ними народа Молдавии. Очевидно, названные факторы и обусловили причины, определившие наличие ряда общих музыкальных инструментов у трех народов при сохранении основных специфических особенностей, характеризующих музыкальную культуру каждого из них в отдельности.

В музыкальной практике молдавского, украинского и русского народов известно немало общих ударных и деревянных инструментов, имеющих древнее происхождение, как например, различные виды барабана, бубна, трещотки, дудки (флуера), пыжатки, двойчатки, многостольной флейты (кувиклы, най), жалейки¹, волынки (чимпой), рожков и деревянных труб, а также медных духовых инструментов, гармоники и баяна. Но эти музыкальные инструменты настолько распространены у многих народов, что трудно говорить о специфичности интересующих нас связей в данной области.

Гораздо более богатый материал для выявления взаимосвязей между музыкальными культурами трех народов представляют струнные и смычковые инструменты. Именно эти музыкальные инструменты, обладающие богатыми эмоционально-выразительными возможностями, отвечали наиболее полно художественным требованиям и запросам человека на различных стадиях его развития. Это и определило глубокое внедрение в быт народа смычковых инструментов и, в частности, инструментов скрипичного типа, которые постепенно оттеснили на второй план все остальные струнные инструменты.

Этому в значительной степени способствовала исключительная певучесть смычковых и особенно скрипичных инструментов, близость их звучания к человеческому голосу. Одновременно, благодаря своей подвижности, широкому диапазону и яркой звучности, они оказались более пригодными, чем другие

инструменты, для передачи стремительных танцевальных образов. Принимая во внимание значительную роль песенности и танцевальности в музыкальных культурах трех братских народов и особенно, в ряде случаев, тесное взаимопроникновение этих двух начал, можно считать естественным, что смычковые инструменты заняли ведущее место в инструментарии Молдавии, России и Украины.

Из наиболее известных в молдавских землях музыкальных инструментов прошлого отметим арфу, гуслу, псалтирь, кобзу, лэуту, или алэуту, кобуз, кобуш, кобыз, или кобузу, виоару, или скрипку. Ряд этих инструментов, как например, гусли и кобза, были известны в древней Руси, а скрипка рано и глубоко внедрилась и в музыкальную практику народов России и Украины.

Следует отметить очевидное сходство названий гусла и гусли, свидетельствующие об общности их этимологического происхождения. Известный писатель и филолог XIX в. Б. П. Хашдеу говорил, что во второй половине XVI в. гусла и алэута, являющиеся разновидностью щипкового инструмента лютевого типа, представляли собой один и тот же инструмент². Это тем более знаменательно, ибо в период, предшествовавший образованию Молдавского государства, молдавские земли входили в состав Галицко-Киевской Руси.

Многие из перечисленных музыкальных инструментов давно исчезли из музыкального обихода русского, украинского и молдавского народов, но такие из них, как, скажем, скрипка и кобза, стали неотъемлемыми спутниками повседневной жизни трудовых масс. Образцы некоторых из старинных инструментов (псалтирь, лэута и др.) не дошли до нашего времени. О них теперь приходится судить главным образом по неполным и порой противоречивым описаниям современников и летописцев, по отрывочным сведениям, обильно разбросанным по историческим и церковным документам, или по изображениям инструментов на церковных фресках. Поскольку еще до своего исчезновения они претерпевали различные метаморфозы, в большинстве случаев по краткому упоминанию не представляется возможным научно определить, идет ли речь об основном виде того или другого инструмента, или о каком-нибудь из его многочисленных вариантов. Поэтому невозможно полностью воссоздать картину появления, развития и упадка целого ряда инструментов, которые должны были играть существенную роль в процессе эволюции инструментария Молдавии, Украины и России.

Так, например, в отношении псалтиря теперь можно утверждать лишь то, что он был струнным инструментом с 10 струнами, употреблявшимся, по-видимому, и в ансамбле³. Вытеснению псалтиря, очевидно, способствовала его ассоциация с чуждым духу местного населения католицизмом, против экспан-

сии которого боролся молдавский народ. По-видимому, по тем же причинам псалтирь совершенно не привился и в России. Известные в России изображения псалтиря, относящиеся к XVIII в., как отмечает Н. Финдейзен, воспроизводят западные образцы, ничего общего со славянскими гуслиями не имеющие. Н. Финдейзен подчеркивает, что «псалтирь интересен именно полной отчужденностью представленных в нем музыкальных инструментов от славянских»⁴.

История русских гуслей особенно ярко отразила свойственное духовенству двойственное отношение к ряду музыкальных инструментов. Прибегая к музыке и музыкальным инструментам для привлечения прихожан, духовенство совершенно по-разному относилось к тем из них, которые ассоциировались с библейскими образами и тем, которые принадлежали современной народной практике. Так, например, духовенство терпело гусли как инструмент «...библейского царя — псалмопевца и гуслиста Давида...». Но те же гусли в руках народа, вернее их присяжных, забавников-скоморохов, отрицались и осуждались духовенством, которое допускало изображение гуслей в письменных памятниках своей церковной бытовой и обрядовой литературы⁵.

Подобное противоречивое отношение духовенства определялось тем, что, напуганное ростом общественных антагонизмов и недовольством народных масс, оно видело в народном искусстве не только проявление языческих обычаев и бесовщины, но также известную угрозу тем устоям, защитником которых оно выступало. Немаловажную роль во враждебности духовенства к народным музыкальным инструментам играло и то, что сила эмоционального воздействия наиболее интересных народных музыкантов ассоциировалась в представлении народа со сверхъестественной, нечистой силой. В преданиях и литературных памятниках русского, молдавского и украинского народов говорится о дьяволе, искушающем людей игрой на музыкальном инструменте. Об искушении святых старцев чертом мы узнаем, например, из «Повести временных лет». По известной в Молдавии легенде дьявол создал скрипку и козу⁶.

Не случайно духовенство, как и светские власти, нередко принимало меры для уничтожения музыкальных инструментов и всего того, что было связано с народным искусством. Так, Тобольский воевода постановил изломать и сжечь «...всякие гудебные сосуды...» и «...бесовские игры...», а неподчинившихся «...бить батоги...»⁷.

В русских и молдавских церковных и исторических документах встречается немало свидетельств о бесчеловечном отношении к играцам на народных инструментах. Их приравнивали к жуликам, вора, разбойникам и вообще к социально опасным элементам. Так, в грамоте Троице-Сергиевского монастырского собора от 1555 г. говорится: «Не велели... в волости держати

скоморохов, ни волхвей, ни баб ворожей, ни татей, ни разбойников... а скомороха или волхва или бабу ворожею, бив да ограбив да выбити из волости вон; а прохожих скоморохов в волость не пущать...»⁸. Об аналогичном отношении к лэутару говорит указ господаря Матея Бассараба: «Никакой алэутар, играющий на скрипке и алэуте на базарах, ярмарках и свадьбах, не может взять в жены дочь порядочного человека и боярина потому, что он — посмешище бога и людей»⁹. Впрочем, лэутар страдал из-за отрицательного отношения властей к народному искусству вообще. Сошлемся на некоторые документы. В своем постановлении от 1751 г. молдавский митрополит Путняну клеймил игру и танцы как языческие обычаи¹⁰. Как указывал Ч. Бобулеску, в 1788 г. епископ Дософтей Хереску, рабелепствовавший перед австрийской администрацией в порабощенной тогда Буковине, горько сетовал на то, что народ «предпочитает скрипку молитвам»¹¹.

Варварское отношение к народным музыкантам и их инструментам — одна из причин того, что образцы ряда древних инструментов, как уже упоминалось, не сохранились до наших дней.

Несомненно, разновидности многих позже исчезнувших музыкальных инструментов в свое время событовали в музыкальной практике трех народов. История выявляет немало интересных примеров того, как инструменты, взаимно влияя друг на друга, видоизменялись, постепенно подвергаясь вытеснению более совершенными образцами. Одной из определяющих закономерностей этого процесса было влияние общих художественных устремлений эпохи. История инструментария Молдавии, Украины и России изобилует примерами того, как в процессе смешения и слияния характерных признаков различных музыкальных инструментов изменялись их размер и форма, манера игры и способ держания. Возникали новые виды инструментов, которые нередко сочетали в разнообразных комбинациях типовые особенности некогда разнородных инструментов.

Одним из примеров смешения характерных признаков двух музыкальных инструментов в России является гудок скрипкообразной формы с выемками по бокам¹². Как отмечает И. Ямпольский, в западных областях Украины известен «...народный смычковый инструмент, сочетавший характерные признаки корпуса скрипки, головки и шейки смычковой лиры с лютневидной розеткой...»¹³. Интересной иллюстрацией аналогичного процесса смешения может служить одна из многих разновидностей старинной молдавской лэуты, имевшей форму арфы¹⁴.

При сравнении общего в инструментарии трех народов порой невозможно определить, какие его черты носят чисто индивидуальный характер и какие являются видовыми признаками и особенностями, присущими определенному основному типу. Тем не менее обилие вариантов одного и того же музыкального

инструмента в родственных музыкальных культурах или разнообразии смешения форм и названий двух или даже нескольких инструментов, несомненно, подтверждают широкое их распространение и глубокое внедрение в народный быт.

Сходство процесса развития струнных и смычковых инструментов молдавского, украинского и русского народов можно проиллюстрировать таким фактом. Из многочисленных названий, применявшихся в Молдавии для обозначения разновидностей одного и того же типа инструмента, такие, как, например, скрипка, четера, кобуз, кобза и лэута, представляют взаимный интерес для исследователей культуры всех трех народов. Не исключается возможность, что эти названия на различных этапах приобретали значение синонимов. Так, в древности был известен кобзарь, игравший на кобузе¹⁵. Из другого источника мы узнаем, что кобзарь, покорявший своей музыкой даже хищных зверей, играл на лэуте, которая в церковной литературе называется китара, или псалтирь¹⁶. Напомним, что на Украине игрец на бандуре и на волынке именуется кобзарем¹⁷.

Любопытно, что в некоторых источниках конца XV в. музыкальный инструмент кивара получает название четеры. Обращает на себя внимание тот факт, что слово *cythara* служило в начале для обозначения вообще всех струнных инструментов¹⁸.

Многие русские, украинские и молдавские музыкальные инструменты связаны в своих истоках с инструментарием народов Азии. Заметим, что, по некоторым сведениям, у татар в XIII в. также имелся струнный инструмент *cithara*, который, как предполагается, был не чем иным, как думрой, или домрой, кобызом, или кобзой¹⁹.

С точки зрения связей, главным образом молдавской и украинской инструментальных культур, следует подчеркнуть тот факт, что в Псалтыре Дософтея 1673 г. лэута отождествляется с кобузом. Смешение названий лэуты и кобуза тем более заслуживает здесь внимания, что кобуз (который, как мы уже видели, также отождествляется с кобзой) известен и как смычковый инструмент²⁰, а лэута — в своем основном виде — как щипковый.

Относительно лэуты существуют мнения, будто ее родиной был Египет, а по другим предположениям — арабо-иранские земли; предполагают, что на ней было 11 струн, настроенных по квартам, из которых верхняя предназначалась для исполнения мелодии, а 5 пар нижних — для сопровождения. Были лэуты разных размеров и с разным количеством струн и от этого инструмента, как предполагается, произошла кобза²¹. У средневековой лэуты был мандолинообразный корпус с большими полукруглыми резонансовыми отверстиями и двойной гриф с 24 струнами. Струны располагались четырьмя повторными группами, по 6 струн в каждой, и строились в кварту и

терцию. Таким образом, лэуту, очевидно, надо считать одной из разновидностей лютни, о чем также может свидетельствовать следующая, фигурирующая в некоторых работах этимология: *араб.*— уд., *аль*,²²; *турецк.* — лаврут, лагута; *франц.*— лют; *итал.*— лауто; *исп.* — лауд; *польск.*— лютня; *молд.*— лэута²³.

Кобза под различными наименованиями (кобоз, кобыз и т. п.) существовала у славян и других народов уже в 1250 г. В том же XIII в. кобза была известна у половцев, в XI в. кочевавших до Молдавии²⁴.

О связи кобуза с кобзой имеется интересное свидетельство у В. А. Мошкова, который говорит, что «инструмент одинакового названия с гагаузской²⁵ кобзой и весьма близкий к нему по виду есть у малороссов». Этот инструмент, продолжает В. А. Мошков, известен также у киргизов под названием кобыз, у чувашей — под названием кубос и кобс и у астраханских нагайцев — кобос²⁶.

Известно, какую роль в развитии музыкальных инструментов русского народа сыграли инструменты народов Средней Азии, Закавказья, а также татар и др. Некоторые из них повлияли и на развитие музыкального инструментария в Молдавии. Так, например, у казахов, киргизов и узбеков бытовали инструменты следующих названий: кобыз, кобуз, кавуз, кауз, или коуз²⁷. Заметим, что, по некоторым сведениям, сходное наименование — кобаш, или кобас, встречается у черемисов и чувашей, причем кобас (вероятно, производное от кобуз, или кобыз) известен также как смычковый инструмент татар и тождествен, как отмечает А. Е. Фаминцын, смычковому кобызу киргизов²⁸.

В России и в Молдавии, как и у ряда других народов, название кобуз и его многочисленные производные применялись для обозначения как смычковых, так и щипковых инструментов. Подобные названия для обозначения скрипичных и скрипкообразных инструментов распространены не только в Молдавии, но и у народов Закавказья, во многом связанных с Россией. «У кавказских нагайцев,— пишет А. С. Фаминцын,— под именем кобыз понимают инструмент, похожий на скрипку с двумя струнами... Ныне у казанских татар известно название смычкового инструмента кобыз, объясняемого как скрипка»²⁹.

Насколько сильным было воздействие этих многочисленных переплетений, видно хотя бы из того, что у венгров, музыкальная культура которых имеет немало общего с молдавской, уже с начала XVIII в. слово кобоз стало переводиться как басовая скрипка³⁰. К отмеченному А. С. Фаминцыным добавим, что в Молдавии у кобуза было несколько названий, например кобузу, или кобуш.

Другим музыкальным инструментом, бытовавшим на севере Молдавии, Украины, в Белоруссии и некоторых областях Рос-

сии, была колесная лира, имевшая также разные названия: лера, реля, рыле, или рыля. Она была особенно распространена в крестьянском быту, а на Украине и Белоруссии даже получила название крестьянской лиры. Говоря об этом инструменте, бессарабский поэт первой половины XIX в. К. Стамати называет его лэутой («лют»)³¹. О популярности колесной лиры в России, Белоруссии, на Украине, а также в некоторых районах Молдавии можно судить по тому, что от нее произошло название лирник, ставшее нарицательным для народного музыканта, особенно на Украине и Белоруссии.

Поэтическое описание игры на колесной лире дано в рассказе М. Горького «На чангуле», являющемся интересным проявлением молдавско-русских связей в художественной литературе³². М. Горький так описывает колесную лиру: «Над верхней декой инструмента... на месте голосника, возвышался деревянный круг, до половины углубленный в кузов, над кругом было натянуто шесть тонких струн, а две басовые касались его боков. В боку овального кузова торчала ручка, над черным грифом, на полоске, поверх него, помещались лады; вращая одной рукой ручку, женщина прижимала лады пальцами другой, и струны, касаясь вращавшегося круга, давали звук кларнета, гнусавый, неяркий»³³.

Красочно М. Горький описывает звучание инструмента в сочетании с человеческим голосом: «Тугая тишина вдруг лопнула, и, словно из какой-то светлой щели, брызнул и потек ручей густых звуков — струны кобзы согласно запели странную мелодию, потом все звуки слились в одну низкую, тоскливую ноту, и прежде, чем она иссякла, к ней приник, обнял ее сочный женский голос, — внятно и напряженно он пропел незнакомые слова... Инструмент повторил мелодию слов с настойчивой точностью, женщина запела снова, и вновь голос ее подхватили струны и опять слились в одну ноту, бесконечную, как степная дорога.

Так, чередуясь, женщина и кобза разносили песню по гладкому безмолвию ночи, как лунный свет по морю; было в этой песне глухое отчаяние, сжимавшее сердце, было в ней все, чем бедна и богата степная ночь».

И далее: «Мелодия песни была неуловима, как полет ласточки; она также неровно и слепо металась в тишине, неожиданно опускаясь до тихого стога и тотчас взлетая высоко, звонким криком отчаяния, испуга или страсти. Струны, напоминая звуками своими волюнку и кларнет, вторили песне внушительно и громко, точно уговаривая страдавшего человека, обнимая жалобы его потоком иной печали. Иногда казалось, что они передразнивают печаль песни»³⁴.

Итак, один и тот же музыкальный инструмент мог иметь разные наименования. Эти названия нередко смешивались и переносились с одного инструмента на другой. В истории ин-

струментария Молдавии, России и Украины, как и ряда других соседних народов, есть немало случаев подобных смешений и заимствований, свидетельствующих об общности закономерностей процесса возникновения и развития их музыкальных инструментов. Сошлемся, скажем, на общность наименований свирели, сурлы и зурны, известных в молдавских, славянских и других землях.

Если мы обратимся к скрипке, то увидим, что и ее названия часто смешиваются с наименованиями, например инструментов лютневого типа. А. С. Фаминцын писал, что наблюдается «...отождествление или точнее — соединение под общим именем „гусли“ разных струнных инструментов в старинных русских азбуковниках и словарях. Так, например, у Зизания (1596) гусли объясняются как арфа, лютня, скрипица... В словаре Беринды (1627) гусли — скрипица; гусль — гарфа, цитра... фриульские словины под словом *goslje* (гусли) понимают, по свидетельству Срезневского, иногда скрипку...»³⁵.

Конечно, исходя из одной лишь общности словесных обозначений нельзя делать вывод о непосредственном переходе или превращении одного типа музыкального инструмента в другой. Общность словесных обозначений — доказательство не происхождения музыкальных инструментов друг от друга, а скорее простого перенесения названия с инструмента на инструмент. Такого рода смешение названий объясняется, прежде всего, широким распространением соответствующих инструментов в быту соседних и общающихся между собой народов, наличием ряда общих влияний.

По мнению А. С. Фаминцына, перенесение названия с одного инструмента на другой происходит потому, что новый инструмент в процессе вытеснения старого не может сразу стереть название последнего из памяти народа³⁶.

Однако нередко смешение названий не исключает, а, наоборот, предполагает событование разнотипных музыкальных инструментов у интересующих нас народов. Это можно проследить по многим источникам. Так, например, в Кодексе Стурдзанус второй половины XVI в. Златоусту приписываются слова: «О горе тем, кто ест и пьет под звуки чимповев, четвер и алэут».

Но со временем в Молдавии, как и в ряде славянских земель, благодаря превосходству своих эмоционально-выразительных возможностей, инструменты скрипичного типа стали постепенно выходить на первый план, оттесняя своих бывших соперников.

Упоминание о смычковых инструментах, общих Молдавии, Украине и России и близких к ранним образцам скрипичного типа, встречаются уже в старинном молдавском документе XV в. Скеянском Кодексе (1482). Близость этих инструментов и инструментов скрипичного типа подтверждают и фрески,

сохранившиеся в ряде старинных молдавских монастырей, тесно связанных с культурой славян. Например, на стене Воропецкого монастыря, построенного еще в XIV—XV вв., мы находим изображение музыкального инструмента, близкого к ранним образцам скрипичного типа. Из подобных инструментов путем сложного и длительного развития весьма рано выделилась скрипка, завоевавшая себе популярность в славянских и молдавских землях.

Как установлено, скрипка бытовала в Молдавии по меньшей мере со второй половине XV в. Примечательно, что в то отдаленное время для ее обозначения употребляется не слово общероманского происхождения «виоара», а славянское «скрипка». Отсюда можно сделать вывод, что скрипка проникла в Молдавию именно из славянских земель, где, как например в Польше, она также была известна уже с XV в.³⁷ Следовательно, можно предположить, что в России и в некоторых других славянских землях скрипка бытовала и ранее.

Подтверждением сказанному может служить один из документов молдавского господаря Еремии Могилы³⁸, удостоверяющего родословную своего брата по отцу Тодора Могила. В нем говорится: «Наш верный и именитый боярин Тодор Могила, наш брат, сын нашего покойного отца, великого логофета³⁹ Иона Могила и его жены Гряки, внук Анушки и правнук Маришки и Скрипки (разрядка наша.— Б. К.)...»⁴⁰

Итак, прадедом Тодора Могила по материнской линии был человек, носивший имя (прозвище) Скрипка. Точная дата этого документа не известна, но он мог быть составлен только в период правления Еремии Могила, т. е. между 1595 и 1600 гг., потому что Еремия Могила говорит здесь о себе как о господре.

На основании связи (особенно прочной в те отдаленные времена) между именем, прозвищем или кличкой человека и родом его занятий можно заключить, что прадед Тодора Могила — Скрипка, живший в Молдавии в конце или даже во второй половине XV в., имел определенное отношение к музыкальному инструменту. О присвоении человеку названия музыкального инструмента говорят также следующие довольно обычные в Молдавии и на Украине фамилии: Дуда, Бас, Кобзарь и Скрипкарь⁴¹.

Употребление слова скрипка в качестве прозвища или фамилии человека подтверждают и другие документы. Более того, в некоторых из них речь идет о ряде лиц, носивших фамилию Скрипка, Скрипко, Скрипкэ. Так, например, в документе от 1532 г. за № 1 молдавский воевода Петру Рареш утверждает за Спиридоном, Павлом, Анной и Илкой Скрипко право на владение селением на берегу реки Лива⁴². О них же упоминает и дьяк Павел (вторая половина XVIII в.), который на основании имеющихся в его распоряжении данных сообщает,

что «...у Скрипка в 1500 г. было четверо детей: Спиридон, Павел, Анна и Илка»⁴³. Заметим, что, начиная примерно с 1520 г., имя Скрипка (Скрипко, Скрипкэ) попадает в документах, относящихся к различным местностям Молдавии, включая столь близкое к Кишиневу село, как Варзарешты⁴⁴.

Обращает на себя внимание факт, что в той же местности Молдавии, где проживала упомянутая выше семья по фамилии (прозвищу) Скрипка, имелись не только холмы Скрипка⁴⁵, но и селения Скрипченешть⁴⁶ и Скрипицень⁴⁷. При том в Молдавии из музыкальных инструментов не одна только скрипка оказалась первоосновой происхождения фамилии человека или наименования деревни. Упомянем хотя бы село Бучумь (бучум — музыкальный инструмент⁴⁸).

То же явление нам известно и в России. В русских писцовых книгах XV и XVI вв. есть данные о деревнях Скоморохов, Скоморохово, Скоморошиха, Скоморошкова⁴⁹.

В подтверждение тому, что прозвище или фамилия Скрипка, встречающееся уже в XV в., связано именно с музыкальным инструментом — скрипкой — можно сослаться на имеющуюся в одном из источников интересную этимологию прозвища лиц, перечисленных в приведенном ранее документе от 1532 г.: «Скрипко... Скрипка — это славянское скрипка, violon, скрипач — violoniste»⁵⁰.

Еще одним доказательством тому, что наименование «скрипка» проникло в Молдавию из славянских земель, является его характерный уменьшительный суффикс -ко-, женский род -ка- славянского происхождения. Вот перечень имен, оканчивающихся на -ко- и -ка-: Андрейко, Батко, Анка, Илка⁵¹.

Относящиеся к скрипке молдавские документы свидетельствуют о развитии скрипичного искусства в России и в ряде других славянских стран. Об этом документы на русском языке либо не сохранились, либо еще не обнаружены.

Скрипка заняла видное место в жизни молдавского, русского и украинского народов. Она как нельзя лучше отвечала общим чертам их духовного склада и художественным запросам. Своеобразный склад народной музыки определил ее эмоциональный характер и требовал соответствующих средств выражения и исполнительских приемов. Наряду с задушевым лиризмом и драматической насыщенностью, одной из характерных особенностей этого стиля является широкое использование колористических средств реалистической звукописи, включающей яркую игру тембра и регистров. Разнообразная вибрация, своеобразное портаменто левой руки с активным применением звуковысотной заостренности, частое использование быстрых форшлагов, трелей и мордентов, легкий, грациозный штрих, проведение мелодии на фоне открытой струны, воспроизведение звучаний других инструментов, и, наконец, особо выразительная, певучая манера звукоизвлечения,— все

это развилось в Молдавии, Украине и России⁵² на основе эмоционально-художественной направленности и вариационно-импровизационной природы народной музыки.

Скрипка и инструменты скрипичного семейства, обладая по сравнению с другими инструментами наиболее богатыми эмоционально-выразительными возможностями, стали любимыми инструментами широчайших народных масс. Народ всегда ценил в скрипке ее выразительность и подвижность, ее близость к человеческому голосу, гибкость и красочность ее звучания. И в чувствах и в мыслях народа скрипка всегда отождествлялась с наиболее возвышенными и нежными переживаниями, с наиболее дорогими ему образами, и он всегда доверял ей свои самые сокровенные думы о любви, свободе, жизни.

Обаятельная теплота звучания и впечатляющая сила скрипки связывались в представлении народа с поэтическим, чарующим началом. Эмоциональное воздействие скрипки было настолько велико, что не случайно в представлении народа ей приписывалась сверхъестественная сила, что видно, например, из следующей молдавской загадки:

По бокам уголки,
На боках выемки,
Чудо-заговор внутри!⁵³

В русском выражении — «хитрая скрипка» — также выразились удивление и восторг перед покоряющей силой инструмента⁵⁴.

Заметим, что элемент чудодейственного, сверхъестественного ассоциируется со скрипкой и в представлении белорусского и польского народов. У белорусов, например, слово гудеть означало играть и также колдовать, а по-польски слово гусли одновременно означает колдовство, чары, суеверие⁵⁵.

Представление об игре и таинственности, как о чем-то однородном, зародилось, по-видимому, еще в далекие языческие времена. Особенно много легенд и поверий связывалось со скрипичной игрой именно из-за силы ее воздействия и мастерства, которого она требовала. Так, на Украине бытует поверье, согласно которому человек, стремящийся достичь совершенства в игре на скрипке, в канун страстного понедельника опускается в погреб, где вокруг него во время игры собираются черти⁵⁶. Во многих легендах черт с помощью скрипки свращает верующих с «пути праведного». Художники Молдавии, России и Украины нередко изображали черта, искушавшего пречистых старцев игрой на скрипке.

Одним из обстоятельств, способствовавших гиперболизации образа скрипки в народной поэтике, является яркость звучания инструмента. И это свойство скрипки получило красочное преломление в устно-поэтическом фольклоре молдаван, русских и украинцев. Приведем хотя бы молдавскую загадку:

У сестренки голос тонкий,
Тело легче легкого;
Я с собой ее несусь,
У плеча ее держусь⁵⁷.

С приведенной загадкой перекликается одна из галицко-русских коломиек: На скрипочке тири-тири, на цимбалах бам-бам⁵⁸.

Волнующее светлое звучание скрипки, как бы произвольно отождествляемое с образом чистой женской красоты, обусловило частое упоминание об игре на скрипке в песнях⁵⁹.

Поэтизации скрипки в народе свойственна реалистичность, присущая истинному народному творчеству. Яркая образность, доходящая почти до осязаемой конкретности, простота и меткость сравнений — все это подчеркивает глубокую народность инструмента и ту значительную роль, которую он играет в поэтическом мире трех братских народов.

Эти качества скрипки нашли свое отражение не только в фольклоре, но и в художественной литературе. Поэты и писатели упоминали о скрипке, чтобы усилить как лирические, так и пасторальные настроения. Например, в одном из стихотворений В. Александри так рисует картину сельской жизни:

У качелей на лужайке
По ковру травы зеленой
Парни с девушками хору
Пляшут под скрипку, кобзу, най⁶⁰.

О выразительных свойствах скрипки писал И. Крянгэ: «Нужно было иметь каменное сердце, чтобы оно не трепетало, когда глубокой ночью раздавались звуки скрипки сельского скрипакря из Хумулешть, за которым с песнями по селу ходили парни»⁶¹.

Упоминания о скрипке мы встречаем и в поэзии М. Еминеску.

Кажется, что гордые деревья
Имеют душу под корою,
Вздохи в их густых ветвях
Голос тайны пробуждает,
Их ветвями, как на скрипке,
Ветер, проходя, играет,
Колокольчиками листьев
Сон полуночи тревожит⁶².

В поэме М. Еминеску «Кэлин-небун» также фигурирует скрипка. В этом произведении народная основа скрипичного искусства сказалась в том, что скрипка выступает неотъемлемой частью молдавского народного сказочного мира наряду с его важнейшими представителями.

Свекор учтиво приглашает
Сесть за стол дружков почетных;
Солнце за стол село справа,
А луна — на место слева.
Остальные же расселись
Все по летам и по чину,
Мягко скрипка зазвучала,
С кобзой свадьбу величая⁶³.

Опираясь на народные традиции, современные молдавские поэты и писатели часто обращаются к скрипке в своих произведениях. Скрипка в их творчестве связана и с новой тематикой колхозной и городской жизни. Так, в стихотворениях «Мэй, скрипкаре, мэй, кобзаре»⁶⁴ и «Жок»⁶⁵ Л. Корняну игра на скрипке выражает радость созидательного труда. Те же мотивы ассоциируются со скрипкой в ряде стихотворений Ем. Букова, П. Крученюка, П. Дариенко и др. Не забывают молдавские поэты и прозаики о скрипке при передаче лирических настроений (вспомним некоторые произведения А. Лупана, Ем. Букова и др.).

Замечательным образцом поэтизации скрипки на глубоко народной основе является рассказ М. Горького «Макар Чудра». Вот в каких ярких образных выражениях передает М. Горький силу эмоционального воздействия искусства скрипача цыгана из Молдавии: «Радда и говорит: «Хорошо ты, Лойко, играешь! Кто это сделал тебе скрипку такую звонкую и чуткую?» А тот смеется: «Я сам делал. И сделал ее не из дерева, а из груди молодой девушки, которую любил крепко, а струны из ее сердца мною свиты».

«О ней, этой Радде, словами и не скажешь ничего. Может быть ее красоту можно бы на скрипке сыграть, да и то тому, кто эту скрипку, как свою душу, знает».

И далее: «Да! Так вот раз ночью сидим мы и слышим — музыка плывет по степи. Хорошая музыка! Кровь загоралась в жилах от нее, и звала она куда-то. Всем нам, мы чуяли, от той музыки захотелось чего-то такого, после чего и жить уж не нужно было, или, если жить, так — царями над всей землей...»

И наконец: «А играет — убей меня гром, коли на свете еще кто-нибудь так играл! Проведет, бывало, по струнам смычком — и вздрогнет у тебя сердце, проведет еще раз — и замрет оно, слушая... И плакать и смеяться хотелось в одно время, слушая его. Вот тебе сейчас кто-то стонет горько, просит помощи и режет тебе грудь, как ножом. А вот степь говорит небу сказки, печальные сказки...»

Каждая жила в твоём теле понимала ту песню, и весь ты становился рабом ее»⁶⁶.

Так М. Горький в поэтической прозе воплотил возвышенную красоту и вдохновляющую силу скрипки, подметил то, что породило ее с душой человека.

Музыкантские цехи в Молдавии

Связи Молдавии, Украины и России живо ощущались в своеобразной цеховой организации лэутаров, уходя своими корнями в далекое прошлое и проявляясь в самых разнообразных формах.

В Молдавии, как и в других странах, и в частности в России, среди крепостных музыкантов был широко распространен специфический отхожий промысел — игра на стороне. Она сочеталась с исполнением прямых обязанностей в доме помещика или при дворе господаря. Отхожий промысел представлял собой средство извлечения значительных доходов для владельца дворовых музыкантов. Одновременно для музыкантов он являлся немаловажным источником личного дополнительного дохода. Таким образом, и владельцы, и крепостные музыканты (хотя и по разным мотивам) были заинтересованы развивать этот вид промысла, который с давних пор довольно широко распространился в Молдавии. О том, что такого рода явление было свойственно не только Молдавии, подтверждает выдержка из следующего документа: «Царю-государю и великому князю Михаилу Федоровичу всея Руси. Бьют челом и являют твоего государства боярина, князя Шуйского скоморохи: Павлуша, Кондратьев сын, Зарубин, Вторышка Михайлов, да Ко-нашка Доментьев, да боярина-ж, князя Дмитрия Михайловича Пожарского, Федька, Степанов сын, Чететка, твоего-ж государева дворцового села Дунилова, на приказного на Ондreja, Михайлова сына, Крюкова, да его людей. В нынешнем, государь во 141 (1633) году мая в 25 день, пришли мы, государь, в твое дворцовое село Дунилово для своего промыслишку...»¹

Отхожим промыслом, т. е. игрой на стороне, занимались многие лэутары, вышедшие из народа. По мере роста числа музыкантов-профессионалов и дальнейшего распространения их деятельности возникла необходимость упорядочить их взаимоотношения как между собой, так и с хозяевами. Как и в России, это привело к образованию корпоративных объединений музыкантов. «Эти объединения имели первоначальной целью защиту интересов своих сочленов в борьбе с феодалами»². В Молдавии, да и в России, музыкантские цехи возникали на почве сопротивления произволу феодальных владельцев городов и

деревень. Общий процесс возникновения цехов описан Ф. Энгельсом: «Необходимость объединения против объединенного разбойничьего дворянства, потребность в общих рыночных помещениях в период, когда промышленник был одновременно и купцом, рост конкуренции со стороны беглых крепостных, которые стекались в расцветавшие тогда города, феодальная структура всей страны — все это породило цехи»³.

Аналогичные факторы привели к образованию цехов, объединившихся на основе общности интересов музыкантов-профессионалов и в молдавских землях.

Ни в России, ни в Молдавии не представляется возможным уточнить, когда именно зародились первые музыкантские цехи. Дело в том, что, как отмечает Б. А. Рыбаков, «ранние этапы жизни цехов не знают писанной регламентации; цеховые уставы появляются долгое время после фактического возникновения корпорации»⁴. Нам известно, что «на Востоке многие цехи дожили без письменных уставов до XVIII в.»⁵. Музыкантские цехи в молдавских землях не составляли исключения в этом смысле.

О существовании в Молдавии цехов задолго до появления письменных уставов можно судить по тому, что последние, так же как в России и в других странах, фиксируя на бумаге корпоративные распорядки и правила, говорят о них уже как о старинных, твердо установившихся традициях. Таким образом, дошедшие до нас уставы музыкантских цехов являются лишь оформлением давно уже фактически существовавшего положения дел и отражают весь комплекс корпоративной организации, которая могла сложиться только в процессе длительного развития и приспособления.

Интересные примеры связи Молдавии с Россией и Украиной находим в одном из первых известных нам письменных уставов музыкантского цеха в Молдавии — цеха скрипкарей⁶ г. Хуши⁷. По примеру России и ряда других стран цеховой устав, как правило, утверждался церковными властями. Названный устав был вновь утвержден⁸ и продлен хушским епископом Венямином в 1795 г.

Заметим, что хушский устав отражает родство двух форм корпоративной организации — цеха и братства. В этой связи интересно отметить, что молдавское название цеха — брясла — имеет в своей основе славянское слово брат. Говоря о киевском музыкантском цехе и других цехах на Украине, А. Назаревский отмечает, что большинство цехов XVII—XVIII вв. представляли собой в то же время и братства⁹.

Устав хушского музыкантского цеха отличается рядом черт, характерных для корпоративных объединений у славянских народов. Одна из них — выбор святого в качестве патрона цеха и установление цехового праздника в день этого святого — присуща таким объединениям как в России, так и в западноевро-

пейских странах. Особого внимания заслуживает наличие у хушского цеха двух покровителей — святых Петра и Павла. Устав хушцев гласит: «Виниямин, милостью божьей, епископ Хуша. Поскольку этот старинный цех мастеров скрипкарей издавна имел старосту и устав, как и другие цехи, мы считаем, что эти их порядки должны быть сохранены и впредь полностью в неизменном виде так, как они соблюдались с древних времен. То же считают и все мастера, по просьбе которых мы назначаем старосту и вновь утверждаем устав, а также все обычаи, равно как и праздник, который они по своему выбору решили соблюдать, а именно: день святых апостолов Петра и Павла».

Близость молдавской и украинской корпоративных организаций подтверждается тем, что и здесь, и там членами цеха могли быть крепостные. Так, пункты 3 и 13 уже цитировавшегося устава говорят о повелении хозяина старосте и о боярских и монастырских мастерах-музыкантах: «Когда хозяин повелит старосте выполнить какую-либо работу и староста распределит эту работу, долг каждого подчиниться и выполнить правильное распоряжение старосты; а того, кто не подчинится, осудить и оштрафовать согласно обычаю и его вине. Постановляется, что эти добрые порядки и обычаи будут соблюдаться в неизменном виде всеми мастерами цеха, как монастырскими, так и боярскими, равно как и чужими, причем все будут беспрекословно подчиняться старосте, как тому, кого мы назначили по общему избранию и никто не вправе нарушать эти добрые обычаи, которые мы и возобновляем и утверждаем, как самые добродетельнейшие». Аналогичное явление известно нам и из истории цехов на Украине, в частности в Каменец-Подольской области, граничащей с Молдавией. В этой местности, например, существовали цехи, состоявшие из крепостных, которые должны были выполнять панские повинности¹⁰. За их выполнением должен был следить цехмистер, точно так же, как староста хушского музыкантского цеха был обязан следить за выполнением хозяйского повеления.

Устав молдавского музыкантского цеха напоминает цеховую организацию на Украине и целым рядом других черт: ревностной охраной прав мастеров, беспрекословным авторитетом старших и особенно старосты, общими собраниями, строгой системой цеховых наказаний, включая штрафы и т. п., льготами для членов семьи мастера и т. д. Устав киевского музыкантского цеха, существовавшего уже в 1677 г., пунктом «в» предусматривает, что музыканты, приезжие и странствующие или вообще не состоящие в цехе, «...не должны играть ни на свадьбах, ни в помещичьих дворах, ни в шинковных домах»¹¹. Перекликаясь с приведенным правилом, пункт 5 устава хушского музыкантского цеха гласит: «Если из деревни явится мастер, чтобы играть только в базарный день, он, согласно обычаю, должен дать 2 потреника¹² и уйти отсюда на следую-

ший день. Но если он будет мошенничать или скрываться и не даст положенного старосте, то его надо оштрафовать на два лея или наказать побоями, а мастера, который обнаружит нарушителя, но, получив что-то от него, не приведет его к старосте, наказать штрафом, наложенным старостой вместе с цехом».

Одну и ту же цель преследуют пункт «г» и пункт 11 обоих уставов: «Если кто из цеховых музыкантов условится где-нибудь играть на свадьбе за известную плату, а другой «учинивший перешкод», договорится там же играть за меньшую сумму, то последний должен «отиграти веселье» даром, а следующие деньги поступают «до скринки братское музицкое» (пункт «г» устава киевского музыкантского цеха). «Никто из мастеров, как находящихся в подчинении старосты, так и чужих, не имеет права без ведома старосты наниматься на какую-либо работу, как бы мала она ни была, а заработок тех, кто окажется повинен в подобных делах, будет разделен на три части, а именно: часть в скринку, часть старосте и часть цеху и, кроме того, они будут наказаны соответствующим образом» (пункт 11 устава хушского музыкантского цеха).

Требование беспрекословного подчинения цеховому началу, столь ярко выраженное в уставе молдавского музыкантского цеха, подчеркивается и в уставе киевского музыкантского цеха¹³, а также в уставах других украинских цехов¹⁴. Невыполнение приказаний старосты каралось различными наказаниями, в системе которых штрафы занимали видное место в уставах молдавского и киевского музыкантских цехов¹⁵.

Устав хушского музыкантского цеха представляет особый интерес и тем, что в нем обнаруживается еще одна общая черта, свойственная развитию цеховой системы не только Молдавии, Украины и России, но и других стран. Как уже отмечалось, между возникновением всех перечисленных в уставе обычаев, правил и распоряжений и узаконением их на бумаге должно было пройти немало времени. Примечательно то, что в тексте уставов заметно упорное стремление сохранить положения, уже, очевидно, не соответствовавшие изменившимся условиям. Чем же это вызвано? На известной ступени развития пущенные в ход буржуазией новые производительные силы, прежде всего разделение труда и соединение в одном общем мануфактурном предприятии многих частичных рабочих, и развившиеся благодаря им условия и потребности обмена стали несовместимыми с существующим, исторически унаследованным и освещенным законом строем производства, то есть цеховыми и бесчисленными прочими личными и местными привилегиями (которые для непривилегированных сословий были столь же бесчисленными оковами), свойственными феодальному общественному строю¹⁶.

Это несоответствие и вызвало необходимость закрепления устава музыкантского цеха на бумаге и подкрепления его незыблемости авторитетом церкви. Тем самым привилегированные сословия старались укрепить свои позиции в борьбе с силами нового. Но в действительности подобное стремление искусственно. Удержать насильственно путем узаконения отжившие порядки — свидетельство не силы, а уже слабости почуявшей грядущую гибель цеховой системы. Поэтому не случайно в уставе молдавского музыкантского цеха подчеркнута необходимость обеспечивать прежде всего интересы старосты и мастеров, интересы которых, особенно старосты, носят явно выраженный эксплуататорский, паразитический характер. Для изучающего молдавско-украинские связи особо знаменателен тот факт, что те же тенденции, по-видимому, наблюдаются в украинских цехах, состоявших из крепостных. В них иногда существовали целые «династии» цехмистеров; звание цехмистера переходило из поколения в поколение, от отца к сыну¹⁷. Характерно также, что в уставе хушского музыкантского цеха нет ни слова о защите учеников, которые особенно страдали от эксплуатации.

К положению учеников музыкантских цехов интересующих нас народов полностью относится замечание В. И. Ленина. «Известно, что в общей обстановке товарного хозяйства и капитализма это явление (ученичество.— *Б. К.*) — ведет к самым худшим видам личной зависимости и эксплуатации»¹⁸. Показательны следующие четыре пункта устава музыкантского цеха г. Хуши: «Всякий ученик, желающий наняться в обучение к какому-либо мастеру, должен сделать это с ведома старосты и, нанимаясь, дать старосте, согласно обычаю, два потреника...» (п. 6). «...Тот из мастеров, кто сманит у другого ученика и возьмет его к себе, будет наказан вместе с учеником и должен будет заплатить штраф в три лея в пользу цеха...» (п. 7). «...Сын мастера, который хочет обучаться ремеслу, должен дать старосте, согласно обычаю, 6 потреников, а при вступлении в общее деловое товарищество — пару комнатных туфель старосте и 6 лей цеху в счет уплаты налога на вино...» (п. 8). «...Сын кузнеца или повара, или кучера, который хочет обучаться скрипичному делу, должен дать один лей в цеховую скринку и один лей старосте, а также три потреника в счет уплаты налога на вино; при вступлении же в деловое товарищество он должен снова дать 6 лей в скринку, один лей в счет уплаты налога на вино и пару комнатных туфель старосте...» (п. 9).

Заметим, что в молдавском подлиннике устава в пункте 9 употребляется слово *скрипкария* (разрядка наша.— *Б. К.*). Это слово в молдавском языке обозначает скрипичное дело или, скорее, скрипичное искусство — все, связанное с игрой на

скрипке. Заметим, что в основе слова, сформировавшегося для обозначения всего занятия скрипичным делом, лежит славянское, русское слово — скрипка. Интересно, что значение скрипки как одного из ведущих факторов музыкальной жизни сказывалось не только в Молдавии, но и в соседних землях, например на Украине, где эмблемой музыкантского цеха в г. Нежине была скрипка¹⁹.

В истории молдавских и украинских музыкантских цехов есть немало общего и в формах жестокой эксплуатации, которой подвергались ученики. Они обычно жили у мастера и, несколько лет обучаясь музыкантскому делу, работали на своего хозяина. Большую часть времени им приходилось тратить на выполнение различного рода обязанностей, ничего общего с профессиональным обучением не имеющих: работать по дому, нянчить детей мастера и т. п. Так, один из старейших кишиневских лэутаров Гицу Лазарь Кобзарь, вспоминая свои детские ученические годы, рассказывал, как отец его расторгнул договор с мастером и передал его на обучение другому потому, что мальчика заставляли целые дни стирать пеленки и выполнять другие домашние работы в ущерб занятиям музыкой. С рассказом старого молдавского музыканта из народа перекликается выдержка из украинского документа: «...оная ученица в течение 4-х лет ничего надлежало работать не может по причине занятия всегда ее хозяйственными условиями»²⁰.

Но, конечно, сходством форм эксплуатации не исчерпывалось то общее, что отмечало организацию музыкальной практики в Молдавии, Украине и России. Этой общности способствовали встречи и совместные выступления музыкантов трех народов. Издавна в Молдавии знали русских и украинских музыкантов, а их молдавские собратья нередко выезжали за пределы родных земель. Так, например, как уже говорилось, в 1652 г. на свадьбе дочери молдавского господаря Василия Лупу Руксанды и сына Богдана Хмельницкого Тимофея наряду с придворным оркестром господаря был и оркестр Богдана Хмельницкого²¹. О выезде молдавских музыкантов в Россию свидетельствует, например, выступление оркестра лэутаров при дворе Анны Иоановны в Петербурге в 1740 г. В этом оркестре, состоявшем из 9 человек, были, судя по фамилиям, и украинцы²². Возможно, что и в хоре цыган, привезенном из Бессарабии Орловым в Петербург в конце XVIII в., также участвовали молдавские музыканты²³. После присоединения Бессарабии к России в 1812 г. подобные контакты участились. Среди молдавских лэутаров XIX—первой половины XX в., выступавших в Петербурге, Москве, Киеве, Харькове, Одессе, Ростове, Тамбове и других городах, назовем, например; Г. Херара, В. Визира и Г. Мургу.

Жизнь и работа в сходных во многом условиях, частые совместные выступления русских, украинских и молдавских му-

зыкантов способствовали развитию чувства солидарности, что отразилось и в цеховой практике. Одним из интересных проявлений подобной профессиональной солидарности являются (по данным 1819 г.) объединения в Кишиневском музыкантском цехе как молдаван, так и русских²⁴. Кстати, в тех же цеховых документах отмечается, как немаловажное достоинство, знание лэутаром разной, в том числе и русской, музыки. Это подтверждает следующий документ.

ЖАЛОБА

«Поскольку мы, с помощью божьей, владеем искусством игры молдавской, русской и других музык, являемся боярскими крепостными и платим каждый год оброк своим хозяевам, имеем дома и имущество в этом городе и один из нас, Лупул, сын Иона, был старостой над всеми музыкантами, т. е. над боярскими, монастырскими цыганами, русскими и евреями, которые занимаются игрой в этом городе, и учитывая, что мы всегда играли на различных балах, на которые нас звали, и что я, Лупул, не будучи в состоянии сам со всем справиться, взял себе на помощь Георгия Будалэ, несмотря на то, что старостой являюсь только я, на что мне этой Думой выдана соответствующая бумага и что общество (бояре и купцы), а также весь наш цех просит нас обоих быть старостами, принимая все это во внимание, покорнейше просим Думу сообразоваться выдать нам обоим свидетельства старосты всех музыкантов этого города и ожидаем милостивого рассмотрения.

Подписи: Георгий Будалэ — Лупул, сын Иона, староста»²⁵.

Для молдавско-русских связей показательны и то, как структура и распорядки Кишиневского музыкантского цеха видоизменялись под воздействием передовых русских влияний, особенно с периода присоединения Бессарабии к России.

Дело в том, что к тому времени пост старосты музыкантского цеха перестал быть выборным и превратился в должность, приобретаемую по откупу. Этот процесс распада демократической основы цеховой системы длился весьма продолжительное время и его развитию в Молдавии, возможно, способствовали откупной принцип и коррупция, господствовавшие при турецком владычестве и правлении фанариотов.

К концу XVIII в. в цеховом быту появляется новая фигура — взташ, который объединяет в себе функции предпринимателя, администратора, распорядителя, подрядчика и откупщика²⁶. Взташ вначале выполнял главным образом обязанности административного порядка и обычно назначался властями. Но его роль постепенно приобретала все более ярко выраженный эксплуататорский характер по мере обострения классовых противоречий в цеховой системе. Функции взташа и старосты настолько тесно переплетались между собой, отражая все раз-

нообразие форм цеховой организации со свойственными ей противоречиями, что трудно установить, где именно начинались прерогативы старосты и где начинались функции вэташа. С углублением противоречий цехового уклада вэташ со временем либо полностью вытеснил старосту, совершенно подчинив его себе, либо слился с ним воедино.

В какой степени деятельность вэташей приобрела явно эксплуататорский характер уже к концу 1775 г., видно из того, что они взимали в год с каждого зависящего от них музыканта весьма значительную в ту пору плату в виде обложения. Так, например, вэташ взимал с каждого лэутара, бравшего подряд на свадьбу, талер²⁷ в виде обложения²⁸ за право игры, а каждый нанимаемый для этой цели подручный должен был платить по 33 баня²⁹ вэташу³⁰.

Вэташи отличались исключительной алчностью, а их действия — произволом. Это находило юридическое отражение в правовых обязательствах, которые оформлялись при откупе поста старосты музыкантского цеха. Откупщику принадлежало право получать одну долю платы за игру, если он в ней не участвовал, и две доли — в случае его участия в оркестре³¹. Со временем аппетиты откупщиков настолько возросли, что они стали скупать у казны права на целые уезды и даже области, чиня в них полнейший произвол. Подвластным им лэутарам от них не было житья. Пользуясь любыми средствами, вэташи получали от некоторых лэутаров доход до 30 талеров в год. Это дает представление о том, насколько было место вэташа выгодным, и поэтому нет ничего удивительного в том, что цена откупа постоянно возрастала. Известен случай, когда цена откупа за место старосты музыкантского цеха возросла в 5 раз за четыре года³².

Вследствие жестокой эксплуатации основная масса лэутаров настолько обеднела, что музыканты оказывались не в состоянии платить своим хозяевам оброк. Хозяева подчас вынуждены были обращаться к властям с просьбой о защите своих интересов от чрезмерной корысти вэташа. В этих жалобах крепостных, в том числе музыкантов, называли робь — рабами. Интересно, что здесь слово робь употребляется наряду (и как равнозначное) с украинским словом холопи.

Содержание упомянутых обращений вскрывает сущность происходившего процесса. «Сердобольность» хозяев по отношению к лэутарам фактически выражала их собственные корыстные интересы, поставленные под угрозу резким обеднением крепостных музыкантов.

Любопытным примером улучшения положения молдавских лэутаров, благодаря вмешательству русской администрации, является следующий случай. Две группы кишиневских лэутаров поспорили в 1819 г. о кандидатуре на пост старосты музыкантского цеха. Чтобы разрешить этот спор, кишиневская го-

родская дума «...решила устроить торги и назначить старостой того, кто внесет большую сумму денег в городскую казну». В донесении бессарабскому гражданскому губернатору Катакази от 11 марта 1819 г. кишиневская городская дума доводила до его сведения, что «...согласно старинному обычаю края старосты брали у каждого музыканта, числившегося в цеху, по четыре сотых с каждого заработанного им на свадьбах или при других выступлениях лея, и за это право платили известную сумму в пользу города». Однако Катакази разрешил данный вопрос более демократически. Отменяя торги, он постановил: «...что это место останется за тем, на кого падет жребий, причем он должен будет платить городу прежнюю сумму откупа в 140 леев в год»³³. Этим был положен конец чрезмерному увеличению откупа за место старосты музыкантского цеха в Кишиневе.

Но этой положительной, по сравнению с прошлым, мерой дело не ограничилось. В 1821 г. был восстановлен принцип выборности и полностью отменена система откупа за место старосты музыкантского цеха, т. е. староста освобождался от уплаты городу ежегодной суммы за свое место. Так, в приказе губернатора от 18 апреля 1821 г. упоминается, что по древнему местному обычаю музыканты должны выбирать старост для того, чтобы они следили за порядком. Далее, в качестве мотивировки отмены откупа, говорится: «...поскольку староста приобретает неограниченную власть за очень маленькую сумму (всего лишь 140 леев в год), не имеющую значения для роста доходов города, я повелеваю городской думе немедленно по получению этого приказа ничего больше не брать со старост и чтобы с музыкантов впредь не взымали никакой, даже самой маленькой, платы, причем дума одновременно должна контролировать старост, потребовать от них отчета за прошлое и взыскать с них все собранные ими деньги»³⁴.

Эта мера оказала значительное влияние на процесс дальнейшего развития музыкантской цеховой организации в Бессарабии. При формировании новых цехов ощущалось явное стремление ориентироваться на образцы, имевшиеся в России. Поэтому нет ничего удивительного в том, что при организации новых союзов лэутары стремились воспроизвести структуру и распорядки музыкантских цехов русских городов. Так, в 1835 г. группа кишиневских жителей-музыкантов обратилась с просьбой на имя новороссийского и бессарабского генерал-губернатора об учреждении по примеру города Одессы музыкантского цеха в Кишиневе³⁵.

Как раз в этом случае впервые в истории музыкантских цехов в Молдавии встречаем сведения о том, что в цех входили уже не крепостные, а только юридически свободные городские жители³⁶.

Развитие тесных экономических связей с Россией определило и относительно более высокие темпы роста ремесленной организации в Бессарабии. Быстро возрастало, в частности, количество ремесленников и цеховых организаций. «Если в 1835 г. в городах Бессарабии насчитывалось 2600 цеховых ремесленников, то в 1858 г. их было уже около 7 тысяч»³⁷.

Параллельно растет и количество специальных музыкантских цеховых организаций. Это объясняется ростом потребности в музыкантах и соответственным увеличением их числа в связи с общим развитием экономической и культурной жизни Бессарабии, особенно со второй половины XIX в. Это подтверждают, например, материалы Бессарабского областного статистического комитета с 1863 по 1865 г. Из них видно, что за данные годы число музыкантов, числившихся ремесленниками, увеличилось на 35%³⁸. Примечательно, что этот процесс не ограничивался одним лишь Кишиневом, а распространился на весь край, включая и ряд небольших населенных пунктов.

Характеризуя процесс развития молдавской музыкантской цеховой организации середины прошлого столетия, следует отметить, что, все более подвергаясь воздействию русской общественной жизни, он протекал под влиянием новых социально-экономических условий, создаваемых формирующимся капитализмом, и, хотя профессиональное музыкантское объединение продолжало носить название цеха, этот термин, конечно, не должен пониматься в средневековом смысле.

Глубокие социально-экономические сдвиги, происходившие в жизни России того времени, отразились и в интересующей нас области. Одним из наиболее ярких проявлений новых общественных отношений является тот факт, что со времени отмены крепостного права³⁹ и по мере все ускорявшегося распада усадебно-помещичьего уклада стала утверждаться как преобладающая новая форма вознаграждения лэутаров, а именно: денежная оплата за труд. Но при этой новой форме оплаты эксплуатация основной массы музыкантов не уменьшилась, а, наоборот, стала еще более жестокой. Львиную долю заработка рядовых музыкантов, и особенно учеников, присваивали наиболее известные лэутары, имевшие свои оркестры и содержавшие в обучении большое число детей.

Но с новой формой оплаты, особенно в среде аристократии, продолжала уживаться и старая, некогда преобладавшая форма вознаграждения в виде чаевых, порожденная барски пренебрежительным отношением к музыкантам из народа. Из сообщений, появившихся в кишиневских газетах в 90-х гг., видно, что вознаграждение музыкантам сводилось в одном случае к чаевым, в другом — к угощению⁴⁰.

На молдавской музыкантской цеховой организации, особенно к началу XX в., явно сказывались противоречия буржуазного общества со свойственными ему хищничеством, ханжест-

вом и лицемерием. Все больше разгорается борьба за власть не только внутри цеха, но и в рамках всей ремесленной организации города. Усиливается грызня за «теплые места»⁴¹, сопровождаемая ожесточенной конкуренцией между претендентами на пост городского ремесленного головы. Низко падают мораль и нравы цеховой верхушки в период реакции, последовавшей за подавлением первой русской революции 1905 г. Подкуп, клевета и донос — все пускается в ход для достижения корыстной цели. Так, на выборах кишиневского городского ремесленного головы 1910—1911 гг. старосте музыкантского цеха Колбабе, чтобы обеспечить себе победу, пришлось отбивать яростные нападки других претендентов. На фоне завязавшейся по этому поводу нечистоплотной возни лицемерно звучит торжественная присяга городского ремесленного головы: он обещал поступать «...справедливо и беспристрастно во всех делах и проявлять тщательное старание о благоуспешном состоянии ремесла, о приращении искусства в ремесле»⁴².

Но в противовес оторвавшейся от массы цеховой верхушке в среде лэутаров намечались прогрессивные тенденции, вызванные к жизни ростом классового сознания трудящихся России. Эти тенденции приводят к появлению новой формы музыкантской профессиональной организации типа артели, объединявшей лэутаров как равноправных членов добровольной ассоциации. Стремление к образованию такого рода артелей заметно возрастает среди лэутаров в период революционного подъема, о чем свидетельствуют, например, соответствующие сообщения в кишиневских газетах 1901 г.⁴³

Одним из наиболее ярких примеров явилась артель, созданная известным бельцким лэутаром Костаки Парно (1856—1912). В возглавляемом К. Парно оркестре музыканты работали на товарищеских, артельных началах. Все доходы делились поровну, расходы по починке и покупке инструментов, нот, струн и т. п. покрывала артель, причем инструменты являлись коллективной собственностью всех ее членов. При выходе из артели музыкант получал часть ее имущества. На время болезни членам коллектива выплачивалось пособие, а в случае смерти одного из них семье оказывалась помощь.

Итак, с известного нам момента существования молдавских музыкантских цехов и до полного их исчезновения как корпоративного объединения данного типа, через всю их сложную историю можно проследить тесные связи с музыкантскими цехами в России и на Украине, вследствие которых молдавские цехи при своей специфике имели много общего с аналогичными организациями соседних братских народов.

Музыкальная жизнь Бессарабии конца XIX - начала XX в.

В 70-х гг. благодаря открытию железнодорожного сообщения Одесса—Кишинев—Яссы связь Молдавии с центрами России облегчилась. Кишинев стали чаще посещать русские артисты, выезжающие за границу, да и западные гастролеры, направляющиеся в Россию.

Большое значение для развития местной музыкальной жизни имели концерты крупнейших представителей музыкального искусства: скрипачей Г. Венявского, П. Сарасате, Вильгельми, Ондричека, виолончелиста Давыдова¹, вокалистов Славянского с хором, Молчанова, Лавровской, Арто, Г. Музическу с хором и др. В городе также выступили скрипачи Воланж, Каменский, Контский, Котек, Росси, В. Салин, Сикард, Соломон, Товбич, Шипек, виолончелисты Бюргер и В. Мешков, трубач Вурм, пианисты Левенберг, Шлецер, Шмит, Штейн, Штерн, Фельдау, Юревич, вокалисты Андреев, Андреева-Соловьева, Вильд, Колло, Лавров, Ливен, Меньшикова, Мержвинский, Падилла, Фиглева и Фискетти.

Выступавший в Кишиневе в 1863 и 1865 гг. Воланж включил в программу собственные пьесы: «Вечерний праздник в Молдавии» и «Фантазии на румынские темы»².

Г. Венявский выступал в Кишиневе несколько раз: в 1869, 1871 и 1879 гг. Относительно приезда Венявского в Кишинев заметим, что, по некоторым данным, он прожил известное время в городе. Есть основания предполагать, что пребывание Венявского в Кишиневе носило вынужденный характер и явилось результатом полицейских мер царского правительства в связи с репрессиями, вызванными польским восстанием 1863 г. Знаменитый скрипач встретился в Кишиневе с известным молдавским лэутаром Янку Пержей, игру которого он высоко оценил³.

