

УДК 780.616.432(091)+78.071.1
 DOI: 10.48164/2713-301X_2022_8_41

Е.Ю. Куприна

Тольятти, Самарская область
 Волжский университет имени В.Н. Татищева (институт)
 kuprina65@mail.ru

ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ СОТВОРЧЕСКОГО ФЕНОМЕНА ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВА (НА ПРИМЕРЕ «МАЛЕНЬКИХ КОНЦЕРТОВ» Ш.-В. АЛЬКАНА)

Традиция исторических концертов, представлявших собой форму популяризации музыкального наследия прошлого, восходит ко второй четверти XIX века. В статье описывается зарождение данного явления во Франции (Ф.Ж. Фетис), Германии (И. Мошелес), Англии (Э. Пауэр) и России (А.Г. Рубинштейн, С.В. Смоленский, С.Н. Василенко, М.Ф. Гнесин). На основе критических публикаций в периодическом издании «Музыкальное обозрение и парижская музыкальная газета» (Revue et gazette musicale de Paris) рассматривается один из эпизодов творческой биографии выдающегося французского композитора-романтика Ш.-В. Алякана (1813–1888), чей шестилетний цикл «Маленьких концертов» (Petits concerts, 1873–1880) считается уникальным примером музыкального сотворчества.

Ключевые слова: музыкальное сотворчество, просветительский концерт, исторический концерт, Ф.Ж. Фетис, И. Мошелес, Э. Пауэр, Ш.-В. Алякан, А.Г. Рубинштейн, педагог, «Маленькие концерты».

Концертная деятельность – одна из типичных форм музыкального сотворчества¹, способствующих профессиональной реализации музыкантов. Из богатого разнообразия концертной практики наибольшим творческим потенциалом обладает жанр просветительского концерта. Устанавливая неповторимую атмосферу диалога и взаимообогащения между артистом, с одной стороны, и слушателем/зрителем – с другой, такой концерт требует от музыканта высшей степени оснащённости (исполнительского искусства, теоретических познаний, организаторского таланта и пр.).

Слушатель же, помимо эстетического удовлетворения, получает концентрированную обогащающую информацию о высших достижениях искусства и его деятелях.

Идея музыкального просветительства среди образованной части европейского общества начала приобретать актуальность со второй четверти XIX в., но масштабы ее осуществления были различны. О распространении жанра «просветительского (исторического) концерта» в XIX в. свидетельствуют музыкально-критические обзоры в формирующейся в это же время профессиональной музыкальной периодике. Из них становится очевидным, что деятели музыкального искусства, помимо прочего, являлись настоящими подвижниками, поскольку выходили на сцену концертных залов не только ради демонстрации личного композиторского, исполнительского мастерства, но также с целью популяризации высших достижений своих предшественников

¹ Под музыкальным сотворчеством понимается системный многогранный феномен, функционирующий в диалогическом пространстве музыкальной коммуникации, сопровождающий процесс претворения художественной идеи от десигната до оформления замысла в музыкальный текст (авторский, редакторский, исполнительский). Вызванное восприятием и на восприятие направленное музыкальное сотворчество как художественно-динамическая система отражается в различных сферах, видах и формах музыкально-сотворческой деятельности.

и современников. Воплощением этой просветительской деятельности стал исторический концерт.

Одним из зачинателей данной разновидности концертной деятельности стал Франсуа Жозеф Фетис (1784–1881), который инициировал циклы исторических концертов в Париже (1832) и Брюсселе (1837), сопровождавшихся специальными лекциями. Фетис пропагандировал ценностные идеалы старинной немецкой, и в особенности баховской, музыки. Тем самым музыкант сумел не только повлиять на музыкальные вкусы общественности, но и способствовал культивированию немецкой традиции сначала в Брюссельской консерватории (в его бытность руководителем), а затем и Парижской консерватории (в качестве профессора и главного библиотекаря) [1, с. 2–3].

Начиная с 1837 г. тематические исторические концерты устраивал другой крупнейший музыкально-общественный деятель, композитор-пианист Игнац Мошелес (1794–1870). Помимо широкой гастрольной деятельности в Европе, И. Мошелес успешно совмещал обязанности дирижера с должностью одного из директоров Королевского филармонического общества в Лондоне. Наряду с современной музыкой он исполнял клавишинные сочинения композиторов барокко (И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Д. Скарлатти и др.).

Там же, в Лондоне, во время Всемирной выставки 1862 г. в Южном Кенсингтоне по официальному приглашению собственную серию концертов провел немецкий пианист австрийского происхождения Эрнст Пауэр (1826–1905), живший в Англии с 1851 г., но покинувший её в 1896-м, за девять лет до кончины. Программы его выступлений включали европейскую академическую музыку Нового времени с 1600 г. Э. Пауэр устраивал ежедневные фортепианные концерты в выставочном здании [2, с. 129]. Также по образцу лондонских концертов *Sacred Harmonic Society* в Париже были впервые про-

ведены «Народные вечера камерной музыки» (1873). Под управлением Шарля Ламурё были исполнены оратории Г.Ф. Генделя, «Страсти» И.С. Баха и др. В этом же году во французской столице начал свои «Маленькие» просветительские концерты (1873–1880) Ш.-В. Алькан (см. о нем далее).