Концерт П. Сарасате в 1884 г. вызвал интересный отклик в местной прессе. Отмечая высокое техническое мастерство известного испанского виртуоза, музыкальный рецензент «Бессарабских губернских ведомостей» сравнил его игру с игрой Венявского. В своем концерте П. Сарасате сыграл помимо Концерта Мендельсона свои фантазии на темы из оперы Ш. Гуно «Фауст» и свои испанские танцы, «Воспоминание о Москве» Венявского. Последнее произведение было исполнено замеча-

тельным польским музыкантом раньше в Кишиневе. В рецензии подчеркивается, что исполнение русских мотивов в смысле техники, конечно, было артистическим, хотя в исполнении этой пьесы Венявским было больше национального элемента, что понятно само собой⁴. Рецензента также не удовлетворила, несмотря на блеск и отточенность техники, интерпретация П. Сарасате концерта Мендельсона. Эти замечания говорят о том, что в большинстве случаев авторы рецензии разделяли переводные принципы русской музыкально-критической мысли.

О том же свидетельствуют рецензии на концерты киевского виолончелиста В. Мешкова (1875 г.) и венского виолончелиста Бюргера (1882 г.)⁵.

Крупным событием для кишиневцев были оперные представления. Начиная с 1863 г. в городе выступали оперный певец Фискетти с труппой, оперная труппа с участием примадонны Киевской оперы (название труппы и фамилия примадонны не указаны), итальянская оперная труппа, Одесская оперная труппа, балетная труппа варшавских императорских театров, труппа русских драматических и опереточных артистов под управлением Арбелина, опереточные труппы Н. Новикова и И. Лионова и Товарищество русских оперных артистов под управлением Г. Шейна. Среди произведений, поставленных итальянскими труппами, отметим оперы В. Беллини «Норма», Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур», Д. Россини «Севильский цирюльник», Д. Верди «Трубадур» и др. Из гастролей русских трупп следует выделить спектакли одесской оперной труппы в составе Меньшиковой, Люценко, Абраз, Кадминой, Горской, Васильева, Корсова, Кудрявцева, Бастунова, Лярова, Фюрера, Лаврова. В репертуар данной труппы входили оперы «Иван Сусанин», «Фауст», «Трубадур», «Гугеноты», «Вольный стрелок» и «Опричник». Очень значительными по длительности и по числу поставленных произведений были гастрольные Товарищества русских оперных артистов под управлением Г. Шейна, в которых участвовали Кутузова-Зеленая, Левандовская, Пасхалова, Щербачева, Вильский, Винберг, Зеленый, Иноземцев, Корнилов, Круглов, Супруненко, Чемицов, Шейн и Якобзон. Репертуар Товарищества состоял более чем из 20 опер, из которых отметим оперы «Кармен», «Бал-маскарад», «Аида», «Риголетто», «Травиата», «Дочь кардинала», «Руслан и Людмила», «Фауст», «Русалка», «Паяцы», «Сельская честь», «Галька», «Гугеноты», «Фрадьяволо», «Богема», «Демон», «Самсон и Далила», «Миньон», «Евгений Онегин», «Мазепа» и «Пиковая дама». Кроме того, была также поставлена опера жившего и работавшего в Кишиневе В. Ребикова «В грозу».

Наряду с серьезными операми в Кишиневе шли и представления чисто развлекательного характера. Они ставились «...из угождения вкусам большинства публики, иначе сборов бы не было»⁶. То же стремление нередко приводило к вклю

чению в программу спектакля наряду с серьезными произведениями и пьес, лишенных содержания. Так, в 1872 г. труппой Новикова в один вечер была поставлена «...историческая драма в 5 действиях с прологом и 7 картинах, сочинения Соколова; за оною „Бабушкины попугаи“, оперетка в одном акте»⁷. Большие сборы приносили непритязательные, бывшие на дешевые эффекты, фарсы. Но в городе, разумеется, имелись и другие слушатели, которых нельзя было упрекнуть в равнодушии к серьезному искусству, невежестве и скарденности⁸.

Различие вкусов кишиневской публики отразилось и в области критической мысли, двойственность которой обуславливалась самой противоречивостью тогдашней действительности. Так, одни интересовались в искусстве его «...веселой закулисной жизнью, разнообразием характеристических настроений, приятными столкновениями обстоятельств, приличным вознаграждением, и, вдобавок ...весьма легко дающимся трудом»⁹. С другой стороны, были люди, которые осознавали воспитательно-просветительскую роль искусства и, в частности, театра. В этой связи следует подчеркнуть, что еще в 1872 г. некоторые понимали важность создания как молдавского, так и русского театров, «...которые кроме удовольствия, им доставляемого, могли бы здесь иметь и серьезное воспитательное значение. Где здешняя русская молодежь будет в состоянии вне сцены познакомиться со своими родными драматургами — Грибоедовым, Гоголем, Островским, где кроме русского театра успеет она познакомиться, живя в Кишиневе (находящемся в таком отдалении от русского театра), с русскими характерами, русской жизнью и чистой русскою речью?»¹⁰ О серьезном подходе к искусству и заботе о выразительности и правдивости исполнения говорит и ряд рецензий, посвященных оперным постановкам. Касаясь, например, постановки оперы «Трубадур», рецензент, не удовлетворяясь виртуозностью пения итальянских артистов, подчеркивал и необходимость выразительной игры¹¹. Отрицательная оценка выступления Монтекукки в роли Ленского, образ которого, по мнению критика, не удался известному итальянскому тенору, объясняется тем, что средства выражения не соответствовали содержанию исполняемой музыки¹². В то же время рецензент с похвалой отзывался о Супруненко, сумевшем воплотить сложный, противоречивый образ Германа. Здесь, отмечал критик, «необходимы: порыв, страстность, почти истеричность,— а в то же время замысел композитора на каждом шагу требует чувства меры, сдержанности. Сколько можно судить, г. Супруненко ...весьма близко подходит к высказанному нами мнению о партии Германа. Артист, не гоняясь за ложными эффектами, не злоупотребляя теми выигрышными местами, которыми изобилует его партия, просто и, скажем бо-

лее, — печально спел все, что ему спеть надлежало, благодаря чему получилась цельность впечатления»¹³.

В Кишиневе также выступали музыкально-театральные труппы из Запрутской Молдавии, пропагандировавшие, преимущественно, национальное искусство. Некоторые из них по долгу задерживались в городе и давали по 30—40 спектаклей, в программы которых входили многие сопровождавшиеся музыкой пьесы В. Александри, жанровые сценки из народной жизни и национальные танцы. Первые дошедшие до нас сведения о подобных представлениях связаны с деятельностью организатора национального театра в г. Крайове Т. Теодорини, выступавшего в Кишиневе в 1862—1863 гг. С ноября 1868 г. по март 1869 г. в Кишиневе выступала ясская труппа Н. Лукьяна, давшая в городе 40 представлений. Примечательно, что хор этой труппы был укомплектован из воспитанников местной духовной семинарии и что им, как и оркестром труппы, дирижировал известный молдавский лэутар А. Лемиш¹⁴. На протяжении полувека, с конца 60-х гг. до 1912 г. (год смерти), здесь неоднократно выступал артист Ясского национального театра уроженец Бессарабии П. Александреску. Заметим, что этот популярный молдавский артист выступал не только в Кишиневе и в других городах Бессарабии, но также в Могилеве и Одессе¹⁵.

Особым успехом подобные представления пользовались у молдавской интеллигенции, стимулируя ее интерес к творчеству своего народа. По их влиянию в программах выступлений местных любителей стали появляться молдавские номера¹⁶. Среди других этому особенно способствовал Г. Пэун, проявивший себя как певец, актер, поэт и собиратель молдавского фольклора¹⁷.

Этим же влиянием обусловлено углубление национального самосознания в области этнографии и фольклора. Одним из проявлений этого, в частности, являются статьи о быте, нравах, обычаях и музыке цыган и молдаван, с середины 60-х гг. периодически помещаемые в кишиневских газетах.

Приезды гастролеров значительно стимулировали и развитие местной музыкальной жизни. Возросшие музыкальные потребности всего общества, и особенно разночинной интеллигенции, способствовали созданию различного рода культурно-просветительных и благотворительных обществ.

Первой из подобных организаций, очевидно, было Общество поощрения художников. Известно, что оно существовало в Кишиневе уже в 30-е гг. Подтверждается это просьбой о материальной помощи, направленной его председателем бессарабскому губернатору в 1834 г. Возникновение подобных обществ было во многом традиционно связано с аналогичными организациями в России, где в 1820 г. было учреждено одноименное общество по инициативе некоторых частных лиц, стремящих-

ся «...действовать в кругу пространнейшем для цели прекрасной»¹⁸. В числе любительских обществ, все чаще возникавших к 60-м гг. в различных кругах населения «...по примеру всех уездных городов и губерний России...», назовем, например, Общество отдохновения, Общество изящных искусств и любителей музыки, Общество сестер милосердия и посиделок и др.¹⁹ Культурно-просветительская и благотворительная деятельность этих обществ была тесно связана с музыкой. Например, целью Общества отдохновения было «...полезное препровождение времени путем чтения книг, газет и журналов и устройства музыкальных вечеров»²⁰.

С годами их деятельность постепенно развивалась и становилась все более целенаправленной; все большее значение приобретали воспитательные цели. Так, к 80-м гг. любительские спектакли и литературно-музыкальные вечера в ряде случаев уже рассматривались как средство «...развития таланта и эстетического вкуса учащейся молодежи»²¹.

Немалую роль художественно-любительская деятельность сыграла и для внедрения искусства в домашний быт горожан, что сказалось, в частности, в устройстве многочисленных семейных вечеров, а также в организации особых семейных клубов в среде мелкой буржуазии²².

В связи с деятельностью любительских обществ из среды местной интеллигенции выдвигается ряд музыкантов-любителей. Из них отметим: ученика Лешетицкого Бонгардта, Катаржи, Макри, Пуришкевича, Симашко, Трясцовского, Холодковскую и др. Особой популярностью в 60—70-е гг. пользовались видные музыканты-любители, скрипачи К. П. Гулак-Артемовский²³ и К. П. Шумский²⁴, часто выступавшие и исполнявшие сложные пьесы.

Помимо солистов инструменталистов и вокалистов в концертах выступали также любительские мужские и женские хоры под управлением В. Губера, Б. Шинделяра и др. В программы подобных вечеров среди других произведений входили, например, «Стабат Матер» и увертюра к опере «Севильский цирюльник», Д. Россини, «Славься» из оперы М. Глинки «Иван Сусанин», «Лакримоза» из «Реквиема» В. Моцарта, отрывки из ораторий «Сотворение мира» И. Гайдна и «Илия» Ф. Мендельсона²⁵.

Примечательно, что в программе одного из любительских концертов 1880 г. фигурирует А. Зилоти, исполнивший «Балладу» Ф. Шопена²⁶.

О разнообразии и серьезности программ любительских концертов свидетельствует, например, то, что в четырех музыкальных вечерах, данных в зале местной гимназии в 1866 г., было исполнено 6 увертюр для оркестра, 13 сольных пьес (8 для скрипки, 1 для виолончели и 4 для фортепиано) и 4 хоровых произведения²⁷.

Активное участие в любительском музицировании принимали также гимназические учителя музыки и военные капельмейстеры, среди которых отметим А. Банкевича, В. Годлевского, Ф. Дворжака²⁸, А. Свищевского, И. Седлячека, Е. Циглера и И. Чернецкого²⁹.

К середине 80-х гг. прошлого столетия в городе возник один из первых любительских оркестровых коллективов. Этот оркестр сформировался в 1885—1886 гг. и в нем наряду с такими музыкантами-профессионалами, как виолончелист В. Гутор и скрипач П. Каховский³⁰, участвовали и любители. К ним в 1888 г. присоединился кишиневский виолончелист М. Шильдкрет, окончивший с золотой медалью Венскую консерваторию по классу Д. Поппера.

Деятельность этих музыкантов воодушевила гимназическую молодежь. Юные любители музыки стали объединяться в кружки, где знакомились с лучшими произведениями русской и западноевропейской музыки и вскоре при активном содействии И. Чернецкого организовали не только ансамблевую, но и симфоническую группу.

Камерное исполнительство продолжало развиваться и среди музыкантов старшего поколения. Так, например, во 2-й половине 90-х гг. вокруг пианиста Н. Бонгардта и П. Каховского возникла исполнительская группа, в состав которой входили как музыканты-профессионалы, так и любители. В домах Бонгардта, Гутора, Добровольского, Зоти, Катаржи и других регулярно давались музыкальные вечера, привлекавшие все большее число слушателей.

По мере распространения любительской деятельности в среде местной интеллигенции чаще устраивались театально-музыкальные и литературно-музыкальные вечера. Одной из их отличительных черт являются программы смешанного характера. Они могут дать представление о противоречивости вкусов и интересов кишиневской публики. Наряду, например, с живыми картинами на экстравагантные сюжеты с музыкой в антрактах, включавшей и молдавские романсы³¹, или банальной комедией-водевилем под названием «Покойник-муж и вдова его»³², были вечера, на которых звучали гневно-обличительные некрасовские стихи³³. Но о противоречивости развития местной художественной жизни свидетельствуют не только смешанные программы.

В результате общего экономического и культурного развития в Кишиневе к концу 60-х гг. появился специальный музыкальный магазин И. Кубицкого. В нем имелся большой выбор различных инструментов, включая и фортепиано разных марок, для продажи и напрокат³⁴. Профессионалы-настройщики предлагали свои услуги как в городе, так и в селе³⁵. Это подтверждает не только рост интереса к фортепиано вообще, но и его распространение в быту менее зажиточной части населения.

В то же время один проезжий музыкант отмечал, что нигде он не видел такой музыкальной необразованности, как в Кишиневе, хотя в городе было больше музыкальных инструментов, чем в каком бы то ни было другом провинциальном центре России³⁶.

Для низших слоев городского населения большое значение имели жоки³⁷, устраивавшиеся на площади или в окрестностях города. На жоках играли лэутары со своими тарафами. Если во 2-й трети столетия в Кишиневе охотно подвизались всякого рода фокусники и кудесники³⁸, то с конца 60-х гг. чаще организуются в городском саду массовые народные гулянья, в которых роль музыки постепенно возрастает³⁹. Здесь же, в городском саду, для народа выступали лучшие молдавские лэутары Александр Лемиш и Янку Пержа, замечательные исполнители родных мелодий и особенно дойн⁴⁰.

Знаменателен рост интереса и любви к фортепиано простых людей. Желая использовать это в своих интересах, владельцы «...некоторых чайных решили установить пианино»⁴¹.

Сохранилось следующее свидетельство современника: «С тех пор, как в местных чайных заведениях, вместо так называемых „машин“, завелись рояли и пианино, тротуары, прилегающие к сказанным заведениям, буквально превратились в проспекты, где с утра до вечера толпятся любители и любительницы даровой музыки»⁴².

Если музыкальное исполнительство всех видов развивалось в Кишиневе довольно интенсивно, в частности с 60-х гг., то музыкальное образование — медленнее. До 90-х гг. XIX в. в городе не было специальных музыкальных учебных заведений. Существовали две формы обучения музыке, сохранявшего гораздо больше, чем исполнительство, черты усадебно-помещичьего уклада: частные уроки и преподавание музыки в учебных заведениях общего типа.

Первые сведения об обучении музыке в учебном заведении касаются преподавания церковного нотного пения и относятся к Кишиневской духовной семинарии, открывшейся в 1813 г. С началом работы в 1833 г. областной гимназии преподавание пения, как часть общего образования, приобретает светский характер. В казенных учебных заведениях и частных пансионатах уже обучают не только пению, но и постепенно начинается преподавание элементарной музыкальной грамоты, а в ряде случаев и игры на фортепиано⁴³. Ознакомлению с инструментальной музыкой способствовали также занятия по танцевальному искусству, проводившиеся в учебных заведениях города с 50-х гг.⁴⁴

Разумеется, все эти виды обучения были доступны лишь зажиточной части населения. О стремлении приобщить к музыкальному образованию широкие круги населения свидетельствует проект правил о педагогических курсах для пригото-

ния учителей начальных народных училищ от 1866 г. Согласно этому проекту, учащиеся должны были проходить среди других предметов и пение⁴⁵. В 1874 г. было решено проводить обязательные хоровые занятия в общеобразовательной школе⁴⁶. Эти мероприятия отражали определенную демократизацию общественной жизни 60-х гг.

Первые данные о частных уроках музыки связаны с фортепианным мастером и учителем К. Гасие, который переехал в Кишинев из Ясс в 1820 г., а позже поселился в Одессе. В последующие годы основной контингент дававших уроки музыки составляли гувернеры и гувернантки⁴⁷. Они жили в домах аристократов на положении полуприслуги и обучали барских детей хорошим манерам, что предполагало знакомство с иностранными языками, рисованием и музыкой. По мере возрастания потребности в более серьезном образовании, в 70-е гг. происходит дифференциация занятий. В результате этого появляются учителя, обучавшие уже только музыке⁴⁸. О росте спроса на подобные занятия свидетельствует тот факт, что учителя музыки специально приезжали в город, чтобы давать уроки⁴⁹.

С начала 70-х гг. в Кишиневе появляется новый тип учителя музыки. Он уже более не находится в недостойной зависимости от барского дома, живет отдельно и обычно, работая в учебном заведении и принимая активное участие в художественной жизни города, дает уроки не только пения, но и игры на фортепиано, а также других музыкальных инструментах⁵⁰. Если в начале десятилетия речь идет о практических уроках «на всех инструментах и на фортепиано», то к 1878 г. как следствие возросшей специализации предлагаются уроки игры на определенном инструменте и теория музыки⁵¹.

Промежуточной формой между частными уроками и преподаванием музыки в учебных заведениях общего типа было репетиторство. Оно выражалось в том, что частные лица за довольно большое вознаграждение брали учащихся к себе на дом, осуществляя надзор за их воспитанием, поведением, образованием, в том числе и музыкальными занятиями⁵². Такая форма развивалась, очевидно, в связи с увеличением числа иногородних учащихся в учебных заведениях Кишинева. Хотя эта форма обучения была доступна лишь очень зажиточным, названный факт свидетельствует о демократических сдвигах в общественной жизни 60-х гг. Наряду с этим можно привести еще один пример. Так, О. Вольпевский предложил бесплатные занятия в течение года всем способным, независимо от сословия и пола⁵³.

Но упомянутые сдвиги в области музыкального образования не могли удовлетворить растущие потребности. В связи с общим социально-экономическим и культурным развитием возникали все новые и новые задачи и в области музыкальной

деятельности, для разрешения которых требовались новые формы. Широкая организаторская работа РМО благотворно влияла на прогрессивно настроенные круги местной интеллигенции, содействовавшие развитию музыкальной жизни края.

Так постепенно назревали предпосылки, совокупность которых способствовала возникновению 17 октября 1880 г. кишиневского общества любителей музыки «Гармония»⁵⁴.

Цель общества, как это видно из устава, утвержденного Министерством внутренних дел 26 августа 1880 г., заключалась в «...развитии музыкального вкуса, обучении музыке и исполнении лучших музыкальных произведений». Для этого «...члены Общества в обыкновенных своих собраниях исполняют вокальные и инструментальные сочинения, как общие (морсо д'ансамбль), так и одиночные (соло). Сверх того устраиваются публичные концерты, в которых члены исполняют заранее избранные и разученные сочинения»⁵⁵.

Таким образом, уже с начала существования кишиневского музыкального общества его главные задачи были тесно связаны с исполнительской деятельностью. Следует к тому же отметить, что эта деятельность не должна была ограничиваться одним лишь сольным исполнительством, а включала и исполнение камерных произведений. Все это отражало передовые программы деятельности РМО и первых русских консерваторий. Прогрессивные представители русского музыкального искусства стремились увязать художественно-воспитательную работу с требованиями жизни и музыкальной практики.

Ту же демократическую направленность отражает и организационная часть устава Кишиневского музыкального общества, которая гласит: «Членами общества могут быть лица обоего пола и всякого звания...»⁵⁶. В общество входили члены-исполнители, члены-любители и почетные члены. Из их среды на ежегодном общем собрании избирался комитет из 11 человек, принимавший все решения по принципу большинства голосов. Комитет первого избрания состоял из старшины-распорядителя К. Шмидта, старшины по музыкальной части Б. Шенделяра, директоров-исполнителей Е. Циглера, В. Гофмана, В. Губера, Н. Бонгардта, С. Озембловского и директоров-любителей Д. Семашко, В. Шероцкого, Б. Вайса и Н. Савы⁵⁷.

При открытии в обществе числилось 58 членов. Об его популярности можно судить по тому, что уже в течение первого года его существования количество членов увеличилось до 124, из которых 68 любителей и 56 исполнителей. В зимний сезон 1880/81 г. общество дало 6 музыкальных вечеров, «...на которых были исполнены 54 пьесы лучших композиторов как русских, так и иностранных, а именно: М. Глинки, А. Даргомыжского, Вильбоа, Ф. Шуберта, В. Моцарта, Ф. Мендельсона, Л. Бетховена, Л. Керубини, Р. Вагнера, И. Баха и др. В числе исполненных пьес было 24 вокальных, а из них 11 соло, 2 дуэ-

та, 1 трио, 10 для хора и 30 инструментальных, из которых 11 соло, 2 дуэта, 2 трио и 15 для оркестра»⁵⁸.

Например, на вечере 8 января 1882 г. присутствовали 1200 слушателей⁵⁹. Это свидетельствует о том, что деятельность общества пользовалась популярностью среди городского населения.

Общество не получало никакой материальной поддержки ни от города, ни от государства и существовало исключительно на средства от членских взносов и концертных сборов. Вся работа в нем строилась на любительских началах, т. е. бесплатно. Конечно, не все члены были одинаково активны, а некоторые превратились даже в балласт для общества. «Идея создания музыкального общества тогда была в моде, и в числе настоящих любителей своего дела был и ряд случайных лиц, главным образом из высшей кишиневской знати, примкнувших к ним из буржуазного дилетантизма и снобизма»⁶⁰.

Деятельность общества «Гармония», способствовавшая поднятию профессионального уровня местного музыкального исполнительства, стимулировала потребность в развитии и совершенствовании специального музыкального образования. Музыкальные занятия в общеобразовательных учебных заведениях, как часть эстетического воспитания, повышали музыкальное образование молодежи, развивали их художественные вкусы⁶¹. Об этом процессе можно судить по тому, что в Кишиневе, насчитывавшем в 90-х гг. уже около 110 тысяч жителей, имелись две мужские гимназии, реальное училище, духовная семинария, три женские гимназии, два духовных училища и несколько уездных, городских и частных училищ, в которых (почти без исключения) существовали ученические хоры и оркестры из 40—50 человек. В городе работали около 20 преподавателей музыки⁶², не считая дирижеров хоров и оркестров в учебных заведениях. Естественно, что в этих условиях ранее существовавшие формы обучения музыке, связанные с частным пансионом, домашними уроками или репетиторством, не могли более удовлетворять возросшие требования.

На смену устаревшим формам обучения музыке в 90-е гг. приходит новый тип музыкального учебного заведения — специальная музыкальная школа. Хотя такая школа оставалась частной собственностью одного лица, преподавание в ней носило гораздо более глубокий, а главное, более профессиональный характер, чем раньше.

Одним из первых представителей передовой кишиневской музыкальной общественности, осознавшим необходимость коренной перестройки преподавания музыки, был воспитанник Петербургской консерватории Василий Петрович Гутор (1864—1947). Окончив консерваторию, В. Гутор вернулся в родной Кишинев, чтобы «нести музыку в массы». Вдохновляясь

идеями передвижников, он открыл свою музыкальную школу. В. Гутор писал: «Великое и простое искусство может служить почвой для братского единения людей, может быть, в большей мере, чем наука, философия и религия. Надо музыкой зажечь искру в массах... понести музыку туда, где музыки не знают, и откуда она только и может получить обновление и новую жизнь. Познакомиться с музыкальной молодежью и двинуть музыку, настоящую русскую музыку, устраивать „передвижные“ музыкальные концерты»⁶³. «У меня явилось,— писал он позднее,— неодолимое стремление... распахать нетронутую музыкальную новь. Поэтому я... решил отправиться в Кишинев насаждать музыку...» Несмотря на трудности, Гутор настойчиво боролся против старых порядков и тех, кто их отстаивал. «Удерживали меня здесь,— вспоминал он,— ...беззаветная надежда на лучшее будущее и необъяснимое, но понятное пристрастие к „дыму отечества“, привязанность к Кишиневу, где я родился и вырос, где меня в дни ранней юности посвятили в серьезную музыку немногие истинные любители музыки»⁶⁴.

В музыкальной школе задачей В. Гутора являлось профессиональное формирование музыканта. Воспитанный на лучших традициях Петербургской консерватории, он стремился к тому, чтобы учебный процесс был тесно связан с музыкальной практикой и, в частности, с исполнительством.

Открытию этой школы предшествовала большая, кропотливая подготовительная работа. Он осознавал трудности, ожидавшие его, и подошел к этому начинанию со свойственным ему чувством ответственности. Вспоминая впоследствии эти годы, он писал: «...чтобы быть в состоянии удовлетворить тем разнообразным запросам, которые мне могла предъявить работа в провинции, я употребил целых три года на пополнение пробелов своего музыкального образования.

Открывая в 1893 г. свою музыкальную школу в Кишиневе, я был далек от мысли создать что-либо напоминающее консерваторию; я сознавал трудность и часто невозможность обеспечить дело достаточным числом достаточно подготовленных специалистов и решил по возможности специализироваться самому в деле обучения пению и фортепианной игре, в деле организации хора, оркестра, камерных ансамблей. С другой стороны, я сознавал, насколько было бы рискованным открыть в Кишиневе сразу музыкальную школу в широких размерах при тех примитивных условиях, в которых здесь находилась музыка.

Охотно предоставляя преподавать музыку в своей школе и участвовать в устраиваемых ею концертах тем преподавателям и исполнителям, которые принимали участие в моем деле в разное время существования школы, я должен был постоянно заполнять различные пробелы преподавания личным трудом, чтобы не дать делу застыть»⁶⁵.

Отдаваясь всем существом своим любимому делу распространения музыкального искусства в массах и сознавая все его трудности, он сразу же объявил непримиримую войну дилетантизму и строил свою работу на строго профессиональной основе. Будучи убежденным сторонником передовых принципов, он считал необходимым организовать свою школу так, чтобы обеспечить всестороннее образование и развитие музыканта. Непременным условием такого образования и развития, особенно на музыкальной целине, какой в ту пору в музыкально-педагогическом отношении являлся Кишинев, были занятия не только в специальных классах, но и в классах совместной игры, оркестровой подготовки и теории музыки. А главное — надо было обеспечить всем желающим возможность живого восприятия хорошей музыки. Он знал, что для разрешения этой сложной задачи ему придется, из-за нехватки местных квалифицированных кадров, взять на себя преподавание виолончели, фортепиано, теории музыки и даже пения, а также руководство классами совместной игры, хора и оркестра и, кроме того, быть организатором концертов, лектором и публицистом.

Благодаря упорному труду он овладел спецификой новых, стоявших перед ним вопросов. Сохранились обширные материалы с выписками из русских, немецких, французских, английских и итальянских трудов по общей и музыкальной педагогике, истории и теории музыки, постановке голоса, правилам дыхания и дикции, фортепианной игры, хорового и оркестрового дирижирования. Свою подготовку В. Гутор завершил в Берлинском университете, где он год слушал лекции по музыке. Во время пребывания в Берлине он прочел лекцию на немецком языке о музыкальном искусстве и русской музыке. Он также принял участие во всегородских музыкальных празднествах и был приглашен как исполнитель на концерт во дворец великого герцога.

Первая музыкальная школа В. Гутора находилась в его квартире и существовала исключительно на его собственные средства. Ему приходилось покрывать все расходы по школе, так как большинство детей были из бедных семейств и не могли платить за обучение. Кроме того, несмотря на материальные трудности В. Гутор не взимал платы за обучение с наиболее способных учеников, число которых доходило до 18 человек. Концерты школы также давались с благотворительно-просветительскими целями, например, в пользу бедного студенчества.

В. Гутор отдавал школе все свое время. Поглощенный работой, он забывал обо всем остальном. Ученики очень любили В. Гутора и с увлечением посещали его занятия, которые нередко перерастали в долгие, дружеские беседы. Часто они оставались у него по вечерам для спевки и репетиции, к кото-

рым присоединялись и любители музыки из города. Тогда квартира Гутора наполнялась веселой молодежью, и он во всеобщем оживлении терял понятие о времени и обычном порядке жизни.

Постепенно вокруг В. Гутора собрались лучшие музыканты-любители города, в числе которых были скрипачи З. В. Орлов и П. О. Каховский, пианисты Н. Я. Бонгардт, Э. Г. Клозе-Рапп и др. По субботам в гостеприимном доме Гуторов устраивались музыкальные вечера, на которых исполняли сольные и камерные произведения русских и западноевропейских композиторов: пьесы для фортепиано в 4 руки, сонаты, трио и квартеты М. Глинки, П. Чайковского, А. Бородина, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса и др. Вечера эти, охотно посещаемые, проходили очень оживленно. В промежутках между игрой завязывались жаркие споры об искусстве. Гутор был прекрасным собеседником и вскоре своим остроумием и эрудицией завоевал любовь и авторитет своих друзей. Он был страстным спорщиком, имел оригинальные суждения и с пылом их высказывал. В пылу полемики он бывал резок, но никогда не отступал от своих принципов. Непринужденную атмосферу этих дружеских встреч поддерживала его жена Мария Дмитриевна. Получив образование на Высших женских курсах в Петербурге и будучи культурным человеком, она прекрасно понимала устремления своего мужа и всячески ему помогала.

Одновременно с работой в школе В. Гутор стал проводить популярные концерты в городе, сопровождая их пояснительными лекциями о жизненном и творческом пути композиторов, о содержании и характере исполняемых произведений. Он также выступал в газетах со статьями по различным вопросам истории музыки.

Но деятельность В. Гутора пришлась не по вкусу тогдашним заправилам местной музыкальной жизни. Она подрывала их авторитет и своей новизной вызывала тревожные мысли о шаткости освященных временем традиций. Вспоминая эти годы, Гутор писал: «В первый же год (1893/94) по приезде в Кишинев я устроил, при деятельном участии и поддержке многих лиц, впервые в Кишиневе серьезные, содержательные концерты, в которых были исполнены симфонические отрывки, камерные ансамбли, хоры и пр. и после которых стали невозможны концерты местного любительского общества, где музыка исполнялась по рецепту: „что угодно, кто угодно и как угодно“. Как сейчас помню один из бывших концертов местного любительского общества: дирижер, стоя спиной к музыкантам, машет палочкой, а любительский оркестр в это время играет какую-то садовую увертюру в самой первобытной инструментовке, где скрипки играют мелодию все время в унисон с кларнетом; на смену оркестру выступают любители-солисты, во

всей прелести любительского дезабилье (в музыкальном смысле, конечно), искажающие разные заигранные и запетые морсо; на другой день в газете рецензент пишет о таком-то, что он пел в концерте „как недорезанная курица“, за что и получает возмездие в виде мордобития при случайной встрече в кондитерской. Знакомые картинки, отошедшие в область предания отчасти по моей вине, которой мне до сих пор не могут простить некоторые из бывших „деятелей“»⁶⁶.

Отражавшие реакционные настроения представители верхи местного общества чинили всяческие препятствия его демократическо-просветительной деятельности. В этом неравном бою поражение Гутора было неизбежным. В буржуазном обществе индивидуальное начинание, лишенное достаточно широкой общественной поддержки, было обречено на неудачу.

Не будучи в состоянии далее покрывать из своих средств расходы по устройству концертов и содержанию музыкальной школы, В. Гутор был вынужден закрыть ее в 1895 г.⁶⁷

Не менее печальной была участь и частной музыкальной школы М. Волошиновской⁶⁸, существовавшей в Кишиневе в середине 90-х гг. Типичной для порядков буржуазного мира, где все может стать объектом торговли, является продажа этой школы, купленной Н. Прокиным, который длительное время добивался «...от Министерства внутренних дел дозволения открыть классы»⁶⁹. Таким образом, из-за материальных трудностей и бюрократизма музыкальная школа в Кишиневе к 1898 г. была закрыта⁷⁰.

Растущая потребность в более серьезной постановке музыкального образования сказалась и в организации периодических курсов. Подобные курсы создавались для учителей и учительниц низших и средних общеобразовательных школ не только Кишинева, но и всей Бессарабской губернии. Цель курсов — повышение квалификации учителей пения. Это свидетельствует о возрастающем значении пения в эстетическом воспитании детей и молодежи.

Местная общественность понимала важность этого мероприятия. Например, проведенные В. Гутором на протяжении августа 1893 г. курсы пения⁷¹ прослушали около 80 народных учителей, съехавшихся со всей губернии. Гутор считал своей задачей не только содействие повышению профессиональной квалификации слушателей курсов, но и развитию их общей музыкальности. В этом отношении особое значение он придавал вокальному искусству, так как считал, что музыка должна говорить душе посредством голоса в связи с продуманным и прочувствованным словом.

Программа курсов охватывала вопросы постановки голоса, дыхания, артикуляции, дикции, развития слуха и ритма, чтения нот, исполнения двух-, трех- и четырехголосных народных песен и произведений композиторов. В неё вошли также теоре-

тические сведения, основы управления хором и методики преподавания, а для тех слушателей, кто был знаком со скрипкой⁷² или фортепиано, игра на этих инструментах. Сознвая огромную роль народной песни в формировании лучших черт характера ребенка, В. Гутор особенно стремился привить слушателям курсов любовь к фольклору.

Через год вопросы преподавания пения в общеобразовательных учебных заведениях обсуждались на совещании учителей начальных и средних школ Бессарабской губернии. Из протокола совещания от 9 сентября 1894 г. явствует, что собравшиеся осознанно ставили перед собой просветительскую задачу: «Чтобы пение имело культурное значение для народа, оно должно стоять в школе на надлежащей высоте и занимать в ней почетное место». Об их стремлении охватить элементарным обучением пению широкие массы учащихся свидетельствует следующее положение: «Кто может говорить, тот может петь». Верой в успех своего дела проникнуты слова докладчика на совещании Н. Ерошенко⁷³: «...О любви нашего народа к пению говорит его история, его предания и летописи, его прошлое и настоящее. Русский народ, благодаря природе и дарованию, способен к музыкальному творчеству, способен и к пению не менее итальянцев...» Совещание предложило подробно разработанные и приводимые в протоколе программу и методику преподавания пения во всех классах общеобразовательной школы. Из документа также видно, что названные курсы не представляли собой одиночного явления, а проводились дирекцией народных училищ последние годы как в Кишиневе, так и, например, в с. Байрамче⁷⁴.

И все же, несмотря на назревшую потребность, в городе не оказалось сил, которые смогли бы обеспечить постоянное существование специальной музыкальной школы. Общество «Гармония», в состав которого входили люди самых различных взглядов из среды просвещенной интеллигенции и реакционных кругов высшего дворянства и чиновничества, не было единым по своей направленности и потому не сумело превратиться в подлинно руководящий орган местной музыкальной жизни. Разногласия, борьба интересов и стремлений, зависть, ревность и междоусобные распри — все это парализовывало деятельность общества. Стремление отдельных представителей захватить руководящие посты нередко приводило к полнейшему разладу⁷⁵, и были периоды, когда «Гармония» почти бездействовала⁷⁶.

Передовые круги с самого начала существования общества призывали к единению: «Отныне музыкальное общество должно стремиться к привлечению в свой круг всех музыкальных и других артистических сил кишиневского общества с тем, чтобы дать им возможность развиваться и образовать в ближайшем будущем правильно организованное музыкально-драматиче-

ское общество подобно тем, которые существуют уже в других городах России...»⁷⁷

Этот призыв к объединению всех артистических сил по примеру других городов России дает представление об истинном положении дел и состоянии умов передовой кишиневской общности того времени. Он с новой силой повторяется и позже, когда вновь раздаются голоса за объединение всех разрозненных сил по примеру Москвы, Петербурга, Киева, Харькова, Одессы и других городов⁷⁸. Необходимость повторять подобные призывы подтверждает, что старые преграды к единению все еще существовали. В их настойчивом повторении отражается столкновение противоположных тенденций внутри общественной жизни, это своеобразное преломление все усиливающихся противоречий, характеризовавших действительность царской России конца прошлого столетия. Борьба между новыми, более передовыми и демократически настроенными силами, и представителями старого, консервативно-реакционного начала видна, в частности, и в спорах, разгоревшихся среди гласных Кишиневской земской управы по вопросу выделения средств на стипендию лицам из коренного сельского населения. Наиболее реакционно настроенные представители крупного местного дворянства всячески пытались ограничить начинания демократической интеллигенции⁷⁹. Эта борьба влияла на весь ход развития музыкальной жизни, на ее содержание и формы.

Понадобилось 18 лет с момента возникновения общества «Гармония», чтобы голос передовой общности был, наконец, услышан. В результате было принято решение об организации специальной музыкальной школы, на которую был «спрос громадный»⁸⁰. При этом отмечалось, что решение было принято в ответ на давно назревшую потребность. Проектируемая школа преследовала цель — обеспечить общедоступное образование инструменталистов, вокалистов, дирижеров хора и учителей музыки с учетом местных условий и возможностей⁸¹. Касаясь перспектив школы, для успеха которой все силы «...должны будут объединиться и действовать в одном направлении», местная пресса отмечала: «Тогда до известной степени прекратятся поездки для музыкального образования в Одессу, Киев и в другие города. Напротив, с этой целью будут стремиться в Кишинев из наших уездных городов, а при развитии музыкального у нас дела хлынут сюда и новые музыкальные силы»⁸².

Отдавая должное серьезности начинания, надо отметить, что проект устава музыкальной школы, задуманной по типу музыкальных классов при некоторых отделениях РМО, был составлен вполне профессионально. Курс школы был рассчитан на 4 года, охватывал помимо занятий по специальности, теоретические предметы: теорию и историю музыки, сольфед-

жию и гармонию, а также хоровое пение и совместную игру. Значение, придаваемое теоретической подготовке, видно из того, что в уставе ей отводилось столько же времени, как и занятиям по специальности. При школе предусматривалась организация концертов преподавателей и учащихся и намечалось создание хора и оркестра. Ученики в школу принимались без различия сословий; нуждающиеся и способные учащиеся могли вносить плату за обучение в рассрочку или вовсе от нее освобождались⁸³.

Но, если школа могла теперь возникнуть на более организованных началах, чем раньше, она должна была существовать на средства общества «Гармония» и, следовательно, ее судьба в значительной мере зависела от случайности и частной благотворительности. Власти не взяли на себя материальное обеспечение школы, вместо чего пришлось провести «...сборы на усиление фонда для устройства музыкальной школы при местном музыкальном обществе»⁸⁴.

Решение об устройстве школы активизировало деятельность общества «Гармония» и создало предпосылки для перехода его к более высокой форме организации. Мысль о преобразовании «Гармонии» в Кишиневское отделение Русского музыкального общества принадлежала композитору и общественному деятелю В. И. Ребикову⁸⁵, поселившемуся в ту пору в Кишиневе. Он приехал в город после организации Общества русских композиторов в Москве, открывшего свои отделения в Киеве и Одессе. В. И. Ребиков хотел и в Кишиневе образовать отделение этого общества, но «...не нашел здесь достаточно музыкальных деятелей...». Зато из его письма видно, что он нашел «...полную возможность устроить здесь отделение РМО». «Комитет директоров местного общества „Гармония“, — писал В. И. Ребиков, — относится с симпатией к моему предложению...»⁸⁶. Это предложение оказалось вполне своевременным «...в виду возбужденного уже вопроса об открытии музыкальной школы. ...Для этого главным образом нужно единодушное желание самого общества („Гармония“)»⁸⁷.

Решение о преобразовании «Гармонии» в кишиневское отделение РМО было принято единогласно на чрезвычайном общем собрании общества, состоявшемся 3 октября 1898 г. Однако из этого было бы неправильно делать вывод о единодушии всех членов общества, так как на упомянутом собрании присутствовало лишь менее двух пятых от общего числа⁸⁸. Отсутствие столь многих членов можно считать выражением если не оппозиции, то, по меньшей мере, безразличия к новому этапу в жизни общества.

Следует отметить, что активный руководящий комитет подхватил мысль о создании школы и преобразовании Общества. В то время комитет состоял не из дилетантствующих толстосумов, а в подавляющем большинстве своем из передовых

музыкантов-профессионалов, тесно связанных с местной музыкальной жизнью (Н. Бачинский, Н. Бонгардт, И. Брик, Э. Клозе-Рапп, Е. Клопова, Е. Малишевская, З. Орлов и др.)⁸⁹.

Преобразование общества «Гармония» в кишиневское отделение РМО официально состоялось 24 февраля 1899 г.⁹⁰ В ознаменование этого события 28 марта был дан «...торжественный первый музыкальный вечер, посвященный памяти А. Г. Рубинштейна, основателя РМО»⁹¹.

Актив отделения под председательством кишиневского городского головы К. Шмидта (в его состав, помимо перечисленных выше лиц, вошли В. Ребиков и вернувшийся в город В. Гутор) принялся за организацию музыкальных классов. Они открылись 1 сентября 1899 г., и их директором был назначен В. Ребиков. О тяге населения к музыкальному образованию свидетельствует тот факт, что число желающих обучаться в школе достигло 396⁹², из которых были приняты 186⁹³. Классы делились на комплектные и сверхкомплектные со сравнительно невысокой платой за обучение соответственно — 48 и 72 руб.

Успех музыкальных классов и активизация деятельности отделения сделали возможным преобразование классов в училище в сентябре 1900 г.⁹⁴ Откликаясь на растущие запросы, училище открывало новые классы. Так, по предложению уже существовавшего 6 лет в городе Общества любителей драматического искусства был введен драматический класс. В нем обучали дикции, декламации и сценическому искусству с целью постановки оперных отрывков⁹⁵. Чтобы обеспечить всестороннее формирование учащихся, при училище были открыты общеобразовательные классы.

Кишиневское музыкальное училище создавалось по образцу аналогичных средних учебных заведений, уже существовавших при отделениях РМО, и в основу его был положен общепринятый в России устав. Связи училища с русской музыкальной культурой также способствовал и состав преподавателей, которые в большинстве своем были воспитанниками Петербургской консерватории. Эти связи и дали основание композитору В. Ребикову назвать музыкальное училище Кишиневского отделения РМО «детисцем Петербургской консерватории».

Все это было ново для Кишинева и по духу, и по форме, и свидетельствовало о том, что в отделении на заре его существования одержала верх демократическая линия. В этом отношении примечательно, что учреждение училища, по мнению его инициаторов, было вызвано самой необходимостью, поскольку «...город при наличности коренного населения в 108 тысяч жителей и густо населенных уездов губернии... оставляет за дверьми... много, и преимущественно среднего класса (разрядка моя.— Б. К.), детей, лишенных возможности искать образования в других городах как по материальным, так и по

причинам семейного характера...»⁹⁶. Таким образом впервые в истории края получило официальное признание мнение, что музыкальное образование не должно быть уделом исключительно лишь верхушки общества.

Те же демократические веяния ощутились и при организации концертов. Благодаря В. Ребикову и вскоре присоединившемуся к нему В. Гутору, концертная деятельность в Кишиневе не только оживилась, но и приобрела на рубеже столетий определенный просветительно-воспитательный характер. Исполнительство и преподавание рассматривались как две стороны одного и того же дела, взаимно дополняющие друг друга и подчиненные единой цели. По свидетельству, например В. Гутора, она заключалась в «...пробуждении интереса к музыке и подготовке работников музыкального дела»⁹⁷. Концерты намечалось проводить по строго продуманному плану с широким охватом произведений различных жанров русских и зарубежных композиторов с тем, чтобы от более легких для восприятия сольных пьес постепенно перейти к сложным камерным, хоровым и симфоническим сочинениям. И на этот раз одно из условий успеха, по словам В. Гутора, заключалось в том, чтобы «...сплотить по возможности все музыкальные силы города около отделения»⁹⁸.

При составлении программы в нее включали концерты, лекции, посвященные тому или иному композитору и сопровождавшиеся характеристикой его жизненного и творческого пути. Таким образом, концертная деятельность приобрела более систематический и целенаправленный характер.

Демократизация музыкальной жизни сказалась не только в организации общедоступных концертов. Устраивались также музыкальные утра, рассчитанные на широкую публику и, особенно, учащуюся молодежь, для привлечения которой в учебные заведения рассылались бесплатные билеты. О популярности проводимых мероприятий В. Ребиков писал: «В музыкальной жизни Кишинева чувствуется большое оживление. ...Интерес к серьезной музыке возрастает, чему служат доказательством полные сборы на музыкальных утрах»⁹⁹.

Первое музыкальное утро (из семи организованных в сезон 1898/99 г.), посвященное творчеству П. И. Чайковского, прошло с таким большим успехом, что было повторено по просьбе публики. Трио «Памяти великого художника», отмечает В. Ребиков, бисировали — «...явление здесь небывалое»¹⁰⁰. Открытие сезона новых мероприятий названным концертом, как и посылка обществом венка на могилу гениального композитора в ознаменование 5-й годовщины со дня его смерти, явились данью глубокого уважения русской музыкальной культуре.

Пропагандируя русскую музыку, В. Ребиков популяризировал и творчество зарубежных композиторов. Так, 2-е музыкаль-

ное утро было посвящено В. Моцарту, а 3-е — Л. Бетховену. Это последнее «...привлекло громадное количество посетителей. Все места были распроданы. Такие сборы в Кишиневе дают лишь Фигнер, Фострем и другие знаменитости». В. Ребиков продолжает: «Теперь я вполне уверен, что все 7 утр пройдут при полном зале и что торжество русской музыки будет полным»¹⁰².

Следующие музыкальные утра были посвящены М. Глинке, А. Бородину, Ц. Кюи, М. Мусоргскому и др. Состоялось также торжественное музыкальное собрание, посвященное 100-летию со дня рождения А. С. Пушкина. В концертном отделении собрания были исполнены написанные на стихи поэта произведения М. Глинки, А. Даргомыжского, Ц. Кюи, В. Ребикова, Н. Римского-Корсакова, Слонова, П. Чайковского, а также сцена из оперы Глинки «Руслан и Людмила». «Таким образом,— писал В. Ребиков,— бессарабцы ознакомятся за нынешний сезон с некоторыми лучшими русскими композиторами».

Концертная деятельность отделения и училища продолжала развиваться и в следующем году, о чем свидетельствуют данные отчета за 1899/00 г. За сезон было дано 14 концертов, из них 2 симфонических, 2 — посвященных творчеству Ф. Шуберта и Ф. Шопена, 4 квартетных и 6 камерных. Из гастролеров в концертах приняли участие певицы Л. Бакмансон¹⁰², А. Фострем, И. Супруненко; пианистки Г. Бибер-Гальперина и А. Штосс-Петрова.

Из преподавателей в концертах принимали участие: пианисты Е. Малишевская, Н. Бонгардт, Н. Бусов, Я. Горр, Э. Клозе-Рапп, Н. Прокин; скрипачи И. Лаздин и В. Салин;¹⁰³ виолончелист И. Брик и певец В. Анненков. В концертах участвовал и квартет отделения в составе: 1-я скрипка В. Салин, 2-я скрипка И. Лаздин, альт И. Чернецкий (затем И. Финкель), виолончель И. Брик.

Всего на 14 концертах было исполнено 124 произведения, из них 53 русских и 71 зарубежных композиторов. Исполненные произведения принадлежали 34 авторам: А. Аренскому, М. Балакиреву, И. С. Баху, Л. Бетховену, А. Бородину, Бруху, Г. Венявскому, А. Вьетану, Й. Гайдну, Г. Генделю, М. Глинке, А. Глазунову, А. Гречанинову, Э. Григу, К. Давыдову, А. Даргомыжскому, Ц. Кюи, Ф. Листу, Ф. Мендельсону, С. Монюшко, В. Моцарту, М. Мусоргскому, Нашэ, Д. Попперу, Н. Римскому-Корсакову, А. Рубинштейну, П. Сарасате, Ю. Свенсену, К. Сен-Сансу, Соловьеву, П. Чайковскому, Ф. Шопену, Ф. Шуберту и Р. Шуману.

За отчетный период состоялось 5 ученических концертов. При училище был создан ученический хор. В отчете подчеркивается интерес и музыкально-педагогическое значение проведенных общедоступных мероприятий, «...дающих возможность

ознакомить население с лучшими произведениями отечественных и иностранных композиторов»¹⁰⁴.

Демократическую направленность отделения и его училища на рубеже столетий определяли В. Ребиков и В. Гутор. В. Ребиков выступил инициатором ряда прогрессивных и для Бессарабии во многом новых предложений, таких, как, например, организация экспедиции для записи и издания молдавского музыкального фольклора, общедоступной для членов отделения нотной библиотеки и музыкального магазина¹⁰⁵, а также «Общества взаимопомощи музыкальных тружеников»¹⁰⁶ и др. Как и В. Гутор, он стремился поднять уровень местной музыкальной жизни. Ведя переписку с видными представителями передовой русской музыкальной общественности, он пригласил, например, Н. Фигнера для выступления в Кишиневе, Н. Финдейзена для прочтения лекций широкой публике и учащимся¹⁰⁷. С целью пропаганды русской музыки он собирался предпринять концертное турне по Румынии при содействии известного хорового деятеля и композитора Г. Музическу¹⁰⁸. С деятельностью В. Ребикова также связан проект организации музыкальных собраний в уездных городах Бессарабской губернии, а также создания при Кишиневском отделении музыкально-художественного журнала. При этом проект создания журнала увязывался с мыслью о том, что «...дело музыкального образования, как, впрочем, и всякое другое дело, можно упрочить навсегда лишь при условии постоянного его развития, сообразно назревающим потребностям и развивающимся вкусам населения»¹⁰⁹.

Однако его стремления были ограничены материальными возможностями отделения. Расчет на самокупаемость училища и общедоступных концертов не оправдался. Не хватало средств для того, чтобы нанять достаточно большое учебное помещение, которое могло бы вместить количество учащихся, необходимое для покрытия расходов по их обучению¹¹⁰. Развитие исполнительского дела тормозилось тем, что в городе к концу столетия имелся всего лишь один концертный зал Благородного собрания, который к тому же не всегда оказывался доступным. Не было денег для покупки музыкальных инструментов. Пришлось обратиться к Главной дирекции в Петербурге с просьбой выхлопотать у фирмы «Беккер» скидку на приобретение в рассрочку трех роялей¹¹¹. На что был получен ответ фабриканта филантропа: «Если Дирекция Кишиневского отделения приобретет два рояля по преysкуранту за наличные, сразу уплачиваемые деньги, то третий инструмент будет безвозмездно пожертвован фирмой в пользу музыкальных классов Кишиневского отделения»¹¹².

Материальные трудности отражались и на положении преподавателей. Постыдным свидетельством буржуазных нравов явился принцип, низводивший педагога до положения торгаша, согласно которому ряд учителей обеспечивался лишь частью

ставки с тем, чтобы остальной оклад покрывался за счет процентов с каждого сверхкомплектного ученика¹¹³. Но вскоре отделению оказалось не под силу обеспечить и часть ставки, поэтому в целях сокращения расходов некоторые преподаватели были уволены¹¹⁴. Те же причины привели к ликвидации недолго просуществовавших научных классов¹¹⁵.

При отсутствии государственной поддержки вся история Кишиневского отделения РМО и его училища отмечена заботой свести концы с концами. В результате долгих хлопот по получению пособий была выделена годовая субсидия городом в 500 руб. и Главной дирекцией в Петербурге — 2500 руб. Но этих сумм не хватало, и потянулась бесконечная вереница просьб об увеличении ассигнований.

В итоге возникла необходимость прибегнуть к частной благотворительности для обеспечения существования РМО. По представлению местной дирекции было исходатайствовано разрешение Министерства внутренних дел на проведение подписки и лотереи для пополнения средств отделения¹¹⁶. С той же целью организовывались грандиозные балы и костюмированные вечера в кругах высшего городского общества. Наиболее богатых его представителей, например В. Херца и С. Сербова, избрали почетными членами и директорами отделения, при этом оно все больше попадало в материальную зависимость от них¹¹⁷. Среди жертвователей были, конечно, и люди, искренне преданные искусству, например уроженец Кишинева артист Мариинского театра А. П. Антоновский и В. Ребиков, отдавший отделению свой директорский оклад. Наряду с этим, злой иронией над великосветским сердоболем звучит сообщение о том, что бессарабский губернатор, пожертвовавший 40 тыс. руб. на постройку церкви и 10 тыс. для детского приюта, вероятно, не обидит своей милостью и музыкальное училище¹¹⁸. Но все эти мероприятия не могли изменить общего положения дел. Оно постепенно ухудшалось. От лотереи и подписки, в частности, как сообщало кишиневское отделение в Главную дирекцию, «...невозможно ждать почти никакого дохода... так как таковые будут устраиваться в пользу пострадавшего от неурожая населения»¹¹⁹. Так, над едва успевшим возникнуть отделением нависла тяжелая угроза неуверенности в завтрашнем дне, свойственная капиталистическому миру.

Увеличивавшиеся материальные трудности привели к тому, что в отделении росло число наиболее правых элементов, от которых зависело покрытие хронического дефицита. Более умеренный К. Шмидт, хотя формально и оставался во главе отделения, устав с возрастом от председательства многих общественных организаций города, уступал инициативу выдвинувшимся крупным финансистам. Так, С. Сербов, ставший в 1900 г. одним из директоров, а позже казначеем отделения, фактически захватил в свои руки бразды правления. Он взял на себя

задолженность отделения, дав ему деньги из расчета «...6% годовых при условии ежегодного частичного погашения. Дело было верное, процент солидный, а для одинокого холостого человека, обладающего чуть ли не миллионным состоянием, сумма мизерная... Этот несчастный заем отдал училище в кабалу Сербову. Музыка, чистое искусство, служение идее — все было изгнано из этого „храма искусства“, все помыслы главного жреца искусства сводились к выколачиванию процентов и погашению ссуд»¹²⁰.

С. Сербов и В. Херц, сменивший К. Шмидта на посту председателя отделения, не разделяя передовых устремлений В. Ребикова и В. Гутора, стали вмешиваться в концертное и преподавательское дело. Они требовали, чтобы симфонические концерты устраивались не с педагогическо-воспитательной, а исключительно меркантильной целью, нарушали устав, подрывали авторитет В. Ребикова как директора училища, не давали ему и В. Гутору поставить работу на нужную основу¹²¹.

Хорошо зная кишиневскую действительность по горькому опыту прошлого, В. Гутор предвидел такую опасность. Стремясь обеспечить независимость нового дела от средств тех, кому оно было чуждым, он считал, что его надо «начать... с запасным капиталом не меньше половины годового бюджета». За неимением такового, по его мнению, «не надо гнаться за большим числом учеников в классах. Не надо гнаться за тем, чтобы концерты поставить сразу в полном объеме». Он считал, что в начале следует устраивать вечера камерной музыки, в программу которых входили бы небольшие вокальные и инструментальные сольные и ансамблевые пьесы, и лишь постепенно переходить к хоровым и оркестровым произведениям¹²².

Но В. Ребиков был слишком самоуверен, чтобы учесть мнение В. Гутора. Они не нашли общего языка и не сумели сохранить единства, столь необходимого для общего дела, которому они искренне хотели служить. Расхождения между ними, в частности, по вопросу организации концертов, ускорили раскол в отделении.

В. Гутор первым убедился «...в полной безнадежности направления... дирекции, стоявшей горою за свою формулу в деле музыки: „что угодно, кто угодно и как угодно“...»¹²³. Протестуя против всей постановки дела, парализовавшей деятельность преданных своему долгу музыкантов, он с группой преподавателей покинул отделение и открыл свою частную школу. Это ослабило позицию В. Ребикова и значительно ухудшило материальное положение училища.

Оставшись в одиночестве, В. Ребиков не смог противостоять С. Сербову и поддерживавшим его лицам. Как ранее В. Гутор, он отказался уступить их регрессивным требованиям давать концерты лишь с целью обеспечения доходов. Радикально разойдясь с дирекцией отделения во мнении о направле-

ности музыкального образования, он считал, что его надо расширять вопреки материальным нуждам, что если представители дирекции не желают или не могут пополнять дефицит из собственных средств, то они должны уступить свои места более достойным¹²⁴. Преданный делу, он был готов гарантировать долг дирекции своими личными средствами. Однако, желая во что бы то ни стало положить конец новым начинаниям и устранить неугодного им В. Ребикова, толстосумы из дирекции не остановились и перед нажимом на тех, кто его поддерживал. Они обещали покрыть дефицит при условии устранения В. Ребикова¹²⁵. Эта борьба закончилась отставкой В. Ребикова 17 мая 1901 г.¹²⁶

С уходом В. Гутора и В. Ребикова Кишиневскому отделению РМО и училищу был нанесен непоправимый урон, определивший резкую грань между начальным и последующим периодами их существования. В училище воцарились хаос, склока и коррупция¹²⁷. Свидетельством морального упадка явилась торговля льготами по отбыванию воинской повинности, позорное обвинение в которой пало на ряд лиц, как, например, С. Сербова, К. Теута и А. Германа¹²⁸. Через год в училище появился новый директор, Г. Пильсудский, явно не отвечавший своему назначению и попавший на этот пост по протекции¹²⁹.

По характеристике одной местной газеты Г. Пильсудский был в училище «...сам хормейстером, концертмейстером и капельмейстером, хотел еще быть балетмейстером и сделался... полицеймейстером...». Далее газета писала о работе училища под руководством Пильсудского: «Чуть ли не пять месяцев готовятся к симфоническому концерту, выписывается масса нот для целого ряда задуманных и необдуманных концертов, ноты бракуются, делаются репетиции оперы Кюи „Сын Мандарина“, оказывается, что ученики совершенно не подготовлены к исполнению этой оперы, и репетиции отменяются, вместо них начинаются репетиции балета... делаются затраты для постановки этого балета, а затем оказывается, что почему-то его поставить неудобно»¹³⁰. По сравнению с подобными непродуктивными затратами еще резче выступает мелочность местной дирекции, когда дело касалось прогрессивных начинаний. Эту мелочность современники образно окрестили «экономией свечей». Примечательно, что растущие расходы предполагалось покрыть за счет сокращения штатов преподавателей и повышения ученической платы¹³¹.

Резко критикуя отрицательные стороны местной музыкально-общественной жизни конца XIX — начала XX в., В. Гутор видел главное зло в том, что «глухое недоброжелательство» враждебных сил не дало своевременно развиваться новым начинаниям, а сочувствию публики — вырасти в прочную поддержку.

«В эпоху обывательской спячки под ферулой бюрократии могла процветать лишь бюрократическая музыка, и эту музыку поспешили насадить в Кишиневе представители старого... любительского музыкального болота». И все это ощущалось еще заметнее, еще сильнее «...тогда, при общем характере мерзости запустения, царившей в русской жизни 80—90-х г., чем теперь, когда грозные события последнего времени пробили брешь в многолетней реакции и создали просвет для лучшего будущего»¹³².

В надежде на это лучшее будущее и была открыта 15 августа 1900 г. музыкальная школа В. Гутора. Организуя свою новую школу, В. Гутор руководствовался вполне определенными целями и задачами, характеризующими его как передового музыкально-общественного деятеля. Он считал, что музыкальное образование в различных его видах должно быть повсеместным и общедоступным. Организация музыкального образования должна помогать существующим талантам обнаружиться и развиться до такой степени, до которой каждый талант способен подняться. Поскольку музыкальная жизнь общества складывается из взаимодействия музыкантов и публики, организация музыкального образования должна быть таковой, чтобы воспитывать публику, «...сделать более интенсивной и сознательной ее музыкальную жизнь, развить в ней способность относиться критически к тому, что ей подносит текущая музыкальная антреприза...»¹³⁴. По его мнению, настоящее искусство призвано «...удовлетворять эстетические потребности современного общества, которое воспитано пройденной искусством историей»¹³⁵.