Отечественному слушателю наиболее известны «Исторические концерты» А.Г. Рубинштейна, которые в 1885–1886 гг. музыкант проводил, добавив к концертным выступлениям лекционную часть. Когда зародилась у Рубинштейна идея «исторических концертов»? Известно, что музыкант подолгу жил и учился в Европе. В частности, в Германии (1844–1849) – в то время, когда И. Мошелес занимал должность профессора Лейпцигской консерватории (основана в 1843 г.), а также в Париже, где общался со многими знаменитыми музыкантами. С 1860-х гг. началась его активная концертная деятельность. В 1872–1873 гг. состоялись 9-месячные гастрольные выступления Рубинштейна в США и Канаде, которые исследователь Э.А. Иванян назвал также «историческими» [3]. Но это были еще не те концерты, которые впоследствии вошли в историю. В 1874 г. Рубинштейн возвратился в Россию и поселился в Петергофе, где на средства гонорара от американских гастрольных выступлений приобрел недвижимость. Он занялся композицией, дирижерской деятельностью, а с 1887 г. вновь возглавил консерваторию. Именно в этот период, точнее с 1885 по 1886 г., Рубинштейн устраивал лекции-концерты, где исполнил практически всё, что на тот момент было создано для фортепиано, начиная с Франсуа Куперена. Всего было сыграно 877 произведений 57 авторов¹. Эти концерты, которые затем Рубинштейн повторил за границей, получили название «исторические». Что касается вышеупомяну-

¹ Сто великих музыкантов: Рубинштейн Антон Григорьевич [Электронный ресурс] / КалейдоскопЪ. URL: <http://redstory.ru/musik/100muz/37.html> [дата обращения: 16.03.2022].

того вывода Иваняна, то, скорее всего, исследователь назвал гастрольный тур пианиста по США «историческим» в силу того, что впервые русский музыкант с большим успехом гастролировал по американским и канадским городам. Таким образом, А.Г. Рубинштейн, возвращавшийся среди музыкальной элиты разных стран, не мог не знать о концертах, которые устраивали И. Мошелес в 1837 г., Э. Пауэр в 1862 г. в Лондоне и Алькан в период с 1883 по 1880 г. Очевидно также, что Рубинштейн не являлся инициатором данной формы концертной деятельности, но как музыкальная личность гигантского масштаба не мог не воспользоваться столь благодатной сотворческой формой. Со свойственной ему энергией он максимально развил идею просветительства. Цикл из концертов, устроенных Рубинштейном в крупных городах России (Петербург, Москва), Франции (Париж), Германии (Берлин, Лейпциг), Австрии (Вена), Англии (Лондон) и Америки, воссоздал перед публикой ретроспективу истории мировой фортепианной музыки. Важно подчеркнуть факт (поучительный в контексте современного прагматичного времени), что каждый концерт А.Г. Рубинштейн устраивал дважды: для широкой публики и, бесплатно, – для учащихся профессиональных музыкальных заведений в форме лекций-концертов, на которых знакомил публику с историей клавирной литературы.

Сила воздействия представлений была колоссальной. Исследователь М.В. Мельников утверждает, что именно эти концерты (в частности венские) «изменили отношение Бузони к фортепианному исполнительству. Прежде с юности Бузони мечтал стать только композитором. Гениальная игра великого русского пианиста на несколько лет стала для Ф. Бузони “образцом для копирования”» [4, с. 10]. Так сотворческий заряд передался от одной крупной личности другой, в результате чего произошла крупная трансформация – от «ненависти» к фортепиано (о которой

сообщал сам Ферруччо Бузони) до углубления в технологию исполнительства и выстраивания пианистической карьеры. К сожалению, в истории отечественного музыкознания именно «Исторические концерты» А.Г. Рубинштейна «заняли» почетное место¹. Но, как было отмечено, они все-таки были не первыми и далеко не единственными.

Меньшими по размаху, но не менее значимыми по сотворческому резонансу, можно назвать исторические концерты духовной хоровой музыки в исполнении Синодального хора (1895) под управлением С.В. Смоленского. Широчайшей популярностью пользовались общедоступные «Воскресные утренники симфонической музыки», организованные С.Н. Василенко в Москве. В 1907–1917 гг. М.Ф. Гнесин, работавший в Екатеринодарском музыкальном училище (1911–1913), помимо преподавательской, композиторской деятельности, также широко занимался просветительской работой: читал доклады и лекции по различным проблемам музыкального искусства и культуры, выступал с вступительным словом к концертным программам, публиковал в местной печати статьи. Исследователь С.В. Аникиенко отмечает: «Среди его слушателей были не только ученики музыкального училища. Часто Гнесину приходилось выступать перед людьми очень далеких от музыки профессий (например, перед коммивояжерами)» [5, с. 20-21].

Обратимся к выдающемуся композитору эпохи среднего романтизма Шарлю-Валантену Алькану (*Charles-Valentin Alkan*, 1813–1888), удивительному тем, что добровольно избранная «монологичность» творческого пути композитора обернулась мощным сотворческим эффектом. Не менее поразительно, а может и вполне закономерно, что «Маленькие концерты» Алькана ознаменовали поздний творческий период – время, казалось, более подходящее для завершения исполнительской карьеры.

¹ Там же.

Следует прежде подчеркнуть, что задолго до «Маленьких концертов», в 1840-е гг., ценностям салонной культуры (искусство виртуозов), господствовавшей в Париже, и доминировавшим пристрастиям парижан (вокальная музыка, прежде всего оперная) Алькан противопоставил собственные эстетические взгляды. Композитор подчинил виртуозный блеск фортепианной бравуры высокой художественной идее. Его «классическая» академическая позиция, которая выделялась даже на фоне традиционализма Парижской консерватории, была столь ощутимой, что через много лет (в 1873 г.) в рецензии на один из «Маленьких концертов» критик *Revue et gazette musicale de Paris* («Музыкальное обозрение и парижская музыкальная газета», далее – RGM) напишет: «...Мы не должны упускать из виду, что аплодируем композитору и музыканту, практически единственному, кто выступал тридцать лет назад против ослабевающих, но господствующих тенденций салонной музыки»¹.

В 1873 г., после отказа от концертной деятельности на период почти в четверть века, на сценическую площадку зала Эрар в Париже вышел престарелый Алькан и с этого времени стал ежегодно, до 1880 г.², устраивать сезоны концертов, которые назвал «маленькими» (*petits*). Выше мы упоминали о таком явлении музыкального сотворчества, как исторический (просветительский) концерт. Алькан обнаружил собственный взгляд на идею просветительства, который реализовался у него через серию ежегодных сезонных концертов, представлявших весьма прогрессивный долгосрочный творческий проект (если выражаться современным языком).

Как пришла к Алькану сама идея устройства подобного рода представлений? Однозначно определить невозможно. С одной стороны, за годы уединения композитор «наполнился» музыкой, которая «рвалась» наружу, к

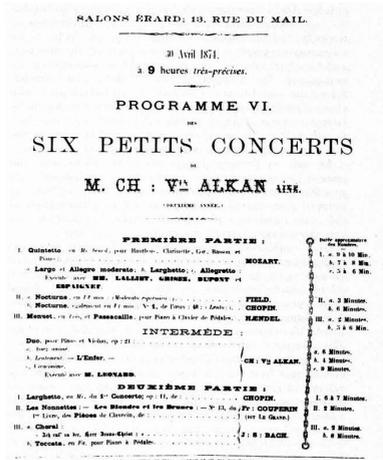
слушателю. С другой стороны, можно с большой долей вероятности предполагать, что Алькан посещал исторические концерты Фетиса. Наконец, ни в 1837, ни в 1862 г. его не было в Лондоне, поэтому на концертах И. Мошелеса, Э. Пауэра он присутствовать не мог. Однако вполне возможно, что музыкант узнал о них из отзывов в прессе. Тем более Алькану это было интересно, поскольку ранее состоялись его гастрольные поездки в Англию (1835). Причем в британской столице он выступал на одной сцене с И. Мошелесом и И. Крамером. В связи с этим можно допустить наличие контактов, о которых мы не знаем (личный архив, согласно завещанию композитора, уничтожен).

Из переписки с Фетисом (1852) известно, что Алькан мечтал о возрождении французской фортепианной школы, чтобы противостоять «пустой» школе виртуозов в Париже, и был убежден, что этому будут способствовать знания о выдающихся композиторах-пианистах. Самым значительным шагом Алькана на пути к благородной цели стала инициатива проведения «Маленьких концертов» (*Petits concerts*), ради которых он вернулся на сцену после почти 20-летнего «сценического молчания». Начало концертов (1873) ознаменовало третий, заключительный, период творческого пути композитора (согласно периодизации Р. Смита [6]). По времени события совпали с окончанием общей модернизации французской столицы, проводившейся Наполеоном III с 1853 по 1870 год. В результате реконструкции средневековый Париж был существенно преобразован живописными переулками, просторными бульварами и открытыми площадями.

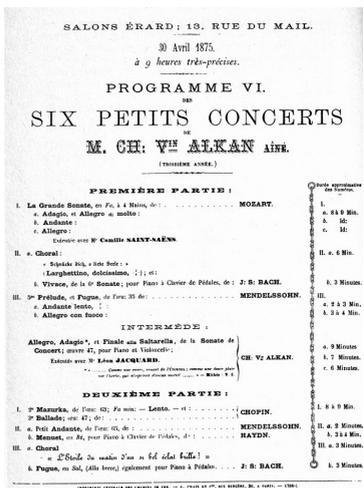
Оценить размах подготовки и масштабы реализации этого, без преувеличения, инновационного творческого проекта Алькана стало возможным на основании изысканий зарубежных исследователей (В.А. Эдди [7], Ж. Лежён [8], Р. Смит [6] и др.) программ, напечатанных на афишах, а также рецензий на концерты,

¹ *Revue et Gazette Musicale de Paris* (далее – RGM). 1873. Vol. 40, № 14. P. 109.

² Исключение составляет 1876 г.



Ил. 5. Афиша концерта от 30 апреля 1874 г. (опубликована Р. Смитом в книге «Алькан: энigma»/ *Alkan: The Enigma*, переопубликована Ж. Леженом)



Ил. 6. Афиша концерта от 30 апреля 1875 г. (опубликована в 1991 г. Б. Франсуа-Саппи, переопубликована Ж. Леженом)

В подготовке концертов Алькану помогли его братья Наполеон и Гюстав, оба профессиональные музыканты¹.

¹ Наполеон Алькан (1826–1906) стал профессором сольфеджио в Парижской консерватории. Гюстав Алькан (1827–1882) работал в издательстве, публикуя различные танцы для фортепиано.

В.А. Эдди обратил внимание, что творческий подъем, вызванный хлопотами в связи с организацией и проведением представлений, позволил устранить все существовавшие до этого момента какие бы то ни было конфликты². Непростые личные отношения Алькана с внебрачным сыном Делабордом были отложены в сторону³, и они на первом же концерте совместно исполнили четырехручный Марш Алькана из цикла «Trois marches» op. 40.

Концерты широко анонсировались в прессе. Накануне первого представления сообщалось, что композитор, «слишком долго добровольно находившийся в самоизоляции»⁴, возвращается в музыкальную жизнь столицы с небольшими концертами классической музыки для фортепиано соло, в четыре руки, педальера⁵ или в составе с другими инстру-

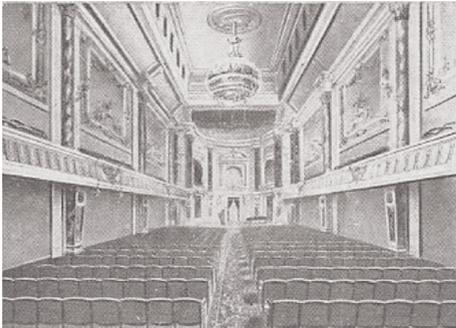
² Де Берта пишет, что с братом Наполеоном Алькан-старший был «на ножах», по причинам, в которых ни тот ни другой никогда не хотели признаться. Гюстав, их младший брат, был, напротив, любим «не только из-за его меланхолической доброты, но и из-за его услужливости. Именно он занимался материальной организацией концертов брата: печатанием программ, нумерацией и раздачей билетов, наблюдением за залом и персоналом во время исполнения» [8, p. 139]. Берта полагает, что именно после безвременной кончины Гюстава, случившейся в 1877 г., «Маленькие концерты» Алькана постепенно сошли на нет.