В. Гутор считал, что «музыка из ремесла специалистов, представляющих свои изделия на забаву и утеху... утопающих в роскоши и праздности людей, должна стать искусством, отвечающим самым глубоким запросам души человеческой. Для распространения хорошей музыки недостаточно концертов. Нужно музыкальное образование масс, распространение нотной грамоты в массах, чтобы научить их хотя бы немного владеть языком музыки и понимать то, что им говорится на этом языке в общедоступных концертах. Специалисты-музыканты, каждый в своей специальности, обогатили музыку массой приобретений, которые и не снились людям раньше. Но эти богатства лежат в глубоких подвалах, за десятью замками. Нужно отпереть или, в крайнем случае, взломать эти замки, вынести охраняемые ими сокровища на свет божий, сделать эти сокровища достоянием всех людей. Этот результат желателен с точки зрения наших идеалов и стремлений. Если он представляется далеким и трудно осуществимым, если современные музыкальные безобразия способны подчас привести в отчаяние музыканта, сознательно преданного своему делу, то история дает ему утешение и надежду на несомненное, хотя и

очень отдаленное, осуществление в будущем его заветных мечтаний. Вера в успех своего дела, подкрепляемая историей, не даст бессильно опустить руки в неравной борьбе с подавляющей рутинной, ремесленностью, ограниченностью... Сами огромные препятствия послужат стимулом к энергичной борьбе, к определению ближайших целей и к работе словом и делом для этой цели»¹³⁶.

Эти же принципы обусловили и передовую направленность новой школы В. Гутора, демократический характер широко развернувшейся на ее основе педагогической и концертной деятельности. Ей он отдался всей душой, избрав девизом завет А. Рубинштейна: «Музыкальное искусство требует, чтобы тот, кто им занимается, приносил ему в жертву все свои мысли, все свое внимание, все существо свое...»¹³⁷

Эта музыкальная школа развила очень интенсивную деятельность и значительно способствовала активизации и подъему музыкально-художественной жизни края. Верный своим принципам, В. Гутор сочетал музыкально-педагогическую и концертную деятельность. Он стремился, с одной стороны, выпускать хорошо подготовленных, серьезных музыкантов, могущих либо продолжать практическую работу на месте, либо поступить в высшие музыкальные учебные заведения, а с другой — приобщить как можно более широкие слои местного населения к лучшим достижениям музыкального искусства. Этой цели была подчинена деятельность школы: учебный процесс, концертные выступления преподавателей и учащихся, а также лекторская и публицистическая работа.

При осуществлении в Кишиневе своего третьего начинания, совпавшего с общественным подъемом предреволюционного периода, В. Гутору удалось на время уберечь его от печальной судьбы двух предыдущих. Помня уроки прошлого, он приложил все усилия к тому, чтобы школа в материальном отношении была самостоятельной. Благодаря правильной организации работы и самоотверженному служению делу, школа существовала на собственные средства, составлявшиеся из ученической платы и сборов с концертов. При этом плата за обучение оставалась низкой, а концерты давались по общедоступным и часто удешевленным ценам. Хотя школа никакой субсидии не получала, она не зависела ни от общественной, ни от частной благотворительности¹³⁸. О деятельности школы В. Гутора свидетельствует тот факт, что в первый год число учащихся достигло 113. В школе, устав которой был утвержден Министерством внутренних дел, преподавалось пение, игра на фортепиано, скрипке и виолончели, теория музыки, сольфеджио, гармония, теория композиции, совместное пение и совместная игра, декламация, итальянский язык (для вокалистов), общее фортепиано и общий альт (для скрипачей). Среди преподавателей кроме В. Гутора были последовавшие за ним из училища

В. Анненков, Н. Бонгардт, Н. Буслов, Э. Клозе-Рапп, П. Каховский и Н. Прокин. Позднее к ним присоединился В. Богданович, руководивший классом драматического искусства, а затем — уволенные из училища из-за недостатка средств И. Лаздин и И. Брик¹³⁹. В связи с увеличением объема работы впоследствии были приглашены воспитанники Петербургской консерватории скрипачи М. Зиссерман и Л. Канн, окончивший Московскую консерваторию пианист А. Горовиц и др. И в подборе преподавателей проявился свойственный школе дух демократизма: на работу привлекались ученики старших классов, в частности О. Митрофанова и Л. Сярчинская. Вообще, всю деятельность школы отличало тесное единение преподавателей и учащихся, дружное стремление общими силами служить одной цели: развитию музыкальной культуры¹⁴⁰.

Как уже отмечалось, одной из задач школы было возможно более широкое приобщение населения к искусству. В этом отношении показательно, например, что в 1903 г., когда в училище Кишиневского отделения РМО закрылись общеобразовательные классы, при школе В. Гутора открылся бесплатный класс хорового пения и чтения нот. В нем люди, обладавшие способностями, но лишенные возможности приобрести специальную подготовку, могли получить элементарное музыкальное образование¹⁴¹.

Открытие этого класса, как и уже упоминавшихся курсов хорового пения 1893 г., свидетельствует об осознании В. Гутором важности роли музыки в эстетическом воспитании, которое он считал одним из звеньев общеобразовательной системы, а школа, семья и общество должны сотрудничать для достижения единой цели.

Другим мероприятием, свидетельствующим о передовой педагогической, просветительской направленности школы В. Гутора, было создание при ней в 1905 г. для вольнослушателей следующих классов, «...не связанных с прохождением установленного курса: а) пения хорового и сольного, чтения нот для лиц, обладающих голосом, но не имеющих возможности из-за недостатка времени или средств проходить полный курс школы. Предметы: элементарная теория, сольфеджио, постановка голоса и вокальные упражнения, исполнение хоров, романсов и других произведений вокальной музыки. Плата за обучение — 25 руб. в год; б) классы совместной игры и теория музыки для лиц, владеющих техникой игры и чтения нот с листа и желающих пополнить свое образование изучением музыкальной литературы и теории музыки. Предметы: исполнение квартетной и вообще камерной музыки, фортепианных пьес для 1 и 2 фортепиано в 4 и в 8 рук, теория музыки (гармония и общий очерк форм музыкальных произведений). Плата за обучение — 40 руб. в год». Новые классы шли «...навстречу стремлениям

лиц, музыкальные запросы которых оставались обыкновенно без удовлетворения»¹⁴².

Вместе с тем школа В. Гутора успешно решала и другую стоявшую перед ней задачу. Она, как писала кишиневская газета, «...создает настоящих высоких артистов, место которых на сценах больших театров...»¹⁴³. Из 21 учащегося, окончившего школу, за 6 лет ее существования выделились, например, будущая артистка Мариинского театра Е. Луч¹⁴⁴, оперный артист и один из руководителей Петербургской певческой капеллы А. Фрунзе, известный в Бессарабии, Румынии и на юге России хоровой деятель М. Березовский и автор ряда фольклорных работ Г. Мадан.

О серьезности постановки работы в школе можно судить по следующим данным: за 1900/01 учебный год на 8 закрытых ученических вечерах 71 учащимся было исполнено 166 произведений русских и зарубежных композиторов. В программу открытого вечера вошли кроме сольных номеров пения, фортепиано, скрипки и виолончели хор «Иисус Навин» М. Мусоргского, «Камаринская» М. Глинки и «Восточные танцы» из его оперы «Руслан и Людмила» в переложении для двух фортепиано, 2 вокальных дуэта и финал из оперы «Русалка» А. Даргомыжского, фортепианное трио Л. Бетховена оп. 1 № 3 и реминовый квартет В. Моцарта¹⁴⁵.

На закрытых ученических вечерах следующего учебного года было исполнено 139 пьес М. Глинки, П. Чайковского, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, В. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Шумана, А. Рубинштейна, Ц. Кюи, А. Даргомыжского, Н. Римского-Корсакова, Э. Грига, И. С. Баха, Д. Верди, М. Мусоргского, А. Глазунова, С. Рахманинова, Раффа, Й. Гайдна, Г. Генделя, К. Вебера, М. Мошковского, К. Давыдова, Г. Берлиоза, В. Беллини, Ш. Гуно, С. Монюшко, К. Сен-Санса, Рейнеке, Ф. Галеви, Ф. Э. Баха и др.¹⁴⁶ На полугодовом открытом вечере учащихся и на публичном акте 1905/06 учебного года среди прочих произведений были исполнены: фортепианный концерт Р. Шумана, концерт № 2 для скрипки Г. Венявского, ми-бемоль мажорная соната для фортепиано Ф. Шуберта, фортепианные пьесы Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Ф. Листа и С. Рахманинова, романсы М. Глинки, А. Даргомыжского, А. Бородина, Э. Грига и П. Чайковского, арии из опер В. Моцарта, а также части из фортепианного квартета ми-бемоль мажор В. Моцарта, до мажорной фортепианной сонаты Й. Гайдна, ля минорной сонаты Ф. Шуберта для скрипки и фортепиано, сонаты Л. Бетховена соль мажор для фортепиано оп. 79, его первого концерта, фортепианного квартета до минор Ф. Мендельсона, скрипичные и виолончельные сочинения А. Вьетана, Роде, Шредера и др.¹⁴⁷

Учащиеся школы выступали также в концертах вместе с преподавателями, что не только стимулировало работу, но и

усиливало сплоченность коллектива. В таких случаях в программу обычно включались и крупные ансамбли, в том числе и редко исполняемые произведения, как, например, «Реквием» для 3-х виолончелей Д. Поппера, 2-я сюита для 4-х виолончелей Кузнецова и др.¹⁴⁸

Обучение в школе получило высокую оценку А. Зилоти и А. Вержбиловича, концертировавших в Кишиневе 15 октября 1901 г. Посетив на следующий день школу и прослушав игру ее учеников, знаменитые артисты тепло отозвались об их исполнении.¹⁴⁹ Гости особенно отметили Е. Луч, А. Фрунзе, О. Тимофееву, Г. Мадана, музыкальность и стройность исполненного ими квартета из оперы Д. Верди «Риголетто».

Успеху школы значительно способствовали строгая требовательность и подлинный гуманизм. В этом отношении показательны слова В. Гутора, обращенные к первым выпускникам школы: «Относитесь критически к себе и к другим. Больше всего берегитесь самодовольства и почивания на дешевых лаврах... Помните и то, что музыкант, желающий, чтобы его музыка говорила что-либо людям, не должен забывать, что он прежде всего человек, которому ничто человеческое не чуждо... Помните, что суббота для человека, а не человек для субботы. Из-за музыки не забывайте о необходимости всестороннего развития ума и сердца. Наука хороша, пока она не вырождается в гелертерство. Искусство — сильно и правдиво, пока не переходит в манерничанье»¹⁵⁰.

О демократизме музыкально-просветительской и пропагандистской деятельности В. Гутора свидетельствуют и организованные им в 1903 г. еженедельные бесплатные концерты учащихся и преподавателей школы. Определяя цель и характер этого начинания, близкого по замыслу аналогичным мероприятиям в центральной России, В. Гутор выбрал для своего выступления следующее название — «В ожидании лучшего будущего». Этот целеустремленный человек не переставал смотреть вперед вопреки оппозиционности реакционной верхушки и обывательских кругов местного общества.

О концертной жизни современного ему Кишинева В. Гутор писал:

«Концертное дело в Кишиневе сопряжено с большими трудностями. Если не считать немногих случаев, когда концерты модных знаменитостей делали более или менее полные сборы, а также концертов благотворительных, куда привлекает публику благая цель концерта или распространение билетов с „пристрастием“, то нельзя не прийти к заключению, что в Кишиневе нет концертной публики, которая интересовалась бы серьезным искусством. Серьезные концерты, которые устраивались у нас по типу симфонических и квартетных собраний, прошли почти без публики и не оставили заметного следа в музыкальной жизни города. Так, объявленный и выполненный

нашей школой сезон музыкальных собраний 1902/03 г., несмотря на все усилия устроителей сделать эти концерты содержательными и интересными, несмотря на украшавшие их крупные имена А. С. Аренского, Петербургского квартета (Каменский, Будкевич и др.), Лейпцигского квартета (Бербер, Гайде, Зебальд, Кленгель), привлекли лишь небольшое число посетителей и принесли делу школы крупный дефицит. Не могут похвалиться успехом у публики также симфонические и квартетные собрания, даваемые изредка местным музыкальным обществом, несмотря на интересные программы и хороший состав исполнителей.

Между тем наши бесплатные ученические вечера, даваемые с педагогической целью, чтобы приучить неопытных и робких исполнителей к эстраде, собирали всегда полный зал публики, главным образом учащейся молодежи, которая, в свою очередь, приучалась здесь слушать музыку.

Таким образом, одновременно воспитывались и исполнители, и юная публика; одни приобретали уверенность и неприужденность исполнения, другие — научались ценить и любить серьезную музыку»¹⁵¹.

Школа давала регулярно концерты, посвященные выдающимся представителям мировой музыкальной культуры. Из многочисленных выступлений такого рода отметим вечер, сбор с которого предназначался в фонд сооружения памятника М. И. Глинке. Трогательным выражением симпатии и уважения народа к великому композитору было участие в концерте, наряду с преподавателями и учащимися школы, молдавского лэутара Г. Херара¹⁵².

Откликалась школа и на события общественной жизни мероприятиями благотворительного характера. Интересно, что в отличие от дирекции Кишиневского отделения РМО, выражавшей опасения, что сборы для голодающих помешают ее подписке, школа В. Гутора проводила концерты в пользу населения губерний, пострадавших от неурожая¹⁵³.

Но концертная деятельность школы В. Гутора не ограничивалась выступлениями преподавателей и учащихся. Благодаря ей кишиневцы смогли услышать крупнейших представителей мирового музыкального искусства. Так, в концертном зале школы 13 октября 1902 г. состоялся концерт композитора А. С. Аренского с петербургским квартетом герцога Мекленбургского в составе Каменского, Будкевича, Кранца и Борнемана. С участием Аренского был исполнен его фортепианный квинтет ре мажор оп. 51¹⁵⁴. Там же прошел концерт виолончелиста Кленгеля при участии квартета лейпцигского Гевандхауза, в состав которого входили Бербер, Гайд, Зебальд и Ж. Кленгель¹⁵⁵. Среди других концертов, устроенных школой, отметим выступления артистов Харьковской оперы В. Мезинцева, Б. Мезинцевой-Стеценко и пианистки Котловкер-Эртгейм, а также

первый в Кишиневе вечер русского романса певицы М. Оленной-д'Альгейм, одно отделение которого было целиком посвящено Мусоргскому¹⁵⁶.

Пропагандируя русское и западноевропейское музыкальное искусство, В. Гутор и его школа не забывали и о молдавской национальной культуре. Воспитанный в духе лучших русских демократических традиций и высоко ценя национальное в искусстве, он откликнулся на рост национального самосознания в крае организацией первого в Кишиневе концерта 3 декабря 1906 г., афиши для которого были напечатаны на русском и молдавском языках¹⁵⁷.

О направленности его взглядов говорит также организация им и его сотрудниками народных концертов и спектаклей для массовых аудиторий. Подобные мероприятия проводились как в закрытых помещениях, так и на открытых площадках, например на циклодроме, и нередко заканчивались народными гуляниями¹⁵⁸. В них, наряду с преподавателями и учащимися школы В. Гутора, нередко принимали участие и лэутары, как например, Костак Марин. Спектаклями для народа руководил В. Богданович, а концертами — В. Анненков. Они давались с участием преподавателей и учащихся школы, общими силами которых ставились для рабочих пьесы А. Н. Островского и М. Я. Соловьева «На пороге к делу», А. Н. Островского «Гроза», А. П. Чехова «Медведь» и др.¹⁵⁹

Напряженная педагогическая, исполнительская организационная работа не мешала В. Гутору заниматься и музыкальной публицистикой. Будучи всесторонне музыкально образованным, он обращался к широкому кругу тем как специального, так и общего характера. Он освещал различные вопросы творчества, исполнительства, методики преподавания, истории, теории и организации музыкальной жизни. Помимо лекций и докладов о жизни и творчестве русских и зарубежных композиторов он часто посвящал свои выступления научно-исследовательским проблемам. В этом отношении кроме уже упомянутых его статей следует назвать его лекции и статьи на тему «Музыка в семье и в школе». Его высказывания по данному вопросу также подтверждают передовые педагогические и просветительские взгляды В. Гутора. Он касается музыки как специального и общеобразовательного предмета, вопросов первоначального обучения музыке, ее роли в дошкольном воспитании детей, игр с пением и танцами, преподавания музыки в общеобразовательной школе, классов пения и музыкальной грамоты, школьных хоров и оркестров и, наконец, музыки в концертах и в домашнем быту. Основная мысль статьи состоит в том, что музыка не должна быть уделом лишь «избранных», а стать достоянием широких масс, в воспитании которых артисты и истинные любители музыки призваны выступать как сотрудники в одном общем деле.

В лекции «Музыка в семье и в школе» В. Гутор, коснувшись условий, в которых происходит развитие музыкального таланта, указал на вред преждевременной специализации. Музыка, подобно литературе и другим видам искусства, должна занять подобающее ей место в общеобразовательной школе, которая готовила бы учащихся к сознательному выбору специальности.

В школе дети должны изучать грамоту музыки, усвоить основы ее грамматики и знать шедевры музыки в образцах и отрывках, подобно тому, как их знакомят с образцами литературы¹⁶⁰. В концертном отделении, сопровождавшем лекцию В. Гутора, помимо него приняли участие В. Анненков и Н. Буслов. Оно было составлено из маленьких пьес на детские темы. Н. Буслов, например, сыграл сюиту Ж. Бизе «Детские игры», а также вальсы и полонез Ф. Шопена. В. Анненков исполнил детские песенки А. Лядова, П. Чайковского и А. Даргомыжского, «Музыкальные картинки» Ц. Кюи и др. В. Гутор сыграл «Воскресное утро» К. Давыдова, «Прялку» Д. Поппера и «Колыбельную песенку» Кузнецова.

Стараясь строить программы концертов по тематическому принципу, В. Гутор одновременно стремился подготовить широкий репертуар. От себя и своих учащихся он требовал освоения различных жанров и стилей, постоянно обновляя свой репертуар. Активная педагогическая и музыкально-общественная работа не мешала ему уделять необходимое внимание виолончели. Выступая в многочисленных концертах школы в качестве солиста, участника ансамбля, пианиста, дирижера и лектора, он включал в программы и редко исполняемые произведения. Так, благодаря ему в Кишиневе впервые прозвучали такие произведения, как, например, «Реквием» для 3-х виолончелей Д. Поппера и 2-я сюита для 4 виолончелей ля минор Кузнецова. Он также ознакомил кишиневскую публику с концертами К. Давыдова, К. Сен-Санса, В. Ромберга, Свенсена и других, с сонатами Й. Брамса, Э. Грига, А. Рубинштейна.

Пропагандируя музыкальное искусство путем концертной и публицистической деятельности, В. Гутор никогда не забывал о школе. Насколько серьезно было у него поставлено школьное дело, подтверждают факты.

За годы существования музыкальной школы В. Гутора (1900—1907 гг.) в ней состоялось 5 выпусков: первый — в мае 1902 и последний в мае 1906 г. За эти годы ее окончил 21 человек: сестры Сорокер, Митрофанова, Георгиу и Мизевич по классу фортепиано Н. Бонгардта; Шарова и Мудрик по классу фортепиано Э. Клозе; Барчан, Кацман, Машан, Савицкая и Сярчинская по классу фортепиано В. Гутора; М. Березовский по классу теории композиции В. Гутора; Клейнер, Магаки, Луч, Тимофеева, Федорова и Фрунзе по классу пения В. Анненкова; Виколева-Клозе по классу пения В. Гутора; Вайнштейн по классу скрипки И. Седлячека.

В отчете, прочитанном В. Гутором 26 мая 1902 г., он сообщал: «В минувшем учебном году в школе велись занятия по пению, фортепиано, скрипке, виолончели, теории композиции, теории музыки и сольфеджио, совместной игре. Класс обязательного фортепиано и приготовительные классы пения и фортепиано велись ученицами старших курсов под непосредственным наблюдением преподавателей.

В закрытых вечерах в течение года было исполнено 19 произведений М. Глинки, 13 П. Чайковского, 10 Л. Бетховена, 8 Ф. Мендельсона, 6 Ф. Шопена, 6 В. Моцарта, 5 Р. Шумана, 4 Ф. Шуберта, 4 А. Рубинштейна, по 3 Ц. Кюни, А. Даргомыжского, Н. Римского-Корсакова, Э. Грига, И. Баха и Д. Верди, по 2 — М. Мусоргского, А. Глазунова, С. Рахманинова, Ж. Рафффа, И. Гайдна и Г. Генделя, по 1 — К. Вебера, М. Мошковского, К. Давыдова, Г. Берлиоза, В. Беллини, Ш. Гуно, С. Мониюшко, К. Сен-Санса, Райнеке, Ф. Галеви, Ф. Э. Баха. Была также исполнена 21 пьеса инструктивного и технически-виртуозного характера композиторов К. Черни, Геллера, М. Клементи, Кулау, Дюссека, Шитте, И. Падеревского, Д. Поппера, Кайзера, Ш. Берио и др.

Концертная деятельность школы в текущем сезоне: 6 октября вечер из произведений М. Глинки (романсы, фортепианные пьесы, оперные отрывки), сбор с которого поступил в комитет по сооружению памятника великому композитору. 22 февраля вечер из произведений А. Бородина. В программу этого вечера вошли все романсы и фортепианные пьесы, ряд оперных отрывков, 2-я симфония и «В Средней Азии» в фортепианном переложении.

Музыкальные вечера по смешанной программе состоялись 28 октября (повторен 4 ноября в пользу населения губерний, пострадавших от неурожая) и 20 января. На этих вечерах были исполнены: трио Л. Бетховена и Ф. Шуберта, соната для фортепиано и виолончели Ф. Шопена, симфония Калинникова в фортепианном переложении, дуэт из оперы П. Чайковского «Опричник», романсы и фортепианные пьесы»¹⁶¹.

Нельзя не обратить внимания на разнообразие этих программ, на то, как широко в них представлено творчество русских композиторов и на обилие произведений крупной формы и камерной музыки. Это подтверждает серьезность постановки учебного процесса. В. Гутор неоднократно подчеркивал, что его школа является средним музыкальным учебным заведением и не преследует целей формирования специалистов высшей квалификации. Не преувеличивая задач и возможностей музыкальной школы в провинции, он, с другой стороны, также не преуменьшал своих требований, не впадая ни в гигантоманию, ни в примитивизм.

О том, какими принципами руководствовался в своей работе В. Гутор, свидетельствуют его высказывания. В частности, в

отчете за 1901/02 г. В. Гутор, обращаясь к присутствующим, сказал: «...Вы заметите у одних (учащихся) излишнее увлечение внешней виртуозностью и отделкой деталей, у других — излишнее увлечение выразительностью, у третьих — недоделанность техники или исполнения. Тем не менее я беру на себя смелость утверждать, что наши милые участники сегодняшнего скромного торжества — люди музыкально талантливые и многообещающие, для которых выяснилась с достаточной определенностью возможность с успехом посвятить себя музыке.

Остается пожелать, чтобы общество поддержало их и помогло одним из них отправиться в столицы для дальнейшего усовершенствования, другим — устроиться здесь на месте и посвятить себя практической деятельности.

Наши талантливые абитуриенты прошли длинный путь, превративший их, не без нашего преподавательского влияния, из случайных пассажиров музыки, в серьезных музыкантов.

Здесь, в провинции, слишком заманчивыми являются для них те дешевые лавры и аплодисменты, какие будут выпадать на их долю в публичном концерте. При изучении той или иной пьесы у них невольно явится погоня за этими аплодисментами, а раз это случится — конец науке и совершенствованию.

Работайте, пока вы молоды. Относитесь критически к себе и к другим. Больше всего берегитесь самодовольства и почивания на дешевых лаврах. Слушайте побольше музыки, сравнивайте тех артистов, которых вам придется слушать, и пробуйте подражать им. Развивайте в себе, пока вы молоды, те свойства, которые у каждого из вас от природы слабы. В ком из вас есть склонность к внешнему блеску виртуозности, стремитесь к простой и правдивой передаче музыки, лишенной всякого виртуозного блеска.

Те, кто склонен к содержательной музыке, не пренебрегайте виртуозностью; без нее ваше исполнение будет слабо и вяло, при всей его благонамеренности и добропорядочности. Те, кто решил посвятить себя преподаванию, не забывайте собственно-го исполнения и изучения литературы»¹⁶².

Эти слова характеризуют В. Гутора не только как музыканта, но и как человека. Свои мероприятия по демократизации и поднятию профессионального уровня музыкальной жизни ему с немногими сторонниками приходилось проводить в постоянной борьбе с реакционными и обывательскими порядками. В этой неравной борьбе нового со старым моральный перевес был на стороне дела В. Гутора.

По мере роста противоречий в общественной жизни России начала столетия эта борьба обострялась. Своеобразным свидетельством этого является открытое письмо В. Гутора, опубликованное в 1906 г.

«Ежегодно осенью, ко времени начала учебных занятий, появляются откуда-то слухи о закрытии моей музыкальной

школы... Лица, сообщающие о закрытии моей школы, прибавляют к этому комментарии, в которых расходятся. Одни говорят: „Школа Гутора закрывается потому, что в ней плохо поставлено дело и нет учеников. Помилуйте, Гутор берется преподавать и пение, и фортепиано, и теорию, он же и дирижер, и публицист. Ну, известно, кто за многое берется...“ и т. д. Другие, наоборот, расточая похвалы мне как музыканту, прибавляют: „Такому талантливому и энергичному музыканту не место в Кишиневе, где все его усилия и попытки разбиваются о равнодушные публики“.

Итак, по одной версии, я не гожусь больше для Кишинева, по другой — Кишинев не годится для меня. Несмотря на такое разногласие, господа «закрыватели» являют трогательное единодушие в конечном выводе, сводящемся к необходимости для меня убраться из Кишинева. Будет ли мой отъезд из Кишинева для меня „повышением по службе“, суждено ли мне, расставшись с негостеприимным Кишиневом, блистать талантами в Париже, или скромно доживать свой век где-нибудь в Боюканах¹⁶³, это не важно. Главное, чтобы моя школа закрылась, как кому-то и в чем-то мешающая.

В силу естественной шепетильности я оставлял без внимания все эти слухи... пока не увидел, что мое молчание вредно для дела. Враждебные попытки подорвать успех дела, которому я посвятил жизнь и все силы, вынуждают меня взяться за перо и дать им отпор.

Считаю это необходимым и для себя, и для немногих настоящих друзей и доброжелателей, которым дорого дело моей музыкальной школы в Кишиневе.

Смысл моего объяснения сводится к тому, что я школы не закрываю и вообще не думаю прекращать свою музыкальную деятельность в Кишиневе. Не считая себя ни слишком большим, ни слишком малым для Кишинева музыкантом, думаю, что моя скромная и тяжелая, при местных условиях, работа имеет некоторое значение, приносит плоды и будет продолжаться, пока у меня хватает на нее сил и умения».

Далее, касаясь клеветнических слухов, направленных на подрыв его авторитета как музыканта, В. Гутор говорит о своем музыкальном образовании, о мотивах, побудивших его посвятить себя работе в Кишиневе, об открытой им здесь в 1893 г. школе и затем продолжает:

«В результате моей работы за 18 лет несколько десятков молодых людей, пройдя курс среднего музыкального образования в моей школе, продолжают учиться в столицах или работают в Кишиневе же и в других городах в качестве учителей и учителей музыки».

Сравнив состояние здешней музыкальной жизни до и после начала своей работы, В. Гутор переходит к дальнейшей характеристике местной общественной обстановки:

«Говорят о равнодушии кишиневской публики. Но это равнодушие вполне естественно везде и у всякой публики, и с ним встречается каждый деятель каждой области. Это равнодушные существуют обыкновенно лишь на первых порах и быстро уступает место участию и поддержке, если пионер нового дела (разрядка наша. — Б. К.) не лапти плетет, а умело приступает к работе... Помню, и мои концерты в Кишиневе встречали в значительной части публики одобрение и сочувствие; но глухое недоброжелательство местных „авторитетов“ не дало делу своевременно развиваться и не дало сочувствию публики вырасти в прочную поддержку новому делу»¹⁶⁴.

После характеристики облика дирекции Кишиневского отделения РМО и господствовавшего в ней духа казенщины и коррупции, В. Гутор говорит:

«При этих условиях я считал бы преждевременным закрытие музыкальной школы, существующей на мои частные средства без всякой поддержки общественной или казенной, и свободной от упреков в преследовании посторонних музыка целей. Неблагоприятные условия не дают мне возможности расширить дело, но и при немногих товарищах-преподавателях и при небольшом числе учеников, все же мне удастся вести дело в должном направлении и тем содействовать прогрессу музыкальной жизни»¹⁶⁵.

Каким оптимизмом и гражданским мужеством надо было обладать, чтобы выступить публично с такими словами, звучащими как приветствие революции «в эпоху обывательской спячки», в период начала реакции. Он понимает, что мир раскололся на два враждующих стана и без колебаний определяет свое место в их борьбе. В лагере его противников группируется все враждебное его «новому делу» и, в первую очередь, реакционные элементы — представители верхушки официальной музыкальной жизни. Резка его критика этих элементов в главной дирекции РМО.

Особый интерес для характеристики В. Гутора, его облика в этой связи приобретают те колкие слова, звучащие как политическая декларация, которыми он в период реакции после поражения революции 1905 г. определяет свое отношение к некоторым сановным руководителям РМО. Поводом для этого выступления В. Гутора явились столкновения между этой верхушкой и А. К. Глазуновым, бывшим, в частности, первым представителем Кишиневского отделения в главной дирекции общества. Касаясь положения дел в главной дирекции РМО, В. Гутор в своей статье «А. К. Глазунов» писал, что А. Глазунов мог бы, конечно, принести большую пользу Кишиневскому отделению, если бы его «...представительство не являлось одной из бюрократических функций в бюрократическом строе бюрократической музыки в бюрократическом царстве»¹⁶⁶.

Деятельность школы В. Гутора контрастировала с тем, что делалось в те же годы училищем Кишиневского отделения РМО. В работе школы В. Гутора, отмечал современник, «...видно всюду жизнь, а деятельность нашего музыкального общества пахнет мертвецом, который только иногда вскакивает на ходули и разрешается монстр-концертами»¹⁶⁷.

Прогрессивная деятельность музыкальной школы В. Гутора вызывала крайнее недовольство царских властей, о чем свидетельствует, например, внезапная отмена одного из народных спектаклей в ноябре 1902 г. Эта деятельность совпала с подъемом революционного сознания широких масс, которому способствовало возникновение первых марксистских кружков, находившихся в связи с одесскими революционными кружками.

Первые рабочие кружки, образовавшиеся при непосредственном участии русских политических ссыльных, положили начало социал-демократическому движению в Молдавии¹⁶⁸. С конца 90-х гг. XIX в. в Кишиневе проходит ряд стачек. С нарастанием волны революционного движения усиливалась цензура, с помощью которой царские чиновники пытались задушить проявления свободной мысли. Дошло до того, что помимо надзора за литературой был «возбужден вопрос о подчинении музыкальной, общей и духовной цензуре всех граммофонных пластинок и валиков фонографа»¹⁶⁹.

Сознавая бесплодность полицейских мер, власти прибегали и к средствам идеологического воздействия. И, как обычно в таких случаях, музыка привлекалась, чтобы подсластить неприятную пилюлю. В противовес мероприятиям демократического характера стали даваться концерты, например, «По случаю первой религиозной беседы по вопросам веры и нравственности христианства...»¹⁷⁰ и так называемые «духовные» концерты¹⁷¹. Используя популярность среди населения бесплатных хоровых классов школы В. Гутора, благотворительное общество народной трезвости объявило об учреждении бесплатных классов хорового пения¹⁷².

В этой напряженной обстановке борьбы старого с новым дирекция Кишиневского отделения РМО, подпавшая всецело под влияние финансовых заправил, всячески препятствовала деятельности В. Гутора, успех которого возбуждал в них зависть. Ориентируясь на реакционную верхушку РМО, она слала в главную дирекцию заведомо ложные сведения о якобы ожидавшемся закрытии школы В. Гутора, тем самым выдавая свое стремление подорвать и дискредитировать ее¹⁷³.

Надо сказать, что подобные сообщения находили благоприятный отклик в верхах РМО, реакционность которых неоднократно подтверждалась. Так, например, главная дирекция высказалась против утверждения в 1899 г. певицы Е. М. Клоповой в качестве представительницы местного отделения в Петербурге на том основании, что «в настоящее время нет в

составе членов Главной дирекции лица женского пола»¹⁷⁴. Столичная дирекция не поддержала просьбу местного отделения изъять из-под ведения цензуры проектировавшийся в свое время музыкально-художественный журнал¹⁷⁵. Не свидетельствует о прогрессивности верхушки РМО и назначение А. К. Глазунова представителем Кишиневского отделения РМО в столице в 1900 г., так как оно носило лишь формальный характер и по существу на местной музыкальной жизни не отразилось. Представительство Кишинева фактически явилось лишь предлогом для введения Глазунова в главную дирекцию в знак признания его музыкальных заслуг и, если в самом начале маститый композитор и оказал известное содействие молодому отделению в подборе преподавателей и приобретении нот, то позже он тяготился своей утратившей смысл ролью¹⁷⁶. Когда же из солидарности с Римским-Корсаковым он в знак протеста вышел в 1905 г. из состава главной дирекции, ему на смену был предложен бессарабский губернатор князь С. Урусов¹⁷⁷. Семь лет спустя выбор представителя от Кишинева пал на А. Крупенского — отпрыска одной из самых реакционных семей высшего бессарабского дворянства¹⁷⁸.

В этом мрачном «царстве» в годы разгула реакции после подавления революции 1905 г. борьба старого с новым приняла еще более ожесточенный характер. П. Крушеваном¹⁷⁹ стали устраиваться так называемые «наши вечера», получившие гневную отповедь в одной из местных газет. «Когда на сцене появились первые отражения наступившей новой жизни в ряде новых, полных живого и захватывающего интереса пьес, рисовавших в чудных картинах наступающую обновленную жизнь... мракобесы пришли в смятение. И г. Крушеван как верный холоп реакции первый бросился в непримиримую борьбу против нового течения.

Праздник русского искусства сменился оргией крушевановского хамства. В Пушкинской аудитории¹⁸⁰ ни с того, ни с сего стали устраиваться под руководством Г. Крушевана «наши вечера». Театр, построенный на народные деньги для народа, здание, которому присвоено имя великого поэта, учреждение, призванное для культивирования основных идей человечности, оказалось во власти тупоголовых и невежественных изуверов. На сцене, где ставились произведения русских и западноевропейских писателей, красуются „партийные стяги“ буйной крепостнической партии „Союза русского народа“»¹⁸¹.

Какова была позиция В. Гутора в этой борьбе, можно судить по «Гимну избранникам народа» (музыка А. К. Глазунова на стихи Н. А. Соколова), исполненному в переложении В. Гутора для голоса и фортепиано его ученицей, певицей А. А. Виколювой-Клозе на публичном акте выпуска школы 11 мая 1906 г.:

Вам, избранники народа,
Русь челом бьет до земли!
Вольной волюшки желанной
Вы нам знамя принесли.

Долг священный, долг высокий
Шлет вас родина свершить,
Путь широкий обновленья
Ей открыть и осветить.

Знаньем, правдою засеять
Света ждавшие поля...
Да воспрянет к жизни новой
Днесь свободная земля!

В условиях реакции того времени выбор подобного произведения носил характер политического протеста, гражданский смысл которого дошел до слушателей: гимн был прослушан стоя и по просьбе публики повторен.

В те грозные годы деятельность школы В. Гутора все больше приобретала политическую заостренность. Есть основание предполагать, что именно это и явилось причиной внезапного закрытия школы перед самым концом 1906/07 учебного года¹⁸². Так закончила свое существование школа, которая на протяжении шести с лишним лет играла ведущую роль в музыкальной жизни города, во многом способствуя поднятию ее уровня как в области преподавания, так и исполнительства. Но не признание ее заслуг найдем мы в прессе того времени, а лишь два коротеньких анонса: «По случаю ликвидации концертного зала В. П. Гутора в Кишиневе спешно распродаются обстановка, рояли и другие инструменты, стулья, столы, вешалки, пюпитры и другая мебель»¹⁸³. А. В. П. Гутор оказался вынужденным за неимением постоянной работы давать частные уроки и предлагать любителям за плату свои услуги для совместной игры¹⁸⁴.

После закрытия школы Гутора училище Кишиневского отделения РМО осталось единственным в крае средним специальным учебным заведением, так как классы пения К. Хршановской, существовавшие с 1902 г., продолжали оставаться подготовительной музыкальной школой.

Однако захватившие руководство отделением дилетантствующие меценаты и финансовые тузы, как и прежде, препятствовали перестройке работы училища¹⁸⁵.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что дирекция местного отделения все больше отставала от жизни. И все же, несмотря на такой характер руководства и нескончаемую нехватку средств, в истории местного музыкального училища имелись и светлые страницы. Положительное в работе училища связано с деятельностью ряда преподавателей и некоторых

директоров. Среди преподавателей кроме уже упомянутых выше надо отметить: пианистов Г. Бибер-Гальперину¹⁸⁶, лауреата Пражской консерватории К. Вейриха, воспитанника Петербургской консерватории Ю. Гуза¹⁸⁷, окончившую Пражскую консерваторию Р. Дейль, лауреата Лейпцигской консерватории А. Лямперта, И. Жадовского и К. Спитта¹⁸⁸, скрипачей С. Британицкого, Л. Лившица¹⁸⁹, С. Ондржичека¹⁹⁰, М. Сербулова, свободного художника Петербургской консерватории В. Орлова; виолончелистов: артиста Санкт-Петербургских Императорских театров А. Кассана, С. Клячко¹⁹¹, А. Фингерланда, окончившего Пражскую консерваторию по классу Г. Вигана, и М. Шильдкрета; певцов Л. Аверсо, А. Дисконци, В. Кармилова и др. Педагогический состав удостоился похвалы М. М. Ипполитова-Иванова, инспектировавшего Кишиневское училище в 1911 г. Директор Московской консерватории особенно выделил «тщательность исполнения, превосходный тон, чистоту интонации и безукоризненность фразировки» С. Клячко и С. Ондржичека. Приятно пораженный сравнительно лучшим положением дел в Кишиневе, чем в Екатеринославе, откуда он приехал, Ипполитов-Иванов в своей докладной отмечал: «...Я нашел училище в педагогическом отношении в отличном состоянии, в особенности скрипичный класс преподавателя Финкеля и виолончельный класс преподавателя Клячко, показавших мне прекрасных учеников...»

Касаясь того, что мешает надлежащей постановке музыкального образования в Кишиневе, как и вообще в провинции, М. М. Ипполитов-Иванов в той же докладной говорил о необходимости субсидирования училища в таком размере, который бы полностью обеспечил его нормальное существование. Из-за недостатка денег нельзя, например, было гарантировать преподавателям определенную ставку, а это вынуждало их заискивать перед учениками из боязни потерять их. Так, один «...преподаватель пения,— пишет Ипполитов-Иванов,— жаловался мне, что учащиеся неохотно поют сольфеджио и вокализы и что приходится делать им уступку и учить их на романсах и ариях, иначе он рискует остаться без учеников». Таким образом, ревизор усматривал в материальной необеспеченности причину «...несерьезного и любительского отношения... к занятиям в училище»¹⁹².

Насколько отсутствие необходимой материальной базы ограничивало возможности Кишиневского музыкального училища, видно из того, с какими трудностями было связано приглашение квалифицированного директора после ухода Пильсудского в феврале 1903 г. Вот что писала местная дирекция Э. Д. Плеске в связи с кандидатурой Горелова на этот пост: «Дирекция Отделения очень желала бы видеть во главе училища... администратора, известного музыканта и в то же время и дирижёра, но, принимая во внимание далеко не блестящее

финансовое положение, Дирекция в то же время опасается, что она не в состоянии будет удовлетворить тех требований о вознаграждении, которые несомненно и вполне заслуженно и основательно предъявит г. Горелов. Дирекция немедленно бы остановилась на Горелове, если бы Главная дирекция нашла возможным увеличить Отделению субсидию до 5000 руб. в год»¹⁹³. В своем ответе Плеске сообщил, что Главная дирекция отказалась предоставить Кишиневу просимую субсидию, вследствие чего стало невозможным приглашение Горелова, работавшего в ту пору дирижёром в Ростове-на-Дону¹⁹⁴. Опасаясь, что училище опять, как после В. Ребикова, останется надолго без директора, дирекция местного отделения пошла на увеличение жалования и пригласила М. В. Сербулова. Новый директор помимо руководства училищем с 1 сентября 1903 г. преподавал в нем игру на скрипке вместо вышедшего Салина, теоретические предметы, а также дирижировал концертами отделения.

Выбор, павший на М. В. Сербулова, оказался удачным. Это был хороший музыкант, прекрасный человек и отличный организатор. М. В. Сербулов окончил с отличием и медалью Львовскую консерваторию по классу скрипки проф. С. Томсона, а также курс юридических наук Киевского университета. Этим университетом «...во уважение к отличным успехам в науках...» ему была присвоена степень кандидата юридических наук. До приглашения в Кишинев М. В. Сербулов обладал уже солидным педагогическим опытом, так как преподавал скрипку в Пражской консерватории, а затем в течение 4 лет — в музыкальном училище Тифлисского отделения РМО. Он успел также зарекомендовать себя как скрипач-солист и дирижёр, выступая в концертах РМО в Москве, Петербурге, Баку¹⁹⁵.

После Ребикова он был, несомненно, одним из лучших директоров музыкального училища в Кишиневе. Ему, в частности, принадлежит заслуга воссоздания оркестра и хора учащихся училища, организация симфонических концертов и постановки оперных отрывков. Как директор, педагог и исполнитель (солист, ансамблист и дирижёр) М. В. Сербулов за 5 лет работы в Кишиневе завоевал любовь и уважение преподавателей, учащихся и музыкальной публики. Он искренне заботился об учениках: нуждающимся покупал пособия, других устраивал на лето в оркестры больших городов, чтобы дать им возможность приобрести профессиональные навыки и улучшить свое материальное положение, и т. д.¹⁹⁶

Добрая репутация М. В. Сербулова устраивала и местную дирекцию, которая использовала ее для опровержения молвы о том, что никакой директор не может с ней ужиться. Стремясь подчеркнуть это благоприятное для себя обстоятельство, руководство отделения обратилось в Главную дирекцию с хо-

дательством о предоставлении к «высочайшей награде» М. В. Сербулова, который «...как директор, а так же и как преподаватель скрипки, специальной теории музыки и других обязательных художественных и теоретических предметов внес массу труда для постановки музыкального дела в г. Кишиневе, а также выказал громадную и полезную деятельность как образованный музыкант-художник в деле расширения, а затем и процветания музыкально-художественного искусства в г. Кишиневе и всей Бессарабии»¹⁹⁷.

Но в действительности не все обстояло так благополучно во взаимоотношениях М. В. Сербулова с дирекцией Кишиневского отделения, как это может показаться из приведенного документа. Не раз он восставал против меркантилизма и мелочности Сербова, и расхождения между ними, хотя и не принимавшие форму открытого конфликта, все более усугублялись. Особенно не по душе М. В. Сербулову пришлось решение дирекции прекратить с 1906 г. симфонические концерты, чтобы сэкономить средства. Не находя больше возможным работать в Кишиневе, он перед самым началом 1908/09 учебного года послал из Праги заявление об отставке¹⁹⁸. Так Кишинев потерял еще одного талантливого музыканта. М. В. Сербулов, как и другой неугодный Сербову преподаватель И. Жадовский, пополнил состав педагогов Петроградского музыкального института¹⁹⁹.

Хотя в заявлении М. В. Сербулова не указаны мотивы, приведшие его к решению покинуть Кишинев, современник нам сообщает, что его уход был вызван нежеланием служить в «мелочной лавке»²⁰⁰.

После ухода М. В. Сербулова на протяжении двух лет училище опять оказалось лишённым профессионального руководства. В нарушение устава РМО оно возглавлялось членом дирекции Левицким²⁰¹. Ему на смену с сентября 1910 г. пришел Г. И. Шейдлер²⁰². Но недолго продержался новый директор. Узнав положение на месте, он шлет в Главную дирекцию С. Рахманинову, Э. Направнику и А. Глазунову сигнал за сигналом о неблагоприятном состоянии дел в Кишиневе. Снова, как уже столько раз в прошлом, слышатся жалобы на несправедливое отношение и некомпетентность местной дирекции, смотрящей на все как на коммерческую, доходную статью, на использование занятий в училище для незаконного получения отсрочек по воинской повинности и т. и.²⁰³

Но и на этот раз в отношении дирекции Кишиневского отделения не было принято никаких мер. В то время как Г. И. Шейдлера в начале сентября 1911 г. сместили, заменив его опять Левицким, а после инспекции М. М. Ипполитова-Иванова причины указанных им недостатков остались неустраненными, как и раньше²⁰⁴.

Последующие четыре года составляют самый незначительный период в жизни Кишиневского отделения и его училища. Директором последнего с 1912 г. был назначен К. Теут, уже давно скомпрометировавший себя как инспектор училища²⁰⁵. «К началу 1914/15 учебного года Императорское музыкальное училище дошло до крайнего упадка. Бледные и скучные очередные концерты и квартетные собрания отделения РМО почти не посещались публикой и приносили убыток. Количество действительных членов и членов-посетителей дошло до ничтожной цифры...»²⁰⁶ Кроме камерных собраний отделение, как правило, других концертов не давало²⁰⁷.

Зато материальные дела отделения шли неплохо. Но характерно, что улучшение финансового положения выражалось лишь в погашении задолженности, а это, по признанию самой дирекции, было ее главной заботой²⁰⁸. Заметим, что в этом Сербов был заинтересован и лично, так как отделение было должно ему значительную сумму. Долг отделения, который в 1904 г. достиг 14 тыс. руб., был за 10 лет не только ликвидирован, но к 1915 г. уступил место солидному фонду в 15 тыс. руб.²⁰⁹ Впрочем, это не помешало Кишиневской дирекции в 1914 г. послать в Петербург следующую телеграмму: «Кишиневское отделение не имеет средств уплаты жалования преподавателям, просит выслать субсидию безотлагательно»²¹⁰.

К сожалению, материальные успехи дирекции отделения не явились результатом расцвета его художественной деятельности. Источником обогащения во время русско-японской войны стала постыдная эксплуатация училища как «фабрики отсрочек» для военнообязанных²¹¹. Эта деятельность особенно развилась к началу первой мировой войны, и опять раздались голоса, клеймящие Сербова, Теута, Стойкина и Мырзу. Сербов и поддерживающие его лица не только не смущались, но дважды от имени дирекции добивались для себя отличий²¹². Однако ряд разоблачений, появившихся в местной прессе и в «Новом времени», побудили Главную дирекцию РМО затребовать объяснения из Кишинева. В своем пространном ответе, носящем, по существу, характер формальной отписки, дирекция отделения не сумела опровергнуть основного обвинения и оказалась вынужденной признать факт фиктивного зачисления ряда учащихся в училище, ответственность за это возлагалась на инспектора и директора, т. е. на Теута²¹³. И вот недавних претендентов на почетные звания и награды устранили от занимаемых должностей²¹⁴. Было решено за взятки и злоупотребления «против Сербова, Теута, Стойкина и Мырзы возбудить уголовное преследование. Главный начальник Одесского округа приказал указанное дело изъять из общей подсудности и передать в производство военного суда для осуждения виновных по законам военного времени»²¹⁵.

После устранения скомпрометировавшего себя руководства обязанности председателя отделения до избрания новой дирекции были возложены на Левицкого, а директора училища — на преподавателя пения В. С. Кармилова²¹⁶. Окончив Московскую консерваторию в 1903 г. по классу пения у проф. У. А. Мазетти с дипломом свободного художника, В. С. Кармилов с 1907 г. работал учителем пения Вилинского реального училища, а затем, как указывает М. М. Ипполитов-Иванов, «... ординарным преподавателем Вилинского музыкального училища ИРМО по классу пения». М. М. Ипполитов-Иванов удостоверяет, что В. С. Кармилов известен ему как отличный преподаватель сольного пения, ученики которого обладают прекрасной подготовкой, правильной постановкой голоса и развитым музыкальным вкусом²¹⁷.

Новая дирекция, избранная 22 декабря 1916 г., по своей социальной принадлежности мало чем отличалась от предыдущей, и, хотя в ее состав вошли новые люди, они были пассивны²¹⁸. Зато В. С. Кармилов был энергичным директором и способным музыкантом. Еще работая преподавателем училища с 1915 г., он хорошо узнал обстановку и теперь как директор стремился оздоровить ее. Для этого надо было покончить с порочной практикой минувших лет и очистить училище от неподходящих элементов, каким, например, он считал Теута, против принятия на работу которого возражал²¹⁹. Кроме того, необходимо было поднять художественный уровень училища. За короткий срок был создан не только солидный класс сольного пения, но также вновь ученический хор и оркестр, в чем значительная заслуга принадлежит В. С. Кармилову²²⁰.

Однако дирекция отделения была так напугана происходившими событиями, что и не помышляла о перестройке дела. Финансисты и аристократы из дирекции поспешили заняться подготовкой эвакуации отделения и училища при первых вестях о приближении фронта²²¹.

Так складывалась история Кишиневского отделения РМО и его училища со дня возникновения и до захвата Бессарабии Королевской Румынией в 1918 г.

До революции училище Кишиневского отделения РМО выдало 71 диплом об окончании курса среднего музыкального образования. Из числа его воспитанников многие продолжали работать в родном крае. Это был первый значительный отряд профессионально подготовленных музыкантов, которые в последующие годы составили контингент местных преподавателей, концертмейстеров, оркестрантов и солистов. Так, много лет в Кишиневе проработали певица М. Златова, пианисты Л. Горбатый и Е. Сырб, скрипач И. Финкель и др. Некоторые воспитанники училища выделились и как исполнители. Обладая отличными голосами и хорошей школой, особенно проявили себя как оперные артисты П. Алексеев, Л. Бабич и Т. Залевский. Первые два,

а также скрипач И. Дайлис и поныне преподают в Кишиневской государственной консерватории. Там же работал лауреат Государственной премии композитор Ш. Няга, который одно время возглавлял Союз композиторов Молдавии и чье имя присвоено теперешнему музыкальному училищу.

Возвращаясь к концертной жизни начала XX в., отметим, что ее разнообразию значительно способствовали гастроли виднейших представителей русского музыкального искусства. Так, на протяжении 10—15 лет местная музыкальная общественность и учащая молодежь имели возможность ознакомиться с игрой не только уже упомянутых Аренского, Вержбиловича и Зилоти, но также Ауэра, Рахманинова, Скрябина, Хейфеца, Цимбалиста и др.

Весьма значительными были русские влияния и в пропаганде оперного искусства в крае. В этом отношении особого внимания заслуживает Товарищество русских оперных артистов под управлением Г. Шейна, которое в 1900 г. часто и порой подолгу выступало в Бессарабии. Количеством гастролей, их длительностью и особенно репертуаром, а также составом труппы это Товарищество во многом превзошло итальянские оперные и румынские опереточные труппы, появлявшиеся на местной сцене. Правда, до Товарищества Шейна в Кишиневе выступали оперные труппы Любимова с Медведевым и Черепанникова с Михайловой, но они приезжали на короткое время, тогда как гастроли Шейна продолжались по полсезона. Среди артистов русского балета, побывавших в Кишиневе в довоенные годы, местная пресса отмечает Соболеву и Рычика²²². Не раз город посещало также Товарищество русско-малороссийских артистов под управлением А. Суходольского, в репертуар которого входили оперы, а также пьесы, сопровождавшиеся музыкой и танцами, главным образом украинских авторов, как например, Аркаса, Старикова, Шатковского, Квитко-Основьяненко и др. В кишиневских спектаклях Товарищества участвовали: Борская, Бурлаченко, Бутенко, Василенко, Васильчиков, Галкин, Гапличук, Дагматов, Димидов, Дзабановский, Днепровская, Долматов, Долматова, Донская, Зозульский, Золотаренко, Ленский, Лучинская и др. Из выступавших в Кишиневе иностранных трупп отметим итальянскую труппу Кастелано, давшую спектакль с участием Монти Брунер, Делабатти, Модесто и др. Большой популярностью в городе пользовались часто приезжавшие опереточные труппы, как например, Крылова, Шейна и Горелова.

В местной прессе встречаются сведения и о гастролях камерных коллективов. Помимо уже упомянутых квартетов герцога Мекленбургского и Лейпцигского Гевандхауза в городе выступали румынский квартет в составе Л. Бобеску, И. Липатти, А. Бобеску и К. де Апджелис. Гастроли первого петербургского вокального квартета, в котором участвовали М. Чупринников, Н. Сафонов, Н. Кедров и К. Кедров, могут

служить примером непосредственного воздействия русской музыкальной культуры на молдавскую. По его образцу в Кишиневе возник местный вокальный квартет (С. Павленко, М. Бырка, С. Янквский и В. Маланецкий)²²³.

Другие проявления местной концертной жизни, помимо уже известных нам фактов, были связаны главным образом с деятельностью некоторых кружков и благотворительных обществ. Из первых наиболее активным был университетский кружок местного Общественного собрания, объединявший лиц с высшим образованием. Кружок пропагандировал искусство и с этой целью устраивал популярные концерты²²⁴. На протяжении ряда лет устраивало народные гуляния и общедоступные спектакли Кишиневское благотворительное общество «Бессарабец», которое также организовывало «народные чтения, просветительские лекции и танцы для беднейшей публики»²²⁵. Другой организацией, занимавшейся устройством концертов и спектаклей, было «Бессарабское молдавское культурно-просветительное общество», начавшее свою деятельность в 1905 г. Учитывая рост национального самосознания среди коренного населения Бессарабии, это общество, возглавлявшееся представителями крупной молдавской буржуазии, проводило все свои мероприятия на молдавском языке. Несмотря на свою явно социальную и национальную ограниченность, названное общество, действительными членами которого, согласно уставу, могли быть только лица молдавской национальности, а почетными — лишь те, кто внесет не менее 1000 руб., способствовало собиранию и популяризации молдавского поэтического и музыкального фольклора, а также пропаганде молдавской литературы и искусства²²⁶.

Ввиду изменившихся общественных условий и профессиональной подготовки теперь участниками местных концертов, в отличие от практики второй половины XIX в., были преимущественно музыканты-профессионалы, связанные с бывшей школой В. Гутора и музыкальным училищем. Под влиянием революционных событий 1917 г. появляются концерты совершенно иного рода. Не великосветские филантропы или меценатствующие аристократы устраивают эти концерты, а просветительно-трудовая организация учащихся, объединенный комитет РСДРП и Бунда, профсоюз рабочих печатного дела и др. Примечательно и новое название подобных мероприятий — «Концерт-митинг» и т. д.²²⁷ Музыкой теперь сопровождаются и чисто политические мероприятия, как например, собрание «...театральных капелъдинеров, декораторов, электротехников и прочих работников, причастных к театральному делу, для образования профессионального союза и производства выборов в Советы рабочих депутатов»²²⁸.

Знамение времени сказалось и на камерных собраниях местного отделения РМО. Так, в концерте весной 1917 г. наряду с

квартетом П. И. Чайковского была исполнена и «Марсельеза»²²⁹. Концерт Л. Лившица 16 апреля того же года начался и кончился также «Марсельезой»²³⁰.

Вехи новой эпохи, рожденной Великой Октябрьской социалистической революцией, сказались и на планах Кишиневского отделения РМО. Показателем того, что намечалось предпринять в изменившихся условиях, может явиться последний в истории местного отделения РМО документ. В нем говорится о необходимости в связи «... с пробуждением в крае самостоятельной жизни...» перестроить и развить работу. С этой целью намечалось создать при училище учительско-регентские курсы для формирования кадров педагогов, которые смогут нести знания широким массам города и деревни, открыть филиальные отделения училища в городах Бессарабии, проводить национальные концерты и лекции, а также способствовать собиранию и записи столь ценного для изучения национальной музыки молдавского фольклора в целях его обработки и издания²³¹.

Молдавско-русско-украинские взаимовлияния в области музыкальных сочинений

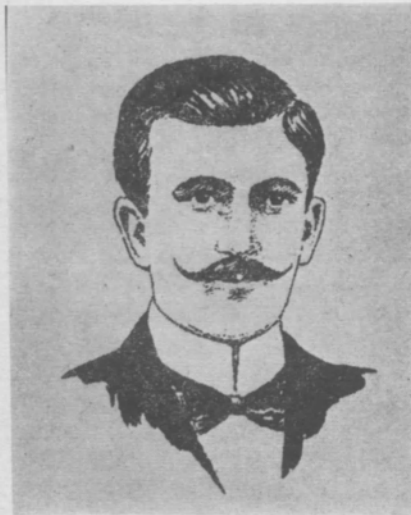
Если в музыкальном фольклоре, включая развитие инструментария, связи Молдавии, Украины и России можно проследить на ряде старинных фактов, то в области музыкальных сочинений примеры взаимовлияний встречаются лишь с первых десятилетий XIX в. Русско-турецкие кампании, приведшие к освобождению народов Балканских и Дунайских стран от ига Османской Порты, способствовали развитию русско-молдавских культурных связей.

Военные капельмейстеры и многие представители командного состава проходившей через Бессарабию 6-й русской армии, горячо любившие музыку, имели возможность ознакомиться с искусством молдавских лэутаров, в частности, с игрой замечательного народного музыканта Янку Пержи¹, а также с красочными обрядами, своеобразными песнями и танцами Молдавии. Присоединение Бессарабии к России в 1812 г. расширило подобные контакты.

Другим обстоятельством, содействовавшим ознакомлению общественности России с жизнью и искусством местного населения,

было декабристское движение. Ряд декабристов, как, например, П. И. Пестель, М. Ф. Орлов и В. Ф. Раевский, не раз бывали в Кишиневе. В то же время связь передовой интеллигенции края с Союзом благоденствия, а затем с более радикальным «Южным обществом» способствовала распространению просветительно-освободительных идей декабризма и оживлению интеллектуальной жизни в городах края.

Особого внимания заслуживает пребывание в Бессарабии А. С. Пушкина в начале 20-х гг. Великий русский поэт живо интересовался бытом и творчеством молдавского народа. «Ин-



Янку Пержа

терес Пушкина к народной музыке с особой силой вспыхивает в Кишиневе... Пушкин любил ходить по улицам города, по базарам, смешиваться с праздничной толпой, вслушиваться в народные напевы и игру молдавских музыкантов»². Под впечатлением молдавской народной тематики А. С. Пушкин написал ряд произведений, среди них «Черная шаль», «Цыганы», «Кирджали», «Братья-разбойники», «Узник» и др.

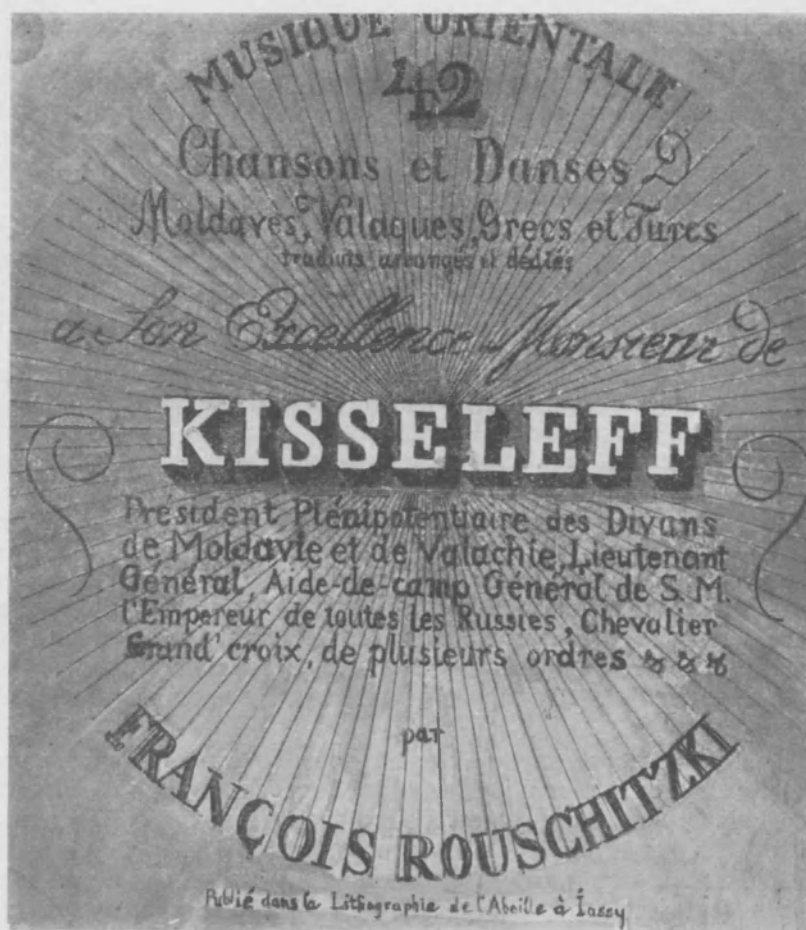
Рост интереса к Молдавии проявился, насколько можно судить по имеющимся данным, прежде всего в области музыкально-театральных представлений. На сцене театров Петербурга и Москвы шли представления, сопровождавшиеся музыкой. Это были пышные парадные спектакли, имеющие прямое или косвенное отношение к молдавским землям. Пусть в ряде случаев эта связь была весьма условной, но она давала непосредственную возможность использовать молдавские народные мелодии, звучание которых при всем порой декоративном их применении придавало спектаклю своеобразный характер.

Так, можно предположить, что молдавская народная музыка звучала в спектакле Ф. Мерелли «Взятие Очакова», дважды поставленном в 1772 г. в театре Маддокса³. С молдавским фольклором связана также героическая опера О. А. Козловского на текст П. С. Потемкина «Взятие Измаила»⁴, поставленная 22 июля 1795 г. в дворцовом театре в Останкине⁵. Судя по сохранившимся свидетельствам, оба спектакля прошли с большим успехом.

Культурное общение с Россией оказало существенное влияние и на художественную жизнь в Запрутской Молдавии. Из Петербурга, Киева и других городов приглашали в Яссы ученых, учителей и артистов. Так, например, в 1778 г. в присутствии князя Г. А. Потемкина его музыкантами был дан в Яссах концерт в честь очаковского сражения. В 1806 г. состоялись там же театральные и музыкальные представления⁶. Через 3 года любительская труппа русских актеров поставила для офицеров русского войска в Яссах пьесы Мольера, причем афиши были напечатаны на русском и молдавском языках⁷.

Возвращаясь к Бессарабии, заметим, что деятельность русских артистов и музыкантов способствовала повышению интереса молдавской городской интеллигенции к музыке и театру.

Граф де Ланжерон писал еще в 1790 г.: «В Молдавии профессия музыканта или актера считается недостойным занятием. Люди очень удивлялись при виде русских офицеров, которые сами играли и давали представления»⁸. Пример русских военных, таким образом, способствовал изменению отношения молдавского зрителя к искусству. В ту пору, когда художественная жизнь Молдавии проявлялась в формах, типичных для усадебно-помещничьего уклада, это имело особое значение. Шедшие из России



Титульный лист сборника «Восточная музыка», составленного
Ф. Ружицким

новые эстетические веяния пали в Молдавии благодатную почву.

При активной поддержке России развивалось на Балканах национально-освободительное движение против турецких поработителей. События гетерии и восстание Тудора Владимиреску начала 80-х гг. всколыхнули национальное самосознание и привлекли внимание к народу, его жизни, истории и искусству. Новое отношение к действительности просвещенной интеллигенции Дунайских княжеств встречало сочувствие русского офицерства, среди которого были люди высокой культуры и художественного вкуса. Достаточно напомнить, что даже царский наместник председатель дивана Молдавии и Валахии генерал П. Д. Кисе-

лев способствовал тому, чтобы преподавание в школах на территории княжеств велось на языке коренного населения⁹.

Рост интереса к народному творчеству стимулировал собирание и издание музыкального фольклора. В 1834 г. в Яссах в литографии Г. Асаки «Албина» был издан сборник Ф. Ружицкого, найденный в материалах П. Киселева, хранящихся в Центральном государственном историческом архиве Ленинграда. Это первый из известных нам изданных сборников, в которых приводились обработки для фортепиано молдавских и валашских народных мелодий. Ф. Ружицкий, бывший капельмейстером, вращался в высших офицерских кругах, где в ту пору было немало просвещенных людей, питавших живой интерес к музыке¹⁰. Общение с ними, очевидно, содействовало составлению упомянутого сборника, что подтверждает и посвящение его П. Киселеву. На титульном листе сборника, названного „Muzique orientale» («Восточная музыка»), указано, что он состоит из 42 молдавских, валашских, греческих и турецких песен и танцев, однако преобладают в количественном отношении мелодии первых двух национальностей. Эти мелодии заимствованы Ф. Ружицким преимущественно из репертуара лэутаров и, таким образом, дают нам представление о том, каким он мог быть в первой половине XIX в., на что могли ориентироваться в своих сочинениях первые композиторы Дунайских княжеств и, следовательно, о том, каковы были художественные интересы современников Ф. Ружицкого.

Сборник Ф. Ружицкого дает ценнейший материал и для других не менее важных заключений. Это свидетельство весьма раннего обращения к записи, обработке и изданию национального музыкального фольклора. Более того, начинание Ружицкого, которому предшествовало обращение к фольклору русских музыкантов (Н. Соколовского, Е. Фомина, И. Прача, Н. Львова и др.), стимулировало интерес к обработке образцов народного творчества и в литературе Дунайских княжеств.

Г. Асаки в своей газете «Албина ромыняскэ» в 1832 г. отметил этот труд, который высоко оценил и К. Негруци в 1840 г. в журнале «Дачия литерарэ»¹¹.

Интересно, что в сборнике Ф. Ружицкого приводится нотный образец народной песни «Арде-мэ, фриже-мэ» («Режь меня, жги меня»), вдохновившей А. С. Пушкина к написанию «Песни Земфиры» в поэме «Цыганы». Нотная запись этой песни, сделанная, как можно с достаточным основанием предположить, Ф. Ружицким в Кишиневе в начале 20-х гг. XIX в., была послана великим русским поэтом в 1825 г. П. Вяземскому для передачи Н. Полевому. В том же году пушкинский текст песни был напечатан в 11 номере московского «Телеграфа». Оригинал же имевшейся у Пушкина нотной записи, как сообщает А. Глумов, был откорректирован А. Верстовским¹². Таким образом, благодаря Пушкину, запись, содержащаяся в сборнике Ф. Ружицкого

го, стала известной в России, что способствовало росту интереса русских музыкантов к музыкальному фольклору Молдавии. Возможно, что через Киселева они узнали и о других записях из сборника Ружицкого. О популярности в России песни «Режь меня, жги меня» можно судить по тому, что за какие-нибудь 2—3 десятилетия 13 композиторов, включая М. Виельгорского и самого П. Чайковского, написали романсы на этот текст.

Результат интереса к Молдавии, поддерживаемого многочисленными рассказами и описаниями военных, путешественников и представителей русской администрации, не замедлил сказаться. Это подтверждают, например, драма А. Вахтурина «Молдаванская цыганка, или Золото и кинжал» — музыка М. Глинки, и спектакль «Черная шаль» — музыка Ф. Е. Шольца, поставленный в 30-е гг. в Петербурге А. П. Глушковским по мотивам одноименного произведения Пушкина.

Из ранних постановок, появившихся на русской сцене, особого внимания заслуживает театральное представление в трех действиях с пением, хорами, балетом и сражением «Радость молдаван, или Победа», состоявшееся в петербургском Большом театре 25 июня 1828 г. Как видно из афиш, музыку к представлению написали два композитора: Е. Кавос и К. Эйзрих¹³, причем последнему принадлежит увертюра, антракты, часть хоров, балеты и «Молдаванские пляски».

По партитуре и афише можно утверждать, что перед нами очень распространенное в ту пору парадно-развлекательное представление типа водевиля. Однако при всех условностях того времени названное представление обнаруживает и новую тенденцию, присущую русскому музыкальному театру тех лет, а именно: тяготение к народному творчеству как отражение возматывшего национального самосознания передовой общественности России.

Большой заслугой К. Эйзриха является то, что он впервые в данном жанре обратился к молдавскому музыкальному фольклору. Заметим, что некоторые спектакли подобного рода были связаны с Молдавией лишь тем, что их действие происходило на ее территории, или выбором имен персонажей.

Первое оркестровое сочинение, построенное на молдавском музыкальном фольклоре, появилось не благодаря И. Херфнеру или А. Флехтенмахеру в Яссах в середине 30-х — 40-х гг., как это ранее считалось, а благодаря К. Эйзриху в Петербурге еще в 20-е гг.

Следует подчеркнуть, что в музыке, написанной к представлению «Радость молдаван», К. Эйзрих использовал несколько подлинно народных молдавских мелодий. Особенно обращает на себя внимание полная зазорного веселья тема из увертюры (См. приложение, пример № 1). В партитуре не указано ее название, но его можно восстановить благодаря каприччио для виолончели в сопровождении смычкового квартета или фортепиано оп. 45 В. Ромберга. Эта виртуозная пьеса озаглавлена автором

«Мититика» и содержит несколько тем, включая мелодию песенно-танцевального характера, почти полностью тождественную теме из увертюры К. Эйзриха (пример № 2). Напомним, что в материалах, связанных с пребыванием А. С. Пушкина в Кишиневе, «Мититика» фигурирует среди молдавских народных мелодий, пользовавшихся в то время большой популярностью. Но ни в одном известном до сих пор источнике тех лет не содержится нотной записи «Мититики». Таким образом, лишь благодаря В. Ромбергу мы можем судить о ее музыкальном тексте, что имеет значение не только для данной работы, но и для музыкальной пушкинианы в целом. То, что в пушкинских материалах и у В. Ромберга речь идет об одной и той же мелодии, подтверждается хронологическими данными. Знаменитый виолончелист услышал «Мититику», очевидно, во время своих концертов в Молдавии в 1806 г., состоявшихся в связи с его турне по России. Своим блестящим исполнением он популяризировал эту народную мелодию, что способствовало ранней пропаганде молдавского музыкального фольклора и, возможно, тому, что «Мититикой» заинтересовался и К. Эйзрих.

Естественно, возникает вопрос, какие обстоятельства привели к тому, что «Мититика» заинтересовала двух таких разных музыкантов, как К. Эйзрих и В. Ромберг. Напомним, что В. Ромберг долгое время жил в России и совершал концертные поездки по различным городам страны и Дунайских княжеств. Например, в 1812 г. он выступал в Киеве с оркестром крепостных помещика А. М. Вудлянского, в услужении у которого могли быть и молдавские лэутары. Известно, как живо интересовался В. Ромберг мелодиями многих национальностей, в том числе русскими и украинскими, нашедшими отражение в ряде его концертных пьес. Таким образом, его интерес к «Мититике» не является случайным, особенно если учесть, какой популярностью эта жизнерадостная танцевальная мелодия пользовалась в свое время.

В те годы (1815—1822¹⁴), когда В. Ромберг мог написать свое капричио, «Мититика» была очень известна. Это подтверждают, в частности, материалы, связанные с пребыванием А. С. Пушкина в Кишиневе, где великий поэт заинтересовался ею, как и рядом других молдавских народных мелодий, исполнявшихся музыкантами домашнего оркестра помещика Варфоломея и другими лэутарами.

То, что А. Пушкин, В. Ромберг, К. Эйзрих и А. Флехтенмахер обратились к одной и той же мелодии, вряд ли можно объяснить простым совпадением. Их внимание привлекла выразительная народная мелодия, и естественно предположить, что они выделили ту из них, которая завоевала известность благодаря ярким художественным качествам. Только этим можно объяснить, что за один и тот же небольшой отрезок времени она фигурирует в пяти столь различных источниках: пушкинских мате-

риалах, Каприччио Ромберга, представлении «Радость молдаван» и еще одной обнаруженной партитуре Кавоса и Эйзриха «Лавровый венок, или Радость молдаванки», не говоря уже о гораздо более поздней оперетте А. Флехтенмахера.

Возвращаясь к упомянутому сочинению К. Эйзриха, отметим, что в заключительном разделе увертюры проходит тема, содержащая ячейку, интонационно и ритмически весьма близкую молдавскому народному танцу «Жокул нулулуй маре» (пример № 3: «а» К. Эйзрих и «б» «Народный образец танца»).

Своеобразная прелесть этой танцевальной мелодии привлекла к ней внимание не только К. Эйзриха. Ее притягательную силу испытали гораздо позднее и другие музыканты, например Дж. Энеску и М. Вайнберг. Румынский композитор ввел в заключительный раздел своей первой рапсодии тему, воспроизводящую танец «Жокул нулулуй маре», а советский композитор обратился к названному фольклорному образцу в «Молдавской рапсодии», написанной им как для симфонического оркестра, так и для скрипки и фортепиано (пример № 4: «а» Дж. Энеску и «б» М. Вайнберг).

Приведенные выше факты свидетельствуют о развитии русско-молдавских музыкальных связей. Изыскания последних лет позволяют предположить, что понятие русского ориентализма можно рассматривать шире, чем принято считать. Одним из его ранних источников могло быть и молдавское искусство, своим своеобразием пленявшее воображение русских музыкантов уже, по меньшей мере, с конца XVIII в.

В настоящее время не представляется возможным установить прямую связь между постановкой «Радости молдаван» и спектаклями, появившимися в Молдавии. Тем не менее можно с достаточным основанием предполагать, что о названном представлении там стало известно, быть может, через Киселева или кого-нибудь из его военно-дипломатического окружения. Так или иначе всего лишь несколько лет спустя, в год выхода в свет сборника Ф. Ружицкого, в Яссах состоялось во многом аналогичное представление. Речь идет об исполнении «Празднества молдавских пастухов», или «Пасторальной кантаты», в честь Киселева весной 1834 г.¹⁵ И здесь звучали народные песни и танцы, аранжированные Е. Асаки для оркестра¹⁶. О том, что перед нами не случайное совпадение, не просто изолированное явление, свидетельствует тот факт, что в том же году состоялись еще два аналогичных представления. В Яссах М. Мило¹⁷ поставил картину «Военное празднество», а в Бухаресте И. Хелиаде-Рэдулеску — «Румынский праздник». В обоих случаях народная музыка играла в спектаклях видную роль.

Иногда отдельные музыкальные номера вводились в чисто театральные пьесы. Так, например, в антракте комедии «Беспкойная жена», поставленной в Яссах французской труппой в 1835 г., была исполнена «Национальная увертюра» И. Херфне-

ра¹⁸, первоначально написанная им для пьесы Г. Асаки «Драгош, первый суверенный господарь Молдовы»¹⁹. Бывало и так, что театральное представление завершалось музыкальным номером, причем между ним и пьесой, по обыкновению тех времен, не всегда существовала прямая драматургическая связь. Сошлемся на драму Г. Асаки «Петру Рареш», в заключение которой в один из вечеров была исполнена «Молдавская пасторальная идиллия» того же автора на музыку П. Черватти²⁰. Вначале такие вставные музыкальные номера не носили национального характера, а составлялись из популярных, преимущественно итальянских опер. Но по мере углубления национального самосознания и в музыкальном оформлении пьес все явственней проступали национальные черты²¹. Этому значительно способствовал тот факт, что часто в театральных представлениях принимали участие и видные лэутары со своими тарафами (народными оркестрами), например, Барбу Лэутару и Ангелуцэ²².

Отметим своеобразную манеру исполнения и непосредственно народные жанры из присущего лэутарам репертуара. Это, в свою очередь, приводило к усилению народно-демократических элементов в музыкально-театральном спектакле, как видно, в частности, по комедии И. Голеску «Барбу Лэтереску». В ней исполнялись народные танец хора и песня волынщика²³.

Подобные факты наблюдались не только в Молдавии, но и за ее пределами. Так, например, в Бухаресте в 1837 г. Хелиаде-Рэдулеску поставил пастораль «Сельское празднество», в которой героиня — Флорика пела песню в народном духе «Олтуле, Олтуцуле»²⁴.

Итак, постепенно представления типа «Радость молдаван» сменяют спектакли, в которых музыка, проявляясь все более разнообразно, становится неотъемлемым средством выражения народно-национальной основы.

Этому также содействовали приезды из Одессы в Кишинев во второй половине 30-х гг. русских трупп Ерохина и Бабанина. В 1839 г. кишиневцы познакомились с искусством известного украинского актера К. Солоника, выступавшего с труппой, в репертуаре которой были и пьесы, сопровождавшиеся музыкой²⁵.

На протяжении нескольких месяцев, с весны по осень 1846 г., в Кишиневе находилась труппа П. Гагарина, перебравшаяся сюда из Одессы. В городе тогда еще не было постоянного театра, гастролеры приезжали редко, и столь длительное пребывание труппы стало значительным событием в художественной жизни Кишинева. Гагарин перестроил местное театральное здание и пополнил свою труппу новыми актерами из русских и украинских театров. Репертуар труппы был очень разнообразен. Примечательно, что наряду с водевилями в него входили и драмы. Так, были показаны, как известно, впервые в Кишиневе трагедии Шекспира и Шиллера, а также мелодрамы Н. Полевого и много водевилей. Интересно отметить, что труппа Гагарина ста-

вила в Кишиневе оперы Верстовского. Таким образом, по имеющимся сведениям, именно ей принадлежит заслуга первого ознакомления местной публики с русской оперой²⁶.

Впрочем, выступления труппы П. Гагарина в Кишиневе выделяются не только своей продолжительностью или характером репертуара, включавшего великие творения мировой драматургии и русские оперные произведения. Новым было то, что ее спектакли предназначались, очевидно, уже для более широкого круга зрителей, чем раньше. Труппа выступала не в салоне знатного магната, как это бывало, а в особом театральном помещении с входной платой за билеты. К тому же, по мнению некоторых современников, «первым устройством сколько-нибудь приличного театрального здания Кишинев обязан князю Гагарину. С этого времени, можно сказать, начинается история кишиневского театра...»²⁷, а это имело последствия и в области музыки. Напомним, что между театральным и музыкальным искусством в то время существовала особенно тесная связь: «Музыканты зачастую перебегали из оркестра на сцену, переменяя по обстоятельствам смычок на шпагу или палку»²⁸.

Но при сохранении этой связи профессии музыканта и актера с годами все более отдалялись одна от другой. Параллельно росла потребность в отечественных художественных кадрах. Постепенно закладывалась основа музыкально-театрального образования.

Благодаря стараниям Г. Асаки в Яссах в 1836 г. создается Филодраматическая консерватория. Ее учреждение было связано с деятельностью литературных обществ, борьба которых за новое в искусстве, отождествляясь, как и в России, с делом общественного преобразования, приобретала явно политическую окраску. Известно, например, какую оппозицию со стороны реакционной знати вызвали начинания Г. Асаки²⁹. Связь с буржуазно-просветительскими идеями и идеалами национально-освободительного движения обусловила демократическую направленность новых учреждений.

Уже с самого начала деятельности новых учреждений задачи чисто профессионального характера тесно переплетались с культурно-просветительскими и этическими. Действенным оружием в борьбе в ту пору передовой буржуазной интеллигенции против устаревшего феодально-аристократического уклада стал театр как мощное средство воздействия на широкую аудиторию. Отсюда острый интерес к театру, рассматриваемому как важный фактор воспитания и совершенствования человека, что в свою очередь представлялось неотделимым от процесса национального становления. Г. Асаки считал, что театр должен быть школой хорошего вкуса и одновременно патриотизма. О своем детище — ясской Филодраматической консерватории — он писал следующее: «Это учреждение может очень полезно влиять на развитие музыкальных талантов и на фор-

мирование национального театра, который является подлинной школой морали...»³⁰ Вряд ли есть необходимость доказывать, насколько это высказывание соответствует воззрениям русских революционных демократов, получивших широкое распространение, в частности, благодаря журналу «Современник».

Решая культурно-просветительские и этические задачи, приходилось бороться с засилием французских и, особенно, итальянских оперных трупп, гастроли которых с начала столетия стали учащаться. Представители реакционной верхушки, как и в России, преклонялись перед западной модой. Отечественные труппы работали в условиях тяжелой дискриминации. Им приходилось давать по два спектакля в месяц в пользу итальянских трупп, выступать зимой в нетопленных залах и т. п.³¹

В 1846 г. в Яссах был создан национальный театр. Работа национального музыкально-драматического театра началась с исполнения итальянских популярных опер на молдавском языке. Вскоре в Дунайских княжествах появились новые спектакли, музыку и либретто к ним писали местные авторы. Первым из них, как справедливо отмечал О. М. Косма, следует считать «Триумф любви», исполненный в 1835 г.³² Это было представление типа водевиля, музыку к нему написал И. Вахман³³, а либретто — Винтерхальдер. Однако действие его происходило в Италии, а музыка была мало оригинальна.

С конца 40-х гг. все отчетливее зазвучали в пьесах, а затем и в музыкально-сценических произведениях социальные мотивы. С помощью цензуры реакционные власти пытались приостановить процесс радикализации умов, игравший в театре столь активную роль. В своем стремлении задушить свободу мысли цензура доходила до смешного. Например, в сезон 1842/43 г. власти потребовали изъять слово «свобода» из одной арии оперы В. Белини «Пуритане»³⁴.

Театр превращался в оружие политической борьбы, причем все сильнее проявлялось критическое отношение художника к порокам общественного строя. Так крепла реалистическая основа театра, выражаясь в типично народно-национальных формах, которые становились органичной частью художественного произведения.

В. Александри в этот период писал: «Так как у нас нет еще ни свободы печати, ни ежедневного орудия журнализма, я стремился превратить театр в средство изобличения дурных нравов и смешного в нашем обществе»³⁵. Этим объясняются элементы социальной сатиры в произведениях не только А. Александри, но также И. Крянгэ, К. Негруци и др. Сатирические мотивы стали появляться и в водевиле, который еще надолго останется ведущим музыкально-театральным жанром.

Прежде всего следует отметить ряд водевилей, возникших на основе произведений В. Александри. Хотя они различны по сюжету, у них есть общие черты: непосредственная связь с

окружающей действительностью, сатирический подход к ее отрицательным сторонам и подлинно народная основа. Жизненность сюжета и конкретность ситуаций привели, как отмечает Т. Бурада, к рельефной обрисовке черт характера³⁶. Интересно, что песня в народном духе служит средством характеристики типичных черт персонажа. Вместе с тем в соответствии с содержанием наблюдается стремление к дифференциации интонационных сфер при обрисовке разных социальных миров. Так, в водевиле «Яссы во время карнавала» салонные танцы звучат в сцене великосветского бала, характеризуя пышную атмосферу чопорного боярско-помещичьего быта, а в сатирическом эпизоде кукольников, высмеивающих этот быт, использованы народные куплеты.

Сатирическим характером молдавский водевиль напоминал скорее реалистическую комедию XVIII в., чем современные ему западноевропейские комедийные спектакли. Не вдаваясь в подробное изучение этого вопроса, который составил бы предмет театроведческой работы, можно, однако, предположить, что и в этом русские влияния сыграли положительную роль.

Критическая заостренность превращала водевиль в сатирическо-бытовую комедию, отличающуюся злободневным социальным содержанием. Одновременно менялся и облик героя водевиля. Благородные, возвышенные чувства и поступки переставали быть исключительным уделом представителей знати или богатых, которых, напротив, стали представлять смешные, отрицательные персонажи. Образ героя из народа, бывший некогда лишь предметом насмешек, как и ранее в России, наделялся положительными чертами. Так, например, у К. Негруци, впервые выведшего крестьянина на сцену национального музыкального театра; в одном из водевилей простая девушка из народа своими моральными качествами превосходит именитую госпожу³⁷.

Одним из самых популярных музыкально-театральных произведений во второй половине прошлого века была оперетта А. Флехтенмахера³⁸ на либретто М. Мило «Баба Хырка». Оценивая это произведение, знаток молдавского театра Т. Бурада писал: «Из всех пьес, которые до сих пор шли на сцене Национального театра (имеется в виду ясский национальный театр — Б. К.), ни одна не произвела на публику такого впечатления, как оперетта «Баба Хырка», как своей оригинальностью, так и красотой подлинно национальных мелодий»³⁹.

Переход от водевиля к более развитому жанру оперетты, очевидно, соответствовал возросшим художественным требованиям слушателя, что и обусловило большое разнообразие содержания и средств выражения спектакля. При этом авторы сумели сохранить простоту и доходчивость, уже ставшие неотъемлемым атрибутом демократического музыкального театра.

При сохранении народно-бытовой основы содержания оперетты обогатилась новыми чертами, явно связанными по своему происхождению с традициями романтической оперы первой половины XIX в., столь значительно ощущающимися и у Е. Кавоса. Отсюда переплетение в сюжете фантастики и действительности, наличие реальных и сказочных персонажей, грани между которыми стираются, когда последние превращаются в живых людей. Как бы подчеркивая правдоподобность такого перевоплощения, заимствованные из народных сказок фантастические персонажи превращаются в лэутаров. Наряду с лэутарами другим характерным признаком местного колорита являлись цыгане. Это придавало оперетте не только ярко жанровую нотку, но и социальный смысл. Затрагивалась очень актуальная в первой половине XIX в. проблема освобождения цыган, издавна бывших самыми бесправными из крепостных.

В оперетте по сравнению с водевилем значительно возрос удельный вес музыки. Вместо обычных для водевиля десяти музыкальных номеров в оперетте их уже более двадцати. К тому же они стали разнообразней, строились на чередовании напевных и речитативных сольных эпизодов, разных по характеру ансамблей и хоров, примерно так же, как это происходит в «Запорожце за Дунаем» С. Гулака-Артемовского или в «Наталке-Полтавке» Н. Лысенко. Заметим, что с «Бабой Хыркою», как и с другими сочинениями композиторов Молдавии, украинских и русских слушателей мог ознакомить не только А. Флехтенмахер, но и, в частности, известный артист Ясского театра, уроженец Бессарабии Н. Александреску, который выступал в различных городах Украины и России.

Более разнообразными стали и формы оперного жанра. При сохранении обычной для водевиля интонационно-жанровой основы (романса, народной песни, народного или бального танца, марша и лэутарского искусства) в оперетте уже встречаются арии и баллады. Поскольку А. Флехтенмахер сознательно стремился к тому, чтобы музыка выражала характер персонажа или ситуации, жанровые формы развивались в соответствии с содержанием оперетты. Более последовательное раскрытие содержания изменило и значение финала оперетты, который задуман как кульминация всего спектакля. Драматический смысл оперетты подчеркивало совпадение кульминации с развязкой действия, когда все намечавшиеся конфликты получали счастливое разрешение. Финал строился по принципу развернутой сцены, в которой песня, танец и хор, как, например, в зрелых произведениях А. Верстовского, не использованы разрозненно для получения какого-нибудь внешнего эффекта, а подчинены единой драматургической цели.

Заслуживает внимания и то, как в финале развивались традиции лучших водевилей. В конце их обычно звучала на-

родная мелодия, часто из репертуара лэутаров, своим светлым характером ассоциирующаяся с веселой концовкой. Опираясь на эту традицию, А. Флехтенмахер придал ей новый смысл. В финал оперетты «Баба Хырка» он ввел не новый мотив, а жизнерадостную тему из вступления к своей увертюре «Молдова», воспринимавшейся многими современниками как символ национального пробуждения.

Лучшие номера из оперетты «Баба Хырка», водевилей «Чинел, Чинел», «Барбу Лэутару» и других приобрели такую популярность, что из них нередко возникало музыкальное оформление новых спектаклей точно так же, как это произошло в свое время с представлением «Радость молдаван, или Победа», отдельные фрагменты которого вошли в музыкальное оформление балета «Лавровый венок, или Радость молдаванки», принадлежащего Е. Кавосу и К. Эйзриху и поставленного 22 июля 1828 г. Впоследствии музыка ряда водевилей А. Флехтенмахера и И. Вахмана была переоркестрована Э. Кауделлой⁴⁰, и в таком виде они не сходили со сцены до конца прошлого столетия.

К началу 50-х гг. относится новый пример, свидетельствующий об интересе русских композиторов к молдавскому музыкальному фольклору. Речь идет о А. Верстовском, который ввел народную молдавскую мелодию в свою оперу «Громобой», законченную в 1854 г. Позже этот танец был включен в новую редакцию его оперы «Аскольдова могила».

Внимание А. Верстовского привлек также сборник А. Эрлиха⁴¹, изданный в 1850 г. Этот сборник во многом напоминает сборник Ф. Ружицкого. В нем преобладают мелодии инструментального характера, заимствованные, по-видимому, также из репертуара лэутаров и данные в аранжировке для фортепиано. Но у А. Эрлиха гармонизация и фортепианная фактура богаче и разнообразнее, чем у Ф. Ружицкого, что свидетельствует о более высоком профессионализме составителя, его тонком художественном вкусе и большем проникновении в специфику фольклорных образцов. Не случайно достоинства сборника А. Эрлиха были высоко оценены таким крупным знатоком молдавского фольклора, как В. Александри.

Нет ничего удивительного в том, что сборник А. Эрлиха заинтересовал Верстовского. Поражает лишь то, как скоро сборник стал ему известен, ведь между выходом его в свет и окончанием «Громобоя» прошло не более четырех лет! Очевидно, к тому времени русско-молдавские контакты настолько расширились, что обмен культурными ценностями уже мог осуществляться достаточно быстро. Возможно, что русские музыканты, и в частности А. Верстовский, могли ознакомиться с фольклорными материалами А. Эрлиха благодаря пребыванию последнего в Москве, где он был известен как пианист.

Хотя использованная А. Верстовским молдавская мелодия (пример № 5) включена в его оперу в качестве вставного номера, обращение к ней представляется драматургически более оправданным, чем введение молдавских народных мелодий в спектакль «Победа, или Радость молдаван». При всей своей красочности она уже не воспринимается просто как диверти-смент декоративного характера, а вписывается более органично в общий контекст произведения, чем, скажем, «Мититика» в партитуре Е. Кавоса и К. Эйзриха.

Изучение всех известных до сих пор материалов, отражающих музыкальные связи Молдавии и России, показывает, что в первой половине XIX в. преобладает стремление использовать эффектные народные мелодии, естественно, в первую очередь привлекавшие к себе внимание. Как правило, выбирались яркие в жанровом отношении танцы и песни, дававшие большие возможности, обычно для красочного музыкального и, несомненно, сценического оформления спектакля в традициях эпохи. Мелодии же более глубокого содержания, лишенные эффектных атрибутов и принадлежащие более глубинным фольклорным слоям (за исключением «Арде-мэ, фриже-мэ»), оставались в стороне.

Тем большего внимания заслуживает сборник, о существовании которого автору настоящей работы стало известно благодаря ныне покойному киевскому музыковеду М. Я. Берговскому. Имеется в виду сборник, составленный С. Карпенко и изданный в Петербурге в 1864 г. Любопытен титульный лист: «Васильковский соловей Киевской Украины. Славяно-русский альбом для одного голоса с аккомпанементом фортепиано, составленный из 115 малороссийских и некоторых русских, польских, червонорусских, болгарских и молдаванских песен, дум и романсов, с присовокуплением малороссийских и еврейских танцев Степаном Карпенко, малороссийским певцом и актером».

К сожалению, сейчас невозможно выяснить более подробно, ни кем был автор сборника, ни для кого или каких целей эта коллекция предназначалась, ни, наконец, по какому принципу (если вообще таковой имелся) подбирался фольклорный материал. Из самого названия явствует, что С. Карпенко стремился охватить в своем сборнике произведения различных национальностей, что в условиях царской России, угнетавшей национальные меньшинства, было, безусловно, прогрессивным явлением. В этом отношении следует выделить включенные в сборник польские песни, учитывая, что он вышел в свет всего лишь через год после подавления польского восстания.

Неизвестно, чем руководствовался С. Карпенко при выборе молдавской народной мелодии, фигурирующей в его сборнике под названием «Молдаванская песня», и откуда он ее заимствовал (пример № 6). Интересно, что она, очевидно, принадле-

жит к тем слоям молдавского музыкального фольклора, в которых ощущаются общеславянские влияния, сближающие ее с украинским фольклором. Это особенно заметно в заключительном кадансовом обороте.

Развитию интереса украинских музыкантов к Молдавии и ее фольклору способствовала сама история и близость двух народов. Этот интерес стал проявляться в середине прошлого столетия в разнообразных областях, включая и музыкальные сочинения. Возможно, что они имелись и раньше, но в настоящее время об этом можно говорить лишь в порядке предположения из-за отсутствия документальных данных. Не исключено, что, например, в музыке С. С. Гулака-Артемовского к двум постановкам 50-х гг. — «Картина степной жизни цыган» и «Украинская свадьба» — использованы и молдавские элементы. Такое предположение тем более вероятно, так как двоюродным братом украинского композитора был кишиневский музыкант Клеоник Петрович Гулак-Артемовский, который оказал ему помощь, в частности в оркестровке «Запорожца за Дунаем».

Первым пока известным сочинением украинского композитора, связанным с Молдавией, является «Молдаванский танец» Н. Лысенко, написанный в 1858 г. Тот факт, что 16-летний музыкант так рано проявил интерес к молдавской народной музыке, сам по себе заслуживает внимания. Он подтверждает то, что в среде, в которой рос и формировался Н. Лысенко, подобный интерес, очевидно, был достаточно распространен. Кроме того, этот факт позволяет предположить, что столь рано проявившийся у юного Лысенко интерес к искусству Молдавии обусловил в дальнейшем и его внимание к другим национальным культурам. Эта черта была свойственна ему как композитору и как исполнителю.

«Молдаванский танец» распisan для смычкового квинтета. Возникает вопрос, чем определялся выбор Н. Лысенко смычкового квинтета для исполнения подобного рода инструментальной пьесы. Не естественнее было бы предположить, что автор, особенно столь юного возраста, мог поддаться искушению написать сольную, концертно-виртуозную пьесу по образцу тех, которые в ту пору пользовались большой популярностью у многих исполнителей и у широкой публики. Обращение к камерному составу свидетельствует о том, что композитору уже в юности была свойственна серьезность устремлений, ставшая в зрелые годы одной из характерных черт его творческой деятельности. Виртуозному блеску он предпочел разнообразие колорита звучания, и то, что эта тенденция проявилась уже в «Молдаванском танце», увеличивает интерес к названной пьесе.

На протяжении почти всей пьесы мелодическая линия поручена первой скрипке, а остальные инструменты играют преимущественно аккомпанирующую роль. В аккомпанементе, в основном несложном, гармонического склада, местами ощущается попытка воспроизвести фактуру сопровождения, характерную для тарафа при исполнении танцевальной музыки. Партии виолончели и контрабаса удваивают одна другую: либо в октаву, либо в унисон. Такой чисто оркестровый подход к партиям названных инструментов наводит на мысль о том, что Н. Лысенко первоначально предназначал «Молдаванский танец» для более полного оркестра, а потом по каким-то соображениям ограничился лишь пятью смычковыми инструментами.

«Молдаванский танец» содержит четыре дважды повторяющихся симметричных периода из восьми тактов каждый, которые чередуются по следующей формуле: А В С Д С В. Кроме того, между А и В включено четырехтактовое построение, выполняющее роль небольшой связки. Оно повторяется при возвращении В. Таким образом, по своей многочастной структуре пьеса напоминает манеру построения, часто встречающуюся в молдавских народных танцах. Повторение к концу «Молдаванского танца» С и В, а также связки придают пьесе элемент репризности, что несколько осложняет ее простую структуру. Очевидно, в этом сказалось желание автора отойти от народного прототипа.

По характеру музыкального материала, по своему мелодическому и ритмическому рисунку «Молдаванский танец» весьма близок тем молдавским танцевальным мелодиям, которые обычно принято называть жоком (пример № 7). Эту аналогию подтверждают неторопливый темп (аллегретто) и двухдольный размер. В музыкальном материале пьесы ощущается общераспространенный тип мелодического и ритмического движения, часто встречающегося в молдавских народных танцах, поэтому трудно провести четкую грань между «цитатой» из фольклора и собственно авторским материалом. Заметим, что в ряде случаев отдельные мелодические обороты напоминают некоторые танцевальные образцы, содержащиеся в сборнике Ф. Ружицкого.

Наиболее яркой в национальном отношении является упоминавшаяся связка (пример № 8). Она характеризуется настойчиво повторяющимся чередованием острого, короткого восходящего форшлага и длинной ноты, подчеркнутой ритмическим акцентом. Как это обычно бывает в народной музыке, подобного рода фигура возникает в связке на доминанте, в данном случае ми минора.

Эта тональность преобладает в «Молдаванском танце»: он заканчивается в ми миноре. В названной тональности выдержаны В, С и Д. Однако А проходит в соль мажоре, из-за чего

в пьесе наблюдается мажорно-минорный параллелизм. Это оттеняет ее молдавский колорит, поскольку подобный параллелизм, как известно, присущ и молдавской народной музыке.

В «Молдаванском танце» Н. Лысенко стремился воспроизвести и другие черты, которыми отличаются молдавские танцевальные мелодии. Так, например, во втором предложении В встречается короткий оборот, дающий основу нисходящему секвенционному ходу (пример № 9).

В пьесе наблюдается тенденция разнообразить фактуру каждого из четырех основных построений. Так, В отличается от А и С более скачкообразной мелодической линией, что ощущается в первом предположении данного периода. Что же касается С, то фактура партии первой скрипки несколько осложняется по сравнению с предыдущими построениями за счет применения двойных нот в начале каждого предложения. Наиболее развитым в пьесе по мелодическому рисунку является Д (пример № 10). Это происходит, в частности, благодаря использованию приемов вариационного развития мелодической линии, приемов, получивших столь широкое распространение в искусстве лэутаров. Каким бы относительным ни было осложнение мелодической фактуры, тот факт, что оно сказывается наиболее явно в Д, а главное — постепенность, с которой это осложнение подготавливалось, придает Д как последнему новому по музыкальному материалу построению значение кульминационного момента в пьесе. При сравнительно небольшом ее размере это особенно ощутимо.

Во второй половине XIX в. музыкальные связи Молдавии, Украины и России проявляются в различных областях, приобретая все более разнообразные формы. Так, например, начинают учащаться публикации пьес, основанных на молдавском музыкальном фольклоре. Они выходят в свет в нотных издательствах России и Украины. Появление этих пьес свидетельствует о росте интереса к молдавской народной музыке и отражает общее развитие экономических, общественно-политических и культурных связей Бессарабии с крупнейшими центрами страны.

Среди нотных изданий выделяются четыре пьесы, опубликованные Юргенсоном в Москве и Идзиковским в Киеве. Их написали музыканты разных национальностей, жившие и работавшие на протяжении ряда лет в Кишиневе — учителя музыки В. Гофман, А. Хлебовский, И. Фидман и др. Пьесы представляют собой переложение и обработку для фортепиано молдавских народных мелодий, пользовавшихся большой популярностью среди городского населения во второй половине прошлого столетия.

Речь идет о следующих пьесах: «Воспоминание о Бессарабии, поурри на молдавские национальные мотивы» В. Гоф-

мана, «Два молдавских романса» в транскрипции того же автора, «Кишиневский карнавал, вальс-фантазия на молдавские национальные мотивы» А. Хлебовского. Все они изданы Юргенсоном. По обыкновению тех времен, титульные листы пьес (кроме первой) даны на французском языке. В третьей пьесе В. Гофмана и в «Кишиневском карнавале» А. Хлебовского приводятся названия использованных авторами мелодий. Так, В. Гофман обратился к мелодиям «Прощай, родина», «Дорул», «Хора тыгровештей» и «Дой окь», а А. Хлебовский — «Стелуца» (фигурировала как валашский напев), романсу, название которого не указывается, «Ноаптя вине ши трече» (обозначенной также как валашский напев) и «Прощай, родина».

Во всех перечисленных пьесах, независимо от того, идет ли речь о попури, аранжировке или транскрипции, народные мелодии даны без существенного развития. Имеющиеся же элементы развития представлены преимущественно фигурациями вариационного типа. По манере переложения, гармонизации и фортепианной фактуре пьесы не блещут оригинальностью и, очевидно, предназначались для салонно-любительского музицирования.

Судя по использованным в пьесах мелодиям, можно утверждать, что В. Гофман и А. Хлебовский были знакомы с репертуаром лэутаров. В нем широко были представлены как задушевный лирический романс, грустная протяжная песня, так и жанровая танцевальная миниатюра. Все они вошли в состав упомянутых пьес, о чем свидетельствуют такие названия, как «Дой окь» («Глаза»), «Стелуца» («Звездочка») «Дорул» («Тоска») и «Хора тыгровештей». Известно, в частности, каким успехом у слушателей пользовались романсы «Дой окь» и «Стелуца» в исполнении Янку Пержа и Александра Лемиша — двух виднейших лэутаров середины прошлого века. Эти романсы, звучавшие на балах и музыкальных вечерах, стали частью музыкального быта тогдашнего Кишинева.

Примечательно, что особенно в «Дой окь» ощущаются влияния русского городского лирического романса начала XIX в. Они сказались не только в самой эмоциональной сфере названного молдавского романса, но и в отдельных его оборотах. В этом можно легко убедиться, сравнив «Дой окь», например, с романсом Глинки на стихи Пушкина «Я помню чудное мгновенье» или с романсом Шереметева на слова того же поэта «Я вас любил» (Пример № 11: «а» — Пержа, «б» — В. Гофман, «в» — М. Глинка, «г» — Шереметев).

Кроме опубликованных пьес были и другие, о существовании которых сообщают кишиневские газеты второй половины прошлого столетия. Концертные пьесы на молдавские народные мотивы сочиняли и музыканты-любители из среды местной интел-

лигенции. Одним из них был уроженец Киева К. П. Шумский, работавший несколько лет в Кишиневском окружном суде. Играя активную роль в местной музыкальной жизни, он в период с 1860 по 1880 г. часто выступал в благотворительных концертах. В кишиневских газетах встречается упоминание о том, что на одном из подобных концертов Шумский исполнил свою пьесу, которая, по словам анонимного рецензента, «привела публику в восторг»⁴².

С годами молдавская народная музыка становилась все более известной в различных областях России. Среди многих способствующих этому факторов свою роль сыграли и пользовавшиеся значительной популярностью выступления так называемых «цыганских хоров», в репертуар которых входили и молдавские песни, а также гастролы тарафов, как например Г. Херара и В. Визира, регулярно выезжавших в Петербург, Москву, Тамбов и другие города страны.

В частной коллекции фортепианных пьес, собранных в Одессе неким Я. Д. Пошехоновым, содержится много пьес, сочиненных или аранжированных разными музыкантами и вышедших в свет в 90-е гг. XIX в. в одесском издательстве Бернарди — первом нотном издательстве на юге России. В этой коллекции содержатся две фортепианные пьесы, озаглавленные «Шапте гыште подковите» Л. Стерна и «Хай ла Парис» Л. Брандского (пример № 12 «а» и «б»). На титульных листах обеих пьес имеется подзаголовок «Сырба».

Нет сомнения в том, что были и другие контакты, не оставившие по каким-то причинам документальных следов, но которые также стимулировали интерес к молдавской музыке. Так или иначе в результате воздействия многих факторов молдавские народные мелодии к концу столетия стали настолько популярны, что вошли в моду среди любителей салонного музицирования.

О творческих связях молдавских, русских и украинских музыкантов

Примеры общения и творческого сотрудничества с украинскими музыкантами связаны с деятельностью скрипача, педагога и композитора М. М. Сикарда.

Сикард происходит из семьи бессарабских помещиков, усадьба которых находилась в районе Вадул-луй-Водэ. Он родился в Одессе в 1868 г. Его первые музыкальные впечатления связаны с домашним музицированием, которое стало частью семейного быта Сикардов, как и многих помещиков того времени. В детстве ему доводилось слушать игру лэуторов, которые пользовались особой популярностью в районах Приднестровья.

Очевидно, среди первых учителей М. Сикарда были достаточно квалифицированные музыканты, так как в возрасте 15 лет он удостоился чести быть принятым в Киевское музыкальное училище в класс маститого педагога О. Шевчика. Об одаренности и работоспособности молодого М. Сикарда, которого О. Шевчик считал талантливее знаменитого польского скрипача Г. Венявского¹, говорит тот факт, что он окончил училище всего за один год².

После окончания Киевского музыкального училища М. Сикард осенью 1884 г. поступил в Парижскую консерваторию к Массару, возглавлявшему французскую классическую скрипичную школу. И здесь шестнадцатилетний музыкант привлек внимание своими блестящими способностями и целеустремленностью. В 1886 г. он окончил Парижскую консерваторию, получив первую премию на выпускном конкурсном экзамене. Будучи уже вполне сформировавшимся скрипачом, М. Сикард, стремясь повысить свое исполнительское мастерство, некоторое время совершенствовался у Й. Иоахима в Берлине.

М. Сикард сочетал концертную деятельность, принесшую ему известность в России и в других странах, с педагогической работой. В 1892 г. он сменил О. Шевчика как преподаватель по классу скрипки в Киевском музыкальном училище. Одновременно он возглавлял квартет Киевского отделения РМО.

За восемь лет, прошедших с момента окончания Киевского музыкального училища, его художественный кругозор неизмеримо расширился. Этому способствовали не только занятия в

Париже и Берлине, но и личный опыт, приобретенный в контакте с представителями русской скрипичной школы. Поэтому он пересмотрел некоторые установки О. Шевчика, в центре внимания которого было в первую очередь техническое формирование музыканта. Сохраняя все лучшее, что лежало в основе методики О. Шевчика, М. Сикард испытывал необходимость обогатить учебный процесс более свежим и близким по своим интонационным истокам материалом. Отсюда мысль использовать в качестве дополнительного учебного материала обработки народных мелодий, о чем будет сказано ниже. Экспериментируя со своими учениками в этом плане, он стремился прежде всего привить им любовь к музыке и добивался отличных результатов. Напомним, что среди учеников М. Сикарда в Киевском музыкальном училище был Р. М. Глиэр, с которым он всю жизнь поддерживал творческие связи.

Живя в Киеве, М. Сикард принимал деятельное участие в музыкальной жизни города. Помимо игры в квартете он часто выступал в симфонических концертах и в концертах Н. В. Лысенко. Так, в ноябре 1894 г. на вечере памяти А. Рубинштейна М. Сикард и Н. Лысенко исполнили его Сонату для скрипки и фортепиано. Этот концерт получил высокую оценку в прессе. Рецензент «Жизни и искусства» писал: «Соната была сыграна Сикардом и Лысенко безукоризненно... Трио было исполнено прекрасно. В передаче его чувствовалось много огня, страстности и художественного понимания»³.

На протяжении десяти лет, с 1888 по 1898 г., М. Сикард особенно часто концертировал. Он выступал с успехом в Москве, Петербурге, Одессе, Кишиневе и за границей⁴. М. Сикард получил известность как один из выдающихся скрипачей конца столетия. Высоким признанием его исполнительских качеств явилось приглашение его на должность солиста оркестра Э. Коленка в Париже на сезон 1895/96 г. Известно, что он был первым музыкантом из России, который удостоился чести стать солистом этого знаменитого оркестра.

Нередко летние месяцы он проводил в Бессарабии, тесно общаясь с местными музыкантами. Он был близок с А. Маза-раки, который на рубеже столетия занимал пост директора музыкального училища Одесского отделения РМО. М. Сикард общался с уроженцем Кишинева, учеником знаменитого виолончелиста К. Ю. Давыдова, известным музыкантом В. Гутором. Они познакомились еще в бытность В. Гутора в Киеве и затем встречались, когда последний работал в Кишиневе. Обоих музыкантов объединяло стремление обновить систему музыкального образования и улучшить преподавание исторических и теоретических дисциплин, включая и методику преподавания игры на различных инструментах. В. Гутор, который первым обобщил методические принципы своего учителя, обладал в этой области значительным опытом. В. Гутор и М. Си-

кард одинаково отрицательно относился к устаревшим взглядам и отжившим положениям, тормозившим гармоничное формирование музыканта. Как вспоминает дочь В. Гутора Елена Васильевна Лаврухина, они обсуждали при встречах (особенно в Криулянах, где часто отдыхала семья Гуторов) вопросы, связанные с начальными этапами обучения. Василий Петрович придавал большое значение высказываниям М. Сикарда о развитии музыкального слуха на материале, близком и доступном учащимся. Так возникла идея создания школы игры на скрипке, основанной на русских, украинских, молдавских и еврейских народных мелодиях. В. Гутор, разрабатывавший пособия для начинающих по изучению пения и игры на фортепиано, приветствовал упомянутую идею М. Сикарда. Хотя проект создания школы не был осуществлен, эти мысли стимулировали интерес М. Сикарда к обработке народных песен, о чем пойдет речь далее.

В начале 900-х гг. М. Сикард уехал за границу и через некоторое время, установить которое пока невозможно из-за отсутствия документальных данных, обосновался в Амстердаме, где работал в консерватории профессором по классу скрипки. Об этом мы узнаем из объявления в газете «Киевлянин». В нем сообщается о пятом симфоническом концерте под управлением профессора Киевской консерватории Р. М. Глиэра «с участием солиста-скрипача, профессора консерватории в Амстердаме М. де Сикарда». В программу концерта входили: Вторая симфония Глиэра, прелюдия Скрябина соль минор оп. 20, № 2 и Рахманинова соль минор оп. 23 № 5 в инструментовке Глиэра, «Танец козлоногих» Саца и Концерт для скрипки с оркестром Сикарда в исполнении автора⁵.

Сколько М. Сикард проработал в Амстердаме, неизвестно. Из его письма к Р. М. Глиэру от 19 февраля 1925 г. мы узнаем, что место профессора Амстердамской консерватории он потерял в результате интриг Шмулера, которого М. Сикард попросил временно заменить его. Из того же письма видно, что в момент его написания М. Сикард работал в Брюссельском институте высшего музыкального образования. Но материальное положение его было тяжелым. Для участия музыканта в буржуазном мире характерно, что известный в свое время концертант и опытный преподаватель сильно нуждался, находясь на чужбине. М. Сикард пишет: «Зарабатываю мало... вынужден был быть дирижером в кинотеатре... мне как иностранцу теперь и это невозможно... голодаем...»⁶

М. Сикард стремился приехать в СССР и просил Р. М. Глиэра помочь ему в этом. Из письма Л. И. Фидлера Р. М. Глиэру от 21 мая 1925 г. становится известно, что М. Сикарду было предложено на выбор место ректора и профессора музыкально-учебного заведения в Екатеринодаре или в Екатеринбурге⁷. По неизвестным причинам это предложение

М. Сикардом принято не было. О дальнейшей судьбе его можно с точностью сказать только то, что на родину он не вернулся, а остался жить в Брюсселе, где и умер в июне 1937 г., о чем сообщалось в «Бельгийской музыкальной газете». По случаю его смерти в названной газете помещен некролог, в котором приведены ранее неизвестные данные о творческой биографии Сикарда. Так, перечисляя заслуги и достижения М. Сикарда, анонимный автор некролога отмечал, что он был солистом русского царя и румынской королевы. Эти факты существенно дополняют наше представление об исполнительских качествах этого скрипача.

В некрологе дается общая оценка сочинениям М. Сикарда и говорится о нем как о композиторе⁸, заслуживающем внимания.

Хотя М. Сикард в первую очередь был скрипачом-исполнителем и педагогом, композиция в его творчестве занимала значительное место. В музыкальном словаре Римана сказано, что он является автором 45 опусов, однако известна его пьеса «Ригодон», помеченная 65 опусом. Он писал оркестровые и камерные произведения, пьесы для фортепиано, скрипки и голоса с аккомпанементом фортепиано. Среди них отметим сочинения для скрипки: «Думка-шумка», «Полное счастье» в память Ж. Раффа, «Вечное движение», посвященное О. Шевчику, «Меланхолия», упомянутый выше «Ригодон», посвященный Крейслеру, «Украинский танец»; для фортепиано: «Интермеццо и Гавот» из ре мажорной сюиты, три музыкальных момента, «Арлекин» (8-й номер из сюиты в 20 пьес), посвященный пианистке Л. Парашенко, соученице М. Сикарда по Киевскому музыкальному училищу, «Мелодия»; романсы: «Мой уголок» на слова Беранже, посвященный И. Б. Тартакову, «Мы с тобой сошлись случайно» — для баритона в сопровождении фортепиано на слова Ратгауза, «Цветок» — для высокого голоса с аккомпанементом фортепиано на текст Ратгауза⁹, «Ночь» — для низкого голоса в сопровождении фортепиано также на слова Ратгауза.

Большая часть сочинений М. Сикарда вышла в свет в киевском издательстве Идзиковского. «Вечное движение» опубликовано в Лейпциге. Пьеса «Ригодон» была издана в Бельгии. Таким образом, М. Сикард является первым бессарабским автором, чьи произведения печатались не только в России, но также и за границей.

К числу неопубликованных сочинений М. Сикарда относится упоминавшийся ранее Концерт для скрипки с оркестром. Автор некролога, помещенного, как уже говорилось, в «Бельгийской музыкальной газете» по случаю смерти М. Сикарда, упоминая об этом сочинении, заметил, что оно удостоилось положительной оценки известного бельгийского музыканта, скрипача и композитора, Э. Изаи.

Посвящение некоторых пьес М. Сикарда, например И. Тартакову, Ж. Раффу и Ф. Крейслеру, дает представление о том, насколько широкими были связи М. Сикарда с музыкантами.

Особого внимания заслуживают связи М. Сикарда с украинским музыкальным миром и прежде всего с классиком украинской музыки Н. В. Лысенко. Они сложились за годы совместной работы в Киеве. Этих музыкантов объединяли во многом общие художественные устремления, демократизм их деятельности и живой интерес к народному творчеству. В знак уважения к Сикарду, признания его дарования Н. В. Лысенко посвятил ему свое «Элегическое каприччио». В свою очередь М. Сикард переложил для скрипки и фортепиано Вторую фортепианную рапсодию оп. 18 Н. В. Лысенко. Украинский композитор одобрил эту работу М. Сикарда, о чем свидетельствует включение названной рапсодии в его транскрипции в полное собрание сочинений Н. В. Лысенко.

Вторая рапсодия относится к числу тех произведений, в которых использованный музыкальный материал настолько явно народного характера, что его трудно отличить от подлинно фольклорных мелодий. Рапсодия строится на сопоставлении двух контрастных образов: задумчиво-повествовательного типа, неторопливо-импровизационного склада и ярко танцевального, жизнерадостного. Соответственно рапсодия состоит из двух разделов — медленного и быстрого, так же, как и украинские думки-шумки или, точнее, как молдавские инструментальные дойны, поскольку думка в народной музыкальной практике далеко не всегда сопровождается шумкой. Близость с молдавским музыкальным фольклором особенно ощущается во втором разделе, тема которого остротой своего ритмического и штрихового рисунка, а также стремительными форшлагами вполне могла бы сойти за молдавский народный танец. Очевидно, по своим истокам эта тема принадлежит общим для двух соседних народов фольклорным слоям, и использование ее в рапсодии можно рассматривать как продолжение фольклорных интересов Н. В. Лысенко, проявившихся в его ранее приводившемся «Молдавском танце».

В опубликованном оригинале Н. В. Лысенко медленный раздел возникает дважды, таким образом создавая обрамление быстрого раздела. Такая трехчастная манера построения рапсодии отдаляет ее от традиции народного музицирования, где думке не свойственно снова появляться после шумки. Несколько растянутые связки между вторым и третьим разделами, между последним проведением медленного раздела и кодой, а также довольно больших размеров разработочное построение внутри танцевального раздела, из-за которого он перерастает сам в трехчастную форму, не свидетельствуют о стремлении композитора построить свою рапсодию по установившемуся в народе образцу.

В транскрипции М. Сикарда рапсодия во многом преобразилась. Она стала более цельной, а ее свежий по колориту и интересный своей выразительностью музыкальный материал заиграл новыми, более яркими красками. Обращение к скрипке придало медленным фразам большую певучесть, а быстрым эпизодам — большую остроту, что подчеркнуло характерность каждого раздела. Применение разнообразных приемов скрипичной техники, свидетельствующих о большом опыте М. Сикарда-концертанта, превратило рапсодию в блестящую виртуозную пьесу, которая могла бы с успехом пополнить репертуар современных исполнителей.

Поручив мелодический голос скрипке, М. Сикард в целом сохранил все остальные голоса в партии фортепиано. Таким образом, фортепианная партия, трактуемая как фон, на котором рельефно выступает сольная фактура, не низводится до роли упрощенного аккомпанемента.

Отмечая достоинства транскрипции М. Сикарда, надо прежде всего сказать, что он изъяс повторение медленного раздела, значительно сократил связующие и разработочные построения внутри танцевального раздела и при переходе к коде. Рапсодия теперь стала более лаконичной, приблизившись своим строением к народным пьесам типа инструментальной дойны. Заметим, что при этом М. Сикард вносит коррективы и в название основных разделов рапсодии в соответствии с их жанровой принадлежностью. На титульном листе оригинала Н. В. Лысенко имеется общий для всей рапсодии подзаголовок: «Думка-шумка». Тот же заголовок фигурирует перед танцевальной частью, а медленному разделу не предпослано никакое жанровое определение, из-за чего создается впечатление, что он рассматривается как вступление к пьесе. В транскрипции же М. Сикарда подзаголовок разделен так, что первый раздел помечен словом «Думка», а второй — «Шумка». При сравнении заглавия транскрипции для скрипки с фортепиано и оригинала Н. В. Лысенко уточняется еще одна деталь: на титульном листе транскрипции рапсодии не сказано, что она написана «на украинские народные темы». Не говорит ли это о том, что транскрипция М. Сикарда выявила в использованном Н. В. Лысенко музыкальном материале те черты, которые роднят его с фольклором не только Украины, но и Молдавии.

Присутствие таких черт, связанных как с украинским, так и молдавским музыкальным фольклором, ощущается уже в самой начальной теме рапсодии (пример № 13). Певучее звучание скрипки в высоком регистре придает ей особую выразительность, оттеняя мечтательно-повествовательный характер мелодической линии, неторопливо развертывающейся на фоне выдержанных звуков сопровождения. Своим свободным складом тема напоминает импровизацию народного музыканта,

полную тонкого обаяния. Эмоциональность мелодического рисунка во многом определяется внутренним динамизмом музыкальной ткани, создаваемым действенной интерваликой и активной сменой ладовых устоев. В этом отношении особенно обращает на себя внимание ярко выделяющийся упор на субдоминанте во втором предложении. Предваряемый скачком на чистую кварту вверх от тоники и подчеркиваемый переходом в пятую позицию, этот опорный звук приобретает особо эмоциональное значение. Динамизм мелодической линии ощущается здесь тем более ярко, что восходящая кварта следует непосредственно за нисходящим поступенным ходом, звучащим как предъикт к последующему скачку. Динамизированный форшлагами этот трехзвучный ход напоминает аналогичные мелодические обороты, часто встречающиеся в молдавских дойнах. Заслуживает внимания также ладовое строение темы, в которой выявляются как минорная, так и мажорная субдоминанты, придающие основному ля минору свойственную дорийскому ладу суровую окраску. Интенсивная вибрация, подчеркивающая ладовые тяготения, в пределах основных интервальных зон, а также свободного типа фигурация, состоящая из мелких длительностей и близкая мелизматическим образованиям импровизационного склада, еще больше оттеняет народный колорит темы.