³ Делаборд Эли Мириам (Elie Miriam Delaborde, 1839–1913) – французский пианист, профессор Парижской консерватории. Внебрачный сын и ученик Шарля-Валантена Алькана. Совместно с французским пианистом, музыкальным педагогом и композитором Изидором Филиппом (Isidor Philipp, 1863–1958) подготовил первое издание собрания сочинений Алькана (1900). Отношения между отцом и внебрачным сыном не сказывались на взаимном уважении, которое, безусловно, данные личности как музыканты питали друг к другу. Неприязнь между ними, о которой некоторые исследователи упоминают (Р. Смит и др.), вряд ли выходила за рамки обыкновенных в творческой среде разногласий и споров. Как пишет исследователь Ларри Сицкий, «Ничто в найденной переписке Алькана и Делаборда не позволяет предположить, что между этими двумя мужчинами существовала такая неприязнь» [10, p. 5].

⁴ RGM. 1873. Vol. 40, № 3. P. 22.

⁵ Педальное фортепиано – музыкальный инструмент, разновидность фортепиано, снабженного ножной клавиатурой по аналогии с органом. Встречается в литературе также наименование «педальер» (от piano-pédalier; pédalier). Известно, что на педальном фортепиано

ментами. Заявлялось, что на концертах будут представлены мастера всех школ и эпох. Для этого был выбран небольшой концертный зал салона Эрара (по адресу 13, Rue de Mail), изолированный от городского шума, обладающий хорошей акустикой, идеально приспособленный к камерной музыке (ил. 7-8).



Ил. 7. Концертная площадка. Зал Эрар (Salle Égard), в котором состоялась большинство «Маленьких концертов» (*Petits concerts*, 1873-1880)



Ил. 8. Алькан о начале концертов в Revue et Gazette Musicale de Paris. Vol. 40, № 3 (19 июня 1873). P. 22

играл В.А. Моцарт (некоторые его сочинения сохранили следы использования педальной клавиатуры). Несколько произведений для этого инструмента написал Р. Шуман, наиболее известны его «Шесть этюдов в форме канонов» (нем. *Sechs Stücke in canonischer Form*), op. 56. В 1880-е гг. концерт и другие сочинения для педального фортепиано написал Ш. Гуно, посвятив их органистке Люси Палико. Для педального фортепиано писали Ф. Лист, К. Сен-Санс, Ш.-В. Алькан, Л. Бозльман, Т. Саломе и другие (преимущественно французские) композиторы.

Концерты состояли из трех частей, примерно равных по времени: *Première Partie, Intermède, Deuxième Partie*. Первое и второе отделения окаймляли интермедию, в которой исполнялись собственные произведения Алькана¹. Таким образом, Алькан композиционно и драматургически позиционировал себя как творческую личность. Поэтому его решение занимать определенное «место» в концерте видится в онтологическом ракурсе очень глубоким. В контексте общей композиции концерта, где на первом плане звучала образцовая академическая музыка (по эстетическому усмотрению Алькана) и транскрипции (созданные им), образцы композиторской деятельности Алькана представляли его персональный вклад.

Музыкант проявил настоящий маркетинговый подход при устройении концертов. Задумывалась ежегодная серия из шести представлений (время проведения – с середины февраля по май). Сейчас, по прошествии всех сезонов, мы знаем, что не всё планируемое удавалось реализовать. Но в целом, за исключением 1876 г., сезоны продолжались до 1880 г.: в 1873 г. прошло пять концертов, в 1874 и 1875, 1877 гг. – по шесть, в 1878 г. – четыре. В 1879 г. «Маленькие концерты» не проводились из-за реконструкции в зале Эрара (о чем рецензент RGM высказал сожаление), но Алькан участвовал в концертах официальной серии камерной музыки: 28 июня² (в сотворчестве с Жакармом³ исполнил Виолончельный дуэт op. 47 собственного сочинения) и 19 июля (выступал с произведениями для педальера). В 1880 г. Алькан сократил количество концертов до трех.

¹ Традиционно понятие «интермедия» (от лат. *intermedius*) означало срединное расположение. В театре эпохи Возрождения этим термином обозначалась небольшая пьеса или сцена, обычно комического характера, разыгрываемая между действиями основной пьесы (драмы или оперы).
² RGM. 1879. Vol. 47, № 25. P. 198.
³ Леон Жан Жак(кар) (Léon Jean Jacquard, 1826–1886), французский виолончелист, педагог, профессор Парижской консерватории.

Истинной инновацией Алькана стало формирование программ «Маленьких концертов» с учетом хронометража. Время звучания тщательно измерялось на репетициях и фиксировалось в концертных афишах [*Durée approximative des Numeros*] (ил. 2-6) [9, р. 11]. Это А. де Берта назвал чудесным нововведением Алькана, но почему-то неудобным для слушателя [9, р. 139]. На афишах рядом с датой размещалась красноречивая надпись «точно в 9 часов» («à 9 heures très-précises»¹).

Жанровая и тематическая направленность концертов была определена названием: «Небольшие концерты классической музыки» [*Petits concerts de musique classique*], свидетельствующем о том, что Алькан за годы более чем 15-летнего уединения максимально погрузился в «фоносферу» (термин М.Е. Тараканова) совершенного искусства – от Куперена до своих современников. В вопросах, касающихся содержания программ, он был авторитарен. Безмерный горизонт музыкальных знаний Алькана превратил окружающих музыкантов и организаторов концертов в его единомышленников. А. де Берта вспоминал: «Он чувствовал себя как дома во всех школах прошлого, и, поскольку его память никогда не подводила, бесчисленные пьесы, которые он изучал в прошлом, составляли его рабочий репертуар необычайного разнообразия» [9, р. 142].