Среди разных видов фигурации в рапсодии имеются и такие, которые напоминают одновременно и переборы струн народного щипкового инструмента, и пассажи, нередко встречающиеся в виртуозных скрипичных пьесах (пример № 14). Заметим, что подобного рода фигурация создает для скрипача особые трудности с точки зрения интонации и плавности движения. Ее исполнение предполагает полное владение грифом и свободу соединения позиций; включение ее в рапсодию дает возможность составить представление о высокой степени развития техники левой руки М. Сикарда, который в этом отношении выступает как достойный продолжатель традиций Шевчика и Иоахима.

В еще большей мере сказанное относится к следующему фрагменту (пример № 15). Здесь фактура более разнообразна, чем в предыдущих случаях, и предполагает сочетание разных видов деятельности левой руки, связанной как с импровизационными фигурациями народного образца, так и с пассажной техникой в применении к восходящему мажорному трезвучию, заканчивающемуся натуральным флажолетом в четвертой октаве, которая своим прозрачным звучанием окрашивает колорит рапсодии и представляет собой несомненно удачную находку автора транскрипции.

У Н. В. Лысенко развитие материала первого раздела рапсодии не отличается особой интенсивностью из-за одноплановости фортепианной фактуры. В своей транскрипции М. Сикард

достигает большого динамизма развития, потенциальные возможности которого заложены в самом интонационно напряженном музыкальном материале. С этой целью он пользуется богатыми ресурсами скрипки, контрастно применяя широкий круг ее эмоционально-выразительных возможностей. Так, он использует не только противопоставление разных регистров, но и игру на различных струнах с явным расчетом извлечь из их разной тембровой окраски дополнительные выразительные эффекты. Незабытой остается и та возможность уплотнения звучности, которая достигается игрой в октаву. При этом целый ряд октавных удвоений также проводятся в разных регистрах, нередко в высоких позициях на струнах «соль» и «ре», где они звучат особенно компактно. В сочетании с фигурацией, в которой встречается напряженный интервал увеличенной секунды между повышенной VII и натуральной VI степенями, все эти средства выразительности, примененные с большим художественным вкусом, создают ощущение значительного эмоционального нагнетания (пример № 16).

Широко использован в рапсодии прием опевания ступеней, что соответствует ее народному духу. М. Сикард часто и с большим разнообразием обращается к этому приему, трактуя его в манере, близкой народному исполнительскому стилю. При этом небезынтересно, что, если в фольклорных инструментальных образцах названный прием чаще всего встречается в восходящих фигурациях, то М. Сикард, развивая его, обращается к опеванию основных в ладо-тональном отношении ступеней, особенно доминанты, в пассажах как восходящего, так и нисходящего движения. В подобных случаях он, как и лэутары, применяет нижнюю хроматическую вспомогательную, которая в быстром чередовании с VI натуральной ступенью создает вокруг доминанты интонационно очень напряженную зону. Все это придает такого рода пассажам большую сложность, о чем можно судить хотя бы по следующему отрывку (пример № 17).

Другим примером использования в транскрипции М. Сикарда выразительных эффектов из арсенала народных исполнителей является своеобразное тенуто. Оно применяется на несколько раз повторяющихся звуках и в сочетании с вибрацией широкой амплитуды и интенсивной частоты придает этим звукам специфическую выразительность, благодаря которой они приобретают особую взволнованность, граничащую с патетическим подъемом. Выразительные свойства этого приема особенно проявляются в условиях насыщенного звучания струны «соль» при игре форте. При этом М. Сикард варьирует мелодическую фигуру, перенося ее трижды во все более высокий регистр, что сообщает ей всякий раз новые оттенки выразительности (пример № 18).

Наряду с упомянутым тенуто, которое достигается мягкими акцентами смычка в верхней его части, в транскрипции широкое применение получили также отрывистые штрихи, особенно стаккато. Им М. Сикард пользуется для выявления жанрового характера музыки, а также для создания звукоподражательных эффектов. В чередовании с трелями и флажолетами такие звукоподражательные эффекты усиливают яркость колорита звучания в характерных традициях народной реалистической звукописи. Подчеркнуто жанрово-колористические эффекты (пример № 19) способствуют разрядке напряженной эмоциональной атмосферы начального раздела рапсодии, завершающегося виртуозным глissандо параллельными малыми секстами и аккордом пиццикато.

Этот эффект, использованный в рапсодии дважды (второй раз — в самом ее конце), заслуживает особого внимания, поскольку он является первым до сих пор известным примером обращения к такого рода виртуозным приемам в сочинениях украинских или молдавских композиторов. М. Сикард мог заимствовать его либо из народного репертуара, где бытуют пьесы типа блестящей концертно-виртуозной фантазии программного характера, как например «Диминяца ын сат» («Утро в селе»), либо из таких произведений, как «Рондино» А. Вьетана, «Гаванка» К. Сен-Санса или скрипичный концерт П. И. Чайковского, в каденции к первой части которого встречается аналогичный эффект.

Второй раздел рапсодии — «Шумка», как уже говорилось, выдержан в характере задорного, кокетливого танца. По сравнению с предыдущим разделом им создается такой же образно-эмоциональный контраст, какой существует между жоком и медленным разделом молдавской дойны. Аналогия с молдавской народной музыкой здесь настолько велика, что тему танцевального раздела рапсодии можно было бы по праву назвать жоком (пример № 20). В этой связи в первую очередь обращает на себя внимание повышенная IV ступень в ля миноре. Как во многих молдавских народных танцах, она резко подчеркнута активным акцентом на слабой доле, а также быстрой трелью. Повторяясь трижды в трех следующих друг за другом тактах выделенный таким образом «ре-диез» придает музыке особую характерность. Этому также способствует столько же раз повторяющийся интервал нисходящей увеличенной секунды, часто встречающийся в таком же виде в молдавских народных танцевальных мелодиях. Близость с ними здесь ощущается и в характере движения — степенного, но не грузного, и в четкости ритмической основы, и в остроте штрихового рисунка.

Сохраняя свое квадратное строение, танцевальная тема подвергается активному вариационному развитию, которое вместе с заменой минорного лада мажорным значительно ди-

намизирует ее (пример № 21). Танец становится здесь более виртуозным благодаря использованию стремительных, блестящих пассажей и флажолетов, воспроизводящих свист. Интересно также применение триольных фигурок, которые, как обычно в народной музыке, образуют нисходящий секвенционный ход. И опять, как к дополнительному средству выразительности, М. Сикард здесь обращается к смене регистров и звучания разных струн инструмента.

Другим интересным вариантом танцевальной темы может явиться следующий пример, в котором наблюдается значительное изменение ее фактуры (пример № 22). Проводя этот вариант снова на четвертой струне, М. Сикард меняет место триольной фигуры, что придает ей еще более активный характер.

Часто и по-разному М. Сикард использует в своей транскрипции звуковые ресурсы открытой струны. Этот излюбленный лэутарами прием содержит в себе большие возможности обогащения колорита звучания, так как открытая струна всегда звучит ярче, чем ноты, получаемые путем ее укорачивания пальцами. Особую звонкость музыке этот прием придает тогда, когда открытая струна чередуется со звуками, составляющими часть мелодического рисунка, как, например, в следующем фрагменте (пример № 23). Своими истоками этот прием связан с народной практикой проведения мелодии на фоне выдержанного звука, что свойственно волыночным наигрышам и многим народным пьесам для тарафа. В процессе эволюции народного музыкального искусства и по мере развития в нем многоголосного мышления выдержанный звук стал дробиться на более мелкие ритмические длительности в соответствии с особенностями строения мелодической линии. Использование подобного приема украшает звучание рапсодии и может быть отнесено к числу удачных находок автора транскрипции.

Одной из заслуг М. Сикарда надо признать то, что, применяя виртуозные приемы письма, он не стремился к нарочитому нагромождению трудностей. Виртуозные черты его транскрипции возникают как результат внутреннего напряжения, потенциально заложенного в тематическом материале, а не как самоцель, и поэтому не воспринимаются как погоня за внешними звуковыми эффектами. Тем не менее в его транскрипции имеются места, ставящие перед исполнителем весьма сложные технические задачи. К числу таких мест относится, например, следующий отрывок (пример № 24). Заметим, что по своим фактурным особенностям он также исходит из народно-музыкальной исполнительской практики, будучи связан с приемом так называемой «скрытой полифонии», столь часто встречающейся в игре народных музыкантов. Исполнение его предполагает точную координацию движений левой и правой

руки, четкую атаку звука и свободное владение смычком в разных его отрезках. Использование подобного приема говорит не только об изобретательности М. Сикарда как автора транскрипции, но также и его исполнительских возможностях.

Среди примеров использования прыгающих штрихов можно привести небольшой изящный эпизод Транквилло (пример № 25). Примечательно, как в рамках одного очень небольшого построения М. Сикарду удалось совместить несколько видов разнообразной техники: грациозный штрих, подчеркивающий игривый характер мелодической фразы, народную манеру обыгрывания чистой квинты на двух открытых струнах и, наконец, восходящий ход в октавах. Интересно и то, что этот новый музыкальный материал, хотя и более спокойный по своей природе, чем предыдущий, не нарушает общего импульса развития рапсодии. Этот импульс поддерживается интенсивным сочетанием различных средств исполнительской техники.

Существенную роль в разнообразии скрипичной партии рапсодии играют эффекты, воспроизводящие звучание щипковых инструментов, достигаемое с помощью пиццикато правой руки (пример № 26). Чередуясь с арко, она способствует выявлению черт музыкального материала произведения и вместе с тем активизации его развития. В этом отношении хочется обратить внимание на то, как у М. Сикарда звонкие аккорды пиццикато чередуются с восходящей мелодического движения арко, как бы подстегивая верхний голос в его стремлении к кульминации, завершаемой флажолетом.

В более сложной комбинации звукоподражательные эффекты применены при возвращении темы танцевального раздела, очевидно, с целью его звуковой динамизации (пример № 27). Во-первых, само пиццикато здесь использовано в новом, более виртуозном виде. Вместо правой руки здесь для получения нужного эффекта применена левая рука, из-за чего пиццикато приобретает более суховатый, пощелкивающий характер. Во-вторых, наряду с подобным рода пиццикато М. Сикард создает эффект присвистывания благодаря большому, стремительному скачку к флажолету «ми» четвертой октавы. Такой скачок, подобный залихватскому прыжку, придает флажолету особый блеск, превращая его в эффектный атрибут народно-жанровых зарисовок.

К концу рапсодии по мере постепенного нарастания напряжения М. Сикард прибегает ко все более интенсивной концентрации выразительных средств. Так, он сочетает сплошную цепочку трелей, украшающих мелодическую фразу, с типично народным двухголосием (пример № 28). Интересны здесь два момента: наличие трели на каждом звуке мелодического рисунка предполагает исполнение всех звуков одними и теми же пальцами. Таким образом, к эффекту трели присоединяется

эффект портаменто, что делает фразу еще более пластичной. С другой стороны, постоянное чередование звуков мелодии с открытой струной, которая выполняет роль выдержанного звука в традициях бурдонной полифонии, придает музыке несколько резковатое, терпкое звучание. Это, как и в народном искусстве, происходит потому, что из-за разного высотного плана одновременно звучащих голосов физически невозможно при ведении смычка по двум струнам выбрать тот участок струны, который был бы наиболее благоприятен для каждого из голосов с точки зрения требований процесса звукоизвлечения. В таких случаях дополнительная трудность заключается и в том, что нелегко установить равновесие звучности обоих голосов, так как создающая фон открытая струна «ми» звучит гораздо громче, чем мелодия, исполняемая на струне «ля».

Кода рапсодии (престо) носит бравурный характер и по музыке напоминает некоторые рапсодии Листа и, особенно по мелодическому рисунку, Венгерский танец № 5 Брамса (пример № 29). В транскрипции М. Сикарда они звучат более виртуозно, чем у Н. В. Лысенко, из-за эффектного использования двойных нот и аккордов, а также четкого штриха.

Стремясь к достижению максимальной яркости звучания, М. Сикард дважды обращается к коде, к приему, заключающемуся в проведении мелодической фигуры в чередовании с открытой струной или в одновременном звучании с ней. Этот прием, как уже было сказано, встречался в рапсодии и раньше, но теперь он стал более виртуозным, ввиду возросшего расстояния между ним и верхними звуками (примеры № 30 и 31). В последнем примере это расстояние достигает интервала до двух октав, вследствие чего звучание как нижней струны «ля», так и верхнего голоса, становится особенно звонким и по-праздничному приподнятым.

Интересно отметить, насколько этот фрагмент рапсодии в транскрипции М. Сикарда напоминает по своей фониической природе окончание алегретто Дойны из репертуара Г. Мурги¹⁰.

Рапсодия заканчивается фортиссимо утверждением ля мажора. Финальным мощным аккордам предшествуют нисходящее глиссандо малыми секстами, аналогичное тому, которое уже отмечалось ранее, и стремительный восходящий ход в октавах.

Другой интересной со многих точек зрения работой М. Сикарда является обработка для скрипки соло ста украинских народных мелодий из сборника Антона Коципинского (1816—1866). Сборник А. Коципинского «Песни, думки и шумки украинского народа на Подолье, Украине и в Малороссии» пользовался большой популярностью среди различных слоев населения. Об этом можно судить хотя бы потому, что сборник много раз переиздавался как полностью, так и частично. Впер-

вые он был опубликован двойным изданием в Киеве 17 ноября 1861 г. и в Каменец-Подольске 4 апреля 1862 г.¹¹

Сборник содержит сто песен, часть которых была собрана главным образом на Подольщине в 40—50-х гг. XIX в. Другая часть народных мелодий, представленных в сборнике, взята из рукописных сборников и материалов М. Маркевича, И. Витвицкого, И. Шпека, М. Выгорницкого, а также из печатного сборника, составленного В. Залесским.

Чтобы оценить в дальнейшем работу М. Сикарда по переложению народных мелодий из названного сборника Коципинского, посмотрим, как этот сборник охарактеризовал В. Василенко. Фольклорные мелодии приводятся в сборнике в обработке для голоса в сопровождении фортепиано, а также хора а саррелла, сделанной составителем. «Две песни, которые даны в хоровом изложении, отличаются по стилю одна от другой. В песне „Дівка в сніх стояла“ партия нижнего голоса выдержана в духе народной гармонизации гомофонных песен, другая же песня „На тобі, небоже, що мені не гоже“ гармонизована цілком в стилі венських класиків. В окремих випадках в фортепіанному супроводженні інших пісень можна зустріти характерний для українських кантів і псалмів бас. Цей спосіб гармонізації заимствований від народних виконавців, які часто переносили в світські пісні риси, притаманні цьому своєрідному жанру.

В целом в сопровождении ощущается достаточная теоретическая подготовленность и квалифицированная композиторская техника. Правда, гармонические фигурации (в основном в партии левой руки) очень утяжеляют сопровождение. В партии же правой руки часто проводится движение терциями или секстами»¹².

Хотя в ряде случаев М. Сикард сохраняет свойственные сборнику А. Коципинского параллельное движение терциями и секстами, а также выдержанный бас, он в своем переложении значительно обогащает фактуру народных мелодий, разнообразя ее различными видами двойных нот, аккордами и фигурациями разного рода. Кроме того, он очень тщательно проставляет динамические указания и аппликатуру, стремясь к наиболее полному выявлению художественного содержания обрабатываемого музыкального материала.

В своей работе над сборником М. Сикард, очевидно, руководствовался какими-то вполне определенными целями. Сейчас, к сожалению, невозможно раскрыть эти цели из-за отсутствия архивных данных. Единственной документальной базой является сам музыкальный материал, и ознакомление с ним дает возможность выдвинуть следующие предположения. По-видимому, его обработки предназначались для салонного музицирования, а также (как дополнение педагогического репертуара) для учащихся, уже владеющих в достаточной мере

инструментом. Некоторые пьесы, конечно, могли бы исполняться и на концертной эстраде, но в целом они недостаточно развиты для концертного исполнения. Вместе с тем даже самые простые из них содержат трудности, которые делают их непригодными на первой стадии обучения. Эти обработки могли явиться как раз тем материалом, на основе которого М. Сикард собирался строить свою школу игры на скрипке, о которой упоминалось ранее. Такое предположение представляется тем более вероятным, что работа над сборником А. Коципинского была проведена до его отъезда из Киева, т. е. именно в тот период, когда он общался с В. Гутором, и когда оба местных музыканта обсуждали проект создания школы на интонационно близком учащимся музыкальным материалом. Во всяком случае переложение для скрипки соло ста народных мелодий представляло в ту пору довольно редкое явление.

Но независимо от того, для какой цели М. Сикард мог предназначать свои обработки, они представляют собой несомненный интерес с художественной и технической точек зрения. Кроме того, ознакомление с ними может дать представление о тех задачах, к разрешению которых М. Сикард стремился в своей исполнительской и педагогической деятельности. Эти задачи не утратили своей актуальности и в наши дни, а предлагаемый материал можно было бы с успехом применить в качестве дополнительного пособия типа хрестоматии для юных скрипачей.

Рассмотрим же наиболее интересные обработки М. Сикарда. Это позволит понять, к чему стремился видный музыкант в своей работе, отражающей один из этапов развития методической мысли в России XIX в. В это время появились пособия Ф. Львова, Н. Афанасьева, В. Безекирского и др.

«Одна гора высока, а друга низька» (народная лирическая песня из сборника Н. Маркевича, пример № 32). Пьеса представляет собой благодарный материал для выработки плавных движений смычка в различных его участках. В этом отношении уже первый такт является показательным. Здесь аккорд из четырех нот, длительностью в восьмую с точкой, естественно, потребует значительно больше смычка, чем следующая шестнадцатая, на которую, однако, надо дать достаточный отрезок смычка, чтобы следующая за ней восьмая могла прозвучать в два раза шире. Это может быть достигнуто только при правильном сочетании скорости ведения смычка со степенью его давления на струну, без чего выразительность штриха снизится.

То же стремление к овладению плавным, выразительным штрихом, столь характерное для главы русской дореволюционной скрипичной школы Л. Ауэра и для пионера советской скрипичной методики проф. К. Моstrasа, определило расположение лнг на слабых долях второго и третьего тактов, где также

предполагается координация скорости ведения и степени давления смычка. Заметим, что в третьем такте эта задача осложняется динамическим обозначением «кресчендо». Примечательно, что во всех обработках М. Сикарда динамика очень детализирована и отличается частой сменой тщательно представленных нюансов. Это хочется отметить как особо положительное явление, учитывая, что в обширной учебной литературе фактически нет этюдов или упражнений, специально рассчитанных на выработку нюансов. Следует подчеркнуть, что М. Сикард относился к нюансам дифференцированно, избегая их стандартизации. С этой целью он менял динамические обозначения на аналогичном по характеру материале. Примером этого могут служить второй и третий, шестой и седьмой такты: в первом случае за кресчендо следует пиано, что создает один из сложнейших динамических эффектов — внезапное пиано, а во втором случае кресчендо приводит к форте.

В данной пьесе также ощущается забота о выработке точной атаки звука в аккордах как вниз, так и вверх смычком. Стремление М. Сикарда активизировать деятельность правой руки особенно заметно в седьмом и одиннадцатом тактах, в каждом из которых содержится по аккорду вверх смычком.

«Коли любиш, люби дуже» (Шумка, записанная в Подолье, из сборника Вацлава Олеска, пример № 33). В этой изящной миниатюре, начиная с пятого такта, встречаются примеры, свидетельствующие о новом подходе к позиционному принципу. В отличие от старонемецкой школы позиционность рассматривается не как нечто статичное, раз и навсегда закрепленное определенным положением левой руки по отношению к грифу инструмента. Вместо «застывшего» положения указательного пальца здесь предполагается, наоборот, его подвижность. При этом функция «подвижной оси» передается среднему пальцу. По сравнению с догматическими установками, встречающимися в ряде пособий второй половины прошлого столетия, такой подход к позиционности, получивший дальнейшее развитие в работах советских методистов, является смелым новаторством.

«Кулик чайку любив, тай до чайки ходив» (народная лирическая песня, записанная под Константиноградом, пример № 34). Данная обработка свидетельствует о том внимании, которое М. Сикард уделял декламационной выразительности штриха, ставшей столь характерной еще для русской дореволюционной исполнительской школы. Действительно, четырехкратно повторяющиеся звуки (см. такты 5, 7, 9) позволяют сосредоточиться на этом. Тот факт, что подобный художественный эффект встречается в очень короткой пьесе, где нет возможности постепенно подготовиться к этому приему, делает обработку особенно полезной. Кроме того, декламационность здесь возникает каждый раз в сочетании с другим

нюансом, сопровождаясь то диминуэндо, то пианиссимо, то кресчендо.

Среди прочих интересных моментов можно указать на появляющееся во второй половине пьесы двухголосие, а также на применение эффекта «эхо» (см. такт 11).

«Гай орав мужик край дороги» (танцевальная песня, записанная под Родомыслом, пример № 35). В пьесе использовано пиццикато правой руки, чередующееся трижды с коротким восходящим форшлагом на повышенной IV ступени ко второй и четвертой восьмым арко. Заметим, что аналогичные обороты часто встречаются также в молдавских народных танцевальных наигрышах, особенно типа жока, и представляют собой один из излюбленных игровых приемов лэутаров. Влияние традиций народного исполнительского стиля ощущается и в том, какая роль отводится открытым струнам в аккордах и в двойных нотах, которые благодаря им приобретают дополнительную звонкость. И в этой обработке видна забота М. Сикарда о точности атаки звука вверх смычком (см. такты с форшлагами, а также последний аккорд из трех «ре»).

«Дівка в сінях стояла» (песня-диалог, записанная под Константиноградом, пример № 36). В этой обработке М. Сикард, очевидно, стремился выявить контраст между голосами девушки и парня, применяя разные регистры и тембровые возможности инструмента. Кроме того, она содержит ряд трудностей, с точки зрения аккордовой техники в более быстром темпе, чем это встречалось в предыдущих пьесах. В этом отношении показательны, например, 21 и 22 такты, а также 8 такт, где впервые в данных обработках используется децима. Поскольку она возникает в сочетании с открытой струной, ее исполнение связано с трудностями не левой, а правой руки, так как здесь приходится считаться с тем, что смычок в силу законов звукообразования должен находиться в общей для обеих струн точке касания.

«А я люблю Петруся» (Шумка, украинский народный наигрыш, пример № 37). Отметим то новое, чем пьеса отличается от других обработок сборника. В ней содержится полезный материал для выработки деташи — одного из важнейших штрихов смычковой техники. Если вспомнить, что ко времени выхода в свет обработок М. Сикарда в распоряжении начинающего музыканта имелся преимущественно традиционный педагогический материал типа, например, этюдов Кайзера (при всех своих чисто конструктивных достоинствах он не отличался интонационной свежестью), то стремление русских методистов создать упражнения на народной основе представляется особенно ценным.

«Як посівав мужик тай у полі ячмінь» (веселая украинская песня, записанная под Острогожком, пример № 38). То же можно сказать и об этой обработке, которую рекомендуется

использовать для овладения мелким деташи и сотийе. Ее народный колорит подчёркивается параллелизмом мажоро-минором и наличием интервала нисходящей увеличенной секунды между VII повышенной и VI ступенями; дважды ускоряющийся к концу темп придает пьесе особо оживленный характер.

Следующие две обработки: «Чи я тобі не казала» (коломыйка из сборника Вацлава Олеска, пример № 39), «Діду! Діду! Та, в луг по калину» (казацкая песня, записанная под Константиноградом, пример № 40) содержат фрагменты, которые своими фактурными особенностями связаны с одним из излюбленных народными музыкантами приемов, заключающемся в том, что мелодическая линия проводится в чередовании с повторяющимся звуком по принципу скрытой полифонии. Обращение к этому приему еще раз свидетельствует об интересе М. Сикарда к народному искусству.

Следует обратить внимание также на ладовое строение коломыйки. Дорийский лад с повышенной IV ступенью в первой половине пьесы придает ей интонационную напряженность, выгодно отличающую ее от большинства распространенных в ту пору учебных пособий. Тому же способствуют и другие приемы народного характера, как например, частое обыгрывание во второй ее половине открытых струн в двойных нотах, а также разнообразное применение пиццикато.

Среди обработанных М. Сикардом народных мелодий имеются пьесы различных жанров, включая мазурку и марш. Но особенно широко в сборнике представлены кантиленные образцы. Это подтверждает, что он уделял большое внимание напевности исполнения.

Из пьес такого рода своей глубокой выразительностью выделяется «Ой, пішов чумак у дорогу», (чумацкая думка, записанная под Балтой, пример № 41). Пьеса складывается из двух контрастных образов: строгого, сосредоточенного и глубокого, страстного. Сдержанностью чувства ее аккордовое начало напоминает хорального склада тему «Чакони» из ре минорной партиты И. С. Баха для скрипки соло. Эмоциональная напряженность второго образа нашла отражение в большем динамизме мелодической линии, выразительность которой подчеркивается частой сменой нюансировки. Законченные по своему строению мелодические фразы, следуя одна за другой, охватывают широкий диапазон и предполагают большую интенсивность звучания, что и определило выбор четвертой струны, отличающейся особой насыщенностью звука. Замедление движения с последующим возвращением к начальному темпу и неоднократно встречающиеся ферматы разнообразят выразительность музыки.

Чумацкая песня является одним из самых ярких в художественном отношении образцов среди обработок М. Сикарда. Примечательно, что в его сборнике пьесы подобного рода пред-

ставлены очень широко. Это свидетельствует о том, какое значение придавал М. Сикард художественному фактору в процессе формирования музыканта, что отвечало передовым принципам русской музыкально-педагогической школы. Предназначавшиеся, как уже было сказано, для домашнего музицирования, эти пьесы способствовали развитию художественного восприятия молодого музыканта. В этом отношении М. Сикард, очевидно, разделял мнение В. Гутора, который придавал огромное значение художественному воспитанию учащегося. Возможно, что общение друг с другом стимулировало выработку аналогичной точки зрения по данному вопросу у обоих музыкантов. Если о взглядах М. Сикарда можно судить только по музыкальному материалу, то В. Гутор достаточно полно сформулировал свои воззрения в ряде опубликованных работ и методических пособиях, а также в черновых заметках, хранящихся в личном архиве автора данной книги. Ознакомление с материалами, разрабатывавшимися им в годы пребывания в Кишиневе, представляет значительный интерес как с точки зрения изучения состояния дел в области музыкально-эстетического воспитания к концу XIX — началу XX в., так и в аспекте развития русско-молдавских связей.

Демократическая направленность педагогической и музыкально-просветительской деятельности Василия Петровича Гутора (1864, Кишинев — 1947, Одесса) сложилась в тесном общении с крупнейшими представителями прогрессивной русской музыкальной общественности, в частности с К. Ю. Давыдовым, А. В. Вержбиловичем и Н. А. Римским-Корсаковым.

В. Гутор был глубоко убежден в том, что живое восприятие музыки является ключом художественного развития человека, основой гармоничного формирования его личности. Это мнение признавалось далеко не всеми музыкантами в то время и требовало, ввиду своей новизны, подробной аргументации и настойчивой пропаганды. Поэтому В. Гутор неоднократно обращается к этой мысли в своих работах 90-х гг., как например, «В ожидании реформы». Мысли о задачах музыкального образования (Спб., 1891), «Первые уроки пения» и «Первые уроки игры на фортепиано» (Спб., 1899), а также в заметках, писавшихся им в 90-е гг. в Криулянах. Его суждения, порой несколько прямолинейные, в целом отражают прогрессивные тенденции развития музыкально-педагогической мысли в России последних десятилетий прошлого века. Ряд высказанных им положений не утратил своей актуальности и по сей день и получает дальнейшую разработку в трудах советских специалистов.

Изучая природу музыкальности в самом широком смысле, как способность человека реагировать на непосредственные слуховые восприятия, В. Гутор выделяет следующие три компонента: «...восприимчивость к музыке, в силу которой он

ищет случая послушать музыку; отзывчивость, в силу которой доходящие до его слуха звуки музыки вызывают в нем усиление внимания, потребность вслушиваться в эту музыку. Далее, впечатление от прослушанной музыки остается некоторое время в сознании, часто в форме бессвязных отрывков, отдельных фраз, вместе с потребностью уяснить себе смысл этих отрывков в целом, связать их и установить образ прослушанной пьесы. Для этой цели он напевает слышанное, наигрывает его на инструменте, если такой попадется под руку, и в случае, если прослушанная пьеса достаточно проста по фактуре и коротка, вообще доступна его пониманию, в результате этих попыток он припоминает ее целиком, восстанавливает прослушанное от начала до конца, часто не совсем в том виде, как он его прослушал: то, что ускользнуло от внимания при слушании или было забыто потом, он присочиняет от себя, в силу потребности получить цельный образ пьесы»¹³.

Сказанное подчеркивает важность трех видов проявления музыкальности: восприятия, запоминания и воображения. Все они связаны с непосредственной функцией музыкального слуха и, рассматриваемые в совокупности, очень близки в принципе определению музыкального слуха как «ядра музыкальности», данным академиком В. Тепловым¹⁴.

Дальнейший анализ музыкальности приводит В. Гутора к мысли, что «отзывчивость к музыке» и чувство музыкальной красоты являются побудительной причиной музицирования, а внимание представляет собой ту силу, которая вызывает активизацию восприятия музыки, воображения, способности к запоминанию. Частое слушание музыки, импровизация и попытки сочинения содействуют развитию этих способностей. Отзывчивость и чувство красоты приводят к тому, что сознательно отдается предпочтение одним произведениям перед другими, что, в свою очередь, содействует выработке способности к музыкальному суждению¹⁵.

Обращение к логике и психологии помогло В. П. Гутору понять роль аналитического мышления и способности к синтезу применительно к специфике музыкально-художественных явлений¹⁶. При этом участие в них элементов анализа и синтеза он рассматривал как одну из форм слияния эмоционального и рационального начал творческого процесса, факта, давно известного в практике музыкального искусства еще со времен Д. Тартини. Таким образом, способность к суждению несколько не снижает непосредственность живого музыкального восприятия и свободу воображения. В этом смысле интересно, что соображения, высказанные В. Гутором, во многом созвучны тем мыслям, которые нашли выражение в статьях Н. А. Римского-Корсакова конца 90-х гг., посвященных вопросам музыкального образования и, в частности, тому, что в них говорится об «архитектоническом музыкальном слухе» и

«музыкальной логике». Эта общность взглядов еще раз подтвердила не только общение молодого кишиневского музыканта с одним из крупнейших представителей русского музыкального искусства, но и то, что изыскания В. П. Гутора протекали в общем русле проявления русской научной мысли о музыке.

Касаясь «присочинения от себя», которое вносит элемент творчества в припоминание прослушанной музыки, В. П. Гутор отмечал, что в ряде случаев оно проявляется самостоятельно. Под этим подразумевалось, что сообразно трем деятельности, в которых, как говорил В. Гутор, «проявляется музыкальность, возможны три различных направления в ее дальнейшем развитии: в одном случае такой преобладающей деятельностью является восприятие, в другом — память, в третьем — воображение, соответственно типам слушателя, исполнителя, композитора»¹⁷.

Все эти три направления, разумеется, связаны между собой, но каждое из них имеет свою специфику, с учетом которой и должна быть организована система музыкального образования, причем формированием композиторов и исполнителей-виртуозов, как личностей исключительно одаренных, призвано заниматься ее высшее звено. Других же музыкантов, как и слушателей, должны формировать специальная и общеобразовательная школы.

Учитывая конкретные задачи, выдвигавшиеся музыкальной жизнью России последних десятилетий XIX в., В. П. Гутор, как и его учитель К. Ю. Давыдов, считал, что «обществу нужны исполнители оркестровой и камерной музыки, певцы — солисты и хористы, педагоги, критики, и всех этих деятелей обязана дать ему школа»¹⁸. Такое мнение отражало рост потребности в грамотных, квалифицированных музыкантах в связи с демократизацией концертной жизни, увеличением числа симфонических и оперных оркестров, камерных коллективов, музыкальных училищ и школ, возникавших при провинциальных отделениях Русского музыкального общества. Здесь необходимо напомнить, что к понятию об обществе и его потребностях В. П. Гутор подходил с осознанных позиций детерминизма, сложившихся у него на основе материалистической философии. «Вся общественная жизнь, — писал он, — с ее запросами и руководящими идеями, отражается как на композиторстве, так и на исполнении; назначение искусства в том и состоит, чтобы удовлетворять запросы, какие сознательно или бессознательно предъявляет к нему общество»¹⁹.

В этой связи интересен взгляд В. Гутора на историческую роль искусства и его историю. «Искусство, — считал он, — должно удовлетворять потребности современного общества, которые, в свою очередь, воспитаны пройденной искусством историей»²⁰. Рассматривая музыку как «продукт деятельности

общечеловеческого сознания», он пришел к заключению, что «началом истории музыки можно считать восприятие музыкального элемента в общих проявлениях духовной жизни, что затем ведет за собой его выделение. Таким образом, обособляется музыка, развивается самостоятельно до тех пор, пока не будет совершенно исчерпана в своем содержании»²¹. Так, постепенно, веками, отмечал он, накапливалось огромное богатство, которое долгое время оставалось под семью замками и которое передовые музыканты должны сделать достоянием всего народа.

Такой подход к музыке привел В. П. Гутора к мысли о необходимости пересмотра всей ее истории. Он уделил этому вопросу очень много внимания. В. П. Гутор критиковал точку зрения, согласно которой история музыки создается только композиторами, утверждая, что наряду с ними в ее создании участвуют как исполнители, так и публика. «Историю музыки,— писал он,— можно определить как результат двойного взаимодействия, с одной стороны, в пределах музыкальной среды, рассматриваемой в узком смысле слова, и с другой — между музыкантами и окружающим обществом». При этом он подчеркивал народную основу музыкального искусства. «В смысле причинной зависимости,— писал он,— нашей художественной музыке предшествует безыскусная народная музыка в ее связи с верованиями, обрядами культа, вместе с поэзией и танцами. Выяснению этой зависимости, которая начинается с простого напева народной песни и путем долгого ряда превращений приводит к симфонии Бетховена, опере Глинки и проч.,— вот задача настоящей, прагматической истории музыки, которая еще бог весть когда будет написана»²².

В. П. Гутор не ограничивался одной критикой общепринятого освещения истории музыки. Он изучил обширный музыкальный материал, хранящийся в различных библиотеках и музеях России и Германии, и на основании собранных данных выдвинул ряд конструктивных положений, которые, по его мнению, должны определить новый курс истории музыки. В его основу он положил закон, которому подчинена вся эволюция музыкального искусства с древнейших времен до наших дней. Он считал, что развитие музыки шло под знаком перехода от восприятия к анализу и от него к синтезу. При этом он проследил упомянутые фазы на всех этапах развития музыкального искусства.

Так, обращаясь к тому периоду, когда музыка была одноголосной, он отводил главенствующую роль живому музыкальному восприятию. Исполнитель в ту пору, говорил он, был одновременно и импровизатором. Сочинение зарождалось в процессе непосредственной импровизации. Исполнитель фиксировал исполняемое сначала в своей памяти, а затем в виде изогнутых линий, сопровождавших поэтический текст исполня-

емой мелодии. Этот текст определял ритм музыки, а изгибы линий давали некоторое представление о повышении или понижении голоса.

В опубликованных работах В. П. Гутора и в криулянских заметках приводится много данных, освещающих зарождение и развитие контрапункта. В его эволюции В. П. Гутор усматривал три фазы: восприятие возможностей контрапункта, анализ этих возможностей и затем их синтез. В. П. Гутор подчеркивал (далеко не общепризнанная в его время точка зрения), что контрапункт возник не как продукт абстрактного мышления, а в процессе живой импровизации исполнителя, стремившегося объединить в одновременном звучании большее количество мелодических голосов. Со временем исполнитель стал анализировать в своем сознании возможности контрапунктических сочетаний с точки зрения высоты и длительности звуков, после чего полифония перешла в фазу синтеза этих возможностей, нашедших свое высшее выражение в творчестве мастеров Нидерландской школы.

Сформулированный В. П. Гутором закон применялся им и к развитию инструментального искусства. Его истоки он видел в инструментальном аккомпанементе вокальных мелодий. Манера фиксировать басовый голос аккомпанемента привела к тому, что остальные голоса импровизировались во время исполнения. Так зарождались новые типы фактуры и гармонических созвучий. Ранняя практика, согласно которой вокальные пьесы некогда исполнялись и на инструменте, побуждала исполнителя компенсировать отсутствие поэтического текста введением украшений и пассажей разного рода. Это обогащало инструментальную фактуру, постепенно приобретающую свои специфические черты. По мере их развития они стали подвергаться фиксации на бумаге как нечто, имеющее самостоятельный характер. Этот процесс закончился у И. С. Баха и Генделя, которые тщательно выписывали свои украшения и пассажи, вопреки критике современников, упрекавших их в том, что этим они обедняли возможности инструментального искусства, сковывая полет фантазии исполнителя.

В. П. Гутор применял свой принцип и к развитию сонатной формы. Но здесь его ошибка заключалась в том, что он принимал творчество Филиппа Эммануила Баха за исходный пункт ее эволюции. У этого композитора, виртуоза-пианиста, по словам В. П. Гутора, потребность в яркости содержания привела к появлению двух контрастных тем в пределах одной части. Углубляя потенциальные возможности контрастных образов, Гайдн и Моцарт развили сонатную форму, которая у Бетховена достигла своей высшей точки.

Любопытен взгляд В. П. Гутора на закономерности развития стиля в музыке различных исторических эпох. Он считал, что всякое художественное явление, достигнув высшей точки

совершенства, исчерпывает свои возможности и тогда уступает место качественно другому явлению. Не уничтожая предыдущего, оно обогащает его на новой эмоционально-психологической и технологической основе. Так, говорил он, полифония не уничтожила мелодию, как гармония не ликвидировала ни одну, ни другую. Фуга исчерпала себя в творчестве И. С. Баха, а соната — Бетховена, но на смену архитектурному принципу музыкального мышления пришел век экспрессии и колорита. По его мнению, Бах и Гендель не придавали особого значения оркестровым краскам; их оркестровку он называет «случайной». Моцарт и Бетховен, по сравнению с их достижениями в области гармонии и формы, сделали очень немного для развития оркестровых красок. Первыми «колористами» В. П. Гутор считал Шуберта и Мендельсона, которые в рамках музыкальной миниатюры обогатили форму песни разнообразием инструментального колорита. Сказанное он относит и к Шопену. Новая эпоха в области экспрессии и колорита ознаменована произведениями Глинки и Берлиоза. Например, в фортепианном переложении они теряют добрую половину своей выразительности. Развитие колорита оркестрового звучания стимулировала программная музыка. Достижения Глинки и Берлиоза в этом плане продолжили Лист, Вагнер и новейшие, как говорил Гутор, русские композиторы, чьи сочинения обогатили музыку тонкими колористическими эффектами.

«Есть эпохи композиторов и есть эпохи исполнителей», — продолжал В. П. Гутор. Экспрессия и колорит особенно развились благодаря видным исполнителям 30—40-х гг. XIX в. Хотя эти годы принято называть периодом художественного упадка в исполнительском искусстве, когда виртуозность стала выходить на первый план, подчиняя себе художественность содержания, именно тогда был накоплен большой опыт в области экспрессии и колорита звучания, столь значительно повлиявший на композиторское творчество. И здесь процесс развития шел по линии восприятия, анализа и синтеза.

Возвращаясь к педагогической и просветительской деятельности В. П. Гутора, надо отметить прогрессивный и во многом новаторский характер его воззрений. Так, он высказал новую для учебной практики своего времени мысль, что педагогика в музыке возможна при условии предварительного изучения музыкальной природы человека. Для того чтобы учить человека музыке, надо сначала изучить его в музыкальном отношении. Эта мысль, ставшая теперь аксиомой музыкальной психологии и педагогики, подчеркивалась, в частности, в упомянутой работе В. Теплова, который утверждал, что педагога должно в первую очередь интересоваться, насколько музыкален ученик, а каково качество его музыкальности.

Изучение природы музыкальности человека позволяет вернее разобраться в том, к какому из трех ранее названных ти-

пов он принадлежит: к типу слушателя, исполнителя или композитора. Для слушателя главную цель составляет восприятие музыки. Если он при этом, говорил В. Гутор, занимается пением или игрой на инструменте, то все это им продлевается в интересах более сознательного слушания и оценки слушаемого. Из таких слушателей складывается публика, любящая музыку и способная разбираться в ней, публика, которая своей отдачей стимулирует и композитра, и исполнителя. Надо возбудить в публике стремление к музыке, приобщая ее к музыкальной образованности, и тогда педагогическое воздействие на нее будет успешным. В. П. Гутор — просветитель и демократ — видел для этого достаточные предпосылки: «Среди русского общества как в столице, так и в провинции,— писал он,— существует стремление в часы досуга заниматься музыкой»²³. Надо только найти правильный способ, чтобы дать этому стремлению выжить. Одним из способов, и очень эффективным, В. Гутору представлялось хоровое пение.

Пропагандируя хоровое пение вообще, и в Бессарабской губернии в частности, он ссылался на плодотворный опыт профессора Петербургской консерватории Рубца, который организовал курс детского хорового пения в Соляном Городке.

По мнению В. Гутора, школа должна развивать в ученике понимание музыкальной логики. Этой цели можно достигнуть путем постепенно усложняющихся упражнений: 1) в отчетливом слушании одновременных последовательностей сочетаний тонов и повторении прослушанного на инструменте или записывании на бумаге; 2) в импровизации подобных сочетаний тонов на инструменте или бумаге. Первое из этих упражнений, объяснял В. П. Гутор, развивает восприятие и память; второе — присоединяет к этому деятельность воображения.

Если школа разовьет в ученике восприимчивость к музыкальной красоте до степени ясно осознаваемого идеала, то будет создана материальная основа дальнейших занятий. Для В. Гутора как человека и чуткого педагога характерно следующее замечание: «При этом каждое прямое поучение или указание со стороны преподавателей, вообще навязывание ученику определенного идеала было бы насилием над его природой».

Образование этого идеала нужно предоставить свободному общению ученика с тем лучшим, что дала история музыки в разные эпохи; это общение возможно на почве коллективного исполнения учениками... доступных их силам произведений...

Только при этом в ученике воспитывается нормальное чувство красоты, которое впоследствии будет руководить им в самостоятельной деятельности. Такова задача общего музыкального образования²⁴.

Материалом музыки является чистый, ровный музыкальный тон, который дан человеку в его голосе и в устройстве

его органа слуха. Их развитию В. Гутор придавал ключевое значение в деле музыкального воспитания. Многочисленные черновые заметки свидетельствуют о том, что он настойчиво искал наиболее рациональных путей для развития голоса и слуха, причем изучал этот вопрос не только с точки зрения музыкальной практики, но также с точки зрения анатомии и физиологии. Ему известно, что причиной неточного интонирования может явиться в ряде случаев не недостаточная развитость музыкального слуха, а невлаждение голосовым аппаратом, отсутствие надлежащего контроля за голосовыми связками. Поэтому он склоняется к мысли о желательности использования скрипки или виолончели как средства обострения музыкального слуха. Он отдавал предпочтение этим инструментам по сравнению с фортепиано, поскольку их строй нетемперирован и, следовательно, дает возможность заострять интонацию путем повышения или понижения того или иного звука в определенных пределах. К этому мнению он пришел, очевидно, как исполнитель-виолончелист чисто интуитивно, поскольку теория о зонной природе звуковысотного слуха тогда еще не была разработана. Возможно, что этому выводу способствовали известные ему данные о том, что в школах псаломщиков в Молдавии на протяжении долгого времени применялась скрипка в качестве инструмента, сопровождающего пение. Так или иначе, интересно отметить, что путь, по которому шел В. П. Гутор, идет в направлении современной прогрессивной музыкальной педагогики, которая лишь в наши дни начинает предлагать применение нетемперированных инструментов как эффективного средства развития музыкального слуха.

В. П. Гутор считал, что музыкальное образование должно быть повсеместным и общедоступным. Предполагаемая им организация музыкального образования имела в виду и публику. Надо сделать,— писал он,— ее музыкальную жизнь более интенсивной и сознательной, развить в публике способности критически относиться к тому, что ей «подносит текущая антреприза»²⁵. Для этого необходима целая система музыкально-учебных заведений: низших, элементарных, общеобразовательных в полном смысле слова, таких, как предлагаемый А. Г. Рубинштейном «музыкальный университет». Первые, как говорил В. П. Гутор, будут «школами для народа, общества, публики», а вторые — «служить дальнейшему развитию обнаружившихся талантов».

В систему, по его мнению, должны войти:

а) школы музыкальной грамоты для детей. Приобщить ребят к музыкальной грамоте можно было бы путем введения преподавания пения в общеобразовательную школу. По этому вопросу, добавлял В. Гутор, в русской литературе есть прекрасная работа Миropольского «О музыкальном образовании народа», изданная в Петербурге в 1882 г. (изд. 2-е).

В школах музыкальной грамоты, по мнению В. Гутора, должны преподаваться следующие предметы: одиночное и хоровое пение, чтение мелодии голосом по нотам и написание мелодии под диктовку. Вокальный репертуар должен состоять из народных песен и других, доступных детскому пониманию напевов;

б) общеобразовательные музыкальные школы для любителей. Их задачей является культура камерной музыки и пение. В них должны преподаваться элементарная теория в связи с сольфеджио и диктантом, элементы учения о гармонии и формах, пение, игра на струнных инструментах и на фортепиано, знакомство с камерной вокальной и инструментальной литературой, доступной любителям, хоры без сопровождения, вокальные ансамбли с аккомпанементом фортепиано и смычковый квартет.

Из этих предложений особого внимания заслуживают последние два. Неаккомпанированное хоровое пение и игра в квартете теперь получили всеобщее признание как эффективное средство развития музыкального слуха, музыкальности в целом и музыкально-эстетического воспитания широких масс населения. Известно, например, какую благотворную роль сыграло домашнее квартетное музицирование в Чехословакии, Австрии и Германии.

В работе «В ожидании реформы» В. П. Гутор очень резко критиковал постановку преподавания теоретических и исторических дисциплин в русских и зарубежных консерваториях конца прошлого столетия, впадая порой в крайности, доходившие до курьезов. Так, например, он говорил, что первый курс гармонии ведется настолько умозрительно, вне живого музыкального восприятия, что, руководствуясь абстрактными правилами, задачи по гармонии мог бы решать и глухой.

Рассматривая консерваторию как подлинно высшее специальное музыкальное заведение, он рекомендовал ввести среди прочего курсы музыкальной педагогики и аналитической теории музыки, разработанные с учетом ранее высказывавшихся им соображений. В связи с введением этих специальных курсов он предлагал создать при консерваториях образцовые элементарные и общеобразовательные школы.

В заключение своей работы В. П. Гутор перечислил требования, которым призвано отвечать широкое музыкальное образование: задачей музыкального образования является подготовка музыкально образованных людей и в то же время профессиональных музыкантов-работников, «на которых есть спрос в обществе»; изучение музыкальных произведений в коллективном исполнении представляет собой «нерв материального образования в музыке»; «артисты и публика — основные факторы процветания искусства; повсеместность и общедоступность элементарного музыкального образования и основатель-

ность, практическая пригодность специалистов — основной принцип разумной организации учебно-музыкального дела»²⁶.

Говоря о приобщении населения к музыкальной образованности, он подчеркивал ту роль, которую семья может сыграть в этом важном деле. Свое мнение по этому вопросу он наиболее полно выразил в лекции «Музыка в семье и школе», прочитанной в Кишиневе 4 сентября 1903 г. В этой лекции, отразившей растущий в те годы интерес русской общественности к тому, что может сделать семья для музыкально-эстетического воспитания подрастающего поколения, затронут широкий круг вопросов, которые продолжают занимать специалистов и в наше время. В этом отношении примечательна уже сама постановка проблемы, охватывающей следующие пункты: музыкальный слух и условия его развития; карьера музыканта; музыкальные чудо-дети и их судьба; «званные и избранные» в музыке; музыка как специальность и музыка как предмет общеобразовательный; первоначальное обучение музыке, его объем и характер; музыка в семье; дошкольное знакомство детей с простейшими формами и оборотами музыкальной речи; игра с пением и танцами; музыка в общеобразовательной школе; классное пение и музыкальная грамота; школьные хоры и оркестры.

По гуторовским заметкам можно достаточно полно восстановить содержание этой интересной лекции. Музыкальный слух и методику его развития он рассмотрел в свете положений, изложенных в цитировавшейся здесь его работе. На основе практического опыта, накопленного за 12 лет, прошедших со дня ее опубликования, была еще раз подчеркнута возможность живых слуховых восприятий для развития музыкальности. При этом было выявлено значение тембровой окраски звука в процессе формирования музыкальных впечатлений. Осознание роли тембрового слуха как важнейшего компонента музыкальности знаменует существенный шаг вперед в развитии взглядов В. Гутора и может быть расценено в качестве раннего признания того явления, которое значительно позже становится известным как перерастание в звуковысотные и темброво-высотные восприятия.

Касаясь карьеры музыканта, В. Гутор, обращавшийся к широкой аудитории, настаивал на том, что к музыке надо относиться не как к праздной забаве, а как к очень серьезному, ответственному делу, требующему полной отдачи со стороны того, кто им занимается. С другой стороны, ссылаясь на исторические условия, в которых протекал процесс развития исполнительства, он отмечал, что музыканты, выделившиеся из народной среды, со временем обособились в замкнутые объединения, что было вызвано необходимостью защиты их профессиональных прав. Обособленности музыкантов способствовала и сама природа их занятий, требующая большой сосредото-

ности. Долгие часы работы «в одиночку» и преобладающее значение собственного «я» приводят в музыканте к развитию субъективного начала, которое нередко перерастает в субъективизм. В результате музыкант может замкнуться в своем узком внутреннем мирке, утратить связь с внешним миром. А между тем подлинные служители искусства всегда сохраняли неразрывную связь с окружающей действительностью, с людьми, с народом, с его жизнью, историей и творчеством.

Что касается высокоодаренных детей, то он предостерег от той опасности, которая таится в стремлении многих родителей превратить их в «чудо-детей», что часто коверкает и губит молодые таланты. К ним надо относиться бережно, следя за тем, чтобы ребенок развивался разносторонне и гармонично не только в музыкальном отношении, но также и физически. Особенно надо опасаться коммерческой эксплуатации молодых талантов, не превращать их в фокусников-виртуозов, выполняющих на концертной эстраде головокружительные трюки. Ссылаясь, в частности, на примеры некоторых вундеркиндов, очень быстро сходящих с эстрады, В. Гутор резко осудил их родителей, подавшихся искушению легкой наживы. При этом он гневно изобличил пороки частной антрепризы, о которой уже шла речь ранее. К сказанному можно добавить, что в заметках В. Гутора о концертной жизни Германии конца 90-х гг. прошлого столетия осуждается алчность и бесчеловечность частных антрепренеров-капиталистов, которые, как пауки, опутывают свою жертву, высасывают из нее все соки и бросают ее потом на произвол судьбы. Он обвиняет капиталистическую антрепризу в том, что из-за нещадной эксплуатации было искалечено немало незаурядных дарований.

В музыке есть «званные и избранные», говорил В. Гутор. Первых много, вторых же очень мало. Из первых складываются слушатели, камерные исполнители, оркестранты, хористы, солисты, певцы и инструменталисты средней квалификации, педагоги, музыкальные журналисты и другие, вторые же становятся знаменитыми композиторами, артистами-виртуозами на концертной эстраде или за дирижерским пультом. Учить их нужно по-разному. Общей массе нужны в первую очередь грамотность и общая культура, на основе которых разовьются художественный вкус и воображение. «Избранных» же надо формировать особо, памятуя, что гении не только соблюдают установленные законы, но и создают новые.

Вообще надо разграничить музыку как профессию и как предмет общего образования. В первом случае надо стремиться к наибольшей специализации при сохранении самых тесных связей с общей культурой человечества, во втором же нужно на широкой основе человеческой культуры прививать людям общие музыкальные знания. Приобщение к музыке, как и ко всякому другому виду искусства, должно стать внутренней по-

требностью человека, интерес которого к музыке не должен иметь ничего общего с великосветским или мещанским снобизмом. Поют же в народе, говорил В. Готор, или играют на музыкальных инструментах без какой бы то ни было претензии на что-то. Надо воскресить эту древнюю традицию, сохранить ее первозданную свежесть, и только учесть, что в связи с возросшей сложностью жизни людям теперь могут потребоваться большие знания, чем встарь, а их призваны им дать школа и семья.

Особенно важно и ответственно в этом отношении первоначальное обучение. Прежде всего оно должно привить взрослому, и особенно ребенку, любовь к музыке и должное к ней уважение. Чтобы не отбить у него охоту интересоваться музыкой, вначале обучение надо проводить на несложном, близком ему материале народно-песенного и танцевального характера. Народные песни оказываются особенно полезными по своей художественной ценности и из-за того, что стихотворный текст помогает понять музыкальный образ. Народный же танец своими разнообразными движениями будет способствовать развитию чувства ритма.

На начальной стадии обучения надо стремиться привить ребенку ощущение красоты звука, дать представление о его тембре. С этой целью очень полезно пропеть песню, если можно разными голосами, а затем сыграть ее на скрипке, виолончели, фортепиано и каком-нибудь народном инструменте. Начальное обучение должно дать представление о связи между звуками, об их соотношении, иными словами, о музыкальной фразе. Оно всегда должно исходить из живых слуховых восприятий и возбуждать воображение ребенка, активизируя его способность к концентрации внимания, которая в раннем возрасте развита слабо. Параллельно с этим надо прививать и способность к быстрому переключению с одного на другое, то есть быстроту реакций.

Вначале, в силу самой необходимости, прослушивание является едва ли не единственной возможной формой занятий. Но занятия не должны оставаться пассивными и постепенно надо переходить и к активному музицированию. Естественно, конечно, прибегать к голосу ребенка, но далеко не все дети могут петь, часто из-за аномалии голосовых связок. Тогда желательно прибегать к «выстукиванию» или «вызыванию» простейших мелодий на специально подобранных предметах: барабанчиках, звенящих предметах, стаканах, бутылках, неодинаково наполненных водой, и т. п. Во всех видах исполнения надо следить за ритмической выразительностью.

Чтобы ритм был выразительным, он должен быть ясным и четким. Представление о таком ритме можно вызвать у детей путем сравнения звуков разной длительности со словами разной длины. Деля слово на слоги и выясняя, на какой слог па-

дает ударение, можно дать представление об ударных и неударных звуках. Ударение придает слогу и звуку большую силу и делает их более длинными. Желая создать представление о ритме целого музыкального оборота или фразы, полезно сравнить этот оборот или фразу с частью стихотворной строки или с целой строкой. В этом ребенок может убедиться, напевая песню или подбирая к мелодии подходящие слова.

Постепенно объем начальных занятий можно расширить путем включения небольших, несложных пьес как вольных, так и инструментальных о природе, животных или детских игрушках. Интересно, что это начинание стало общераспространенным явлением в практике современного детского музыкального репертуара.

В дошкольном музыкальном воспитании можно с успехом использовать игры, сопровождаемые пением и танцами. Привычная для детей игра своей наглядностью будет способствовать знакомству ребят с простейшими оборотами и формами музыкальной речи, особенно если в игру будет внесен элемент инсценировки: более легкое или грузное движение, связанное с шагом человека, бегом лошади, поступью медведя, прыжками кошки; иллюстрация пения петуха, кудахтанье курицы, жеманные ужимки мартышки, повадки лисы и т. п. Надо только, чтобы, играя в такие игры, дети приучались относиться к музыке серьезно, чтобы музыка, сохраняя привлекательность игры, оставалась серьезным делом, воспринималась как музыкальная игра, а не игра в музыку.

Примечательно, как близки высказывания Гутора тому, что в настоящее время пропагандируется в дошкольном воспитании детей, как обращение к песне, танцу, ходьбе при обучении дошкольников развилось до того, что стало краеугольным камнем методики Д. Кабалевского, изложенной им в книге «Три кита».

Как видно из лекции, В. Гутор отводил семье немаловажную роль в музыкальном воспитании детей. В ту пору мысль об активном участии родителей в решении этой задачи стала приобретать популярность, и В. Гутор со свойственным ему чувством современности откликнулся на нее в своих работах. Главную помощь родителей он видел в том, что они многое могут сделать для создания среды, благоприятно действующей на ребенка. Для этого сами родители, разумеется, должны быть культурными, достаточно образованными в музыкальном отношении людьми. Как во всем, он и здесь не ограничивается одними пожеланиями, а советует проводить с родителями агитационную и практическую работу. И эти рекомендации получили в наши дни отражение в некоторых методических разработках, связанных с занятиями в подготовительных группах при детской музыкальной школе.

В конце лекции Гутор останавливается на деятельности школьных хоров и оркестров. Если о хоре в школе, как и о пении вообще, в его материалах, включая «Первые уроки пения», встречается довольно много высказываний, то работа детского оркестра, к сожалению, осталась не освещена. О детском оркестре мы узнаем в связи с деятельностью М. Ф. Хршановской, организовавшей в Кишиневе свою музыкальную школу в 1902 г., при которой в 1914 г. был открыт детский сад, где преподавалась игра на фортепиано, скрипке и виолончели²⁷. В этом отношении особенно интересно выступление сестер Хршановских, опубликованное в местной газете и являющееся еще одним примером русско-молдавских связей:

«Глубоко проникнувшись идеей о значении ручного труда для детей, я с сестрой, М. Ф. Хршановской, учредительницей частной подготовительной школы с детским садом, расширили программу ручного труда настолько, что в 1912 г. могли участвовать в Бессарабской летней выставке. В 1916 г. мы решили открыть самостоятельную выставку детского труда, вернее, детского творчества. Мы пришли к заключению, что необходимо открыть при школе нашей в послеобеденное время класс ручного труда для всех учащихся. В этом же рабочем классе будет проводиться обучение этих детей музыке, но с тем, чтобы способ музыкального воспитания шел параллельно с обучением ручному труду без принуждения. Конечная цель — обучение детей музыке и образование детского оркестра.

Профессор Анатолий Александрович Эрарский устроил такой же детский оркестр в г. Москве, который пользовался там громадным успехом как со стороны музыкальной, так и со стороны массового воспитания детей»²⁸.

В оркестр А. А. Эрарского, созданный в 1887 г., наряду со скрипкой, виолончелью, контрабасом входили также изобретенные им самим инструменты: дудафон, похожий по характеру звучания на флейту пикколо, кларинофон, инструмент, напоминающий цитру, но снабженный хроматической клавиатурой и педалями, дающими возможность исполнять арпеджио во всех тональностях, фортепиано, которое благодаря особому педальному устройству могло звучать как мандолина, металлофон, литавры и фисгармония с медными трубками для каждой клавиши. Для усиления звучности оркестра к нему были добавлены тромбон и валторны, специально приспособленные А. А. Эрарским так, чтобы на них могли играть подроски. Они же играли и на контрабасе.

О высоком уровне этого оркестра говорит то, что он привлек внимание П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, С. Танеева, Э. Направника, А. Аренского и ряда других виднейших русских музыкантов. С учетом возможностей оркестра С. Танеев сочинил для него симфонию, которой сам

продиржировал на репетиции; А. Аренский написал для него «Сказку», «Вальс», фугу и «Журавля», а Корещенко — шесть пьес. Оркестр исполнял пьесы и самого А. А. Эарского: «Гриб-боровик», «Кукушку» и «Японскую сказку». В репертуар оркестра входило также до 50 обработок, среди которых «Юмореска» Чайковского, «Маленькая война» и «Иисус Христос» Ц. Кюи, «В монастыре» и «Полька» А. Бородина, «Колыбельная» Н. Римского-Корсакова, органная фуга соль минор И. Баха, сочинения И. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана и Э. Грига.

А. А. Эарский (1851—1897) — пионер музыкального воспитания детей в России. Этот талантливый педагог и изобретатель отдал любимому делу все свои силы и материальные средства. Пройдя нелегкий путь от тапера до преподавателя фортепиано в Московском синодальном училище, А. Эарский рано осознал необходимость правильной организации музыкальных занятий с детьми. Он стремился не к тому, чтобы готовить выдающихся исполнителей и даже не музыкантов-профессионалов, а к всестороннему развитию личности ребенка, причем музыка в этом процессе была призвана сыграть активную роль. Она должна была стимулировать развитие творческой инициативы ребенка, привить ему навыки серьезного сознательного труда и умение дисциплинированно работать в коллективе.

Об оркестре А. Эарского тепло отзывался Н. Кашкин²⁹. Сохранился также следующий отзыв С. Танеева: «Имея случай много раз слышать детский оркестр А. А. Эарского, я познакомился довольно близко с изобретенными им духовыми инструментами. Инструменты эти весьма точно воспроизводят звучность соответствующих оркестровых флейт (большой и малой), кларнета, фагота и т. п. Даже опытное ухо вряд ли в состоянии отличить, например, звуки маленькой флейты А. А. Эарского от оркестровой. На инструментах этих можно одинаково исполнять как певучие мелодии, так и быстрые пассажи с надлежащими динамическими оттенками. Играть на этих инструментах очень легко. Благодаря остроумному приспособлению фортепианной клавиатуры всякий, хоть немного умеющий играть на фортепиано, в короткое время научится владеть и этими инструментами и может свободно принимать участие в оркестровом ансамбле. Обладая указанными свойствами, инструменты А. А. Эарского могут оказать неоценимую услугу при устройстве оркестрового класса в учебных заведениях... Насколько значительны результаты, которых можно достигнуть, показали концерты детского оркестра. Исполнение этим оркестром... обширного репертуара пьес, специально для него инструментированных Анатолием Александровичем, могло удовлетворить самого требовательного слушателя»³⁰.

Интересно, что А. А. Эрарский, как и наши кишиневские деятели, выступал против принуждения ребенка во время музыкальных занятий, которые должны проводиться без насилия над личностью. Мнение А. А. Эрарского по этому поводу полностью разделял В. Гутор. Это наводит на мысль о том, что они знали друг друга. Наше предположение тем более вероятно, что В. Гутор был связан со многими представителями русского музыкального искусства. Возможно, что с А. А. Эрарским его связал Н. А. Римский-Корсаков или С. Танеев, с которыми он также общался. Во всяком случае тот факт, что начинание А. А. Эрарского, который, кстати сказать, своим детским оркестром намного предвосхитил К. Орфа в Германии, получило продолжение в Кишиневе, свидетельствует о том, насколько плодотворным было общение местных музыкантов с их русскими коллегами.

Рассмотрим теперь основные принципы, на которых построены два упоминавшихся выше методических пособия В. Гутора: «Первые уроки пения» и «Первые уроки игры на фортепиано».

Прежде всего надо отметить, что оба пособия должны рассматриваться как единое целое, так как первое задумано как подготовка ко второму. Это обстоятельство приобретает особое значение. Оно обусловлено принципиальной установкой автора, выражающейся в том, что умение интонировать звуки должно предшествовать обучению игре на инструменте. В начале 90-х гг., когда эти пособия вышли в свет, такой подход, вытекающий из осознания центрального значения слуховых восприятий для всей музыкальной деятельности, был новаторским.

Оба пособия связаны между собой и тем, что понятия о ритме, размере и такте, строении музыкальной фразы в связи со структурой поэтического текста дается в первом из них. Общим для двух пособий является также то, что в них используется оригинальный прием, облегчающий освоение нотной грамоты. Он заключается в том, что весь нотный материал начального раздела каждого пособия выписан на трех линейках, причем третья из них дана пунктиром. На протяжении ряда уроков такие сокращенные нотоносцы предлагаются без ключей; позже при добавлении четвертой и пятой линеек пунктирная линейка становится объединителем двух крайних пар линеек. (В будущем скрипичном и басовом ключах.) В первом пособии (нотной тетради) пунктирная линейка для большей наглядности обозначена красным³¹.

На разных линейках пишутся ноты разной высоты. Таким образом, отходя от общепринятой в его время практики фиксировать за тем или другим названием ноту определенной высоты, В. П. Гутор фактически ввел понятие относительности нотных обозначений со звуковысотной точки зрения, тем самым

предвосхищая современную релятивную систему.

«Первые уроки пения» предполагают коллективное исполнение и, очевидно, рассматривались автором как пособия для обучения классному хоровому пению. Наряду с упражнениями в унисон, в них даются двух- и трехголосные образцы, что также должно быть отмечено как положительное явление, особенно учитывая, что речь идет о первоначальном пособии.

Материалом для освоения различных интервалов служат простые мелодии, среди которых широко представлены русские и украинские народные песни, а также напевы из церковного обихода. Пособие заканчивается хрестоматией, в которой помимо фольклорных образцов приводятся обработки народных песен Н. А. Римского-Корсакова и других русских композиторов, их собственные пьесы, а также каноны в два и три голоса.

«Первые уроки игры на фортепиано» задуманы по тому же принципу, что и предыдущее пособие, и состоят из ряда упражнений и хрестоматии. Как положительный момент, особенно для того времени, надо отметить, что упражнения в обоих пособиях продуманы и систематизированы по определенному плану, исходя из принципа постепенного нарастания трудностей. Правда, этот принцип не всегда достаточно последовательно соблюдается В. Гутором. Так, например, спорным представляется включение упражнений на расходящиеся движения обеими руками в терциях и секстах. Этот сложный вид техники не получил достаточной подготовки в предыдущих упражнениях. То же можно сказать о некоторых видах арпеджио, охватывающих большой диапазон, хотя первоначальные аккорды из трех нот естественно вытекают из предварительно разложенных ходов по тонам трезвучия. Кроме того, сам принцип прогрессивного усложнения выглядит недостаточно конкретно из-за того, что ни в первом, ни во втором пособиях не говорится, хотя бы приблизительно, на какой срок и на какой возраст рассчитаны предлагаемые упражнения. Автор, по-видимому, не учел, что способность к координации движений проявляется неодинаково в зависимости от возраста и степени подготовленности учащегося.

С другой стороны, большой заслугой В. Гутора является то, что упражнения по освоению клавиатуры им строятся на основе позиционного принципа при естественном расположении пяти пальцев. Это следует признать положительным явлением, поскольку ни в одной из распространенных фортепианных школ наших дней, напечатанных в СССР, этот принцип не применялся.

Заслуживает внимания и то, что, применяя упомянутый принцип, В. Гутор постепенно расширяет ощущения позиции путем захвата соседней клавиши поочередно то первым, то пятым пальцем. Это развивает растяжение и гибкость кисти.

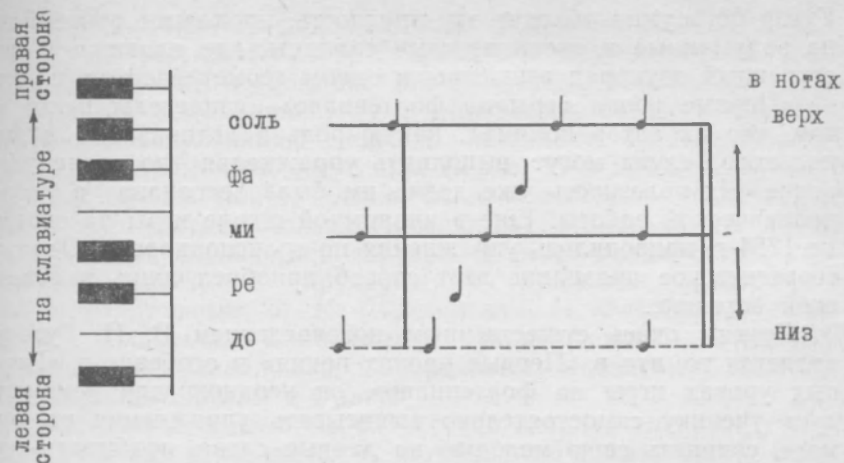


Рис. 1.

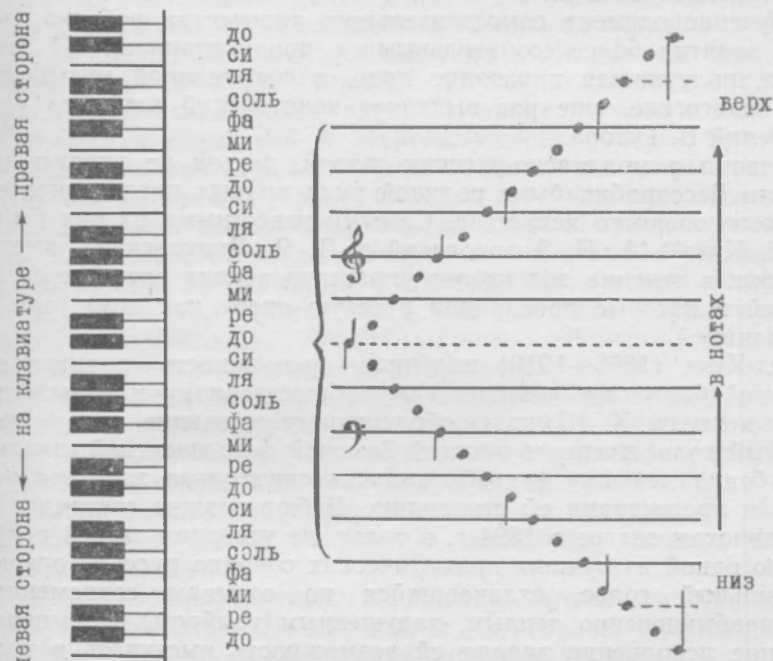


Рис. 2

Как известно, одной из трудностей начального обучения игре на фортепиано является то, что ребенку нелегко конкретно ассоциировать расположения нот на клавиатуре с представлением о звуках большей или меньшей высоты («выше, ниже»).

Гутор остроумно обходит эту трудность, предлагая оригинально задуманные и очень простые таблицы, где клавиши и постепенный звукоряд выписаны в одном геометрическом плане.

«Первые уроки игры на фортепиано» свидетельствуют о том, что их автор понимал, какую роль в активизации музыкального слуха могут выполнить упражнения по транспонировке. Их полезность уже давно им была осознана в ходе практической работы. Еще в анонимной школе игры на скрипке 1784 г. приводились упражнения по транспонировке. Однако теоретическое признание этот способ приобрел лишь в советской методике.

Другим очень существенным нововведением В. П. Гутора является то, что в «Первых уроках пения» и особенно в «Первых уроках игры на фортепиано», он неоднократно рекомендует ученику самостоятельно выписывать упражнения на бумаге, сочинять свою мелодию на данные слова, подбирать новые слова к уже данной мелодии, исполнять их голосом и представлять себе их звучание в воображении. Это привносит в обучение элемент самостоятельного творчества ребенка, делает занятия более сознательными и продуктивными. И эта черта, получившая признание лишь в современной музыкальной педагогике, еще раз выявляет новаторский характер устремлений В. Гутора.

Говоря о молдавско-русских связях, нельзя не указать на то, что Бессарабия была родиной ряда видных представителей русского оперного искусства. Самыми известными из них были В. И. Куза³², А. П. Антоновский и Л. Я. Липковская, имена которых в течение долгих лет украшали афиши оперных спектаклей и которые прославили русскую оперу как дома, так и за границей.

В. Куза (1866—1910) получила возможность заниматься музыкой благодаря кишиневскому общественному и музыкальному деятелю К. Шмидту, обратившему внимание на замечательный голос ученицы местной Земской фельдшерской школы. Он убедил девушку в необходимости специально заняться пением и предоставил ей стипендию. Дебют певицы состоялся в Мариинском театре в 1894 г. и сразу же утвердил за ней репутацию одной из лучших драматических сопрано русской оперы. Ее сильный голос, отличавшийся по отзывам современников необыкновенно теплым, задушевым тембром, и темпераментное исполнение давали ей возможность выступать в разнообразных ролях как лирического, так и драматического характера. Репертуар В. Кузы был исключительно широк. Она создала на русской сцене целую галерею образов, поражавших своей правдивостью, жизненной силой и непосредственностью. Достаточно сказать, что Ф. И. Шаляпин считал В. Кузу лучшей Юдифью в одноименной опере А. Серова. Она выделялась в партиях Ярославны в «Князе Игоре» А. Бороди-

на, Каролины в «Тайном браке» Д. Чимарозы, Наташи в «Русалке» А. Даргомыжского, Валентины в «Гугенотах» Д. Мейербера, Татьяны в «Евгении Онегине», Лизы в «Пиковой даме» и Наталии в «Опричнике» П. Чайковского, Маши в «Дубровском» Э. Направника, Неды в «Паяцах» Р. Леонковалло, Анды в одноименной опере Дж. Верди, Маргариты и Елены в «Мефистофеле» Бойто, Елизаветы в «Лоэнгрине» и Брунгильды в трех частях «Кольца Нибелунга» Р. Вагнера. На протяжении своей сценической карьеры В. Куза неоднократно выступала вместе с крупнейшими русскими артистами — Ф. И. Шаляпиным, Ф. И. Стравинским, Н. Фигнером, Касторским, Ершовым, Корякиным, Чупринниковым, Славиным, Смирновым, Михайловым, Сибиряковым, Яковлевым, Долиной, Носиловой, Морским и Фриде.

Большой известностью на русской оперной сцене в течение двадцати лет пользовался А. Антоновский (1864—1940). Наряду с Корякиным и Серебряковым он был одним из лучших исполнителей низких басовых партий во многих операх русских и зарубежных композиторов. Окончив гимназию в Кишиневе в 1882 г., Антоновский поступил в Московскую консерваторию в класс проф. Гальвани. После ее окончания он был принят в Большой театр, где дебютировал в 1886 г. в роли Мельника в «Русалке» А. Даргомыжского. Своим красивым, мощным голосом, драматическим талантом и выигрышной сценической фигурой он сразу завоевал себе всеобщее признание. За Мельником последовали партии Куно из «Вольного стрелка» К. Вебера, старика-странника из «Регпеды» А. Серова, князя Гудала из «Тамары» Фитингофа-Шеля (написанной, как и «Демон» А. Рубинштейна, по мотивам произведения М. Ю. Лермонтова), Бертрама из «Роберта Дьявола» Д. Мейербера и Ордгара из «Гарольда» Э. Направника. Последняя партия, выдержанная в очень низком регистре, утвердила за А. Антоновским славу лучшего баса-профундо на русской сцене. Затем на протяжении последних двух лет он пел в Киевской опере, выступая как Фарлаф в «Руслане и Людмиле» М. И. Глинки, Бартоло в «Свадьбе Фигаро» В. Моцарта, Кончак в «Князе Игоре» А. Бородина, Мефистофель в «Фаусте» Ш. Гуно.

В 1893 г. он вернулся в Москву, чтобы участвовать в спектаклях театра Шелапутина и антрепризы Прянишникова. Здесь его репертуар обогатился партиями Головы из «Майской ночи» Н. А. Римского-Корсакова и рыцаря Битерольфа в «Тангейзере» Р. Вагнера. В следующем сезоне А. Антоновский выступил в спектаклях Одесской оперы и поразил слушателей исполнением партии Руслана. Он также участвовал в премьере оперы В. Ребикова «В грозу», исполняя заглавную роль Боярина. С этого времени между певцом и композитором завязалось тесное знакомство, особенно укрепившееся в киши-

невский период деятельности В. Ребикова. А. Антоновский постоянно интересовался судьбами музыкального училища Кишиневского отделения РМО и оказывал ему горячую поддержку. Затем до 1900 г. А. Антоновский работает в Харьковской опере, где включает в свой репертуар партии Марселя из оперы Д. Мейербергера «Гугеноты» и Олоферна в «Юдифи» А. Серова. В 1900 г. его приглашают в Мариинский театр, и он создает в Петербурге образы Мефистофеля из оперы того же названия Бойто, Варяжского гостя в «Садко» Н. А. Римского-Корсакова, князя Владимира из оперы «Забава» Ипполитова-Иванова, Малюты Скуратова в «Царской невесте» Н. А. Римского-Корсакова, дракона Фафнера из «Зигфрида» Р. Вагнера, Ивана Сусанина из одноименной оперы М. И. Глинки и Пана воеводы из оперы того же названия Н. А. Римского-Корсакова. Ему принадлежит честь первого исполнителя этой роли в Петербурге, как и партии Малюты Скуратова и Варяжского гостя на сцене Мариинского театра. Певцу, которому давались столь различные партии, как донна Базилио из «Севильского цирюльника» Россини и Хундинга в «Валькирии» Р. Вагнера, Каспара и Куно из «Вольного стрелка», Фарлафа и Руслана из «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки или графа де Сен-Бри и Марселя в «Гугенотах», особенно подходили роли Ивана Сусанина и Варяжского гостя. В арии Сусанина «Чуют правду» в 4-м действии, в заключительной сцене с поляками или в песне Варяжского гостя он потрясал слушателей силой и выразительностью своего могучего голоса, актерского дарования.

С осени 1906 г. сведения об участии А. Антоновского в оперных спектаклях исчезают. Трагедия артиста заключалась в том, что еще в 1904 г. он ощутил упадок своих голосовых данных и, желая сохранить реноме, решил оставить сцену. Так закончилась блестящая карьера певца, обладавшего редким в истории вокального искусства диапазоном голоса (от ре большой до фа-диеза первой октавы) и считавшегося в Петербурге последним представителем плеяды басов-профундо.

Покинув сцену, А. Антоновский поселился на родине и, хотя он больше никогда не выступал публично, играл активную роль в местной музыкальной жизни. После открытия консерватории в Кишиневе он с 1921 г. на протяжении ряда лет преподавал в ней пение и одно время был ее директором.

Из всех оперных артистов бессарабского происхождения самой известной была Л. Липковская (1882—1958). Дочь скромного сельского учителя, она прошла блестящий путь в искусстве, достойный ее знаменитой тети Заньковецкой. Выступая как оперная и камерная певица, она наряду с Ф. Шаляпиным и Л. Собиновым прославила русское искусство по всему миру. Петербург, Москва, Париж, Берлин, Рим, Лондон, Стокгольм, Прага, Будапешт, Бухарест, Нью-Йорк, Вена, Вар-

шава, Монте-Карло, Монреаль, Мельбурн, Токио, Каир — вот далеко не полный перечень ее триумфальных турне.

Секрет успеха певицы заключался в первую очередь в ее прекрасном голосе серебристого тембра, отличавшимся редкой яркостью, легкостью и выразительностью. Не случайно А. Куприн в посвященном Л. Липковской стихотворении говорил, что в ее голосе слышится «...солнца золотая радость... песня соловья...». Голосом своим она владела в совершенстве, что позволяло ей блестяще исполнять труднейшие партии, состязаясь по легкости со скрипкой или флейтой. Даже в самом высоком регистре (а она свободно брала фа 3-й октавы) голос ее не терял мягкости и певучести. Критики отмечали, что у нее «все пело» и даже самые виртуозные пассажи звучали певуче, осмысленно и выразительно. Она обладала отличной дикцией; звук и слово сливались у нее в единый органичный художественный комплекс. Большая музыкальность, тонкое чувство стиля, острое ощущение ритма были присущи Л. Липковской — одной из лучших певиц своего времени.

Силе эмоционального воздействия ее искусства в не меньшей степени, чем вокальные данные, способствовало и сценическое дарование. В этом смысле показательно, что в 1912 г. Ю. Д. Беляев предложил Липковской сыграть заглавную роль в его пьесе «Псиша», считая, что только она может заменить умершую М. Л. Вадимову. Сцена, казалась, была природной сферой Л. Липковской. Живая мимика и выразительный жест придавали убедительность ее игре, а обаятельная внешность и грация движений покоряли зрителей. К тому же эта артистка, считавшаяся представительницей бельканто на русской сцене, обладала тонким даром перевоплощения, что позволяло ей создавать широкий круг сценических образов, не всегда доступных колоратурному сопрано. Об этом может дать представление репертуар Л. Липковской, в который входили партии: Джильды в «Риголетто» и Виолетты в «Травиате» Дж. Верди, куклы Олимпии из «Сказок Гофмана» Ж. Оффенбаха, Лакме в одноименной опере К. Делиба, Церлины из «Дон-Жуана» В. Моцарта, Розины в «Севильском цирюльнике» Д. Россини, Лейлы в «Искателях жемчуга» и Микаэлы в «Кармен» Ж. Бизе, Сюзанны из «Секрета Сюзанны» Феррари, Снегурочки в опере того же названия и Марфы из «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова, Манон в одноименной опере Ж. Массне, Мими и Мюзетты в «Богеме» и Чио-Чио-Сан в одноименном произведении Д. Пуччини, Маргариты в «Фаусте» и Джульетты из «Ромео и Джульетты» Ш. Гуно, Королевы в «Гугенотах» Д. Мейербера, Валентины из оперетты «Веселая вдова» Ф. Легара, Амура в «Орфее» К. Глюка, Наталки в «Наталке-Полтавке» Н. Лысенко, Ундины в опере того же названия Львова (в спектакле, данном в его память) и др.

Л. Липковская выступала с лучшими певцами современности — с Ф. И. Шаляпиным, Л. Собиновым, Н. Фигнером, Смирновым, Тито Руффо, Саммарко, Мак Кормиком, Ядловкером, Бонци, Константино и др.³³ Партнеры Л. Липковской ее высоко ценили, и она пользовалась большим музыкальным авторитетом. Даже Э. Ф. Направник, чье слово было для всех законом, прислушивался к ее пожеланиям, как это было, например, на репетиции «Искателей жемчуга». Д. Пуччини, присутствуя на представлении «Богемы», похвалил ее Мими, а Массне по просьбе Л. Липковской внес изменения в ее партию в «Таисе» и преподнес певице клавир оперы со своим посвящением.

Образование Л. Липковская получила у Н. А. Ерацкой в Петербургской консерватории, а затем совершенствовалась у миланского профессора В. Ванзо. В 1906 г. она была принята в Мариинский театр, а в 1909 г. ее пригласил С. Ф. Дягилев в свою труппу, отправлявшуюся в Париж для открытия Русского сезона, впоследствии вошедшего в традиции музыкально-художественной жизни в ряде стран Европы и Америки. Затем последовали приглашения в крупнейшие оперные театры мира, но где бы Л. Липковская не находилась, она неизменно возвращалась к себе на родину, выступая как оперная и камерная певица в различных городах России, включая и Кишинев. Часто пела Л. Липковская и в Одессе. Живя за границей после революции, Л. Липковская в 1927 г. приезжала в СССР и дала в Ленинграде 46 концертов.

В 1936 г. Л. Липковская обосновалась в Кишиневе, где с ее участием не раз с конца 20-х гг. шли оперы «Риголетто», «Травиата», «Фауст» и др. (дирижер М. Я. Пестер). С 1937 по 1941 г. она преподавала пение в кишиневской консерватории, как и ранее в Русской консерватории в Париже. Среди ее питомцев назовем В. Зеани, которая в своем дебюте в Ла Скала удостоилась похвалы А. Тосканини, примадонну Бухарестской оперы Х. Мариниде, преподавателя по классу пения в Кишиневском институте искусств и молдавского композитора А. Стырчу и др.

Последние годы жизни Л. Липковская провела в Бейруте, куда была приглашена на преподавательскую работу. Но тяжёлая болезнь, подорвавшая ее здоровье, вскоре лишила ее возможности работать. Судьба певицы с мировым именем оказалась типичной для многих артистов в буржуазном обществе. Оставшись без средств к существованию, она доживала свои дни в бедности.

Большой вклад в развитие музыкальной жизни в Бессарабии внесли также В. А. Булычев, Г. А. Яцентковский, М. Я. Пестер, Ф. В. Лужанский, М. А. Березовский и др.

В. А. Булычев был многогранным музыкантом, большим знатоком старинной музыки, видным теоретиком, педагогом и

композитором. Своей широкой эрудицией и принципиальностью он завоевал большой авторитет и уважение всех тех, с кем ему приходилось общаться.

Окончив Московскую консерваторию по классу С. И. Танеева, В. Булычев сформировался под влиянием прогрессивных эстетических воззрений своего выдающегося преподавателя. Уже с самого начала деятельности В. Булычев стремился к демократизации музыкального искусства, к его распространению в широких кругах населения. Вся его деятельность, продолжавшаяся около полувека, была связана главным образом с тремя городами: Москвой, Нижним Новгородом и Кишиневом.

Поселившись в Кишиневе, В. Булычев стремится сочетать педагогическую и просветительскую работу с исполнительством. Благодаря ему, начиная с 1918 г. здесь исполняется целый ряд замечательных хоровых и симфонических произведений. В 30-е гг. им было создано в Кишиневе музыкально-историческое общество, а также открыта начальная музыкальная школа, которая благодаря сравнительно невысокой плате была доступна демократическим кругам учащихся.

Кроме этого, большая заслуга принадлежит В. Булычеву в развитии профессионализма среди местной музыкальной молодежи. Его концерты, и особенно хоровые репетиции, сыграли значительную роль в формировании вокалистов, среди которых были будущие оперные певицы — Л. Бабич, Е. Березовская и др.

В. Булычев проявил себя и в области сочинения. Он является автором 50 опусов, среди которых 3 цикла хоровых песен. В ряде своих сочинений он использовал молдавские народные мелодии, чем способствовал повышению интереса к национальному фольклору среди местных музыкантов. Из его более крупных сочинений напомним симфоническую кантату «Правда» на текст А. Толстого, симфонические поэмы «Свобода» на стихи П. Шелли, «Восход солнца» на слова Ф. Тютчева, оратории «Времена дня». Он также сочинял вокальные квартеты для мужских голосов на тексты басен И. Крылова, создавая сатирические пародии на местную музыкальную жизнь.

Особый интерес представляют воспоминания В. Булычева «Жизнь и искусство». Эти воспоминания содержат ценный материал, характеризующий музыкальное прошлое Кишинева, города, развитию музыкальной жизни которого этот незаурядный человек посвятил столько лет напряженной работы.

Виолончелист, композитор, дирижер и педагог, Георгий Антонович Яцентковский способствовал поднятию профессионального уровня местной музыкальной школы и, в частности, учащейся молодежи, формированию которой он отдавал все свои знания и силы.



Георгий Антонович Яцентковский

Г. А. Яцентковский родился в Волочийске 27 августа 1883 г. в многодетной семье мелкого служащего. Среднее общее и музыкальное образование он получил в Киеве, где окончил гимназию и музыкальное училище по классу виолончели Ф. Мулерта. Будучи учеником знаменитого русского виолончелиста К. Ю. Давыдова, Ф. Мулерт воспитал Г. Яцентковского на реалистических традициях давыдовской школы. Передовая направленность и высокая художественная требовательность этой школы стали определяющими для молодого виолончелиста.

При поддержке Ф. Мулерта Г. Яцентковский отправился в Петербург и поступил в консерваторию, которую окончил по классу виолончели А. В. Вержбиловича в 1908 г. Все эти годы он давал частные уроки музыки, так как родители не могли оказать ему материальной помощи. Его формированию как музыканта особенно способствовало общение с А. К. Глазуновым и Н. А. Римским-Корсаковым; под руководством последнего он изучал теорию музыки. Восприняв передовые принципы своих великих учителей, молодой студент Петербургской консерватории осознал необходимость всестороннего развития, определяющегося живым освоением широкого круга вопросов музыкальной и общественной жизни. Большую роль в становлении его мировоззрения сыграли революционные события 1905 г., в это время он был арестован за участие в студенческих волнениях.

По окончании консерватории Г. Яцентковский с помощью питавшего к нему большую симпатию А. К. Глазунова получил место преподавателя в музыкальном училище в Николаеве. Проявляя к молодому выпускнику трогательное внимание, маститый композитор также одолжил ему на несколько лет свою виолончель, зная, что у него нет приличного инструмента.

В Николаеве кроме виолончели Г. Яцентковский преподавал теорию музыки, сольфеджио и гармонию. Исполнительская деятельность Г. Яцентковского получила высокую оценку местной прессы. Рецензенты отмечали мягкость и культуру звука, а также искренность и благородство его фразировки.

После женитьбы он вновь переезжает в столицу в 1911 г. Занятия теоретическими предметами стимулировали его интерес к сочинению и он, всегда стремившийся к углублению своих знаний, решил вторично пройти курс консерватории, на этот раз как композитор. Совмещая учебу с работой в оркестре Театра музыки и драмы, он окончил в 1917 г. Петроградскую консерваторию по новой специальности под руководством А. Лядова, Я. Витоля и др.

После демобилизации из армии, работы в Херсоне, а также в Софии Г. Яцентковский обосновался на родине жены — в Кишиневе. С этого времени он как педагог и исполнитель принимал активное участие в местной музыкальной жизни.

В течение полутора десятилетий Г. Яцентковский преподавал в классах виолончели и теории композиции Кишиневского музыкального училища, а затем в консерватории «Униря». Параллельно с большой педагогической работой он часто выступал в сольных и особенно камерных концертах, пропагандируя произведения лучших зарубежных и особенно русских композиторов, что в условиях оккупации Бессарабии королевской Румынией приобретало особый, общественно-политический смысл и подчеркивало передовую направленность его деятельности. О прогрессивности и принципиальности взглядов Г. Яцентковского свидетельствует и то, что он, отрицательно относившийся к антидемократическим порядкам профашистских правителей буржуазной Румынии, отказался принести присягу на верность королевской Румынии, невзирая на неблагоприятные для своего положения последствия.

Не раз имя Г. Яцентковского как дирижера фигурировало на афишах симфонических концертов и оперных спектаклей. За дирижерским пультом он проявлял себя как тонкий музыкант большой культуры и широкого художественного кругозора. В этом отношении особенно показательна была его работа с консерваторским оркестром над произведениями В. Моцарта, Л. Бетховена, П. Чайковского, М. Мусоргского и др. Он дирижировал рядом опер и оперетт, в которых, наряду с молодыми артистами, участвовала знаменитая Л. Липковская. Ввиду отсутствия партитуры он восстановил по памяти всю оркестровку оперы Ж. Галеви «Дочь кардинала». В 1929 г. под его управлением была исполнена написанная им по украинским народным мотивам оперетта «Запорожский клад». К числу других сочинений Г. Яцентковского для музыкального театра относится музыка к сказке «Волшебная палочка», написанная в содружестве с композитором В. Юшкевичем в 1933 г. Но особенно привлекали его вокальные и инструментальные камерные жанры. Среди последних следует отметить сонату для виолончели и фортепиано, произведения для струнного квартета и др. Им также были написаны ряд романсов для меццо сопрано, посвященных его жене, и музыка к бас-

ням Крылова, как например, «Кот и повар» для тенора и баритона с аккомпанементом фортепиано и «Слон и муха» для вокального квартета а капелла. В этих произведениях он проявил тонкое искусство находить соответствующие средства выражения для убедительной передачи художественного содержания. Он сделал также много обработок, преимущественно для струнного ансамбля, например «В кирхе» П. Чайковского для 8 виолончелей. К сожалению, его произведения, оставшиеся в рукописи из-за невозможности издать их в условиях королевской Румынии, утеряны во время войны.

В своей разносторонней деятельности Г. Яцентковский всегда уделял большое внимание преподаванию. За годы педагогической работы он воспитал немало музыкантов. Многим обязаны ему его ученики по композиции и музыковедению: Д. Винецкий, заслуженный артист Молдавской ССР, композитор Г. Борщ, Г. Казаку, композитор Е. Кока, А. Кристя, П. Петров, преподаватель Бухарестской консерватории и композитор В. Ющану (Юшкевич), автор этих строк и др.

Своим ученикам Г. Яцентковский старался привить кроме профессиональных навыков любовь и интерес к музыке, культуру труда и стремление к расширению знаний, не ограничивающихся узкими рамками данной специальности.

Воспитывая учеников на лучших образцах мировой музыкальной классики, он уделял, особенно в работе с композиторами и музыковедами, большое внимание молдавскому музыкальному фольклору.

Именно в области преподавания с наибольшей полнотой раскрывался профессиональный и моральный облик Г. Яцентковского как человека больших знаний и редкой душевной красоты. Скромный, простой в обращении с людьми, всегда внимательный и чуткий, он являл пример педагога в полном смысле слова, педагога-воспитателя, учителя и вместе с тем товарища и друга, в котором честность, принципиальность и высокая требовательность сочетались с душевной теплотой, искренностью и глубоким пониманием. Постоянно готовый вникнуть, разобраться и помочь советом он никогда не навязывал своих мнений, а обладал талантом как-то незримо подвести учащегося к правильному решению вопроса. Он пользовался глубоким уважением и любовью всех знавших его. Г. Яцентковский умер в 1934 г.

Марк Яковлевич Пестер — скрипач, дирижер, педагог, пианист-аккомпаниатор и один из организаторов государственной консерватории в Кишиневе, занимает почетное место в истории музыкальной жизни республики.

М. Я. Пестер родился в Бендерах 5(17) марта 1884 г. После окончания Одесского музыкального училища 19-летний скрипач был принят в Петербургскую консерваторию в класс знаменитого Л. Ауэра, под руководством которого русская скрипичная

школа завоевала всемирное признание. Чести заниматься у Ауэра удостоивались лишь наиболее талантливые музыканты и то, что она была оказана нашему молодому соотечественнику, говорит о степени его одаренности и профессиональной подготовки. Есть основания предполагать, что Л. Ауэру его представил известный на юге России кишиневский скрипач и музыкант А. Мазараки, бывший в свое время преподавателем и директором Одесского музыкального училища, а позже сотрудничавший в одесской и петербургской музыкальной прессе.

Занятия в Петербургской консерватории (1903—1906) расширили исполнительский диапазон и художественный кругозор М. Я. Пестера. По примеру своего преподавателя он изучил не только сольное, но и квартетное и оркестровое исполнительство, гармонию, оркестровку и другие музыкально-теоретические предметы. Развитию его таланта во многом способствовали занятия и общение с такими замечательными представителями русской музыкальной культуры, как Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, А. Лядов, Ф. Блюменфельд и др. Положительную роль в этом отношении сыграло и то, что его соучениками по классу Л. Ауэра были выдающиеся музыканты, среди которых выделялись М. Эльман, Е. Цимбалист и А. Пазовский.

Окончив консерваторию, М. Пестер начал самостоятельную трудовую жизнь. Последовали годы работы солистом и концертмейстером симфонических оркестров, дирижером и педагогом в Царицыне (ныне Волгоград), Владикавказе (ныне Орджоникидзе) и Баку. Это был период накопления опыта, когда молодому музыканту приходилось самостоятельно решать одну творческую задачу за другой. С тех пор на всю жизнь для него стало девизом: «Музыкант должен всегда преодолевать трудности, если он хочет постоянно расти». Эти слова, пожалуй, лучше всего характеризуют его как специалиста и человека, требовательного прежде всего к самому себе и постоянно заботившегося о повышении квалификации сначала своей, а потом и своих воспитанников.

Во Владикавказе он впервые дирижировал оперой А. Рубинштейна «Демон». Почитатели его таланта — солисты и участники симфонического оркестра — преподнесли ему дирижерскую палочку в память проведенного во Владикавказе сезона 1913 г.

С 1922 г. исполнительская и педагогическая деятельность М. Пестера связана с Кишиневом. На протяжении 18 лет он был бессменным участником большинства наиболее значительных событий местной музыкальной жизни. Он выступал как скрипач в сольных и камерных концертах совместно с лучшими музыкантами города: пианистами Ю. Гузом и А. Стадницкой, виолончелистами Г. Яцентковским и М. Шильдкретом, альтистом И. Колбабой и многими другими. Он был первым из местных скрипачей, исполнивших здесь замечательный концерт



Ю. Гуз

Чайковского (дирижер А. Чолан) — одно из труднейших произведений скрипичной литературы. Особенно запомнилось также его исполнение с Ю. Гузом «Крейцеровой сонаты» Л. Бетховена. Обладая большой техникой, М. Пестер никогда не увлекался внешними виртуозными эффектами, а стремился раскрыть внутреннюю красоту произведения в лучших традициях русской исполнительской школы. Глубокое знание классического и романтического репертуара, тонкое чувство ансамбля и ритма делали его прекрасным партнером в сонатах, трио или квартетах. Задушевым лиризмом и большой драматиче-

ской силой, отмечалось, например, исполнение М. Пестером, Ю. Гузом и М. Шильдкретом бессмертного трио П. И. Чайковского.

Часто М. Пестер выступал и как дирижер. В ту пору в Кишиневе не было постоянного симфонического или оперного оркестра, так как правительство королевской Румынии не выделяло на это средств. Оркестр собирали периодически с большими трудностями. Это был результат бескорыстных усилий группы энтузиастов, среди которых М. Пестер был одним из наиболее активных. В то время некоторых партитур и оркестровых голосов в Кишиневе не было. Их можно было достать в Бухаресте по очень высокой прокатной цене. М. Пестер восстановил по памяти оркестровку скрипичного концерта Ф. Мендельсона; фантазии Г. Венявского на темы «Фауста» Ш. Гуно, а совместно с Г. Яцентковским — оперы «Аида» Дж. Верди. Эти факты свидетельствуют о самоотверженности и эрудиции музыкантов и об условиях, в которых им приходилось работать.

Неоднократно М. Пестер дирижировал спектаклями из отрывков опер русских и зарубежных композиторов с участием студентов местной консерватории «Униря», в которой он преподавал. Руководил он и оркестровым классом консерватории, силами которого исполнялись такие сложные произведения, как Пятая, Седьмая симфонии и увертюра «Леонора» № 3 Л. Бетховена, сочинения П. Чайковского, А. Глазунова, С. Рахманинова, Э. Грига и др. И все это вопреки всевозможным препятствиям.

На протяжении ряда лет М. Пестер дирижировал оперными спектаклями, в которых пели артисты-профессионалы. Особенно хочется выделить постановки опер «Риголетто» и «Травиаты» Дж. Верди, «Лакме» Делиба, «Фауста» Ш. Гуно, «Кармен» Ж. Бизе, «Севильского цирюльника» Д. Россини и др. В спектаклях участвовали известные артисты: Л. Липковская, Г. Георгиевский, Г. Фалеску, Г. Никулеску-Басу, А. Афапасиу, С. Залевский, Н. Сокульский и др.

В Кишиневе исполнительская деятельность М. Пестера сочеталась с интенсивной педагогической работой. Она строилась на основе передовых принципов, воспринятых им еще в Петербургской консерватории, на заветах Л. Ауэра, стремившегося наиболее тесно увязать музыкально-учебный процесс с живой исполнительской практикой. Он преподавал не только игру на скрипке, но и развивал склонности своих воспитанников к квартету и другим ансамблям, к занятиям по оркестровке, сочинению и музыковедению. В ряде случаев он преподавал специальные сольфеджио и гармонию, а также инструментовку. В основе его преподавания лежала программа русских консерваторий, в которых, наряду с сочинениями зарубежных авторов, были широко представлены произведения русских композиторов. Многие его выпускники кончали консерваторию концертами П. И. Чайковского или А. К. Глазунова, традицию трактовки которых он воспринял непосредственно от Л. Ауэра. Ориентация на русскую музыкальную культуру, свойственная М. Пестеру, как и ряду других ведущих преподавателей консерватории «Униря», была одной из причин того, что консерватория была в опале у реакционных руководителей официальной музыкальной жизни королевской Румынии.

Как чуткий педагог М. Пестер умел находить индивидуальный подход к ученикам, что позволяло ему обеспечивать наилучшие условия для раскрытия их дарования и добиваться формирования совершенно разных по складу музыкантов. Из числа его многочисленных учеников, продолжающих работать и по сей день, назовем лауреата Государственной премии СССР, заслуженного деятеля искусств МССР скрипача и композитора Г. Нягу, артистку симфонического оркестра Молдавской государственной филармонии Л. Няга, заслуженного артиста республики доцента О. Дайна, кандидата искусствоведения доцента Я. Сорокера, артиста оркестра Всесоюзного радио Л. Калера, педагога Кишиневского музыкального училища М. Кожушнера, педагога музыкальной специальной школы Ю. Бершадскую и др. Если бы можно было одной краткой фразой выразить признание М. Пестеру как педагогу, я бы сказал: «Помимо знаний он прививал своим ученикам то, что мне кажется самым ценным качеством — любовь к музыке, любовь к труду и умение работать».

С радостью встретил М. Пестер восстановление Советской власти в Бессарабии в июне 1940 г. С присущей ему энергией он включился в создание Кишиневской государственной консерватории и стал первым профессором ее скрипичного класса, заведующим струнной кафедрой. Тепло он приветствовал Д. Ойстраха, впервые выступившего в Кишиневе и высоко оценившего переложения для квартета скрипок, сделанные М. Пестером. Он был полон творческих планов, когда началась Великая Отечественная война. М. Пестер эвакуировался в Коканд, где умер 7 марта 1944 г. Так безвременно оборвалась жизнь замечательного музыканта, который неутомимым трудом внес вклад в развитие музыкальной культуры в Молдавии.

Талантливый преподаватель биологии, неутомимый пропагандист музыки, видный член Бессарабского областного антифашистского комитета и общества «Друзья СССР», Федор Васильевич Лужанский (1887—1967) посвятил себя служению науке, искусству и революционным идеям. Своими знаниями, энтузиазмом и личным примером он способствовал формированию нескольких поколений ученых и музыкантов Молдавии.

Если бы на доме № 15 по ул. В. Александри была установлена мемориальная доска, то всем стало бы известно, что здесь, по этой тенистой, тихой улице (Колодезной) в 30-е гг. на квартире Федора Васильевича Лужанского находилось местное общество «Друзья СССР». Здесь же происходили подпольные собрания борцов-антифашистов, деятельность которых направлялась Коммунистической партией, в ту пору запрещенной реакционными румынскими властями. Федор Васильевич распространял материалы, знакомящие людей с достижениями Советского Союза, вел среди населения агитационную, культурно-просветительную работу. Возглавлявший по поручению Компартии антифашистское движение в Бессарабии, Ф. В. Лужанский принимал участие в политических акциях, направленных на защиту политзаключенных, подписывал воззвания против судебной расправы над гривичкими железнодорожниками и др. Под видом семейных вечеринок у него дома часто собирались представители местной прогрессивной интеллигенции. На этих встречах читались и обсуждались произведения советских писателей, возникали оживленные дискуссии на политические и литературные темы.

В своей пропагандистской работе Ф. В. Лужанский особенно широко обращался к музыке, которая играла далеко не последнюю роль в жизни местного революционного подполья. Музицирование способствовало установлению контактов с широким кругом людей, вовлечению сочувствующих в активную революционную деятельность, вместе с тем давало возможность обойти бдительность сигуранцы. Так, сборы с некоторых концертов шли в пользу МОПРа.

Со своим молодежным симфоническим оркестром, возникшим по его инициативе при 3-й мужской гимназии в 1924 г., он давал обычно по два концерта в сезон. С подъемом революционного движения в 30-е гг. деятельность Федора Васильевича активизировалась. Вот что о ней говорится в очерке Д. И. Антонюка «Из истории деятельности Бессарабской секции общества «Друзья СССР» (1934 г.): «Для ознакомления трудящихся с произведениями русских классиков и советских композиторов областной комитет Общества использовал популярный кишиневский симфонический оркестр под управлением члена Общества Ф. Лужанского. В сентябре—ноябре при переполненных залах (порой более 700 человек) давались публичные концерты, где исполнялись произведения Глинки, Чайковского, Мусоргского, отдельные песни из репертуара ансамбля А. В. Александрова, народного хора им. Пятницкого и песни советских композиторов. Концерты Ф. Лужанского пользовались среди слушателей колоссальным успехом. В комитет поступали многочисленные письма благодарности трудящихся за ознакомление с блестящим русским искусством, главным образом за ознакомление с достижениями творческой мысли советских композиторов».

Концерты эти имели тем большее значение, что в Кишиневе до 1940 г. не было постоянно действующего симфонического оркестра.

Простой в обращении, очень общительный и всегда внимательный к другим, Ф. В. Лужанский обладал секретом располагать к себе людей. Он сочетал в себе редкую деликатность с принципиальностью, тактичность и корректность с высокой требовательностью прежде всего к самому себе.

Более 50-ти лет жизни отдал Федор Васильевич делу воспитания учащейся молодежи. В послевоенные годы он совмещал преподавание с руководством в разное время музыкальной семилеткой, заочной вечерней и специальной десятилетней школами. На уроках биологии он прививал своим питомцам материалистические взгляды. После репетиций оркестра он нередко возвращался домой, окруженный молодежью. Надолго запомнились ставшие доброй традицией встречи у него дома после концертов. Помнится, с какой любовью Федор Васильевич говорил о музыке, делился своими впечатлениями об игре великих концертантов и, слушая его, казалось, что веры в себя у каждого становилось больше. Увлеченно рассказывал он о достижениях советского искусства, о тех общественных условиях, которые сделали возможным его расцвет. И если бы меня спросили, что является его самой большой заслугой, я бы отметил ту искорку, которую он мог так умело заронять в сердца людей!

Нельзя также не упомянуть о вкладе, внесенном М. А. Березовским в развитие музыкальной жизни Бессарабии.

М. А. Березовский был видным хоровым деятелем, который пользовался большой известностью в Бессарабии. Около 50 лет он преподавал пение и теоретические предметы в общеобразовательных и специальных музыкальных заведениях. На протяжении многих лет М. А. Березовский руководил хором местного собора. С этим хором он давал концерты в Кишиневе и других городах, исполняя не только церковную музыку, но также и светские произведения русских и зарубежных композиторов; в программы своих выступлений он включал народные молдавские и русские песни. Обычно в его хоре пели 300 человек, но в особых случаях их могло быть и больше. Например, на празднествах по случаю столетия со дня рождения Н. Гоголя он дирижировал хором из 800 человек.

М. Березовский проявил себя и как композитор. Помимо церковной музыки он писал и светские сочинения, включая первые кантаты, написанные в Кишиневе: «Русь — Болгария», написанная к годовщине окончания русско-турецких войн, и «Юбилейная кантата», посвященная столетию присоединения Бессарабии к России. Он сделал ряд хоровых обработок молдавских народных песен. М. Березовский также очень любил живопись. В часы досуга он рисовал картины, связанные со столь дорогим сердцу молдавским пейзажем.

В свое время Березовский, обладавший красивым басом, хотел стать оперным певцом по совету Э. Направника. Но любовь к хору связала его с церковью потому, что в царской России у него не было другой возможности заниматься любимым делом.

Его влечение к опере вызывало недовольство реакционного духовенства. За попытку выступить в роли Мефистофеля в опере Ш. Гуно «Фауст» М. А. Березовский был временно лишен сана священника и хорового регента.

Всю свою многолетнюю деятельность М. А. Березовский подчинял стремлению ознакомить с музыкой широкие слои населения. Он также способствовал формированию нескольких поколений вокалистов, среди которых были такие оперные артисты, как, например, Е. Березовская, З. Одобеску, А. Фрунзе, М. Чеботарь и А. Щуровский, заслуженный артист МССР Г. Борщ, певцы В. Бизюков, И. Валуца, В. Говоров, Д. Гребанос, братья И. и В. Ефодиевы, И. Мадан, И. Макалец, К. Мидарь, С. Павленко, Д. Поповский, И. Стынгач, И. Урлеску, Н. Щербаков и др.

Вопреки политике румынизации, проводимой официальными кругами, бессарабские музыканты не порывали связи с русской музыкальной культурой. Среди педагогов консерватории были такие квалифицированные музыканты, как А. Антоновский, ученик К. Киппа пианист И. Базилевский, известный русский хоровой деятель и теоретик, ученик С. И. Танеева В. Булычев, воспитанник Петербургской консерватории по классу

Есиповой и позже Бариновой пианист Ю. Гуз, воспитанник Петербургской консерватории по классу Ауэра скрипач М. Пестер, ученик Глиэра по Киевской консерватории композитор К. Романов, окончивший Петербургскую консерваторию по классам Вержбиловича и Н. А. Римского-Корсакова виолончелист и композитор Г. Яцентковский, окончившая Петербургскую консерваторию пианистка А. Стадницкая и др. Они прививали студентам любовь к русской музыкальной культуре, пропагандировали произведения М. Глинки, А. Бородина, М. Мусоргского, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, С. Рахманинова и других русских композиторов. В основном занятия в специальных классах проводились по программе русских консерваторий. Подобная ориентация ведущей части преподавателей, воспитанных на передовых традициях русской классической музыкальной школы, явилась одной из причин того, что румынские власти не давали консерватории статуса государственного высшего музыкального учебного заведения и не выделяли ей субсидии.

Особенно отрадно отметить, что в концертах возникшего в Кишиневе в 1923 г. Филармонического общества также звучали произведения русских композиторов. Эти концерты носили общедоступный характер. Они давались летом в городском саду и посещались большим количеством слушателей из широких слоев населения. Но лишенное материальной поддержки румынских властей, Филармоническое общество вскоре было вынуждено прекратить свое существование.

В Бессарабии продолжали звучать произведения русских композиторов. Они исполнялись как местными музыкантами — преподавателями и учащимися, так и приезжими артистами. Например, в ознаменование столетия со дня рождения А. Рубинштейна кишиневские музыканты в 1930 г. поставили оперу «Демон». Осуществилась и постановка оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста» (дирижер М. Пестер). В ней вместе с преподавателями и учащимися местной консерватории принимал участие бывший воспитанник музыкального училища Кишиневского отделения РМО, артист русской оперной сцены баритон С. Залевский. Работая в 30-е гг. в Бухарестской опере, он нередко давал в Кишиневе сольные концерты, в программу которых входили оперные арии и романсы русских композиторов. Помимо С. Залевского, из артистов бывших русских оперных театров в Кишиневе выступали, например, бас К. Запорожец, баритон Генари и др. Большим событием для местной музыкальной жизни явился, в частности, спектакль балетной труппы С. Дягилева в 1932 г.

Связь с русским музыкальным искусством сохранилась и в области камерно-инструментального жанра. Группа музыкантов во главе с Г. А. Яцентковским в 1930 г. создала в Кишиневе кружок друзей камерной музыки. В концертах кружка при-

нимали участие пианисты Ю. Гуз и А. Стадницкая, альтист И. Колбаба, скрипачи А. Павлов и М. Пестер. Воспитанные на традициях русского музыкального искусства, они, естественно, отводили в программах своих концертов значительное место сонатам, трио и квартетам русских композиторов. Ими исполнялись произведения А. Аренского, П. Чайковского, С. Рахманинова, Гречанинова и др.

Отметим также возникший в Кишиневе в середине 30-х гг. вокальный квартет «Лира». Он сформировался по примеру известного русского вокального квартета братьев Кедровых и ставил своей целью популяризацию в концертах как народных песен в оригинале и обработках, так и произведений различных композиторов, причем были широко представлены пьесы русских авторов. Квартет «Лира» в составе Г. Борща, С. Павленко, П. Лаврененко и А. Шуровского давал концерты в городах Бессарабии, а также за Прутом, знакомя слушателей, в частности, с обработками русских народных песен.

Развитие музыкальной жизни в Советской Молдавии

В 1924 г. было удовлетворено пожелание трудящихся левобережных районов Молдавии и создана Автономная Молдавская Советская Социалистическая Республика. Так было положено начало современной молдавской советской государственности, так начался новый этап в жизни молдавской социалистической нации. Отныне понятие связей с Россией и Украиной приобретает качественно новое содержание, развитие всех народов Советского Союза определяется едиными социально-экономическими и идеологическими основами, формируется культура, общая для всех своей социалистической сущностью и отличающаяся национальными формами проявления.

Под руководством Коммунистической партии молдавский народ стал строить свою национальную культуру.

Одной из первых задач культурного строительства было народное образование, формирование национальных кадров. Всесторонняя помощь великого русского и украинского народов помогла решить эту задачу. В Молдавской автономной республике была создана сеть учебных заведений и открыта детская музыкальная школа при тираспольском Дворце пионеров.

В 30-е гг. в Тирасполе на основе самодеятельных кружков были созданы хоровая капелла «Дойна», музыкально-драматический театр и симфонический оркестр. В формировании и повышении профессиональной квалификации хоровой капеллы особую роль сыграл ее первый руководитель — известный украинский хоровой деятель профессор Одесской консерватории К. К. Пигров. Создание симфонического оркестра неразрывно связано с деятельностью талантливого украинского дирижера А. И. Климова, работавшего в Молдавии. Позднее этим коллективом успешно руководил воспитанник Ленинградской консерватории, ныне заслуженный деятель искусств МССР дирижер и композитор Б. С. Милютин.

Параллельно и в тесной связи с деятельностью симфонического оркестра, театра и радио развивалось молдавское композиторское искусство. И в этой области украинские и русские композиторы оказали Молдавии огромную помощь. Ими была проведена большая работа по воспитанию молдавских музыкальных и театральных кадров. С особым интересом изучали и обрабатывали молдавский музыкальный фольклор

украинские композиторы Л. Ревуцкий, В. Золотарев, З. Компанец, Н. Вилинский, К. Данькевич, С. Орфеев, Л. Гуров, И. Прибик, Я. Файнтух, В. Смекалина и др. Многие из них создавали репертуар для молдавской хоровой капеллы «Дойна» и для других исполнительских коллективов. Но деятельность украинских композиторов не ограничивалась обработками молдавской народной музыки. На ее основе некоторые из них писали оригинальные произведения, закладывая традиции советской молдавской композиторской школы. Так, первыми советскими молдавскими музыкальными сочинениями крупной формы явились 3 молдавские сюиты Н. Белинского, струнные квартеты И. Прибика и С. Орфеева. Интонации молдавского фольклора звучат и в I симфонии Л. Гурова, в котором он использует две подлинные молдавские народные мелодии: «Фрунзе верде трей алуне» (в трио скерцо) и «Молдовеняску» (в побочной партии финала). Следует упомянуть также кантату Н. Вилинского «Молдова» (текст молдавского поэта Л. Корняну), посвященную 15-летию Молдавской автономной республики. Разрабатывая различные вокальные и инструментальные жанры и формы, полифонические приемы письма, украинские композиторы значительно обогатили молдавскую музыкальную культуру и указали путь молодым композиторам Советской Молдавии.

Немаловажные заслуги принадлежат русской фольклористке Лебедевой, которая, участвуя в ряде экспедиций в левобережной Молдавии, собрала, систематизировала и издала молдавские народные мелодии. Многие из них были обработаны русскими советскими композиторами, в частности М. И. Ипполитовым-Ивановым.

Другим проявлением интереса к музыкальному фольклору в МАССР является случайно обнаруженный сборник революционных и народных молдавских песен, изданный Госиздатом Молдавии в Балте в 20-х гг. Он был передан мне композитором Е. Д. Догой, который в свою очередь получил его от московского композитора М. А. Бака, являющегося не только одним из составителей сборника, но и тем, кому принадлежит обработка подавляющего большинства содержащихся в нем песен. Инициатором создания сборника был видный политический деятель Молдавской АССР Павел Иванович Киор¹.

Политическая и общественная деятельность П. И. Киора, его интерес к фольклору своего народа хорошо известны благодаря работам молдавских историков, литературоведов, фольклористов и журналистов, как например, очеркам и статьям В. Гацака, С. Чиботару, И. Чобану, К. Слуцкой, Е. Романовой и др. Тем более поразительно, что музыкальные интересы Киора, его заслуги в пропаганде народного музыкального творчества оставались до недавнего времени совершенно не освещен-



Павел Иванович Кнор

ными. С этой точки зрения значение его забытого сборника трудно переоценить.

В состав сборника входят следующие песни: «Интернационал», «Маршул пионерилор» («Марш пионеров»), «Маршул мунчиторилор» («Смело, товарищи, в ногу»), «Гвардия тынэрэ» («Молодая гвардия»), «Ферарий» («Мы — кузнецы»), «Хора мунчитоаре» («Рабочая хора»), «Маршул ынмормынтэрий» («Вы жертвою пали»), а также «Ной, цэраний» («Мы — крестьяне»), «Иляно» («Елена»), «Колыбельная» в двух музыкальных вариантах и «Ам ун леу ши вряу сэл беу» («Имею лей и хочу его пропить»). Музы-

кальная их обработка, за исключением «Интернационала», который аранжирован для хора и фортепиано украинским композитором В. Верховинцем, принадлежат М. Баку. «Марш пионеров» представляет собой вариант для трехголосного детского хора песни «Молодая гвардия» («Вперед, заре навстречу»). Сама «Молодая гвардия», как и «Вы жертвою пали», аранжирована для смешанного хора без сопровождения. Остальные песни, кроме «Колыбельной», даны в обработке для смешанного хора с аккомпанементом фортепиано, «Колыбельная» написана М. Баком на стихи молдавского поэта С. Думитрашку и дана в сборнике в двух вариантах: для солистки и смешанного хора без сопровождения и для женского хора с аккомпанементом фортепиано. В музыке «Колыбельной» сказались русско-украинские влияния, в частности в хоровой фактуре, где преобладает движение параллельными терциями. Вместе с тем композитор стремился сохранить и молдавский национальный колорит, что выразилось, например, в идущем от присущего народной музыке фригийского лада понижении второй ступени в кадансовом обороте. «Колыбельная» заслуживает особого внимания как очень ранний, а может быть, и первый образец музыкальной пьесы, сочиненной на текст революционного содержания, принадлежащий поэту молодой советской республики.

Тексты всех революционных песен переведены на молдавский язык П. Киором. Он же напел мелодии фольклорных образцов.

В сборнике представлены разные жанры. Так, «Иляно» яв-

ляется примером любовной лирики². Что же касается «Ам ун леу ши вряу сэ-л беу», то перед нами типичный образец веселой застольной песни³.

«Хору мунчитоаре» И. Чобану причисляет к фольклорным образцам, однако это утверждение нуждается в уточнении. Музыка, выдержанная в народном духе, была сочинена яским композитором А. Флехтенмахером в 1856 г.⁴ на стихи В. Александри. В составленном П. Киором и М. Баком сборнике ее мелодия приводится с некоторыми изменениями, в том числе и размера. Кроме того, ей придан новый, революционный текст. Таким образом, данный вариант песни «Хора мунчитоаре» свидетельствует о том, что в молдавском народно-песенном творчестве встречаются те же явления, которые свойственны песенной культуре других народов — к существующей ранее мелодии сочиняются новые слова, придающие песне совершенно другую направленность.

Идея создания сборника революционных и молдавских народных песен осуществилась благодаря приезду в Балту М. Бака⁵.

К сожалению, на титульном листе отлично оформленного издания не указан год его выхода в свет. Сопоставляя данные сестры П. Киора А. Будницкой, его коллеги по партийной работе А. Богопольской, а также К. Слуцкой, Н. Нарцова и М. Бака, можно прийти к выводу, что сборник был опубликован не раньше 1928 г. и не позже первых месяцев 1929 г.⁶

С публикацией сборника П. Киора и М. Бака, ознаменовавшего начало советской молдавской музыкальной фольклористики, был заполнен один из пробелов, имевшихся в молдавском музыкознании, обогащены наши знания о раннем этапе истории культурной жизни республики. В сборнике содержатся новые факты для изучения этого исторического периода, о котором, к сожалению, сохранилось немного архивных материалов.