Даже с позиции сегодняшнего дня представления Алькана поражают масштабностью, отчего название «маленькие» воспринимается как ироническая скромность Алькана. Неслучайно Эдди пишет, что «Маленькие концерты» Алькана состояли из чего угодно, только не из «маленьких программ», и предъявляли очень высокие требования и к исполнителю, и к зрителю, поскольку включали довольно сложные разностилевые произведения [7, с. 18]. Подчеркнем еще раз, что транскрипции Алькана звучали не в «интермедиях», а в «основных» отделениях и вызывали

весьма сочувственную реакцию публики и критики. Превосходные алькановские концертные транскрипции музыки К.В. Глюка были названы Бланшаром² образцовыми по технологии составления. В частности, Алькан создал «Марш первосвященников» из оперы «Альцеста», «Никогда в этих прекрасных местах» из оперы «Армида», «Хор скифов» из оперы «Ифигения в Тавриде» и Гавот из оперы «Орфей»³. Поскольку сохранилось лишь несколько афиш, а рецензии отражали концерты зачастую в обобщенной форме, невозможно сегодня точно утверждать, когда именно прозвучала та или иная транскрипция. Исполненные впервые 19 февраля 1874 г. и особо отмеченные рецензентом⁴ «глюковские» транскрипции настолько понравились публике, что вновь прозвучали на концертах 19 февраля 1875 г. (названном историческим⁵), 5 марта 1875 г.⁶, 21 февраля 1877 г. (полное повторение программы исторического концерта⁷), 20 марта (зал Плейель)⁸ и 27 марта 1880 г.⁹.

Ретроспектива всех представлений¹⁰ отражает впечатляющую исполнительскую и композиторскую оснащенность Алькана и, несомненно, его личные ценностные приоритеты [11, р. 407-415; 6, с. 17-25, 179]. Композитор был в значительной степени сконцентрирован на наследии выдающихся мастеров эпох барокко (И.С. Бах, Ф.Э. Бах, Г.Ф. Гендель, Д. Скарлатти, Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперен, К.В. Глюк и др.) и классицизма (Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Л. Бетховен, К.М. Вебер,

² Анри-Луи Бланшар (Henri-Louis Blanchard, 1778–1858) – французский композитор, скрипач, музыкальный критик и драматург. С 1836 г. редактировал выпуски *Revue musicale* и *Gazette musicale*.

³ Название оперы К.В. Глюка в редакции 1762 г.

⁴ RGM. 1874. Vol. 41, № 8. P. 62.

⁵ Ibid. 1875. Vol. 42, № 9. P. 69-70.

⁶ Ibid. 1875. Vol. 42, № 11. P. 85-86.

⁷ Ibid. 1877. Vol. 44, № 8. P. 62.

⁸ Ibid. 1880. Vol. 47, № 13. P. 102.

⁹ Ibid. 1880. Vol. 47, № 14. P. 110.

¹⁰ Более полно данный вопрос будет раскрыт автором на страницах докторской диссертации «Музыкальное сотворчество как художественно-динамическая система».

¹ Соответствовало вечернему времени.

М. Клементи), представляя их искусство, в том числе в собственном транскрипторском прочтении. Выбор романтической музыки весьма избирателен (Ф. Шопен, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, С. Геллер, И. Мошелес, Ф. Хиллер и др.) и отражает собственное отношение Алькана к ранним романтикам. Вокальная музыка присутствует только в третьей программе, тогда как камерная царствует на протяжении всех сезонов «Маленьких концертов». Аудитория и критика признала такой выбор художника, за который всего двумя десятилетиями ранее неоднократно порицала.

Программы составлялись по определенным принципам: стилистическому, хронологическому, жанровому и пр. Например, каждое отделение включало произведения конкретного стиля (см. концерт 19 февраля 1875 г.) или же разных стилей и форм, но в жанре фантазии (см. концерт от 5 марта 1875 г.). Иногда целое отделение посвящалось определенному композитору (такой чести удостоивались И.С. Бах, Л. Бетховен, Ф. Шопен, К.М. Вебер и др.). Алькан не всегда заканчивал свои выступления виртуозным исполнением: некоторые программы завершались оригинальным барочным произведением или транскрипцией.

Особая значимость предавалась педальеру, возможности которого демонстрировались на старинной музыке (И.С. Бах, Г.Ф. Гендель и др.), реже – на классической (Й. Гайдн) и широко – на романтической (Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Г. Кесслер, Ш.-В. Алькан). И это, как видно из рецензий, вызвало дополнительный интерес. В частности, от рецензента исходил призыв к изучению данного инструмента с большими возможностями. Сам Алькан был назван «рыцарем педальера».

Алькан изъезжал из концертного репертуара всю свою раннюю «бравуру» (типа «Сальтареллы» ор. 23), некогда популярную в музыкальных кругах Парижа, и включил серьезные произведения (части Концерта, Симфонии ор. 39, концертный

дуэт ор. 21 для скрипки и фортепиано, виолончельный дуэт ор. 47), фортепианные миниатюры (молитвы, прелюдии, эскизы) и транскрипции. Однако наиболее «знаковые» произведения Алькана (Большая соната «Четыре возраста» ор. 33, «*Scherzo-focoso*» ор. 34, циклы из Двенадцати этюдов ор. 35/мажорные, ор. 39/минорные и др.) займут достойное место в репертуаре музыкантов уже следующего, XX века. Из многочисленных сочинений, представленных на суд аудитории, часть композиций, особенно понравившихся публике, звучала вновь на последующих концертах (например, «Песня старушки» из Четвертой тетради песен ор. 67/2 и др.) вплоть до повторения целых ранее исполненных программ. Так, первый концерт сезона 1875 г., названный в прессе *историческим*¹, в 1877 г. дважды был повторен по многочисленным просьбам. Рецензент отмечал: «мы были свидетелями рождения современной музыки и могли проследить развитие фортепиано от клавирина и спинета до великого инструмента, со столь богатыми эффектами, которые мы слышим сегодня»².

По понедельникам и четвергам днем Алькан репетировал предстоящие программы с парижскими музыкантами, контакты с которыми, очевидно, не прекращались в период уединения или восстановились к моменту начала концертов. Свидетельством тому служат воспоминания А. де Берта, отметившего, что композитор прилежно посещал большинство музыкальных знаменитостей своего времени [9, р. 137]. В итоге к концертам были привлечены крупные французские музыканты в качестве партнеров Алькана по камерному и ансамблевому музицированию: пианисты (Эли Мириам Делаборд, Камиль Сен-Санс, Вильгельмина Клаус-Сарвади, Луиза

¹ Программа концерта включала произведения великих клавирных мастеров от Куперена Великого до Роберта Шумана, в том числе Скарлатти, Рамо, Генделя, Себастьяна и Фридемана Бахов, Клементи, Моцарта, Мошелеса, Фильда, Вебера, Черни, Шуберта, Мендельсона и Шопена.