Примечательно, что сборник П. Киора и М. Бака дает возможность по-новому осветить историю создания партизанской песни «По долинам и по взгорьям», у которой, как будет видно ниже, есть и молдавские истоки.

Эта песня о героических боях дальневосточных партизан, зародившаяся в огне гражданской войны и позже облетевшая весь мир, возникла в условиях художественной самостоятельности бойцов молодой Красной Армии. Слова ее были написаны П. Парфеновым, а музыка — А. Атуровым. Вот как через 15 лет армейский поэт описал рождение песни (ввиду интереса, который представляют воспоминания П. Парфенова, и малодоступности журнала, где они впервые были опубликованы, приведем их почти без сокращения):

«В феврале 1919 года, на заре повстанческого движения против колчаковщины, я написал песню «Наше знамя», посвя-

щенную моему земляку и другу Ефиму Мамонтову и одобренную писателем А. С. Новиковым-Прибоем.

«Мы, землеробы, будем вольно
В родной Сибири нашей жить,
И не дадим свое приволье
Ни отменить, ни изменить»...

Написал я ее на проверенную с музыкальной стороны мелодию своих ранних песен: «На Сучане» (от 10 июля 1914 г.):

«По долинам, по загорьям
Целый месяц я бродил,
Был на реках и на взморьи
Не жалея юных сил»...

и «Старый год» (от 1 января 1915 г.):

«Старый год, год испытаний,
Страданий год страны моей,
Уйди скорей ты в мир преданий
Со всей жестокостью своей»...

Я решил сделать песню более доступной, более массовой, более действенной. Поставленная задача в значительной мере удалась. Моя песня «Наше знамя», отпечатанная нелегально на полковом шапирографе... вскоре получила широкое распространение не только среди мобилизованных Колчаком солдат, но и в боевых мамонтовских отрядах, и даже в отдаленной от Алтая могучей енисейской партизанской армии Василия Яковенко.

События развивались, и вскоре я очутился на Дальнем Востоке. После освобождения Владивостока от колчаковских властей я выступил на торжественном заседании в Народном доме и в конце своей речи спел «Наше знамя». Многие из присутствующих в зале красноармейцев и рабочих встретили песню как хорошо им знакомую.

На другой же день меня пригласил к себе ответственный редактор областной партийной газеты «Красное знамя»... Ознакомившись с текстом песни, он предложил срочно переделать его для печати или под ее мелодию написать новые слова. Такое же предложение через несколько дней я получил из Военного совета. Дни эти совпали с большой победой, которую праздновал весь советский Дальний Восток: уходили чешские и американские интервенты, японцы освободили Амурскую область, созывался краевой съезд Советов, создавалось главное командование Красной армии с центром в Хабаровске, очень дружно прошла краевая партийная конференция, и Тряпицын нанес сильное поражение японским оккупантам в Николаевске на Амуре, захватив в плен целый полк. Гражданской войне наступал конец...

Под впечатлением всех этих событий, а особенно партизанской победы в Николаевске на Амуре, я написал новую песню,

заимствуя для нее мелодию, тему, форму и отчасти самый текст из предыдущих стихотворений. Я назвал ее «Партизанский гимн»:

«По долинам, по загорьям,
Шли дивизии вперед,
Чтобы с боем взять Приморье —
Белой армии оплот»...

Далее шел весь, известный теперь, текст песни, с той лишь разницей, что в четвертой строфе вместо слов «этих лет не смолкнет слава» было написано «этих дней не смолкнет слава», да в пятой — вместо «Волочаевские дни» было «Николаевские».

«Николаевские» — это дни партизанской победы над японцами в Николаевске на Амуре.

Печатание песни задержалось. В ней восхвалялись партизаны, много наделавшие бед японским империалистам. А с японцами как раз в это время велись переговоры. Однако через несколько дней, (4—5 апреля 1920 года) предварительно заключив с нашим командованием «миролюбивое соглашение» и этим усыпив нашу бдительность, японцы напали на нас. Выступили они сразу во всех пунктах Приморской области, где имелись наши гарнизоны. Они захватили и зверски сожгли в паровозной топке лучших наших командиров (Лазо, Луцкого, Андреева, Мигунова и многих других), разгромили наши учреждения, склады и казармы. По их требованию реорганизованное краевое правительство (с участием представителей от кадетской партии) было вынуждено заключить с победителями унижительный договор о дружбе, распустить революционный военный совет, арестовать и расстрелять Якова Тряпицына и весь его штаб...

Когда случились известные бои под ст. Волочаевской Амурской ж. д. (10—12 февраля 1922 года) и пал белый Хабаровск, я заменил «Николаевские дни» — «Волочаевскими», «дни» — «летами», соответственно расширил посвящение («Светлой памяти С. Лазо, сожженного японо-белогвардейцами в паровозной топке») и вновь начал предлагать песню газетам. Но до моего отъезда с Дальнего Востока, в марте 1922 года, «Партизанский гимн» так и не был напечатан. Напечатана песня была гораздо позже, когда Народно-революционная армия ДВР освободила все Приморье, заняла Владивосток и Николаевск на Амуре, когда была ликвидирована Дальневосточная республика и Дальний Восток опять стал нераздельной частью великого Советского Союза»⁷.

В воспоминаниях П. Парфенова особого внимания заслуживают следующие моменты:

1. Его «Партизанский гимн» сочинялся на основе стихов и мелодии уже ранее существовавших песен.

2. При исполнении в Народном доме его песня была встречена слушателями как уже хорошо известная, что свидетельствует о том, что в ее мелодию вошли утвердившиеся в песенном быту обороты.
3. Песня создавалась под непосредственным влиянием текущих героических событий, участниками которых были широкие народные массы, среди которых, естественно, были люди разных национальностей.
4. Песня посвящалась памяти С. Лазо. Все эти моменты, как будет видно, окажутся существенными при выяснении молдавских истоков интересующей нас песни.

Как обычно в таких случаях самодеятельные поэт и музыкант обратились к характерному для своей среды образному и интонационному резервуару, из которого они почерпнули материал для новой песни. Так, при всем ее индивидуальном облике в ней нетрудно усмотреть сходство с целым рядом старинных крестьянских, солдатских, матросских и партизанских песен⁸. Действительно, первое музыкальное предложение песни «По долинам и по взгорьям» явно напоминает начальные обороты таких хронологически и территориально далеко отстоящих друг от друга песен, как, например, «Роспрягайте, хлопцы, кони», «Ой, на горі та жнеці жнуть», «Гей, ну-те, хлопцы», «Во селе Мухоршебели», «В партизаны записался», «Позабыт, позаброшен». То же можно сказать, сравнивая ее второе, третье и четвертое предложения с некоторыми попевками соответственно из песен «Все пушки, пушки грохотали», «По дорогам таежным», «Пришла зима» или «Над городом рвутся снаряды».

Перечень случаев сходства подобного рода можно было продолжить, но и приведенных примеров достаточно, чтобы увидеть, насколько разветвлены истоки массового песенного творчества. Факт этот общеизвестен, и тем не менее, исследуя отдельные песенные образцы, можно обнаружить доселе еще не обнаруженные случаи, представляющие большой познавательный интерес.

При сопоставлении партизанской песни «По долинам и по взгорьям» с молдавской народной песней «Ной, цэраний» («Мы — крестьяне») из сборника П. Киора, отдаленных друг от друга несколькими веками, обнаруживается, что у первой есть и молдавские истоки. Теперь не представляется возможным установить, когда именно возникла названная молдавская песня, но нет сомнения в том, что перед нами старинный образец народного творчества. Это подтверждается следующими, во многом родственными ей примерами. Речь идет о выдержках из трех гайдуцких драм первой половины XVIII в., музыкальный материал которых относится к гораздо более раннему периоду. Эти драмы записаны за последнее десятилетие на территории Молдавской ССР и в Черновицкой области сотруд-

ником Академии наук МССР, кандидатом филологических наук Г. И. Спатару и приведены нами в расшифровке сотрудника Института этнографии АН МССР, кандидата искусствоведения П. Ф. Стоянова.

Упомянутые выше примеры принадлежат к жанру песен социального протеста. Музыка их отличается бодрым, решительным характером, четким, маршеобразным складом, симметричным строением и активной интерваликой, особенно рельефно выделяющейся в условиях минорной тональности. Динамизм образа породил общую для всех вариантов особенность мелодической линии в начале песен: скачок на октаву вверх от основного звука, который воспринимается как призывный возглас с последующим плавным нисходящим движением.

Сопоставляя партизанскую песню с молдавскими мелодиями, нельзя не отметить тождественных моментов. Сказанное относится ко второму предложению песни «По долинам и по взгорьям» на слова в первом куплете: «Шла дивизия вперед», где ее героическое начало ощущается с особой силой. Это единственный отрезок песни, строящийся только на мажорной гармонии, действенный характер которой подчеркивается отклонением из минора в параллельный мажор. Здесь, как и в соответствующем фрагменте молдавской крестьянской песни, мелодическая линия круто поднимается вверх в диапазоне октавы (более широко, чем в остальных предложениях) двумя квартовыми скачками, отделенными друг от друга интервалом восходящей большой секунды.

Естественно возникает вопрос, как могла произойти такая миграция, как целый и столь характерный оборот мог переключаться из старинного образца молдавского музыкального фольклора в боевую песню гражданской войны. Несомненно, этому способствовала их жанровая близость, однако одной общностью тематики народных песен социального протеста и песни борьбы отважных партизан здесь было бы недостаточно. Очевидно, этому содействовали и другие обстоятельства. Можно предположить, что среди них имелся также фактор территориальной близости, но как могли соприкоснуться песни Дальневосточного Приморья и Молдавии, находящихся на расстоянии многих тысяч километров друг от друга?

Как известно, в Приморском крае еще со времени русско-японской войны начала нашего столетия сохранились молдавские поселения. Выходцы из Молдавии, осевшие в селах Кишиневка, Ольга и других, принесли с собой в новые места свой быт, свои нравы, обычаи и родной фольклор. Как обычно происходит в таких случаях, когда в этнически чужой среде создаются инородные национальные островки, фольклор переселенцев консервируется, как в заповеднике, приобретая особую устойчивость. Так, занесенная в новые края могла сохраниться и песня «Ной, цэраний».

У П. Парфенова была еще одна возможность услышать молдавские народные песни. Как известно, во время первой мировой войны он находился на румынском фронте и, разумеется, общался с молдаванами⁹. В период партизанской борьбы, охватившей и район дальневосточных молдавских поселений, эта старинная песня обрела новый революционный смысл. Такое предположение тем более вероятно, что и на ее родине — в далекой Молдавии — с ней произошло нечто подобное. По свидетельству И. Чобану песня «Ной, цэраний» еще во время гражданской войны пользовалась большой популярностью на левом берегу Днестра, куда ее возможно принесли с собой молдаване-красногвардейцы¹⁰. Вполне вероятно, что она вошла составной частицей в ту интонационную руду, из которой Парфенов и Атуров выплавляли музыкальный материал новой партизанской песни, тем более, что она первоначально посвящалась герою гражданской войны, мужественному сыну молдавского народа Сергею Лазо.

Предполагалось, что музыкальный текст песни «Ной, цэраний», благодаря которой удалось установить связь «По долинам и по взгорьям» с молдавским фольклором, существовал лишь в устной народной традиции и никем опубликован не был. Так думали потому, что он не фигурировал ни в одном из известных ранее сборников молдавских народных песен. Возможно, именно этим объясняется то, что исследователи не обратили внимания раньше на наличие и молдавских партизанских песен. Однако благодаря счастливой находке удалось выяснить, что эта молдавская песня, как уже говорилось, была опубликована еще около полувека тому назад в упомянутом сборнике.

Таким образом, когда А. В. Александров, в обработке которого партизанская песня «По долинам и по взгорьям» облетела весь мир, записал ее в 1929 г. от бойцов Киевского военного округа, среди которых были и молдаване, сборник уже существовал.

За сборником П. Киора и М. Бака вскоре последовали другие фольклорные издания, свидетельствующие о растущем интересе к национальному творчеству. Так, в Тирасполе в 1931 г. в серии «Дешевая библиотека» вышел сборник К. Неню «Кучоканул ток ши ток» («Молотком стучу, стучу»). В 1935 г. также в Тирасполе были опубликованы два его сборника: «Кынтэм ши ной» («Поем и мы») и в соавторстве с М. Ледневой «Кынтече популаре молдовенешть» («Молдавские народные песни»). Наконец в 1940 г. увидел свет хорошо известный нашей музыкальной общественности сборник «Кынтече» («Песни»), принадлежащий Д. Гершфельду, Г. Векслеру и М. Коренфельду.

Следует заметить, что все сборники 30-х гг. содержат только словесные тексты, значительная часть которых принадлежит современным авторам. Нельзя не обратить внимания на любо-

пытную подробность, выявившуюся благодаря сборнику «Кын-тэм ши ной».

В нем приводятся стихи советских поэтов, причем указывается, что они поются на определенную мелодию Шуберта, Шумана и Грига. Поскольку ноты этих песен не даются, можно предположить, что музыка их была на слуху учителей.

Другим примером украинско-молдавских связей является образованная в Тирасполе в середине 30-х гг. группа композиторов, приехавших с Украины, в состав которой входили П. Бачинин, И. Воячек, Г. и Д. Гершфельды, А. Каменецкий и В. Поляков. Эти музыканты составили ядро будущей молдавской композиторской организации. Таково было положение в Молдавской АССР.

Совершенно иначе развивались события в Бессарабии, захваченной королевской Румынией. Годы оккупации Бессарабии королевской Румынией (1918—1940) — один из наиболее мрачных периодов в истории молдавского народа. После аннексии края румынские захватчики установили режим произвола и насилия, гнета и бесправия.

Трудящиеся Бессарабии не могли примириться с оккупацией края. Наиболее сознательные из них примыкали к подпольному коммунистическому движению, обращали свои взоры к Советскому Союзу, революционизирующее значение которого сказывалось с растущей силой. Борьба против захватчиков протекала в суровых условиях полицейского террора, но никакие препятствия не могли сломить волю молдавского народа к сопротивлению, задушить его веру в грядущее освобождение.

Национальная политика румынских захватчиков была направлена на подавление самобытной культуры трудящихся масс Бессарабии. Отрезанная от благотворных передовых влияний прогрессивной русской культуры, музыкальная жизнь Бессарабии замирает и не выходит из состояния застоя на протяжении всего периода оккупации королевской Румынией.

От кризиса и упадка, характерных для буржуазного общества и его культуры эпохи империализма, Бессарабия была избавлена в июне 1940 г. Воссоединение молдавских земель по обе стороны Днестра в единую социалистическую республику открыло новую эпоху в истории молдавского народа.

Восторженно встретило освобождение из-под гнета оккупантов население Бессарабии, перед которым в братской семье народов СССР открылись широкие просторы для строительства новой жизни, для развития своей культуры. Чувства своего народа выразил лэутар Федор Морар, который приветствовал «Интернационалом» первый отряд Красной армии—освободительницы на бессарабской земле.

В условиях союзной республики, провозглашенной в августе 1940 г., молдавско-русско-украинские взаимосвязи приобрели еще большее значение. Теперь они пронизывали всю жизнь

воссоединенного молдавского народа. Надо было как можно скорее приобщить население Бессарабии и его деятелей культуры к достижениям народов Советского Союза, помочь им воспринять все то новое, что породила социалистическая действительность. С этой целью партией и правительством, культурными организациями республики была проведена большая работа. На лекциях, в кружках, семинарах и курсах писатели, композиторы, музыканты, художники правобережных районов Молдавии изучали общественные науки, знакомились с практикой советского искусства. На помощь к ним пришли партийные и советские работники левобережных районов Молдавии, РСФСР, УССР и других союзных республик. Благодаря их содействию в освобожденной Бессарабии была создана сеть музыкальных учебных заведений и исполнительских организаций. Впервые в Кишиневе были открыты государственная консерватория, филармония с постоянным симфоническим оркестром, хоровым и другими коллективами. Впервые был также организован Союз композиторов. С открытием музыкального училища, десятилетки и музыкальных семилеток сложилась стройная система музыкального образования, охватывающая широкие слои населения. В открывшихся музыкальных учебных заведениях были введены общие для всей страны программы и пособия; в основу преподавания положены передовые принципы советской музыкальной педагогики. Таким образом, в Молдавской ССР были созданы условия для формирования музыкантов на тех же идейно-теоретических и практических основах, что и в других союзных республиках. Этому способствовала общая с местными музыкантами работа специалистов, приехавших из разных городов Советского Союза; этому содействовали и гастроли крупнейших представителей советского музыкально-исполнительского искусства. Одним из первых посланцев советского искусства в Кишиневе стал профессор Д. Ф. Ойстрах, концерт которого вылился в манифестацию дружбы музыкантов Москвы и Кишинева.

В годы Великой Отечественной войны узы дружбы, связывающие музыкантов Молдавии с деятелями культуры других союзных республик, не прервались. Работая в различных районах Советского Союза, они вносили свою лепту в общее дело борьбы с немецко-фашистскими захватчиками. Большой популярностью в те годы пользовался молдавский исполнительский коллектив, выступавший на фронте, в госпиталях, в концертах для тех, кто в тылу ковал победу над врагом. Композиторы Молдавии обращаются к военной тематике, отображают героическую борьбу советского народа за освобождение Родины. Военно-патриотическая тема получила воплощение в песнях молдавских композиторов — Ш. Няги, Д. Гершфельда, С. Лобея, С. Шапиро и других, нередко сочетающих в своем твор-

честве черты молдавской национальной музыки с интонациями советской массовой песни-марша.

Интересный пример переосмысления старинных жанров молдавского музыкального фольклора в свете суровой действительности военных лет представляет собой симфоническая «Поэма о Днестре» Ш. Няги, написанная в 1943 г., когда уже установились тесные связи автора с советскими композиторами. Яркое произведение, навеянное героическими событиями Отечественной войны, начинается вступлением, тема которого звучит подобно дойне. Но это не традиционная дойна, а лишь ее характерные начальные обороты — материал для последующего широкого развития. Постепенно первоначальный жалобный оттенок утрачивается и поэма приобретает, особенно в разработке, сурово-мужественный характер. В «Поэме о Днестре» меняется смысл и характер старинного молдавского народного танца — хоры. Традиционно это степенный, плавный танец. У композитора его типичная ритмическая фигура дала основу полнокровной побочной партии, которая выражает силу и благородство молдавского народа. Так переосмысленный танец стал символизировать силу, противопоставленную в «Поэме о Днестре» вражескому началу.

Говоря о творческом общении Ш. Няги с советскими композиторами, в частности с А. Хачатуряном, нельзя не указать на финал его скрипичного концерта. Это произведение было закончено в 1944 г. и стало первым образцом данного жанра в советской молдавской музыкальной литературе. Для главной партии третьей части концерта композитор использовал молдавский народный танец «Сысыяк». Эта тема, воссоздающая яркую жанровую картинку праздничного веселья, своей народностью и острым танцевальным ритмом напоминает начало третьей части скрипичного концерта А. Хачатуряна. Влияние некоторых разработочных построений финала названного произведения А. Хачатуряна, ощущается и в некоторых фактурных особенностях разработки первой части концерта Ш. Няги (пример № 42). Финал этого концерта был исполнен Л. Коганом и существует в его записи.

В годы послевоенного мирного строительства взаимосвязи молдавского, украинского и русского музыкального искусства еще больше усилились. По мере развития Советского государства все интенсивнее становился процесс сближения национальных культур народов СССР. Все полнее год за годом осуществлялось гениальное предвидение В. И. Ленина, что в условиях социализма исчезнет свойственное капитализму противоречие между двумя тенденциями в национальном вопросе, между тенденциями к развитию национального и интернационального. Действительно, полное революционное преобразование всего комплекса общественных отношений на основе социализма с исторической закономерностью привело к подъему экономиче-

ской и культурной жизни каждого народа, населяющего Советский Союз. Одновременно происходит все большее сближение и взаимообогащение национальных культур народов нашей страны.

Под знаком дружбы и солидарности продолжает развиваться и крепнуть общение молдавских музыкантов с представителями музыкального искусства братских советских республик. Еще тогда, когда в МАССР закладывался фундамент новой жизни, на нужды своего соседа широко откликнулись музыкальные деятели Украины.

В послевоенные годы молдавско-украинские музыкальные связи приобрели еще более глубокий характер. Этому, в частности, способствовал переезд в Кишинев Л. Гурова, который возглавил кафедру теории и композиции Кишиневской государственной консерватории и был в течение ряда лет ее директором. Параллельно с работой в консерватории Л. Гуров неоднократно избирался председателем правления Союза композиторов Молдавии. Деятельность профессора Л. Гурова в консерватории и в Союзе способствовала формированию профессионально подготовленных, способных молодых молдавских композиторов. К числу воспитанников Л. Гурова принадлежат С. Лобель, В. Загорский, А. Стырча, Д. Федов, А. Муляр, З. Ткач и др. В своей работе с музыкальными кадрами Л. Гуров уделяет большое внимание лучшим реалистическим традициям русской классической и советской музыки.

Среди других работников консерватории, связанных с Украиной, отметим доцента А. Абрамовича, бывшего на протяжении ряда лет заместителем директора Одесской консерватории. За время длительного пребывания на том же посту в Кишиневской консерватории, а также заведую кафедрой истории музыки, А. Абрамович немало сделал для поднятия идейно-профессионального уровня своих воспитанников.

Говоря о членах Союза композиторов Молдавии, в свое время прибывших с Украины, следует выделить Д. Гершфельда и В. Полякова. Композиторская и музыкально-общественная деятельность обеспечила им видное место в музыкальной жизни республики.

Среди преподавателей Кишиневской консерватории (ныне Института искусств) есть воспитанники Ленинградской и Московской консерваторий, например, профессора А. Соковнин и А. Юшкевич, профессор Б. Милютин, а также Е. Зак, Г. Няга, О. Студницкий и др.

Непрестанно расширяются давнишние молдавско-русские музыкальные связи. Они получили особое развитие с воссозданием после Великой Отечественной войны в Кишиневе Союза композиторов, проявляясь в различных формах. Молдавские композиторы и музыковеды участвуют в мероприятиях, проводимых секретариатом Союза композиторов СССР, в различного

рода съездах и совещаниях, многие молдавские музыканты регулярно получают консультации в РСФСР. В свою очередь музыкальные деятели Советской России посещают Кишинев для оказания творческой помощи своим молдавским товарищам. Из них особенно частыми гостями являются профессор Г. Литинский, композитор Я. Солодухо, музыковеды Л. Данилевич, Ю. Фортунатов и др. В последние годы установилась традиция проведения цикла лекций-бесед, сопровождающихся исполнением музыкальных произведений. Так, например, благодаря Л. Данилевичу в кишиневском Союзе композиторов были впервые показаны оперы «Катерина Измайлова» и Четвертая симфония Д. Шостаковича. Ю. Фортунатов провел, в частности, ряд лекций по вопросам оркестровки и ознакомил слушателей с некоторыми новыми для кишиневцев произведениями. По поручению Министерства культуры СССР и секретариата Союза композиторов он также ознакомился с подготовкой музыковедческих кадров в консерватории. Все это, безусловно, содействует дальнейшему подъему музыкальной культуры Молдавии.

Связи Молдавии с РСФСР сказываются и в области творчества. Вряд ли найдется хоть одно крупное произведение молдавских композиторов, у колыбели которого не стояли бы музыканты Советской России. С другой стороны, русские советские композиторы, продолжая добрые традиции, нередко обращаются к молдавскому фольклору. После обработок молдавских народных песен М. Ипполитовым-Ивановым к сокровищнице молдавского музыкального фольклора обратились и другие композиторы. Среди них особенно выделяются Н. Пейко и М. Вайнберг, которые на основе молдавских народных мелодий создали блестящие произведения. Действительно, нужен ли лучший пример молдавско-русских взаимосвязей, чем «Молдавская сюита» для симфонического оркестра Н. Пейко и «Молдавская рапсодия» для скрипки М. Вайнберга, вошедшие в золотой фонд советской музыкальной литературы. Последнее время к молдавским народным мотивам все чаще обращаются молодые украинские композиторы, как, например, В. Гомоляка и И. Шамо.

Подъем молдавского музыкального искусства, как органической части всей советской культуры, ознаменовался освоением в послевоенные годы ряда жанров, новых для композиторов республики. Особенно отрадны появление крупных симфонических и вокально-инструментальных произведений, что само по себе является достаточно красноречивым свидетельством роста национального искусства Молдавии, осуществляющегося в условиях неуклонного прогресса экономической и культурной жизни всей страны. Помимо уже упоминавшегося жанра сольного инструментального концерта отметим создание с середины 40-х гг. кантаты и оратории, симфонии и, наконец, оперы, а

также балета. В отражающем советскую действительность творчестве молдавских композиторов разрабатывается та же тематика, что и в творчестве других композиторов страны. В нем находят широкое воплощение героико-патриотические образы, темы мирного созидательного труда, дружбы народов, строительства под руководством Коммунистической партии новой, счастливой жизни. Лучшие произведения молдавских композиторов свидетельствуют о живом отклике их авторов на жгучие вопросы современности, об их стремлении овладеть методом социалистического реализма и профессиональным мастерством. И в этом молдавским композиторам, как и их собратьям из других республик, неоценимую помощь оказывает постоянная забота Коммунистической партии о чистоте и ответственности советского искусства, нашедшая отражение в ряде важнейших документов по идеологическим вопросам.

Живя одной жизнью со всей страной и вдохновляясь теми же идеалами, что и все советские художники, композиторы Молдавии стремятся к созданию на общей идейной основе ярко национальных по колориту произведений, в которых культивируются прогрессивные традиции народного искусства. Так, ими создаются произведения, насыщенные идейным содержанием, близким и понятным всем советским людям. Например, оратория Няги «Песнь возрождения» или кантата «Наши зори» Лобеля, воспевают борьбу молдавского народа за освобождение, дружбу народов и торжество светлых идеалов коммунизма. А между тем музыкальный язык этих произведений остается национальным. Вспомним в этой связи хотя бы гайдуцкую песню из второй части оратории «Песнь возрождения» (пример № 43) или соло тенора, выдержанное в характере хоры, из третьей части кантаты «Наши зори» (пример № 44). Это новые примеры уже известного нам по «Поэме о Днестре» переосмысления народно-национальных элементов. Жизненная энергия и неудержимая удаль гайдуцкой песни из оратории символизируют неиссякаемую мощь народа, а хора из кантаты, воспевающей обильный урожай, передает наслаждение радостью бытия. Как одно из проявлений национально-самобытных черт в общем процессе становления советской молдавской музыкальной культуры упомянем здесь также использование гайдуцкой мелодии в эпизоде финала скрипичного концерта Няги, народного танца «Оляндра» — в качестве основы финала фортепианного концерта Федова, молдавской народной песни — в последней части второго фортепианного концерта Полякова, дойнообразных оборотов — в партии Флорики и боевой гайдуцкой песни — в партии Георгия из оперы Гершфельда «Грозован», свадебной песни — во второй части и «Чокырлии» («Жаворонка») — в финале сонаты Гурова для скрипки и фортепиано и многие другие.

Но при всей определенности музыкальной речи молдавским композиторам чужда национальная ограниченность, что также говорит о правильности идеологической основы их мировоззрения. Обращения композиторов республики к общеславянским оборотам (кстати, свойственным глубинным слоям и молдавского народного музыкального творчества), интонациям русского фольклора и советской массовой песни достаточно известны. В качестве примера такого рода взаимосвязей упомянем лишь о нескольких произведениях молдавских композиторов, в которых отразилась дружба молдавского и украинского народов. Так, Е. Кока, вдохновленный подвигом комсомольца-молдаванина, молодогвардейца Бориса Главана, написал о нем песню и намеревался посвятить ему оперу. В. Загорский избрал темой своей кантаты «Под знаменем побед» (текст А. Алябова) героический эпизод из революционного прошлого Бессарабии — Татарбунарское восстание 1924 г., когда с оружием в руках, плечом к плечу с молдаванами боролись украинцы. И наконец, в своей опере «Грозован» Д. Гершфельд уделит значительное место украинской музыке. Когда казаки приходят на помощь боровшимся с турецкой стражей молдавским гайдукам, в опере звучит то лирическая украинская песня, то лихой казацкий танец.

И в области музыковедения в Молдавии благодаря советскому строю произошли существенные сдвиги. Как часть советской музыковедческой науки развились теоретическое и историческое музыкознание, а также музыкальная критика. В своих работах музыковеды республики изучают широкий круг проблем, представляющих значительный научный интерес: ладовую и метроритмическую основу молдавской народной музыки, историю музыкальной культуры Молдавии и ее взаимосвязи с культурами других народов и прежде всего братских народов СССР, а также Социалистической Республики Румынии, молдавского музыкального фольклора прошлого и наших дней, произведений молдавских композиторов. И в этой работе большую помощь оказывают лучшие специалисты Московской и Ленинградской консерваторий, а также Союза композиторов СССР. Растет число преподавателей консерватории, работающих над диссертациями. Некоторым из них уже присвоены ученые степени. Увеличивается и число работников консерватории, имеющих ученые звания, что также говорит о той заботе, которая оказывается повышению квалификации молдавских музыковедов. Другим положительным явлением, свидетельствующим о развитии музыкальной жизни республики, надо считать увеличение числа издаваемых работ и расширение круга их авторов, количество которых пополняется членами Союза композиторов. Отрадно и то, что работы теперь публикуются не только в республике, но и центральными издательствами и в ряде случаев посвящаются темам, имеющим не только местное значение.

Центральные журналы «Советская музыка» и «Музыкальная жизнь», а также «Містетство» и газета «Советская культура» помещают статьи и заметки молдавских музыковедов. В местной прессе печатаются статьи и рецензии, освещающие многие события музыкальной жизни республики. Кроме того, ряд музыковедов, а также студенческая молодежь читают лекции общеобразовательного характера в учебных заведениях, на предприятиях и в колхозах, а также по радио и телевидению. Если сравнить подобный размах музыковедческой деятельности с тем, что было в прошлом, в дореволюционный период или во время оккупации Бессарабии королевской Румынией, если вспомнить, как в свое время мечтали о распространении музыкальной образованности такие представители местной музыкальной общественности, как Гутор или Булычев, то станет ясно, что молдавское музыковедение всем обязано советскому строю.

Не меньше обязана ему и концертная жизнь республики. В ее развитии и подъеме большую роль сыграли и играют исполнительские силы ведущих музыкальных центров РСФСР и УССР, особенно велика их роль в развитии концертной жизни правобережных районов Молдавии. До освобождения в Бессарабии могли слушать концерты советских артистов по радио, но и эта далеко не всем доступная возможность была связана с риском репрессий, так как слушание советского радио запрещалось румынскими властями. Отторгнутая от некогда питавших ее русских и украинских источников, концертная жизнь Бессарабии угасала. Поэтому с таким живым интересом восприняли молдавские слушатели концерты советских исполнителей после освобождения.

С тех пор в Кишиневе побывали крупнейшие представители советского музыкально-исполнительского искусства, овеянные мировой славой скрипачи и виолончелисты, пианисты и вокалисты, дирижеры и различные исполнительские коллективы. И с каждым годом концертов становилось все больше.

Это дало возможность местным слушателям ознакомиться с достижениями советской исполнительской школы, что значительно способствовало развитию их художественного вкуса. Не меньшее значение концерты имели для местных музыкантов. Им стали ясны основные принципы, определяющие передовой характер советского музыкально-исполнительского искусства со свойственными ему идейной глубиной и художественной силой, оптимизмом и правдивостью, высоким техническим мастерством, подчиненным задачам раскрытия внутреннего содержания исполняемой музыки. Особо благотворно воздействие советского музыкально-исполнительского стиля сказалось в борьбе с антиреалистическими, упадническими влияниями реакционного буржуазного исполнительства. Игра советских музыкантов помогла местным исполнителям избавиться от имевше-

гося в ряде случаев налета сентиментализма и увлечения голой техникой, стали исчезать провинциализм и узость художественного кругозора, развившиеся как следствие длительной обособленности.

Одним из результатов такой обособленности было сохранение в местной исполнительской практике некоторых устарелых игровых навыков, рассчитанных больше на скорость движения, чем на выразительность звучания. К числу их можно отнести ряд аппликатурных приемов скрипачей и виолончелистов, связанных с принципом позиционного параллелизма, с излишними растяжениями пальцев левой руки, со схематическим подходом к вопросу соединения позиций и др. Знакомство с искусством воспитанников Столяровского, Бертье, Магази́нера, Мостраса, Ямпольского, Козолупова и других ведущих профессоров привело к пересмотру подобных приемов.

Благодаря приездам концертантов молдавские слушатели впервые ознакомились со многими произведениями советских композиторов, что способствовало пополнению репертуара местных исполнителей. Это расширило их кругозор и оказало стимулирующее воздействие на развитие музыкально-исполнительского искусства в республике. В этой же связи отметим выступления русских и украинских вокальных и инструментальных коллективов — хора имени Пятницкого, оркестра народных инструментов имени Осипова, Воронежского хора, хоровой капеллы «Думка», капеллы бандуристов и др. Они знакомили молдавского слушателя не только с образцами русской и украинской народной музыки, но и с произведениями композиторов, написанными в духе этой музыки, а также с народной манерой исполнения. Их влияние особенно сказалось на художественной самостоятельности республики, породив аналогичные по профилю коллективы. Под влиянием концертов русских и украинских гостей распространился и завоевал большую популярность новый для Молдавии инструмент — баян, появились многочисленные самостоятельные духовые оркестры, особенно на селе.

Баян и духовые оркестры оказывают значительное воздействие на традиционный склад молдавской народной музыки, в частности, на практику тарафов. Здесь все сильнее ощущается тенденция к замене гетерофонической манеры проведения мелодии на выдержанном органном пункте с гомофонно-гармоническим складом. При этом вместо некогда типичных для молдавской народной музыки фигураций, состоящих из ходов по аккордовым тонам и столь свойственных кобзе или цимбалу, часто встречается аккордовая фактура сопровождения.

По примеру РСФСР и СССР в Молдавии за последние годы особенно развиваются новые формы концертной деятельности.

Первая из них — авторские концерты, в которых композитор обычно сам дирижирует собственными произведениями, ли-

бо так или иначе принимает участие в их исполнении (выступления Р. Глиэра, Д. Кабалевского, Ракова, А. Хачатуряна, Д. Шостаковича, А. Эшпая и др.). Подобные концерты нередко завершались беседой с учащейся музыкальной молодежью. Особенно запомнилось яркое выступление Кабалевского, который со свойственной ему душевностью поделился с аудиторией своими соображениями о судьбах современного музыкального искусства. Вряд ли надо пояснять, насколько такие встречи способствуют установлению живого контакта между художником и теми, для кого он творит, и как велика их польза для музыкантов нашей республики.

Вторая форма выражается в организации серии концертов, призванных дать слушателю представление о музыкальном искусстве той или другой республики. Эта новая, возникшая в советское время, форма концертной деятельности является очень эффективным средством упрочения дружбы братских народов нашей многонациональной родины.

Первым таким мероприятием в Молдавии была неделя украинской музыки, состоявшаяся в июне 1957 г. В концертах недели приняла участие большая группа представителей музыкального искусства Советской Украины. В нее входили композиторы Данькевич, братья Майборода, Веревка, Таранов, Цегляр, Шамо, музыковеды Кауфман и Михайлов, дирижер Семенов, артисты оперных театров Киева и Львова, хоровая капелла «Думка», капелла бандуристов и др. В различных городах Молдавии были даны сольные, камерные и симфонические концерты, в программы которых входили произведения нескольких поколений украинских композиторов. Так, молдавского слушателя познакомили с увертюрой к опере Лысенко «Тарас Бульба», второй частью второй симфонии Ревуцкого, отрывками из музыки Лятошинского к пьесе Шекспира «Ромео и Джульетта», сценами из оперы Данькевича «Богдан Хмельницкий» с участием лауреата Всесоюзного конкурса вокалистов Г. Сухоруковой и солиста Львовского театра оперы и балета народного артиста СССР П. Кармалюка, «Гуцульской рапсодией» Г. Майборода и многим другим. Среди исполненных произведений, как символ дружбы двух народов выделилась «Молдавская поэма-рапсодия» Шамо, автора музыки к кинофильму «Андриеш» по одноименной сказке молдавского писателя Ем. Букова. Многие симфонические и оперные произведения украинских композиторов были тогда исполнены симфоническим оркестром Молдавской государственной филармонии под управлением киевского дирижера Симеонова.

Посланцы искусства братской Украины выступали также на предприятиях, перед колхозниками, в воинских частях. От имени гостей Данькевич обратился к читателям Молдавии через местную прессу, широко осветившую музыкальную неделю. На статьи молдавских музыковедов о музыкальных связях наро-

дов двух республик откликнулась газета «Радяпська Украина».

Неделя украинской музыки в Молдавии стала выражением все расширяющихся связей двух народов. Приобрел традиционный характер обмен визитами между артистами Украины и Молдавии. В Молдавии выступали Брагинский, Климовы, Рахлин, Гайдай, Паторжинский, Пархоменко, оперные театры Львова и других украинских городов, Закарпатский народный хор и многие другие. На Украине побывали «Дойна», оркестр народных инструментов «Флуераш», ансамбль народного танца «Жок» и Кишиневский симфонический оркестр. Последний приобрел друзей во Львове и других украинских городах. Его главный дирижер Т. Гуртовой неоднократно выступал на Украине с оркестрами, например Киева и Ворошиловграда. Там, в частности, он продирижировал фортепианным концертом Федова, в котором солировала Г. Страхилевич.

Продолжают крепнуть молдавско-русские связи, проявляясь с годами все более разнообразно и ярко. Одним из таких проявлений, особенно типичных для советского уклада жизни, стала Декада молдавской литературы и искусства, проходившая в Москве в июне 1960 г. Вылившаяся в подлинный праздник молдавского искусства, Декада явилась живой иллюстрацией развития на социалистической основе национального в многонациональной семье народов Советского Союза. Молдавские артисты и раньше не раз выступали на московской сцене, чьими гостями особенно часто были оркестр народных инструментов «Флуераш» и ансамбль «Жок». Однако только Декада 1960 г. дала возможность наиболее разносторонне показать все художественные достижения республики. И в этом смысле она значительно отличалась от Декады молдавского искусства, состоявшейся зимой 1949/50 г. Тогда республика могла послать в Москву лишь немногие коллективы, а всего десятилетие спустя Москва увидела все, чем богата Молдавия в области литературы, театра и музыки. В столице зазвучала не только песня, но и большие произведения сложных музыкальных жанров. Симфония, опера, балет, не говоря уже о других произведениях, — вот что возвестило на Декаде о росте молдавского искусства, о достижении им нового качественного этапа, ставшего возможным благодаря Советской власти.

Декада еще больше укрепила связи молдавских музыкантов с их собратьями из других республик СССР. Приведем несколько примером последующего плодотворного развития этого сближения.

В январе 1962 г. Молдавский театр оперы и балета осуществил постановку оперы Т. Хренникова «В бурю», написанной по либретто лауреата Государственной премии Н. Впрты (совместно с А. Фейко) на основе его романа «Одиночество». В связи с этим Хренников посетил Молдавию и выступил на встрече с

сотрудниками редакции газеты «Советская Молдавия» и композиторами республики.

Со 2 по 9 апреля 1963 г. в Молдавии состоялась Неделя русской советской музыки. Сюда приехали композиторы: Д. Шостакович, Н. Пейко, М. Чулаки, Н. Жиганов, А. Эшпай, А. Островский, З. Левина и др. Среди исполнителей, посетивших Молдавию, отметим: В. Александрова, А. Беседина, Н. Исакову, Л. Полосина, Воронежский хор, артистов Московской эстрады и др. В программу концертов, данных гостями, входили симфонии Шостаковича и Эшпая, «Молдавская сюита» Пейко и симфоническая поэма «Кырлай» Жиганова, концертно для виолончели с оркестром Прокофьева, квартеты Шостаковича, Шебакина и Галынина (исп. квартет им. Бородина), романсы, песни и другие произведения советских композиторов. И опять, как в дни Недели украинской музыки, симфонический оркестр Молдавской филармонии под управлением Т. Гуртового исполнял произведения гостей. Концерты давались не только в Кишиневе, но и в других городах Молдавии. Гости выезжали в районы, побывали в колхозах. Они встречались с представителями местной интеллигенции, рабочими и колхозниками. Музыканты и композиторы из РСФСР прослушали ряд произведений молдавских композиторов и приняли участие в обсуждении, состоявшемся в Союзе композиторов МССР. Посланцы искусства Российской Федерации и их молдавские коллеги подчеркивали в своих выступлениях, что Неделя русской советской музыки в Молдавии, являясь выражением дружбы народов Советского Союза, содействует дальнейшему укреплению взаимосвязей русского и молдавского искусства.

В конце марта 1964 г. в связи с празднованием 150-летней годовщины со дня рождения Т. Шевченко в Кишиневе гастролитовал Закарпатский народный хор. В ознаменование этого юбилея была исполнена композиция П. Нишинского «Вечерницы», написанная для пьесы Шевченко «Назар Стодоля». Через несколько дней после отъезда закарпатских гостей в Кишиневе выступали артисты Киевского Государственного Академического ордена Ленина театра оперы и балета им. Т. Шевченко. Среди них отметим заслуженного артиста УССР Ю. Гуляева, Н. Куделя, а также солистов балетной группы народного артиста УССР А. Белова, Н. Апухтина, Э. Стебляка. В составе киевской труппы выступал и заслуженный артист МССР Т. Тертяк, который после окончания Кишиневской консерватории пел в Молдавском театре оперы и балета.

В июле 1964 г. закончились гастролы в Молдавии Черкасского украинского музыкально-драматического театра. Театр дал 80 спектаклей (их посетили 40 тыс. зрителей) в Кишиневе, Бельцах, Тирасполе, Бендерах, Оргееве, Рыбнице, Комрате, а также в клубах и Домах культуры различных колхозов. В репертуаре театра, наряду с произведениями классической и сов-

ременной украинской драматургии, была и пьеса молдавского писателя И. Друцэ «Каса маре», к которой В. Поляков написал музыку.

Последние двадцать лет связи Молдавии с соседними республиками — Украиной и Россией продолжают крепнуть. В данной работе нет необходимости детально раскрывать все многообразие форм, которое получило в период развитого социалистического общества взаимодействие в области культуры.

На сценах кишиневского дворца «Октомбрие», органного зала, Театра оперы и балета, в зале Молдгосфилармонии, в Институте искусств выступают с концертами посланцы Москвы, Ленинграда, Киева и многих других крупнейших музыкальных центров. Столь же успешно проходят в городах и селах России и Украины гастролы молдавских коллективов и солистов, авторские вечера молдавских композиторов, встречи, конференции, симпозиумы с участием музыковедов и композиторов братских народов.

Немалая роль в сближении и обогащении культур трех республик сейчас принадлежит радио и телевидению. Не проходит дня, чтобы по молдавскому радио не звучали произведения российских и украинских композиторов. Взаимообогащению культур братских республик во многом способствует подготовка молдавских музыкальных кадров в вузах Москвы, Ленинграда, Киева, Одессы и других городов. В свою очередь ряд выпускников молдавских музыкальных заведений успешно трудятся в городах и селах России и Украины.

Можно было бы привести множество иных конкретных примеров разнообразных культурных связей Молдавии, Украины и России. Но и сказанное показывает, насколько они развились, проникнув во все сферы музыкальной жизни республики.

Примечания

Введение

- ¹ Филологические записки. Вып. I. Воронеж, 1877.
- ² Юбилейный сборник города Кишинева. 1812—1912 гг. I, Кишинев, 1913, с. 10.
- ³ Помимо общности интересов и культурной близости, внешними проявлениями этой дружбы были брачные союзы между княжескими домами. Так, сын великого князя Ивана III был женат на Елене, дочери Штефана III, а второй женой Штефана Великого была киевская княжна Евдокия (История Молдавии, т. I. Кишинев, 1965, с. 145).
- ⁴ Мавродин В. В. Образование единого русского государства, Л., 1951, с. 253.
- ⁵ Юбилейный сборник города Кишинева, I, с. 10.
- ⁶ Мавродин В. В. Указ. соч., с. 289.
- ⁷ Holovalski. Narodnyia pesni Halitskoi i ougarskoi Roussi, t. 2, s. 12.
- ⁸ Митрополит Петр Могила происходит из семьи молдавских господарей (История Молдавии, т. I, с. 273).
- ⁹ Там же, с. 275.
- ¹⁰ Там же, с. 180. Заметим, что еще «...роспись Сучавского монастыря в Молдавии, произведенная в 1578 г., интересна по тождеству ее тем и иконографических композиций с афонскими и русскими стенописями XVI века» (Исторические связи русского народа с южными славянами. Славянский сборник. М., 1947, с. 200).
- ¹² Melchisedek. Memorii pentru cantarile bisericești în Romania.— Biserica ortodoxa romana, anul 1832, N 1, p. 18.
- ¹³ Bogdan J. Documente privitoare la istoria Romanilor, urmare la colectiunea lui Eudoxiu de Hurmuzaki, supl. II, vol. I, 1510—1600; Documente culese din arhive si biblioteci polone. Buc., 1893, p. 208.
- ¹⁴ Simonescu D. Literatura romaneasca de ceremoniale, Condice lui Gheorghachi. Buc., 1939, p. 282.
- ¹⁵ Антонович-Драгаманов. Исторические песни малорусского народа, т. 2. Киев, 1874, с. 153.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Там же, с. 159—163.
- ¹⁸ Documente noi, în mare parte românești, relative la Petru Șchiopu și Mihai Viteazu, Analele Academiei Romane, sec. ist., ser. 2, vol. 20. Buc., 1898, p. 469.
- ¹⁹ История Молдавии, т. I, с. 109—110.
- ²⁰ Хаждеу А. Телескоп, № 58. М., 1833, с. 500.
- ²¹ Александри В. Знмбрул, 1850, 16 октября. Яссы («Знмбрул» — молдавская газета, печатавшаяся в Яссах славянским шрифтом). Характерным для этих взаимосвязей является само название танца, в основе которого лежит название другого молдавского народного танца — «Хора», а также наличие столь распространенного в молдавском языке уменьшительного славянского суффикса «ка».
- ²² Acte și fragmente, vol. I. Buc., 1895, p. 208—214.
- ²³ Внутренний быт русского государства, 17 октября 1740 г. по 25 ноября 1741 г., по документам, хранящимся в Московском архиве Мин. Юст. М., 1880—1886, т. I, с. 201—202.

- ²⁴ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 27, с. 241.
- ²⁵ Первое дошедшее до нас документальное свидетельство о существовании оркестра народных инструментов относится к началу XVI в.
- ²⁶ Из дневника А. Долгорукова.— Звенья, № 9, М., 1951, с. 47.
- ²⁷ Бессарабские областные ведомости. 1867, 2 декабря, № 49, с. 318; 1873, 7 ноября, № 88, с. 433; ЦГИА МССР, ф. № 156, оп. 1, д. 8, л. 28.
- ²⁸ ЦГИА МССР, ф. 2, оп. 1, д. № 7240, л. 2.
- ²⁹ Там же; Бессарабские областные ведомости, 1869, 4 января, № 1, с. 4; 1870, 21 марта, № 23, с. 80—82.
- ³⁰ Бессарабские областные ведомости, 1866, 28 мая, № 22, с. 148.
- ³¹ Там же, 1874, 2 марта, № 17, с. 76.
- ³² Там же, 1875, 24 декабря, № 102, с. 476—477.
- ³³ Там же, 1868, 1 июня, № 22, с. 139.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ Бессарабские губернские ведомости, 1882, 30 января, № 8, с. 46, 47.
- ³⁶ История Молдавии, т. 1, с. 373.
- ³⁷ Там же, с. 516.

Глава 1

- ¹ Жалейка — инструмент, родственник сурле.
- ² *Hajdau B. P. Cuvinte din bătrâni*, vol. I. Buc., 1878, с. 67.
- ³ *Psaltirea Corbea*, 1709; *Hajdau B. P. Etimologicum magnum Romaniae*, 696. Buc., 1886, p. 267.
- ⁴ *Финдейзен Н.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. Вып. 1. М.—Л., 1928, с. 73.
- ⁵ Там же, с. 67—68.
- ⁶ Повесть временных лет (Полн. собр. Рус. лит., т. 1, 73, ср. Никонов. лет., т. 1, с. 157).
- ⁷ Акты исторические, т. IV, с. 124—126.
- ⁸ Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи. Археолог. экспедиции имп. Академ. наук, т. 1. Спб., 1836, с. 62, № 86.
- ⁹ *Basarab M. „Condica“* § 200. (*Bobulescu C. Lăutarii și Horit în pictura bisericelor*. Buc., 1940, p. 10).
- ¹⁰ *Bobulescu C. Lăutarii noștri*. Buc., 1922, p. 180.
- ¹¹ *Lamura*, ap. 2, п. 10—11, p. 851.
- ¹² *Ямпольский И.* Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы, т. 1. М.—Л., 1951, с. 16.
- ¹³ Там же, с. 32.
- ¹⁴ *Poslušnici M. Istoria muzicei la Români*. Buc., 1928, p. 518.
- ¹⁵ *Bobulescu C.* Op. cit., p. 87.
- ¹⁶ *Margaritare*. Buc., 1699, p. 169.
- ¹⁷ *Фаминцын Ал. С.* Домбра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Спб., 1891, с. 89 и 108.
- ¹⁸ *Фаминцын Ал. С.* Гусли — русский народный музыкальный инструмент. Спб., 1890, с. 7.
- ¹⁹ *Фаминцын Ал. С.* Домбра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа, с. 91.
- ²⁰ *Беляев В.* Музыкальные инструменты Узбекистана. М., 1933, с. 52.
- ²¹ *Cerui T. Dictionar muzical*, vol. 2, Iasi, 1898, p. 297.
- ²² Букв.— дерево. Под названием «уд» бытует и сейчас в Армении.
- ²³ *Poslušnici M.* Op. cit., p. 517.
- ²⁴ *Фаминцын Ал. С.* Домбра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа, с. 90—91.
- ²⁵ Гагаузы — народность, населяющая юг Молдавии.
- ²⁶ *Мошков В. А.* Гагаузы Бендерского уезда. Этнографическое обозрение, 1900, № 1, с. 86.
- ²⁷ *Беляев В.* Указ. соч., с. 52.

- ²⁸ Фаминцын Ал. С. Домбра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа, с. 109.
- ²⁹ Там же, с. 107.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ *Stamati C. Muzica Româneasca*, vol. I. Buc., 1838, p. 1.
- ³² Молдавские впечатления М. Горького нашли свое отражение также в рассказах «Макар Чудра», «Старуха Изергиль», сказке «Девушка и смерть» и др.
- ³³ Хотя М. Горький говорит об инструменте «...формой похожем на кобзу...», судя по описанию, речь идет именно о колесной лире.
- ³⁴ Горький М. Собр. соч., т. VIII. М., 1961, с. 321, 322, 323.
- ³⁵ Фаминцын Ал. С. Гусли — русский народный музыкальный инструмент, с. 2, 7.
- ³⁶ Фаминцын Ал. С. Домбра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа, с. 87, 88.
- ³⁷ Linde M. S. B. *Slownik jezuka polskiego*. Wyd 2, popr. pomnozone, t. 2. Lwów, 1859, с. 303—304.
- ³⁸ Из семьи этого господаря происходит киевский митрополит Петр Могила, который сыграл положительную роль в развитии образования и в Молдавии.
- ³⁹ Логофет — сан при дворе молдавского господаря.
- ⁴⁰ Iorga N. *Studii si documente*, vol. 6. Buc., 1904, p. 414.
- ⁴¹ *Ghibănescu Gh. Surete si Izvoade*, vol. 5. Iași, 1910, p. 59. *Analele Academiei Române*, 1906—1907, p. 130.
- ⁴² *Ghibănescu Gh. Op. cit.*, vol. 25, p. 2.
- ⁴³ Там же, с. 90—91.
- ⁴⁴ *Costăchescu M. Documente moldovenești de la Ștefanita Voda*. Iași, 1943, p. 453.
- ⁴⁵ *Ghibănescu Gh. Op. cit.*, vol. 17. Iași, 1927, p. 110, 302, s. a.
- ⁴⁶ Там же, т. 7, 1912, с. 187.
- ⁴⁷ Там же, т. 19, 1927, с. 71.
- ⁴⁸ *Costăchescu M. Documente moldovenești de la Bogdan Voevodă*. Buc., 1940, p. 221.
- ⁴⁹ Финдейзен И. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца 18 в., т. I. М.—Л., 1928, с. 150—153.
- ⁵⁰ *Ghibănescu Gh. Op. cit.*, vol. 25, p. 2.
- ⁵¹ Там же, с. 3.
- ⁵² Смирнов Б. Народные скрипичные наигрыши. Под общ. редакцией С. В. Аксюка. М., 1961, с. 8.
- ⁵³ Кулежера де провербе, зикэторь, гичиторь, чимилитурь ши експресий норондиче молдовенешть, алкэтунте де Л. Кодряну. Кишинэу, 1952, п. 215.
- ⁵⁴ Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. М.—Л., 1951, с. 35.
- ⁵⁵ Польско-русский словарь. Под ред. Юз. Краснова. М., 1931, с. 172.
- ⁵⁶ Гринченко Б. Скрипка и черт. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Чернигов, 1897, вып. 2, с. 60.
- ⁵⁷ Корняну Л. Указ. соч., с. 215.
- ⁵⁸ Головацкий Я. Народные песни Галицкой и Угорской Руси. М., 1873. ч. 3, разночтения и дополнения, отд. 2. Обрядные песни, с. 484.
- ⁵⁹ Ямпольский И. Указ. соч., с. 36; Котляров Б. О скрипичной культуре в Молдавии. Кишинев, 1955, с. 20.
- ⁶⁰ Данное стихотворение, как и следующие, приводится в свободном переводе с молдавского, сделанном автором.
- ⁶¹ Крянгэ И. Опере алесе. Кишинэу, 1953, п. 297.
- ⁶² *Eminescu M. Literatura populara*. Craiova, 1952, ed. 2, p. 331.
- ⁶³ *Eminescu M. Poezii*. Buc., 1950, p. 89.
- ⁶⁴ Это стихотворение переложено на музыку молдавским композитором А. Мулером. Изд. Союза композиторов Молдавии.

- ⁶⁵ Данное стихотворение переложено на музыку молдавским композитором С. Шапиро. Изд. Союза композиторов Молдавии.
⁶⁶ Горький М. Собр. соч., т. 1. М., 1960, с. 9, 10.

Глава 2

- ¹ Борисов В. Описание города Шуи. М., 1851, с. 451—452.
- ² История культуры древней Руси, т. 2. М., 1948, с. 176.
- ³ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 23.
- ⁴ Рыбаков Б. А. Ремесло древней Руси. М., 1948, с. 737.
- ⁵ История культуры древней Руси, т. 1. М., 1948, с. 176.
- ⁶ Скрипкари — молдавские народные музыканты, преимущественно скрипачи.
- ⁷ *Vobulescu C.* Op. cit., p. 143.
- ⁸ Согласно традиции, в Молдавии устав музыкантского цеха должен был утверждаться заново всякий раз, когда в области назначался новый епископ.
- ⁹ Назаревский А. К истории киевского музыкантского цеха. Чтение исторического общества Нестора-летописца, кн. 23, вып. 2. Под ред. Ю. А. Кулаковского и А. М. Лебеде. Киев, 1913, с. 37.
- ¹⁰ Клименко П. Цехи на Україні, т. 1, вып. I. Київ, 1929, с. 10 и 95.
- ¹¹ Назаревский А. Указ. соч., с. 35.
- ¹² Потроник — разменная медная монета.
- ¹³ Назаревский А. Указ. соч.
- ¹⁴ Клименко П. Указ. соч., с. 8.
- ¹⁵ Назаревский А. Указ. соч., с. 37.
- ¹⁶ См. там же.
- ¹⁷ Клименко П. Указ. соч., с. 94.
- ¹⁸ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 3, с. 427.
- ¹⁹ Гинзбург Л. История виолончельного искусства, т. 3. М., 1957, с. 56.
- ²⁰ Клименко П. Указ. соч., с. 183.
- ²¹ *Iorga N.* Acte și fragmente, vol. 1. Buc., 1895, p. 208—214.
- ²² Внутренний быт русского государства с 17 октября 1740 по 25 ноября 1971. По документам, хранящимся в Московском архиве Мин. юст., т. 1. М., 1880—1886, с. 201—202.
- ²³ Глумов А. Пушкин, Верстовский и Виельгорский. — Советская музыка, № 1, 1934, с. 78.
- ²⁴ Госархив г. Кишинева, дело городской думы, № 159, фол. 1 и 2, а также 4 и 15.
- ²⁵ Котляров Б. Я. О скрипичной культуре в Молдавии. Кишинев, 1955, с. 41.
- ²⁶ Заметим, что в течение ряда столетий, до XVIII в., в Молдавии существовали вэташи — чиновники-администраторы при дворе господаря.
- ²⁷ Талер — серебряная монета. О ее стоимости можно составить себе понятие по тому, что к концу XVI в., как видно из одного старинного документа, за 88 талеров можно было купить полдеревни.
- ²⁸ Подобные обложения имели различные названия, и весьма возможно, что употреблявшиеся для их обозначения слова не только выражали эксплуататорский, паразитический характер, но и отражали социальную иерархию положения цеховых музыкантов. Обложение в талер, которое взималось за подряд на свадьбу, обычно называлось хаваат (откуп, оброк, подать, дань), а обложение в 33 баня, взимавшееся вэташом с основной массы музыкантов, обозначалось словом плокон (дар, подношение от подчиненного к старшему). Здесь напрашивается аналогия между словами плокон и поклон.
- ²⁹ Бань — 0,01 лея.
- ³⁰ *Ureche A. V.* Analele Academiei Române, 1897—1898, p. 85.
- ³¹ Arhivele de Stat a orașului Iași, Tr. 1772, op. 2020, dosar N 115, fol. 87.

- ³² Там же, л. 1—2.
³³ Госархив г. Кишинева, дело городской думы № 159, фол. 1 и 2, 4, и 15.
³⁴ Там же. Ввиду отсутствия в ЦГИА МССР дел, относящихся к приведенным документам, все их архивные номера, как и в предыдущем случае, приводятся по *Pavelescu E.* *Economia breslelor in Moldova*. Buc., 1929.
³⁵ ЦГИА МССР, ф. 2, он. 1, д. 1786, л. 1, 1835.
³⁶ Там же.
³⁷ История Молдавии, т. 1. Кишинев, 1951, с. 364.
³⁸ ЦГИА МССР, ф. 151, оп. 1, д. 93, л. 29, 79, 87 и 124.
³⁹ Проведение крестьянской реформы в Бессарабии относится к 1868 г.
⁴⁰ Бессарабские губернские ведомости, 1893, 9 (12) октября, № 101, с. 3; 1893, 2 ноября, № 110, с. 3.
⁴¹ ЦГИА МССР, ф. 6, оп. 6, д. 943, л. 4, 10, 27, 65, 68, 61 и 113.
⁴² Там же.
⁴³ Бессарабские губернские ведомости, 1901, 12 (25) сентября, № 201, с. 3.