² RGM. 1875. Vol. 42, № 9. P. 69.

Аглая Массар, Жан Жорж Пфайффер, Фанни Марселина Каролина Монтиньи-Ремори, Алексис-Анри Фиссо), скрипачи (Юбер Леонар, Ламбер Жозеф Массар, Жан-Дельфен Аляр, М. Мусин), виолончелисты (Леон Жак Жакар, Огюст Жозеф Франком), а также альтист Луи Жозеф Мари Ма, кларнетист Артур-Лион Гресе, флейтист Иоханнес Донжон, в том числе вокалисты (Т. Берtringер, Муре, мадам К. Хамон) и др. Вероятно, состав участников концертов был значительно шире, но так как часть афиш концертов утрачена, а рецензии на концерты писались обобщенно, невозможно назвать всех сотрудничавших с Альканом музыкантов.

В благодарность за выдающееся начинание и высочайший профессионализм Алькана, по инициативе Ш. Лебука, 14 января 1877 г. был организован особый вечер, на котором многочисленная артистическая публика чествовала талантливого музыканта. Звучала столь любимая Альканом камерная музыка¹ в исполнении известных в то время французских музыкантов, в том числе: Вальдек (баритон), Л.Ж. Дьмер (пианист-композитор), Мария Брунетти (сопрано) и др. Алькан с большим успехом исполнил свой второй камерный концерт ор. 10 в сопровождении Ш. Лебука (виолончель), В.Ф. Верримста (контрабас), Ю. Леонара (скрипка), Ш.П. Тюрбана (кларнет), Э. Тромбетта (труба?), а также концертный дуэт для скрипки и фортепиано ор. 21 с Леонаром.

На концерты к Алькану приходила профессиональная аудитория, не жалевшая для него аплодисментов, на что не раз обращала внимание критика. В одной из рецензий было отмечено: «Смелый художник получил поощрение, свидетельствующее о том, что публика следит за его творчеством и всё больше ему симпатизирует»². Из слов рецензента очевиден латентный посыл к Алькану с выражением мнения о том, что композитор почитаем, а его творчество востребовано.

¹ RGM. 1877. Vol. 44, № 38. P. 22.

² Ibid. 1877. Vol. 44, № 8. P. 62.

Исследователь Х. Макдональд заметил, что рассказы об игре Алькана в период его возвращения на сцену согласовывались с его виртуозностью [12, p. 377], хотя, повторимся, свои самые сложные пьесы Алькан играл лишь изредка³. Например, Венсан д'Энди⁴ вспоминал в последствии свои впечатления: «Я слушал, прикованный к месту, пораженный выразительной, кристально чистой игрой. <...> Это был не Лист – возможно, менее совершенный технически, – но он... был более личным и по-человечески трогательным...» [7, с. 101].

Почти все состоявшиеся концерты освещались рецензентами RGM. Практически с первых рецензий на «Маленькие концерты» 1873 г. Алькан был охарактеризован как «один из мастеров фортепиано»⁵, «выдающийся композитор, пианист, ветеран педальера с благородным и суровым дарованием»⁶. Практически сразу отмечался оригинальный глубокий талант Алькана, а его композиции признаны восхитительными произведениями большого художественного достоинства. Лишь однажды, после первого концерта, было осторожно замечено, что Алькан «в небольшой степени утратил свои технические навыки»⁷, но это было в первый и последний раз. Впредь Алькан предварительно «обгрывал» все программы в зале Плейель накануне основного концерта. Из рецензий становится ясно, что исполнительский стиль Алькана был сдержанным и ясным, возвышенным и благородным, наполненным большой поэзией.

В 1874 г. критик заметил, что Алькан был «выдающимся, но слишком скром-

³ Алькан исполнял Симфонию и Концерт из цикла «Двенадцать этюдов в минорных тональностях» ор. 39, но никогда не играл полный концерт из своих произведений или свои огромные циклы целиком (тот же 39-й опус или Grande sonate ор.33).

⁴ Венсан д'Энди (Paul Marie Théodore Vincent d'Indy, 1851–1931) – французский композитор и влиятельный педагог.

⁵ Ibid. 1873. Vol. 40, № 8. P. 62.

⁶ Ibid. P. 78.

⁷ Ibid. P. 62.

ным художником»¹. В 1875 г. в самых возвышенных выражениях оценивались подбор программ, потрясающая память Алькана, его сугубо индивидуальный исполнительский стиль. Особо – как сотворчество двух гениев – позиционировались интерпретации Альканом Шопена. Публика сумела ясно пережить и высоко оценить мастерство, когда «фантазия исполнителя дополняет замысел композитора, придавая ему высший смысл»².

Критика периода «Маленьких концертов» явно поменяла тон со скептического (в 1840-е гг.) на сочувственный, а затем от концерта к концерту рецензии становились все более восторженными. Из весьма небольших и чересчур обобщенных рецензий до нас дошла информация, согласно которой постепенно раскрывается глубинность и масштаб творческой личности Алькана. Один рецензент отмечал, что прозвучавшие произведения композиторов разных эпох «показали нам исполнителя, который так хорошо умеет проникать в сокровенные мысли мастеров, что его игру без преувеличения можно было бы назвать настоящим творением»³. О композиторском даровании было сказано, что «Алькан – творец в буквальном смысле этого слова: его композиции оригинальны, полны тонких и возвышенных чувств»⁴.

Несмотря на то, что с 1877 г. и до прекращения «Маленьких концертов» в 1880 г. сообщения в прессе стали реже, критика внимательно отслеживала и оценивала отдельные композиции. В 1878 г. рецензент написал: «Элитная аудитория тепло приветствовала выдающегося художника, который олицетворяет для нас, французов, целую музыкальную эпоху, а поскольку его работа происходила в изоляции, это интригует. За фортепиано г-н Алькан предстает изысканным стилистом; по

манере фразировки, по некоторым тонкостям ощущений, которые трудно выразить, но которые очень хорошо слышны, если иметь натренированный слух, можно было идентифицировать произведения, которые он исполняет, в хронологическом порядке в соответствии со стилем»⁵. Слова рецензента очень точно передают суть благоприятного, как видится сейчас, периода для художника, пребывавшего в состоянии длительной погруженности в творческий процесс. Также из рецензии очевидно, что Алькан даже в период уединения не был забыт. Концерт Алькана для сольного фортепиано из цикла «Двенадцать этюдов в минорных тональностях» ор. 39 (№ 8–10) был назван «одним из самых заметных и ярких произведений, созданных для фортепиано»⁶, а «Песня старушки» из Четвертой тетради песен ор. 67/2 охарактеризована как «жемчужина изобретательности и мастерства»⁷. Все рецензии 1880 г. проникнуты уважительной похвалой.

Таким образом, Алькана по праву можно считать одним из зачинателей сотворческого просветительского жанра исторического концерта (*Concert historique*), что признали его современники. Всего с 1873 по 1880 г. состоялось тридцать «Маленьких концертов», не считая иных представлений, в которых Алькан принимал участие (в частности, концертах официального камерного общества). «Маленькие концерты» Алькана показали безграничность музыкального кругозора композитора, его безупречный классический вкус, возвышенный стиль и высочайшее исполнительское мастерство. И еще: они стали примером того, как один крупный художник может повлиять на ценностное восприятие своего окружения. В этом смысле весьма показателен прошедший в 1874 г. большой патриотический летний фестиваль, организованный четой Лакомб (состоялось четыре заседания

¹ RGM. 1874. Vol. 41, № 14. P. 109.

² Ibid. 1875. Vol. 42, № 18. P. 142.

³ Ibid. 1875. Vol. 42, № 12. P. 110.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid. P. 86.

⁶ Ibid. 1877. Vol. 44, № 14. P. 109.

⁷ Ibid. 1878. Vol. 45, № 18. P. 141-142.

в салоне Эрара: 22 января, 3 и 20 февраля и 9 марта). В рецензии сообщалось: «В программах выступлений значатся известные имена всех известных школ – Бах, Гендель, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Мендельсон, Шуман, Шуберт, Шопен, Риччи, Гордиджиани, Алькан, Герольд, Лакомб и многие другие, – которые будут исполнены элитой парижских музыкантов, поскольку они того заслуживают»¹. Со страниц данного документа перед нами предстают имена композиторов, ценимых во Франции той эпохи. Некоторые из них в настоящее время незаслуженно забыты, но не Алькан, который и по сей день считается одним из самых ярких представителей французской музыкальной школы.

Подытоживая вышесказанное, отметим, что в эпоху отсутствия Интернета и видео-, аудиозаписей память об исторических концертах сохранялась в сердцах слушателей на долгие годы. Наряду с именами пионеров жанра (Ф.Ж. Фетис,

И. Мошелес, Э. Пауэр, Ш.-В. Алькан, А.Г. Рубинштейн) к выдающимся зарубежным и отечественным музыкантам-просветителям можно отнести А.И. Зилоти, А.Н. Есипову, Д.Ф. Ойстраха, С.В. Рахманинова, М.Л. Ростроповича, В.В. Софроницкого, И. Гофмана, В. Горовица, Артура Рубинштейна, И. Стерна и др. В 1964 г. в США своеобразные исторические концерты устраивал пианист, исследователь и педагог Рэймонд Левенталь с целью популяризации незаслуженно забытых в США композиторов-романтиков. В концертном репертуаре Левенталья впервые на континенте зазвучала камерная и сольная музыка композиторов середины XIX в. (Ш.-В. Алькан, И. Мошелес, Г. Гетц, И. Гуммель, Ф.К. Шарвенка, А.Г. Рубинштейн, Джон Филд, Я. Дуссек и др.). Даже на небольшом количестве примеров просветительских концертных сезонов можно увидеть проявление эффекта мощного сотворческого резонанса.

¹ Ibid. 1874. Vol. 41, № 6. P. 46.

Список литературы

1. Стрижакова Е. К вопросу о роли Ф.-Ж. Фетиса в формировании французской органной школы второй половины XIX века // Современные проблемы музыкознания. 2020. № 4. С. 75-89.
2. Шекалов В.А. Возрождение старинной музыки и клавесина В XIX веке // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2007. Т. 8, № 34. С. 123-135.
3. Энциклопедия российско-американских отношений XVIII–XX веков / авт. и сост. Э.А. Иванян. Москва: Междунар. отношения, 2001. 692 с.
4. Мельников М.В. «Klavierübung» Ферруччо Бузони. «Всеобъемлющий план» и закономерности пианистической концепции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2013. 22 с.
5. Аникиенко С.В. Музыкально-общественная и творческая деятельность М.Ф. Гнесина в Екатеринодаре (источниковедческий аспект): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2015. 32 с.
6. Smith R. Alkan: The Enigma. New York: Crescendo Publishing, 1977. 280 p.
7. Eddie W. A. Charles Valentin Alkan: His Life and His Music. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd., 2007. XI, 270 p.
8. Lejeune J. Les Petits Concerts de Ch.-V. Alkan: programmes, durées et conséquences // Bulletin de la Société Alkan. 2019. N 80. P. 6-16.
9. Bertha A. de. Ch. Valentin Alkan aîné: étude psycho-musicale // Bulletin Français de la Société Internationale de Musique. 1909. № 2. P. 135-147.