Глава 3

- ¹ По сведениям «Музыкального листка», перепечатанным «Бессарабскими областными ведомостями» (1873, 7 ноября, № 88, с. 433). А. Рубинштейн намеревался дать в Кишиневе 2 концерта 9 и 11 ноября. В кишиневских источниках данные об этих концертах не найдены.
² Бессарабские областные ведомости, 1865, № 49, 4 декабря, с. 344.
³ *Котляров Б.* О скрипичной культуре в Молдавии. Кишинев, 1955, с. 62.
⁴ Бессарабские губернские ведомости, 1884, № 11, 24 января, с. 4.
⁵ Там же, 1882, № 90, 17 ноября, с. 454.
⁶ Бессарабские областные ведомости, 1871, № 11, 6 февраля, с. 49—50.
⁷ Там же, 1872, № 1, 5 января, с. 5.
⁸ Там же, 1871, № 11, 6 февраля, с. 50.
⁹ Там же, 1870, № 97, 9 декабря, с. 421.
¹⁰ Там же, 1872, № 80, 11 октября, с. 451—452.
¹¹ Там же, с. 451.
¹² Бессарабские губернские ведомости, 1900, № 118, 25 ноября (8 декабря), с. 4.
¹³ Там же, № 111, 7 (20) ноября, с. 1.
¹⁴ *Burada T.* *Teatrul in Moldova*. Arhiva Societății istorico-filologice din Iasi, 1911, N 1, p. 20—22.
¹⁵ *Burada T.* *Op. cit.*, p. 186, 190.
¹⁶ Бессарабские областные ведомости, 1870, № 23, 21 марта, с. 82.
¹⁷ *Burada T.* *Op. cit.*, p. 186, 244.
¹⁸ ЦГА МССР, ф. 2, оп. 2, д. 166, л. 1—2.
¹⁹ Там же, оп. 1, д. 7240, л. 2. Бессарабские областные ведомости, 1870, № 23, 21 марта, с. 80—82. ЦГА МССР, ф. 2, оп. 1, д. 7336, л. 1—4.
²⁰ ЦГА МССР, ф. 2, оп. 1, д. 7240, л. 2.
²¹ Бессарабские губернские ведомости, 1882, № 24, 27 марта, с. 129.
²² Там же, 1886, № 15, 8 февраля, с. 1—2.
²³ Клеоник Петрович Гулак-Артемовский (1824—1903) — сын украинского поэта П. П. Гулака-Артемовского. С 1847 г. проживал в Кишинёве, где занимал крупные посты в судебном ведомстве. Он был учеником Венявского (а по другим сведениям — Вьетана) и композитором.
²⁴ Заметим, что на одном из любительских концертов Шумский сыграл пьесу собственного сочинения на местные национальные темы, «...которая привела публику в восторг». — Бессарабские губернские ведомости, 1866, № 11, 12 марта, с. 68.
²⁵ Бессарабские губернские ведомости, 1880, № 29, 12 апреля, с. 122.
²⁶ Там же, № 27, 5 апреля, с. 113. В указанном источнике, сообщающем о выступлении Зилоти, приводятся инициалы Н. И. Не представляется возможным установить, имеется ли в виду А. И. Зилоти, в инициалах которого опечатка, или его родственник.

- ²⁷ Бессарабские областные ведомости, 1866, № 16, 16 апреля, с. 108.
- ²⁸ Ф. Дворжак, как и ряд других чешских музыкантов, принимал активное участие в музыкальной жизни Кишинёва.
- ²⁹ И. И. Чернецкий — дядя известного русского военного дирижёра С. И. Чернецкого.
- ³⁰ Петр Осипович Каховский родился в Киеве в 1855 г. (год смерти неизвестен). Занимался у О. Шевчика в Киевской музыкальной школе. Закончил музыкальное образование в Петербургской консерватории по классу Л. Ауэра. Работал в Кишиневе с 1886 г. Часто выступал в печати как музыкальный критик и особенно проявил себя как рецензент.
- ³¹ Бессарабские губернские ведомости, 1878, № 11, 11 февраля, с. 44.
- ³² Там же, № 32, 29 апреля, с. 137.
- ³³ Бессарабские областные ведомости, 1871, № 18, 3 марта, с. 82.
- ³⁴ Там же, 1870, № 51, 1 июля, с. 194.
- ³⁵ Там же, 1873, № 40, 23 мая, с. 204.
- ³⁶ Там же, 1870, № 23, 21 марта, с. 82.
- ³⁷ Жок — по-молдавски танец, а также народное увеселение с танцами.
- ³⁸ Бессарабские областные ведомости, 1866, № 22, 28 мая, с. 153; 1870, № 16, 25 февраля, с. 54.
- ³⁹ Там же, 1877, № 63, 13 сентября, с. 229, и № 69, 3 октября, с. 251.
- ⁴⁰ Там же, 1873, № 65, 18 августа, с. 328; Бессарабские губернские ведомости, 1877, № 57, 23 июля, с. 205.
- ⁴¹ Бессарабские губернские ведомости, 1901, № 3, 14 (27) февраля, с. 1.
- ⁴² Там же, 1901, № 125, 8 (21) июня, с. 3.
- ⁴³ Бессарабские областные ведомости, 1867, № 1, 1 января, с. 6; 1869, № 42, 28 мая, с. 148.
- ⁴⁴ ЦГА МССР, ф. 2, оп. 2, д. 340, л. 1.
- ⁴⁵ Бессарабские областные ведомости, 1866, № 13, 26 марта, с. 83.
- ⁴⁶ Там же, 1874, № 72, 11 сентября, с. 341.
- ⁴⁷ Там же, 1866, № 2, 8 января, с. 10.
- ⁴⁸ Там же, 1870, № 93, 25 ноября, с. 400.
- ⁴⁹ Там же.
- ⁵⁰ Там же, 1873, № 14, 17 февраля, с. 72.
- ⁵¹ Там же, 1870, № 67, 26 августа, с. 268; Бессарабские губернские ведомости, 1878, № 97, 13 декабря, с. 428.
- ⁵² Бессарабские областные ведомости, 1872, № 51, 1 июля, с. 290.
- ⁵³ Там же, № 59, 29 июля, с. 330.
- ⁵⁴ Первый раз название «Гармония» встречается в заметке, помещенной в газете «Бессарабские губернские ведомости», 1882, 24 марта № 23, с. 125.
- ⁵⁵ Бессарабские губернские ведомости, 1882, № 8, 30 января, с. 46—47.
- ⁵⁶ Там же.
- ⁵⁷ Там же.
- ⁵⁸ Там же.
- ⁵⁹ Там же.
- ⁶⁰ ЦГА МССР, ф. Р—2960.
- ⁶¹ О том, какое большое воспитательное значение придавалось музыке, видно, например, из того, что в кишиневской прогимназии, существовавшей с 1871 г., пение являлось обязательным предметом. «В видах развития слуха, чувства изящного... и патриотизма, наконец, в видах чисто гигиенических, пение сделано обязательным для всех, имеющих голос, последствием чего было оживление любви к пению (которое стало сильно отвлекать учеников от шалостей) и образование прекрасного детского хора» — Краткий исторический очерк кишиневской прогимназии. Сост. инспектор прогимназии П. Гадзяцкий. Кишинев, 1882, с. 51—52.
- ⁶² Из письма комитета кишиневского музыкального общества «Гармония» за № 563 от 10 октября 1898 г. в Главную дирекцию РМО. — Государственный исторический архив Ленинградской области, ф. 408, оп. 1,

- д. 410, л. 21—22. Далее название данного архива будет приводиться сокращенно: ГИАЛО.
- ⁶³ ЦГА МССР, ф. Р-2960.
- ⁶⁴ Бессарабская жизнь, 1906, № 233 (618), 28 октября (10 ноября), с. 3.
- ⁶⁵ Там же.
- ⁶⁶ Там же.
- ⁶⁷ Из письма В. И. Ребикова И. Ф. Финдейзену от 6 ноября 1898 г. (Государственная ордена Трудового Красного Знамени Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 816, оп. 20).
- ⁶⁸ В цитированном письме В. Ребикова указано «Волошиновская», а в «Русской музыкальной газете» (1898, № 11, с. 997) фигурирует фамилия Волошинская.
- ⁶⁹ Письмо В. Ребикова Н. Финдейзену от 6 ноября 1898 г.
- ⁷⁰ Там же.
- ⁷¹ Гутор В. П. Курсы пения, читанные учителям и учительницам Бессарабской губернии в августе 1893 года. М., 1899, 26 января.
- ⁷² В. Гутор придавал особое значение игре на струнном инструменте, и в частности, на скрипке, в деле развития музыкального слуха. Интересно отметить, что очевидно, по тем же соображениям, игра на скрипке — этом любимом инструменте молдавского народа — преподавалась с 1897 г. в псалмодическом классе в Кишинёве. — Краткий исторический очерк Кишиневской прогимназии. Сост. инспектор прогимназии П. Гадзяцкий, с. 183.
- ⁷³ Взгляды Н. Ерошенко основывались на большом практическом опыте в области преподавания хорового пения в школе. Свой опыт он обобщил в работе: Методические заметки о преподавании классного и хорового пения. Одесса, 1893. Преподавание Н. Ерошенко сочетал с исполнительской деятельностью. Так, например, при распределении наград на городской выставке 1889 г. он руководил объединенным хором из учащихся народных училищ. — Бессарабский вестник, 1889, 7 (19) октября № 29.
- ⁷⁴ ЦГА МССР, ф. 316, оп. 1, д. 832, л. 1—3.
- ⁷⁵ Бессарабский вестник, 1889, № 28, 6 (18) октября.
- ⁷⁶ Артист, 1894, № 33, с. 188. Привлекает к себе внимание тот факт, что отмеченные недостатки в деятельности «Гармонии» совпадают с тем периодом в общественной жизни Кишинёва, когда местная пресса меньше отвечала на вопросы современности, недостаточно обращалась к фольклору, творчеству и исполнительству, а занималась отвлеченными, неактуальными проблемами. — Бессарабские губернские ведомости, 1884, № 107, 1 ноября, с. 2—3; № 108, 3 ноября, с. 3.
- ⁷⁷ Бессарабские губернские ведомости, 1882, № 8, 30 января, с. 47.
- ⁷⁸ Там же, 1884, № 44, 31 января, с. 3.
- ⁷⁹ ЦГА МССР, ф. 70, оп. 1, д. 1, л. 51.
- ⁸⁰ Письмо В. Ребикова Н. Финдейзену от 6 ноября 1898 г.
- ⁸¹ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 410, л. 18 и 14.
- ⁸² Бессарабец, 1898, № 188, 29 сентября.
- ⁸³ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 410, л. 13—16.
- ⁸⁴ Цит. письмо комитета кишиневского музыкального общества «Гармония» в Главную дирекцию РМО; Бессарабские губернские ведомости, 1898, № 60, 20 июня.
- ⁸⁵ Владимир Иванович Ребиков (1866—1920) — автор ряда опер, из которых «Елка» (по Достоевскому) написана в Кишиневе, а также многих других вокальных и инструментальных произведений.
- ⁸⁶ Из письма В. Ребикова Н. Финдейзену от октября 1898 г. (точная дата письма не указана).
- ⁸⁷ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 410, л. 17.
- ⁸⁸ Там же, л. 23.
- ⁸⁹ Бессарабец, 1898, № 188, 29 сентября.

- ⁹⁰ Письмо Кишиневского отделения РМО в Главную дирекцию № 50 от 5 мая 1900 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 410, л. 121).
- ⁹¹ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 739, прилож. III.
- ⁹² Цит. письмо Кишиневского отделения в Главную дирекцию РМО.
- ⁹³ Из письма В. Ребикова А. А. Герке от 6 сентября 1899 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 457, л. 93).
- ⁹⁴ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 457, л. 115—116. Кроме предметов, преподававшихся в музыкальных классах, в программу училища Кишиневского отделения РМО входили: контрапункт строгого и свободного стиля, инструментовка, энциклопедия, история музыки, история искусств, эстетика музыки, хоровое пение и орган («РМГ», 1900, № 3—36, 27 августа — 3 сентября, с. 803), а также арфа (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 457, газ. вырезки между л. 88—89).
- ⁹⁵ Из письма Кишиневского отделения РМО в Главную дирекцию № 54, 19 мая 1900 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 410, л. 131).
- ⁹⁶ Из цит. письма Кишиневского отделения РМО в Главную дирекцию, № 50.
- ⁹⁷ ЦГА МССР, ф. Р—2960.
- ⁹⁸ Там же.
- ⁹⁹ Из письма В. Ребикова Н. Ф. Финдейзену от 28 января 1900 г.
- ¹⁰⁰ Из письма В. Ребикова Н. Ф. Финдейзену от 6 ноября 1898 г.
- ¹⁰¹ Там же.
- ¹⁰² Л. Бакмансон выступала дважды: 12 декабря 1899 г. с программой, составленной из русских, восточных и французских народных песен, и 12 марта 1900 г. как исполнительница романсов русских композиторов (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 410, л. 105, 106).
- ¹⁰³ Василий Захарович Салин (1843—1907) окончил Петербургскую консерваторию по классу Г. Венявского в 1865 г. (первый выпуск). До переезда в Кишинев В. Салин преподавал скрипку в музыкальных классах Харьковского отделения РМО, а также участвовал в местном квартете. В 1885 г. после концертной поездки по России он по приглашению С. И. Танеева становится преподавателем Московской консерватории по классу скрипки, а также работает как солист и участник квартета Московского отделения РМО.
- ¹⁰⁴ ЦГА МССР, отдел 78, инв. № 8301, 1900, с. 13.
- ¹⁰⁵ Из письма В. Ребикова В. Э. Направнику (дата не указана) (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 410, л. 44—45).
- ¹⁰⁶ РМГ, 1899, № 40, с. 989.
- ¹⁰⁷ Из цит. письма В. Ребикова Н. Ф. Финдейзену от 6 ноября 1898 г. Из письма В. Ребикова Н. Ф. Финдейзену от 1899 г. (дата не указана). Из цит. письма В. Ребикова Н. Ф. Финдейзену от 28 января 1900 г.
- ¹⁰⁸ РМГ, 1900, № 3, с. 15, 16.
- ¹⁰⁹ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 410, л. 139—140.
- ¹¹⁰ Из письма Кишиневского отделения в Главную дирекцию РМО № 241 от 18 июня 1899 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 410, л. 78).
- ¹¹¹ Цит. письмо Кишиневского отделения в Главную дирекцию № 241 от 18 июня 1899 г.
- ¹¹² Из письма Главной дирекции РМО в Дирекцию Кишиневского отделения № 602 от 12 августа 1899 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 410, л. 85).
- ¹¹³ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 410, л. 94.
- ¹¹⁴ Бессарабские губернские ведомости, 1902, № 96, 30 апреля (13 мая), с. 2.
- ¹¹⁵ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 457, л. 115.
- ¹¹⁶ Из письма Министерства внутренних дел в Главную дирекцию РМО, № 149 от 9 апреля 1899 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 410, л. 60).
- ¹¹⁷ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 457, л. 12.
- ¹¹⁸ Там же, л. 2.
- ¹¹⁹ Цит. письмо Кишиневского отделения в Главную дирекцию РМО № 241 от 18 июня 1899 г.
- ¹²⁰ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 739, прилож. IV.

- ¹²¹ Там же, д. 457, л. 13.
- ¹²² ЦГА МССР, ф. Р-2960.
- ¹²³ Бессарабская жизнь, 1906, № 233 (618), 28 октября (10 ноября).
- ¹²⁴ Протокол заседания Дирекции Кишиневского отделения РМО от 14 марта 1901 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 410, л. 17).
- ¹²⁵ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 457, л. 38—39. Заметим, что, по мнению друзей В. Ребикова, он не обладал для этого достаточными наличными деньгами.— Там же.
- ¹²⁶ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 457, л. 41.
- ¹²⁷ Там же, л. 11—14.
- ¹²⁸ Там же, д. 738, л. 103, 104, 107.
- ¹²⁹ Там же, д. 739, прилож. IV. Примечательно, что дирекция имела возможность обеспечить училище подходящим директором, как это видно из письма В. Ребикова А. А. Герке от 19 июля 1901 г.: «Любя созданное дело, я не могу относиться хладнокровно и индифферентно к ходу дел Кишиневского отделения... Здесь не приняли Старикова из Тамбова. Дело в том, что местная Дирекция, по-видимому, не ищет настоящего директора...» (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 457, л. 47). Одновременно приведенные слова говорят о преданности В. Ребикова своему делу и после увольнения. Неудача не охладила его пыла, о чем свидетельствует сообщение, что он тотчас же принялся за организацию оперного товарищества в Тамбове совместно с дирижёром Миклашевским и певицей Левандовской. (Бессарабские губернские ведомости, 1901, № 70, 27 марта (9 апреля), с. 2.)
- ¹³⁰ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 457 (газетные вырезки между листами 88 и 89).
- ¹³¹ Там же.
- ¹³² Бессарабская жизнь, 1906, № 233 (618), 28 октября (10 ноября).
- ¹³³ Бессарабские губернские ведомости, 1901, № 107, 16 (29) мая, с. 3.
- ¹³⁴ Под музыкальной антрепризой В. Гутор понимал коммерциализацию концертного дела в капиталистическом обществе. Касаясь эксплуатации немецким импресарио Вольфом юного скрипача Печникова, выступавшего в Германии, В. Гутор писал в 1899 г., что она «...не дает созреть артистичности. Если и этот скрипач пропадет от алчности Вольфа, то это будет очень и очень жаль». Он называет антрепризу «ангренажем юнцов», язвой, которую надо изучить и раскрыть на нее глаза людям.— ЦГА МССР, ф. Р-2960.
- ¹³⁵ ЦГА МССР, ф. Р-2960.
- ¹³⁶ Там же.
- ¹³⁷ Рубинштейн А. О музыке в России.— Век, 1861, № 1.
- ¹³⁸ Бессарабские губернские ведомости, 1901, № 107, 16 (29) мая, с. 3.
- ¹³⁹ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 457 (газетные вырезки между с. 88 и 89). С названными преподавателями была уволена из училища и К. Хршановская, открывшая в 1902 г. свои классы пения.— Там же.
- ¹⁴⁰ Годичный отчет музыкальной школы В. Гутора. Сезон 1901/02 г.
- ¹⁴¹ РМГ, 1903, № 45, с. 1105.
- ¹⁴² Бессарабские губернские ведомости, 1095, № 87, 27 августа (9 сентября), с. 2.
- ¹⁴³ Там же, 1900, № 129, 23 декабря (5 января), с. 3—4.
- ¹⁴⁴ Е. Луч (псевдоним Лучезарская) после окончания школы В. Гутора занималась у проф. Ирецкой в Петербургской консерватории.
- ¹⁴⁵ Бессарабские губернские ведомости, 1901, № 221, 9 (22) октября, с. 4.
- ¹⁴⁶ Указ. годичный отчет музыкальной школы В. Гутора.
- ¹⁴⁷ Программа полугодового открытого вечера учащихся школы В. Гутора 18 декабря 1905 г. Музыкальная школа В. Гутора. Сезон 1905/06 г.
- ¹⁴⁸ РМГ, 1903, № 37, с. 844.
- ¹⁴⁹ Бессарабские губернские ведомости, 1901, № 231, 20 октября (2 ноября), с. 3.
- ¹⁵⁰ Указ. годичный отчет музыкальной школы В. Гутора.

- ¹⁵¹ Там же.
- ¹⁵² Бессарабские губернские ведомости, 1901, № 265, 2 (15) декабря, с. 3.
- ¹⁵³ Там же, № 244, от 6 (19) ноября, с. 2.
- ¹⁵⁴ Бессарабские губернские ведомости, 1902, № 224, 13 (26) октября, с. 3.
- ¹⁵⁵ Там же, № 246, 10 (23) ноября, с. 3.
- ¹⁵⁶ Там же, № 238, 1 (14) ноября, с. 3; № 250, 16 (29) ноября, с. 2. ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 457 (газетные вырезки между л. 88—89).
- ¹⁵⁷ ЦГА МССР, ф. 792, оп. 1, д. 18, л. 23.
- ¹⁵⁸ Бессарабские губернские ведомости, 1901, № 91, 22 апреля (5 мая), с. 3.
- ¹⁵⁹ Там же, № 28, 4 (17) февраля, с. 3; № 34, 13 (26) февраля, с. 3; № 76, 5 (18) апреля, с. 3; № 91, 22 апреля (5 мая), с. 3; 1902, № 7, 9 (22) января, с. 3.
- ¹⁶⁰ Бессарабцы, 1901, № 32, 4 (17) февраля.
- ¹⁶¹ Годичный отчет музыкальной школы В. Гутора. Сезон 1901/02 г.—ЦГА МССР, ф. Р-2960.
- ¹⁶² Отчет музыкальной школы В. П. Гутора за 1901/02 учебный год.—ЦГА МССР, ф. Р-2960.
- ¹⁶³ Боюканы — одно из бывших предместий Кишинева.
- ¹⁶⁴ Бессарабская жизнь, 1906, № 233 (618), 28 октября (10 ноября).
- ¹⁶⁵ Там же.
- ¹⁶⁶ Там же, № 261, 1 (14) декабря, с. 3.
- ¹⁶⁷ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 457 (газетные вырезки между л. 88 и 89).
- ¹⁶⁸ История Молдавии, т. 1, с. 502.
- ¹⁶⁹ Бессарабцы, 1904, № 180, 10 (23) июля, с. 3.
- ¹⁷⁰ Бессарабские губернские ведомости, 1904, № 19, 19 февраля (3 марта), с. 2.
- ¹⁷¹ Бессарабская жизнь, 1906, № 261, 1 (14) декабря, с. 1.
- ¹⁷² Бессарабцы, 1904, № 239, 12 (25) сентября, с. 4.
- ¹⁷³ Письмо Кишиневского отделения в Главную дирекцию РМО № 433 от 24 мая 1903 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 457, л. 107).
- ¹⁷⁴ Письмо Главной дирекции РМО в дирекцию Кишиневского отделения № 469 от 17 марта 1899 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 410, л. 70—71).
- ¹⁷⁵ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 410, л. 141.
- ¹⁷⁶ Ганина М. Александр Константинович Глазунов. Жизнь и творчество. Л., 1961, с. 161.
- ¹⁷⁷ Из письма дирекции Кишиневского отделения в Главную дирекцию № 268 от 18 января 1906 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 457, л. 141).
- ¹⁷⁸ Из письма дирекции Кишиневского отделения в Главную дирекцию от 5 ноября 1913 г. № 129 (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 558, л. 54).
- ¹⁷⁹ П. Крушеван — реакционный политик, черносотенец.
- ¹⁸⁰ Пушкинская аудитория — театральное здание, построенное в Кишиневе в 1900 г. по подписке, в которой приняли участие широкие слои населения.
- ¹⁸¹ Бессарабская жизнь, 1907, № 185, 15 (28) августа, с. 3.
- ¹⁸² Там же, № 100, 3 (16) мая, с. 4.
- ¹⁸³ Там же.
- ¹⁸⁴ РМГ, 1907, № 40, с. 885.
- ¹⁸⁵ На кого опиралось руководство отделения, видно, например, из того, кто являлся почетным членом. Так, одним из почетных членов Кишиневского отделения, избранным в 1903 г., был бессарабский губернатор князь С. Урусов (из письма дирекции Кишиневского отделения в Главную дирекцию № 219 от 25 ноября 1903; ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 457, л. 132).
- ¹⁸⁶ Г. Бибер-Гальперина окончила Берлинскую консерваторию. Преподавала в Кишиневском музыкальном училище с 1901 по 1907 г., а затем в Одесской консерватории.
- ¹⁸⁷ Ю. М. Гуз преподавал в Кишиневском музыкальном училище с 1916 г. Проработав много лет в Кишиневе, он воспитал несколько поколений

- пианистов, в числе которых был и будущий молдавский композитор Ш. Няга. В последние годы до выхода на пенсию он работал в должности доцента Кишиневской госконсерватории.
- ¹⁸⁸ Впоследствии после высылки из Бессарабии в годы первой мировой войны Спитта выступала в Уфе под псевдонимом Скородинская. (Из письма дирекции Кишиневского отделения в Главную дирекцию № 717 от 18 июля 1916 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 739, л. 81.)
- ¹⁸⁹ Л. Лившиц окончил Петербургскую консерваторию по классу Л. С. Ауэра. Является братом Б. Сибора. Концертировал в Англии, Германии, Румынии и Болгарии. В Кишиневе стал преподавать в связи с условиями военного времени. В 1917 г. он пожертвовал часть сбора со своего концерта местному совету присяжной адвокатуры для нужд бывших политических ссыльных.— Бессарабская жизнь, 1917, № 93, 9 апреля, с. 4.
- ¹⁹⁰ С. Ондричек окончил Пражскую консерваторию. Является братом знаменитого чешского скрипача Ф. Ондричека. В Кишиневе работал с 1911 по 1916 г.
- ¹⁹¹ С. Клячко работал в Кишиневе с 1907 г. как преподаватель, солист и ансамблист, а также дирижер. Помимо Кишинева Клячко выступал в Одессе, Харькове, Курске и многих других городах России. Но, несмотря на свою разностороннюю деятельность, он настолько нуждался, что пришлось дать концерт, чтобы купить ему виолончель вместо разбившейся в 1917 г.— Бессарабская жизнь, 1917, № 47, 18 февраля (3 марта), с. 4. Насколько этот случай типичен для тяжёлого положения преподавателя и артиста в дореволюционном Кишиневе видно из того, что он буквально повторяет то, что произошло с арфой преподавательницы музыкальных классов местного отделения РМО Л. Волькенберг еще в 1899 г. У известной артистки, которая ранее «...давала концерты в Петербурге со знаменитым Цабелем, потом играла в оперном оркестре и затем принимала участие в целом ряде концертов в Кишиневе с благотворительными целями...», сломался дорогой инструмент, но на его починку не удалось собрать денег. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 457, газетные вырезки между л. 88—89).
- ¹⁹² Докладная записка М. М. Ипполитова-Иванова по обследованию Ека-теринославского и Кишиневского отделений общества. Циркуляр Глав-ной дирекции о постановке музыкального образования за 1911 г.— ЦГАЛИ, ф. 661, оп. 1, д. 127.
- ¹⁹³ Из письма дирекции Кишиневского отделения Плеске № 453 от 16 июля 1903 (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 457, л. 125).
- ¹⁹⁴ Из письма Плеске в дирекцию Кишиневского отделения № 1043 от 6 августа 1903 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 457, л. 118).
- ¹⁹⁵ Из письма дирекции Кишиневского отделения в Главную дирекцию № 482 от 20 августа 1903 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 457, л.л. 119 и 128).
- ¹⁹⁶ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 739, прилож. V.
- ¹⁹⁷ Из письма дирекции Кишиневского отделения в Главную дирекцию № 373 от 19 января 1908 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 558, л. 7—8).
- ¹⁹⁸ Письмо Сербулова в дирекцию Кишиневского отделения РМО от 7 сентября (25 августа) 1908 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 558, л. 10).
- ¹⁹⁹ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 739, прилож. V.
- ²⁰⁰ Там же.
- ²⁰¹ Из письма дирекции Кишиневского отделения РМО в Главную дирек-цию № 92 от 18 сентября 1908 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 558, л. 9).
- ²⁰² Г. И. Шейдлер окончил Пражскую консерваторию по классу скрипки и теории композиции и выдержал с отличием государственный экза-мен на педагога по скрипке и фортепиано. С 1 марта 1906 г. по 1 сен-тября 1910 г. он состоял директором музыкальных классов Орловского отделения РМО.— Из письма Дирекции Кишиневского отделения в

- Главную дирекцию № 183 от 7 октября 1910 г.— ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 558, л. 23.
- ²⁰³ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 558, л. 28—29, 30—31, 35—36.
- ²⁰⁴ Из письма дирекции Кишиневского отделения в Главную дирекцию № 5 от 7 сентября 1911 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 558, л. 37).
- ²⁰⁵ Из письма дирекции Кишиневского отделения в Главную дирекцию № 4 от 5 сентября 1912 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 558, л. 50).
- ²⁰⁶ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 739, прилож. VII.
- ²⁰⁷ Из письма дирекции Кишиневского отделения в Главную дирекцию от 6 июля 1916 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 739, л. 71).
- ²⁰⁸ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 739, прилож. IV.
- ²⁰⁹ Из письма председателя Кишиневского отделения РМО в Кишиневскую городскую управу № 372 от 28 января 1904 г.— ЦГА МССР, ф. 2, оп. 1, д. 8920, л. 218; ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 739, прилож. IX).
- ²¹⁰ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 738, л. 78.
- ²¹¹ Там же, д. 739, прилож. VI.
- ²¹² Из писем дирекции Кишиневского отделения в Главную дирекцию № 288 от 18 февраля 1913 г. и № 508 от 6 апреля 1916 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 739, л. 1—2 и 99—100).
- ²¹³ Письмо дирекции Кишиневского отделения в Главную дирекцию № 717 от 18 июля 1916 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 739, л. 75—81).
- ²¹⁴ Из письма дирекции Кишиневского отделения в Главную дирекцию № 752 от 24 августа 1916 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 738, л. 109).
- ²¹⁵ Из журнала Присутствия Бессарабского губернского правления от 28 июня 1906 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 738, л. 104). Заметим, что следствие по данному делу затянулось.
- ²¹⁶ Из письма дирекции Кишиневского отделения в Главную дирекцию № 752 от 24 августа 1916 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 738, л. 109).
- ²¹⁷ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 739, л. 9, 64—66.
- ²¹⁸ Были избраны: на пост председателя отделения — жена бессарабского губернатора К. Воронович, в состав дирекции — Левицкий и барон А. фон Рабен, а кандидатами в директора отделения — князь П. Бажбеу-Меликов, управляющий Кишиневским отделением Международного банка В. Цивинский и др. (Из письма дирекции Кишиневского отделения в Главную дирекцию № 197 от 31 декабря 1916 г. ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 739, л. 92).
- ²¹⁹ Любопытно, что, несмотря на незаконченность следствия, Теут в мае 1917 г. получил справку об отсутствии юридических оснований для его обвинения (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 738, л. 113, 114).
- ²²⁰ ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 739, прилож. V.
- ²²¹ Из письма дирекции Кишиневского отделения в Главную дирекцию № 243 от 20 августа 1917 г. (ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, д. 739, л. 94).
- ²²² Друг, 1914, № 9, 12 (25) января, с. 4—5.
- ²²³ Там же, № 88, 22 апреля (5 мая), с. 1.
- ²²⁴ Бессарабские губернские ведомости, 1902, № 227, 17 (30) октября, с. 2.
- ²²⁵ ЦГА МССР, ф. 2, оп. 1, д. 8908, л. 24.
- ²²⁶ Библиотека ЦГА МССР, инв. № 2655, с. 3 и 8.
- ²²⁷ Бессарабская жизнь, 1917, № 153, 154 и 169 от 22 июня (5 июля), 23 июня (6 июля) и 12 (25) июля, с. 1, 4.
- ²²⁸ Там же, № 103, 22 апреля (5 мая), с. 4.
- ²²⁹ Там же, № 99, 16 (29) апреля, с. 4.
- ²³⁰ Там же, № 100, 18 апреля (1 мая), с. 4.
- ²³¹ Из письма дирекции Кишиневского отделения РМО в Кишиневскую уездную земскую управу № 46 от 16 февраля 1918 г. (ЦГА МССР, ф. 70, оп. 1, д. 346, л. 2 и 3).

Глава 4

- ¹ Драганов П. Д. Бессарабиана. Кишинев, 1911, с. 270.
- ² Глумов А. Музыкальный мир Пушкина. М.—Л., 1950, с. 74.
- ³ Чайнова О. Театр Маддекса в Москве 1776—1805 гг. М., 1927. Однако имеются данные о том, что этот балет ставился не в 1793 г. (Всеволодский Д., Герцингер В. Сб. историко-театральной секции, т. I, ЦГ, 1918, с. 14).
- ⁴ У Козловского, как известно, живо интересовавшегося фольклором, есть обработка молдавских народных мелодий. Одна из них аранжирована им в двух вариантах: как песня и как полонез. Этот полонез был исполнен в присутствии автора музыкантами Г. А. Потемкина в 1792 г. в Таврическом дворце в Петербурге, на празднестве, посвященном взятию Измаила (Державин Г. Р. Полн. собр. соч., изд. имп. АН, т. I. Спб., 1864, с. 405). Из афиши представления «Радость молдаван, или Победа» Е. Кавоса и К. Эйзриха видно, что они включили в свою партитуру полонез Козловского. Вполне естественно допустить, что и в названной опере были использованы молдавские фольклорные мотивы.
- ⁵ Бернандт Г. Словарь опер. М., 1962.
- ⁶ Postulnicu M. Istoria muziceii la romani. Buc., 1928, p. 150.
- ⁷ История Молдавии, т. I. Кишинев, 1951, с. 370.
- ⁸ Bobulescu C. Lăutarii noștri. Buc., 1922, p. 55.
- ⁹ История Молдавии, т. I, с. 432.
- ¹⁰ По одним сведениям Франсуа, Франц (он же Франтишек) Ружицкий является сыном венского музыканта Венцеля Рузicka, бывшего органистом придворной капеллы, преподавателем скрипки и фортепиано, а также дирижером небольшого оркестра при конвикте, в котором учился Ф. Шуберт. Однако документы, хранящиеся в Житомирском областном государственном архиве (ф. 146, оп. 1, д. 5150), говорят о Франце, Франтишке Матвеевиче Ружицком, родившемся 5 февраля 1794 г. в вотчинном имении своего деда Адама в с. Березовке Родомыслевского уезда Киевского воеводства. На протяжении многих лет семья Ружицких фигурировала в списках дворянского депутатского собрания Новгород-Волынской области. Из заявления Ф. Ружицкого от 1830 г. (Арх. Ст. I. Iași. Тг. 796, ор. 906/474, ф. 50) видно, что он более 20 лет находился в Молдавии. В том же 1830 г. он стал капельмейстером молдавской пехотной стражи, организовавшейся в Яссах при поддержке русского командования. Уехав из Ясс, он жил и работал в России, как видно из его писем 40-х гг., адресованных П. Киселеву, которого он знал, возможно, по тайным декабристским обществам (ЦГИАЛ, ф. 958, оп. 1, д. 455, л. 1—10). В 1840 г. в журнале «Дачия литерарэ» была напечатана «Кадриль» Ф. Ружицкого для фортепиано на молдавские народные темы.
- ¹¹ Негруци К. Опере алесе. Кишинэу, 1957, п. 337.
- ¹² Глумов А. Пушкин, Верстовский, Виельгорский.— Советская музыка, 1934, № 1.
- ¹³ По сведениям, приводимым Ю. Келдышем в его работе («История русской музыки», ч. 2. М.—Л., 1947, с. 88), Карл Эйзрих служил дирижером нижегородского театрального оркестра и был одним из учителей Балакирева. Известно, что К. Эйзрих написал немало сочинений, включая оперы, романсы и инструментальные пьесы. Можно предположить, что в период русско-турецких войн он в качестве капельмейстера находился в Молдавии.
- ¹⁴ Годы написания каприччио «Мититика» оп. 45 приводятся по данным профессора Л. С. Гинзбурга, любезно предоставившего мне эти сведения. Как утверждают некоторые румынские авторы, Ромберг исполнил свое каприччио «Мититика» в 1806 г. в Яссах, где он дал концерт по пути в Россию (Breazul O. Pagini din Istoria muzicii românești. Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din RSR. Buc., 1966, p. 129).

- ¹⁵ Albina Româneasca. Iași, 1834, aprilie 12, p. 138.
- ¹⁶ Е. Асаки (добрачная фамилия Таубер) — жена писателя Г. Асаки, получившая музыкальное образование в Вене и написавшая ряд сочинений, из которых самыми значительными являются: мелодрама «Войкица дин Романия» и пастораль «В цветущих долинах».
- ¹⁷ М. Мило (1814—1896) — первый в Дунайских княжествах профессиональный актер.
- ¹⁸ И. Херфнер заменил Ф. Ружицкого на посту военного капельмейстера. Он работал также дирижером ясского театра, преподавал фортепиано, играл на виолончели и написал ряд сочинений, в том числе две увертюры для оркестра, одна из которых «Молдавская национальная увертюра» относится к 1845 г.
- ¹⁹ Burada T. T. Istoria teatrului în Moldova, Iași, 1915, v. 1, p. 172.
- ²⁰ П. Черватти — один из иностранных музыкантов, переехавших в Дунайские княжества.
- ²¹ Cosma O. L. Op. cit., vol. 1. Buc., 1962, p. 23.
- ²² Там же.
- ²³ Massof V. Teatrul românesc, privire istorică, 1961, vol. 1, p. 132.
- ²⁴ Cosma O. L. Op. cit., p. 20.
- ²⁵ Надеждин Н. Прогулка по Бессарабии. — «Одесский альманах» на 1840 год. Одесса, с. 292—294.
- ²⁶ Хамко-Нагельный И. Кишиневский театр. Репертуар и Пантеон, 1947, т. 6, с. 75—80.
- ²⁷ Гербановский Н. Кишиневские театры. — «Пантеон», журнал литературно-художественный, изд. Ф. Кони, т. 8, Спб., 1853, март. кн. 3, с. 5—8.
- ²⁸ Воспоминания Е. А. Хвостовой. — Вестник Европы, 1869, № 8, с. 694.
- ²⁹ Левит Ф. Георге Асаки. Кишинэу, 1966, п. 84.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Cosma O. L. Op. cit., p. 26.
- ³² Там же, с. 22.
- ³³ И. Вахман (1806—1863) — автор многих водевилей и оперетт, а также оперы «Браконьеры» и оперного фрагмента «Михай накануне битвы у Кэлугэрень». Им изданы 4 тетради народных мелодий.
- ³⁴ Massof V. Op. cit., vol. 1, p. 368.
- ³⁵ Александри В. Публицистикэ. Скрисорь, едиция ынгрижитэ, префацэ, ноте ши индичь де Х. Корбу. Кишинэу, 1968, п. 41.
- ³⁶ Burada T. T. Istoria teatrului în Moldova, vol. 2, Iași, 1922, p. 13—14.
- ³⁷ Cosma O. L. Op. cit., p. 32.
- ³⁸ А. Флехтенмахер (1823—1898) — композитор, скрипач, дирижер и педагог, учился в Вене у И. Бема и И. Майзедера. Служил скрипачом в Ясском национальном театре. Работал дирижером национальных театров в Яссах, Крайове и Бухаресте. Преподавал скрипку в Бухарестской консерватории, а затем стал ее директором. Писал водевили, оперетты, сочинения для оркестра, хора и сольные вокальные пьесы. Вместе с Л. Вистом (1819—1889) и Э. Вахманом (1836—1908) А. Флехтенмахер в свое время играл видную роль в музыкальной жизни Молдавии и Румынии.
- ³⁹ Burada T. T. Op. cit., vol. 2, p. 35.
- ⁴⁰ Э. Кауделла (1841—1924) — композитор, скрипач, дирижер, профессор по классу скрипки Ясской консерватории и затем ее директор. Учился в Берлине у Х. Риса и в Париже у А. Вьетана, Л. Массара и Ж. Алара. Написал ряд произведений для музыкального театра, а также симфонические сочинения, в том числе первые в своей стране фантазии на народные темы (для оркестра и для скрипки с аккомпанементом фортепиано) и первый концерт для скрипки с оркестром.
- ⁴¹ А. Эрлих (1822—1899) — австрийский (а по другим сведениям немецкий) музыкант, воспитанник венской консерватории, ученик Тальберга. Известен как пианист-концертант (а по другим сведениям также скрипач-виртуоз). Написал ряд музыковедческих работ, в частности, о Ваг-

нере, о фортепианном и скрипичном искусстве прошлого и его времени, об орнаментике в сонатах Бетховена, а также несколько музыкальных сочинений. Из афиш его концертов как скрипача в Яссах в 1843 г. мы узнаем о сочиненных им вариациях на молдавские темы (*Breazul G. Pagini din istoria muzicii romanesti*. Бус., 1966, р. 254.

⁴² Бессарабские областные ведомости, 1866, № 11, 12 марта, с. 68.

Глава 5

¹ *Din trecutul nostru*, 1934, N 78, april-mai. Chişinău, p. 47.

² В русских изданиях Музыкального словаря Римана ошибочно говорится, что Сикард окончил Киевское музыкальное училище в 1889 г. В Киевском государственном архиве (ф. 176, оп. 1, д. 68) хранится копия его выпускного диплома, выданного в 1884 г.

³ Жизнь и искусство, 1894, № 367.

⁴ РМГ, 1896, с. 117—118; 1897, с. 508 и 854; 1898, с. 206.

⁵ Киевлянин, 1914, № 62, 1914, 3 марта. Ноты концерта Сикарда не сохранились и, очевидно, существовали только в рукописи. По словам киевского композитора И. Компанейца, отыскавшего этот концерт, в нем были обороты, напоминавшие молдавскую народную музыку: нечто, связанное с дойной — во второй части, и танцевальные ритмы — в третьей. Жена композитора Б. Лятошинского, Маргарита Александровна, бывшая на пятом симфоническом концерте, вспоминает любопытную деталь, сообщенную мне Н. Кузьминым: Сикард забыл один пассаж и доиграл концерт по нотам.

⁶ ЦГАЛИ, ф. 2085, оп. 1, д. 941.

⁷ Там же.

⁸ *La revue musicale belge*, 1937, 5 juin.

⁹ Заметим, что романс Сикарда «Цветок» посвящен им Олимпии Беренет, происходящей из семьи графини Ганской — жены Бальзака.

¹⁰ Котляров Б. Я. Лэутарий молдовень ши арта лор. Кишинэу, 1966, п. 104.

¹¹ Годы выхода в свет установлены по данным разрешения цензора к печати.

¹² Василенко В. Из истории украинской лирической фольклористики конца XVIII — середины XIX в. — В кн.: «Живі сторінки української музики». Київ, 1865, с. 40—42.

¹³ Гутор В. П. В ожидании реформы. Спб., 1891; ЦГА МССР, ф. Р-2960, с. 4—5.

¹⁴ Теплов В. Психология музыкальных способностей. М., 1952.

¹⁵ Там же, с. 5—6.

¹⁶ Гутор В. П. Психологические основы и задачи музыкального образования. — Русское богатство, 1891, № 3.

¹⁷ Цит. по: Теплов В. Указ. соч., с. 6.

¹⁸ Там же, с. 25.

¹⁹ Там же, с. 16.

²⁰ Там же, с. 23.

²¹ Там же, с. 20.

²² Гутор В. П. О любительстве в музыке. — Артист, 1894, № 12, с. 56.

²³ Гутор В. П. В ожидании реформы, с. 50.

²⁴ Там же, с. 24—25.

²⁵ Там же, с. 48. Под антрепризой Гутор понимал существовавший в его время порядок организации концертной жизни, в которой решающую роль играла частная инициатива материально заинтересованных лиц. Такую антрепризу он называл «язвой капиталистического общества», так как антрепренеры заботились лишь о своей прибыли и наносили огромный ущерб искусству.

²⁶ Там же, с. 58.

²⁷ Друг, 1914, № 10, 14 (27) января.

²⁸ Бессарабская жизнь, 1917, № 44, 15 (28) февраля, с. 3.

- ²⁹ Русские ведомости, 1895, № 98, 8 апреля.
- ³⁰ Танеев С. Дневники, кн. I. М., 1981, с. 307.
- ³¹ К мысли использовать красный цвет Гутор пришел, очевидно, на основе опыта средневековья, когда разные цвета, в которые окрашивались линейки, выполняли и роль ключей, о чем в его заметках есть много материала.
- ³² Настоящее имя Кузы было Ефросинья. Певица присвоила себе имя Валентины в честь героини оперы «Гугеноты».
- ³³ Любопытно отметить, что среди других партнеров Липковской был и Мейерхольд, который осуществил с ней постановку «Секрета Сюзанны» в Петербурге в 1912 г. и сам выступил в роли немого негра.

Глава 6

- ¹ В 1918 г., когда войска королевской Румынии оккупировали Бессарабию, он вместе с отцом, активным борцом за Советскую власть, перешел на левый берег Днестра, чтобы с оружием в руках служить делу революции. Шестнадцатилетним юношей П. Киор вступил в ряды червонного казачества и прошел весь ратный путь гражданской войны. После окончания Коммунистического университета имени Я. М. Свердлова в Москве его направили в МАССР, где с 1924 г. он занимал ряд ответственных партийных и государственных постов, в том числе пост первого секретаря обкома комсомола, ответственного редактора первой советской молдавской газеты «Плугарул рошу», наркома просвещения и председателя Научного комитета автономной республики. Параллельно с работой на занимаемых им постах он активно проявил себя в области литературы и фольклористики, возглавляя созданный по его инициативе Союз писателей МАССР и журнал «Молдова литерарэ», заботился о подготовке школьных учебников на молдавском языке, занимался изданием русско-молдавского словаря, собирал и публиковал словесные тексты молдавских народных поговорок и песен. Ему принадлежит перевод на молдавский язык «Интернационала» и многих других революционных песен, а также брошюр, посвященных работе комсомольской и пионерской организаций в Молдавии, положению трудящихся в оккупированной Бессарабии.
- ² С точки зрения жизнестойкости фольклорных образов примечательно, что «Иляно» является очень близким вариантом песни «Иленуца де ла Пятра», слова которой были опубликованы К. Негруци в газете «Дачия литерарэ» в 1840 г. Под тем же названием в репертуаре молдавских лэутаров первой половины XIX в. бытовал задорный танец, нотная запись которого содержится в сборнике Ф. Ружицкого, изданного в ясской литографии Г. Асаки в 1834 г.
- ³ Песня «Ам ун леу...» своей яркой выразительностью привлекла к себе внимание композитора Дж. Энеску, который использовал ее в своей первой «Румынской рапсодии». К той же песне обратился композитор Д. Гершфельд в первой советской молдавской опере «Грозован».
- ⁴ По сведению румынского музыковеда В. Космы утвердившаяся мелодия песни является не той, которую сочинил Флехтенмахер, а принадлежит безымянному лэутарскому творчеству.— ЦГА МССР, ф. Р-29-60.
- ⁵ Вот как сам М. А. Бак вспоминает об этом: «С 1926 года я работал заведующим музыкальной частью Украинского государственного театра им. Заньковецкой в Днепропетровске. В конце 20-х гг. гастрольный маршрут привел нас в город Балту, которая была тогда столицей Молдавской Автономной республики. Гастроли продолжались около месяца и, естественно, за это время мне довелось познакомиться со многими деятелями молдавской культуры. Однажды ко мне обратился редактор центральной газеты Павел Иванович Киор с просьбой принять участие в составлении первого в Молдавии сборника революционных и народ-

ных песен, предназначенного для самостоятельных хоров. Моя задача заключалась в том, чтобы записать с голоса Киора мелодии народных песен, а затем переложить их для голоса. Кроме того, надо было сделать хоровые обработки нескольких революционных песен. Работа была довольно объемной и трудной тем более, что молдавского языка и фольклора я не знал, полностью полагаясь на авторитет и эрудицию Киора. Однако неповторимая самобытность мелодий увлекла меня и я работал с большой радостью.

Спустя некоторое время я получил сборник, вышедший тиражом в 1500 экземпляров. Изданный без авторской корректуры, он, естественно, содержал немало ошибок, опечаток, пропусков знаков альтерации и т. д. Теперь, почти полвека спустя, обнаружив его среди старых бумаг своего архива, я, конечно, не могу не относиться к собственным обработкам весьма критически, и все же, несмотря на все несовершенство, очевидное с позиций современного композиторского профессионализма, эта старая нотная тетрадь мне дорога. Я счастлив, что и мне довелось участвовать в развитии музыкальной культуры Советской Молдавии.

⁶ Кроме того, экспертиза, произведенная по моей просьбе заведующей производственного отдела издательства «Картя Молдовеняскэ» В. Павловой, показала, что издавался он не литографическим, а цинкографическим способом. Поскольку при Государственном издательстве Молдавии ни в Балте, ни позже в Тирасполе до конца 30-х гг. цинкографического цеха не существовало, подготовительная типографская работа могла быть осуществлена лишь за пределами республики. Учитывая непосредственную близость Одессы и ее роль в развитии многих молдавских начинаний, можно с уверенностью сказать, что сборник был подготовлен к печати именно там.

⁷ Парфенов П. Как создавалась песня.— Красноармеец, 1934, январь.

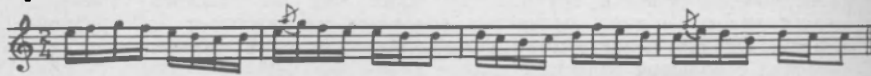
⁸ Из письма А. Константиновского от 17 ноября 1977 г. (личный архив автора. ЦГА МССР, ф. Р-29-60)

⁹ Известия 1979, № 190 (19255), 16 августа, с. 6.

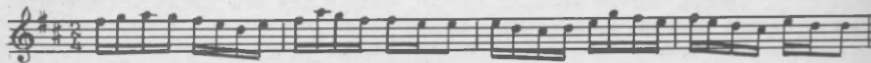
¹⁰ Чобану И. Д. Павел Киору — фолклорист. — Лимба ши литература молдовеняскэ, 1967, № 1, п. 65.

Нотное приложение

Пример 1

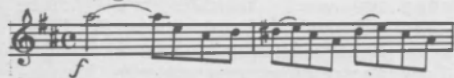


Пример 2

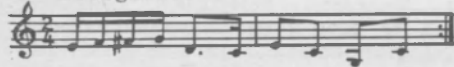


Пример 3

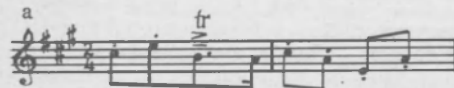
a Allegretto..



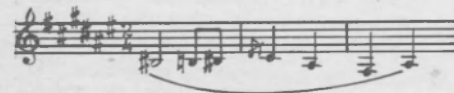
б Allegretto



Пример 4

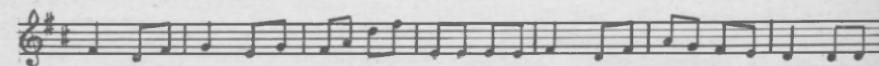


Пример 5

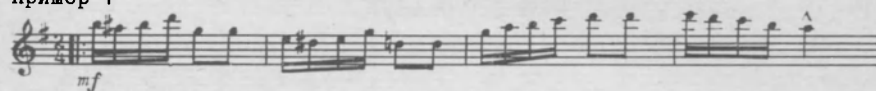


Пример 6

Moderato



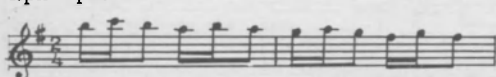
Пример 7



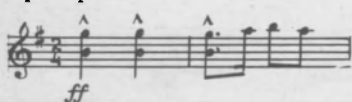
Пример 8



Пример 9

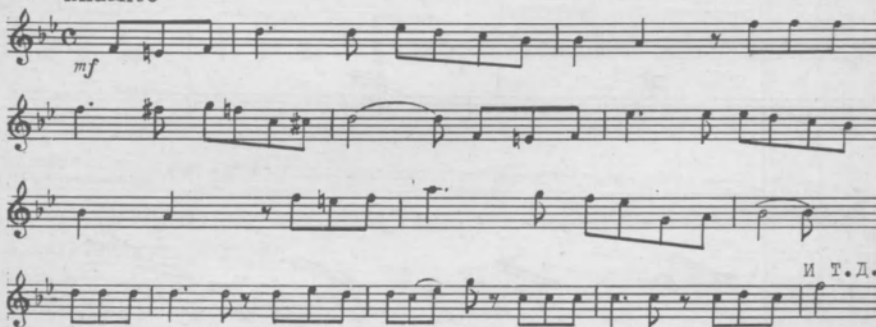


Пример 10



Пример 11

a Andante



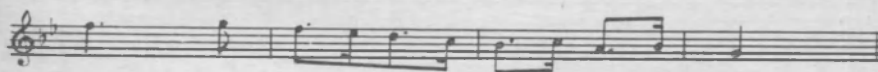
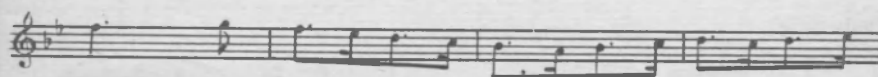
B risoluto

The musical score consists of six systems, each containing three staves. The notation is handwritten and includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical symbols such as notes, rests, and slurs. The first system is marked 'B risoluto'. The bottom two systems contain repeated rhythmic patterns with markings like '2.)' and '*' below the staves.

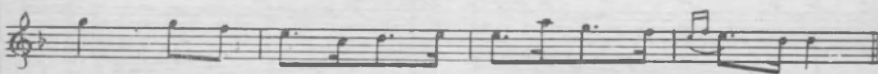
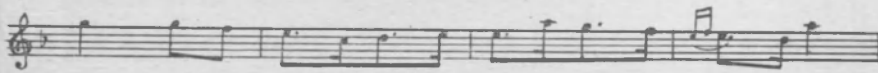


Пример 12

a



6



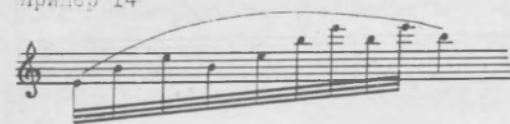
Пример 13

Moderato assai





Пример 14



Пример 15



Пример 16



Пример 17



Пример 18



Пример 19



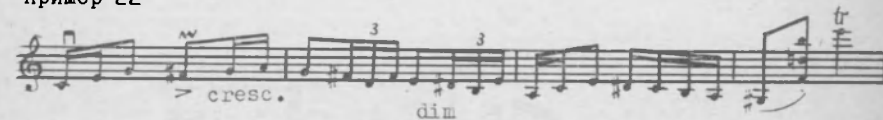
Пример 20



Пример 21



Пример 22



Пример 23



Пример 24



Пример 25



Пример 26



Пример 27



Пример 28



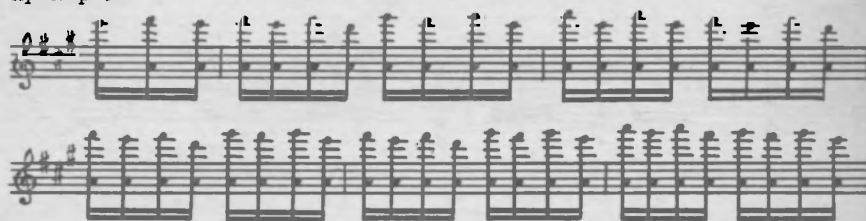
Пример 29



Пример 30



Пример 31



Пример 32

Allegro moderato quasi Andante



Пример 33

Allegretto



Пример 34

Andante



Пример 35

Moderato

p *f* pizz arco pizz arco pizz arco *ff*

Пример 36

Moderato

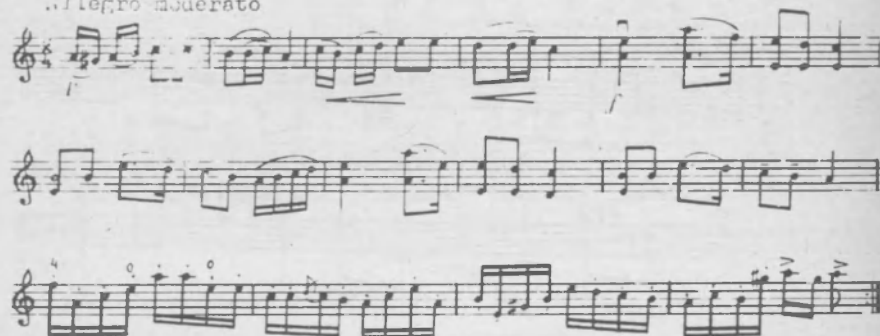
Дивка

mf *ritard.* *ff* *mf* *mf* *riten c* *ff a tempo*

Козак

Пример 37

Allegro moderato



Пример 38

Allegro moderato



Пример 39

Allegretto



Пример 40

Moderato

ritard.

pizz *p* pizz pizz pizz arco

piu vivo

p

Пример 41

Andante sostenuto

a tempo

sul G

rit

p *sf* *f* *p* *sf*

mf *sf* *p*

sf *sf* *p* a tempo

f *p* *sf* *f* rit

Пример 42



Пример 43



Пример 44



SUMMARY

Various aspects of the history of Moldavian, Ukrainian and Russian musical relations are discussed in the book. These relations reflect the century-old history of the three friendly peoples in the course of which they have developed a steady cultural interchange. Its results are studied in the following directions: folkmusic, musical instruments and instrumental art, musicians guilds, the development of concert life, musical education and composition. In the field of folk-music mutual links have numerous proofs. Songs and dances of the three peoples have much in common as far as their poetic images and musical structure are concerned.

Among the facts grouped under the first heading it is necessary to single out those of particular interest in the context of this work. One deals with the first folk-lore collection published in Moldavia by F. Ruzhitsky in 1834 which contains the melody that inspired A. S. Pushkin to write „Zemfira's song" from his poem „Gipsies". The other refers to the first collection of folk and revolutionary songs published in Soviet Moldavia by P. I. Kior in the late twenties thanks to which it became possible to establish a direct link between the well-known partizan song of the civil war — „Po dolinam i po vzgoriam" — and an old Moldavian peasant song.

In the history of musical instruments there is a great number of striking examples of interdependence of types, forms, denominations and social function of various specimens. This applies especially to the violin. Studying its history in Moldavia, the author was able to trace the existence of the instrument at least from the beginning of the XVth century. Moreover, the fact that this type of instrument was known under its slavonic denomination „skripka" suggests that it had already been known by the slavs much earlier.

The data connected with musicians' guilds shows that they developed similar in Russia, Moldavia and the Ukrain. In this respect the facts concerning the fiddlers' guild of the town of Hush and Kiev musicians' guild are particularly interesting.

The material reviewed under the last heading covers a very wide range of subjects. They deal, for instance, to the setting up in Kishinev a local branch of the Russian musical society with its musical school and the role played in this process by the Russian composer V. Rebikov. From then on, and especially since the formation of the MSSR, Russian and Ukrainian musicians have actively contributed to the development of the musical education system and concert life in the republic.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ РЕДАКТОРА	3
ВВЕДЕНИЕ	4
<i>Глава 1. ОТРАЖЕНИЕ МОЛДАВСКО-РУССКО-УКРАИНСКИХ СВЯЗЕЙ В ПРОЦЕССЕ РАЗВИТИЯ МОЛДАВСКИХ НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ</i>	21
<i>Глава 2. МУЗЫКАНТСКИЕ ЦЕХИ В МОЛДАВИИ</i>	34
<i>Глава 3. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ БЕССАРАБИИ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX в.</i>	45
<i>Глава 4. МОЛДАВСКО-РУССКО-УКРАИНСКИЕ ВЗАИМОВЛИЯНИЯ В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ</i>	92
<i>Глава 5. О ТВОРЧЕСКИХ СВЯЗЯХ МОЛДАВСКИХ, РУССКИХ И УКРАИНСКИХ МУЗЫКАНТОВ</i>	111
<i>Глава 6. РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ В СОВЕТСКОЙ МОЛДАВИИ</i>	163
ПРИМЕЧАНИЯ	185
НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ	202
SUMMARY	215

Борис Яковлевич Котляров

*ИЗ ИСТОРИИ
МУЗЫКАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ МОЛДАВИИ,
УКРАИНЫ, РОССИИ*

*Утверждено к изданию
Советом Кишиневского государственного института искусств
им. Г. Музическу*

Редактор Т. И. Акимова
Художник С. Е. Майоров
Художественный редактор В. А. Хохлов
Технические редакторы Н. В. Попеску, Н. М. Дудучук.
Корректоры Л. Г. Руссу, Л. К. Аловская

ИБ № 1767

Сдано в набор 10.09.82. Подписано к печати 22.10.82. АБ06549. Формат 60X90¹/₁₆. Бумага типографская № 1. Печать высокая. Литературная гарнитура. Усл. печ. л. 13,5. Усл. кр.-отт. 13,65. Уч.-изд. л. 14,11. Тираж 1185. Заказ 689. Цена 2 р. 20 к. Издательство «Штиинца», 277028, Кишинев, ул. академика Я. С. Гросула, 3

Типография издательства «Штиинца», 277004, Кишинев, ул. Берзарина, 8