10. Sitsky L. Notes brèves pour une étude sur Alkan / trad. de l'anglais et notes par François Luguénot // Bulletin de la Société Alkan. 1999. № 47. P. 5-21.
11. Смотров В. Е. Шарль-Валантен Алькан: личность, эстетика, творчество: дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2019. 415 с.
12. MacDonald H. Alkan // The New Grove Dictionary of music and musicians: [in 29 vol.]. Vol. 1/ ed. by Stanley Sadie. 2 ed. London: Grove, 2001. P. 377.

Сведения об авторе:

Куприна Елена Юрьевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры актерского искусства и организации работы с молодежью Волжского университета имени В.Н. Татищева (институт)

ул. Ленинградская, 16, Тольятти, Самарская обл., 445028
kuprina65@mail.ru

Дата поступления статьи: 05.05.2022

Одобрено: 20.06.2022

Дата публикации: 28.06.2022

Для цитирования:

Куприна Е.Ю. Исторический концерт как проявление сотворческого феномена просветительства (На примере «Маленьких концертов» Ш.-В. Алькана) // Сфера культуры. 2022. № 2 (8). С. 41-54. DOI: 10.48164/2713-301X_2022_8_41

УДК 780.616.432(091)+78.071.1

DOI: 10.48164/2713-301X_2022_8_41

E.Yu. Kuprina

Tolyatti (Samara Region)

V.N. Tatishchev University of the Volga Area

kuprina65@mail.ru

LES CONCERTS HISTORIQUES AS MANIFESTATION OF THE "CO-CREATIVE" PHENOMENON OF ENLIGHTENMENT (AS EXEMPLIFIED BY CHARLES-VALENTIN ALKAN'S PETITS CONCERTS)

The tradition of *les concerts historiques* as a form of popularizing musical legacy of the past dates back to the period between the second quarter of the 19th and the beginning of the 20th centuries. The article deals with the origin of the named phenomenon in France (F.J. Fétis), Germany (I. Moscheles), England (E. Pauer) and Russia (A.G. Rubinstein, S.V. Smolensky, S.N. Vasilenko, and M.F. Gnessin). Based on the critical articles in the *Revue et gazette musicale de Paris*, an episode of

the artistic biography of Charles-Valentin Alkan (an outstanding French composer of the time of Romanticism), namely his six-year cycle *Petits concerts* (1873–80), may be taken as a unique example of "musical co-creation."

Keywords: "musical co-creation," educating concerts, *les concerts historique*, F.J. Fétis, I. Moscheles, E. Pauer, Ch.-V. Alkan, A.G. Rubinstein, *pédalier*, *Petits concerts*.

References

1. Strizhakova, E. (2020). K voprosu o roli Fransua-Zhozefa Fetisa v formirovanii francuzskoj organnoj shkoly vtoroj poloviny XIX veka [On the Issue of François-Joseph Fétis's Role in the Forming of the French Organ School in the Second Half of the 19th Century]. *Sovremennye problemy muzykoznanija* [Issues of Today's Musicology], No. 4, 75-89. (In Russian).
2. Shekalov, V.A. (2007) Vozrozhdenie starinnoj muzyki i klavesina v XIX veke [The Revival of Baroque Music and Harpsichord in the 19th Century]. *Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A.I. Gercena* [Proceedings of the Herzen State Pedagogical University of Russia], Vol. 8, No. 34, 123-135. (In Russian.)
3. *E'nciklopediya rossijsko-amerikanskix otnoshenij XVIII-XX veka* [2001] [The Encyclopedia of the Eighteenth-twentieth-century Relations between Russia and America]. Auth. & Comp.: E'.A. Ivanyan. Moscow: International Affairs. (In Russian).
4. Mel'nikov, M.V. (2013) «Klavierübung» Ferruchcho Buzoni: «Vseob»emlyushhij plan» i zakonmernosti pianisticheskoi koncepcii: avtoreferat dissertacii ... kandidata iskusstvovedeniya [Ferruccio Busoni's *Klavierübung*: "The Comprehensive Plan" and the Laws of the Pianistic Concept: an abstract of Ph.D. thesis in art studies]. Saint Petersburg. (In Russian).
5. Anikienko, S.V. (2015) *Muzykal'no-obshhestvennaya i tvorcheskaya deyatel'nost' M. F. Gnesina v Ekaterinodare (istochnikovedcheskij aspekt): avtoreferat dissertacii ... kandidata iskusstvovedeniya* [The Source-related Aspect of Mikhail Gnessin's Musical, Social and Artistic Activities in Yekaterinodar: an abstract of Ph.D. thesis in art studies]. Rostov-on-Don. (In Russian).
6. Smith, R. (1977) *Alkan: The Enigma*. New York: Crescendo Publishing. (In English).
7. Eddie, W.A. (2007) *Charles Valentin Alkan: His Life and His Music*. Ashgate Publishing Ltd. (In English).
8. Lejeune, J. (2019) Les Petits Concerts de Charles-Valentin Alkan: programmes, durées et conséquences. *Bulletin de la Société Alkan*. No 80, 6-16. (In French).
9. Bertha, A. de. (1909) Charles Valentin Alkan aîné: étude psycho-musicale. *Bulletin Français de la Société Internationale de Musique*, No 2, 135-147. (In French).
10. Sitsky, L. (1999) Notes brèves pour une étude sur Alkan (fin). Trad. de l'anglais et notes par François Luguenot. *Bulletin de la Société Alkan*, No 47, 5-21. (In French).
11. Smotrov, V.E. (2019) *Sharl'-Valanten Al'kan: lichnost', e'stetika, tvorchestvo: dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Charles-Valentin Alkan: His Personality, Aesthetics, and Artistry: Ph.D. in art studies]. Moscow. (In Russian).
12. MacDonald, H. (2001) Alkan. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: [in 29 vols.] Vol. 1. Ed. by Stanley Sadie, 2nd ed. London: Grove. (In English).

About the author:

Elena Yu. Kuprina, Ph.D in Pedagogy, Associate Professor at the Department of the Art of Acting and the Organizing of Youth Activities at the V.N. Tatishchev University of the Volga Area

16 Leningrad Str., Tolyatti, Samara Region, 445028

E-mail: kuprina65@mail.ru