

СКРИПИЧНОЕ НАСЛЕДИЕ АЛЕКСАНДРА АФАНАСЬЕВИЧА СПЕНДИАРОВА

АНДРЕЙ ИВАНОВ* (РФ, Санкт-Петербург)

Для цитирования: Иванов, Андрей. «Скрипичное наследие Александра Афанасьевича Спендиарова». *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2022): 39-44. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-39

Статья посвящена роли скрипки в творческой биографии А.А. Спендиарова. Даётся обзор исполнительской деятельности Спендиарова-скрипача. Прослеживается история возникновения скрипичных миниатюр и их тематические особенности. Подчёркивается исключительная роль скрипки в драматургии оперы «Алмаст». Выявляются источники скрипичного стиля композитора, его связи с русской и французской композиторскими школами.

Ключевые слова: Александр Спендиаров, скрипка, Иоаннес Налбандян, опера «Алмаст», пьесы для скрипки, скрипичные миниатюры, скрипичный стиль.

Вступление

Опера «Алмаст» (1916-1928) – итог творческого пути Александра Афанасьевича Спендиарова. В произведении собраны воедино образы, наполнявшие произведения композитора на протяжении всей его жизни. Подробно освещены в трудах спендиароведов поиски композитора в области жанрового, ладово-гармонического своеобразия, тематического развития, симфонического мышления. Автор настоящей статьи ставит перед собой задачу охарактеризовать место скрипки в наследии Спендиарова.

Изложение основного материала исследования

Первое знакомство Спендиарова с народной скрипичной культурой состоялось в 1883-1884 годах. «На праздник обычно к нам приходили татарские музыканты с барабаном, зурной, скрипкой. Сначала играли Полонез Огинского, а потом татарскую музыку. У нас в Карасубазаре Саша много слышал в детстве татарской музыки. Потом уже взрослым он специально приезжал к нам записывать татарские песни и пляски» [1, с. 12]. Кроме того, родной дядя Спендиарова, «недурно играл на скрипке» [2, с. 44].

Со следующего года Александр Афанасьевич вместе с братом начинает брать уроки у некоего чеха Швоба, игравшего и державшего скрипку, «как играют на ярмарке» [1, с. 12], опять же в «народной» манере. С того же года начинают и первые полноценные опыты Александра Афанасьевича в композиции.

О значительном успехе занятий на скрипке свидетельствует публичное выступление на вечере в Симферопольской гимназии с «Балетными сценами» Ш.О. Берио, которые и по сей день входят в обязательный репертуар учащихся музыкальных школ и училищ.

*Декан оркестрового факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения, andreivitanov@yandex.ru, статья представлена 07.03.2022, рецензирована 25.04.2022, принята к публикации 20.05.2022.

Глубокое впечатление, оставленное «Кармен» Ж. Бизе, задало направление специфическому инструментальному мышлению Спендиарова, коснулось и его камерных инструментальных сочинений¹. Первой попыткой писать в новой, «восточной» манере стала фортепианная пьеса «Пролог и Хайтарма» (1895), содержащая черты, характерные для будущих симфонических опусов. Выразительная, «скрипичная» в своей сути мелодия на фоне тремоло, вероятно, навеяна лейттемой Кармен. Впоследствии Пролог будет перенесён в ор. 9 № 4 для скрипки и фортепиано (позже оркестрованный).

В Москве освоение скрипичного мастерства продолжается под руководством Пекарского – одного из концертмейстеров оркестра Большого театра. Успех обучения очевиден: Спендиаров, попеременно с А.В. Оссовским, занимает место концертмейстера в студенческом оркестре. В том же 1891 году стала крепнуть дружба с виолончелистом Антоном Осиповичем Палице. Взаимная симпатия впоследствии вдохновила Александра Афанасьевича на два виолончельных романса (G-dur и F-dur), оба 1893-го года сочинения. С Оссовским и Палице Спендиаров часто музицировал в любительском квартете, играя «трио Гайдна, менуэт из квартета Моцарта, Andante из первого квартета Чайковского» [1, с. 25]. За годы учёбы в университете Спендиаров достиг личного совершенства в освоении скрипки, постигая трудности сонат Бетховена, Грига, Франка в ансамбле с другим своим партнёром – С. Василенко [1, с. 25].



ства в освоении скрипки, постигая трудности сонат Бетховена, Грига, Франка в ансамбле с другим своим партнёром – С. Василенко [1, с. 25].

Публично Александр Афанасьевич выступал преимущественно с небольшими салонными пьесами, содержащими немало интонационных трудностей, вроде Колыбельной А. Симона или Канцонетты из «Романтического» концерта Б. Годара. Летом 1891 года было положено начало многолетней дружбе Александра Афанасьевича и Иоаннеса Романовича Налбандяна, а осенью – урокам композиции с Николаем Семеновичем Кленовским (устроившим ранее скрипичные уроки Спендиарова). В итоге появилось несколько пьес для фортепиано соло и для дуэта со скрипкой.

Трудно сказать, какой из них восторгался Кленовский². Сопоставив даты, можно предположить, что речь идёт о Романсе для скрипки и фортепиано, посвящённом

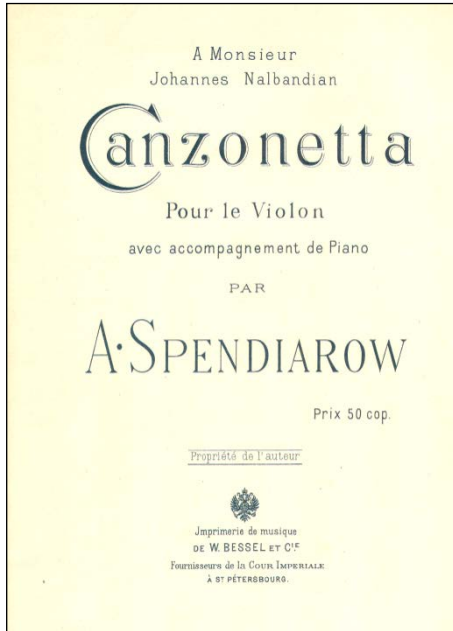
¹ «Несомненно, что с этого момента во мне зародилась особенная любовь к оркестру и стала укрепляться любовь к экзотическому колориту в музыке» [2, с. 44].

² «Какая у него складная форма! Какое гармоническое чутьё!» [1, с. 27].

Налбандяну (Севастополь, 1892). В пользу предположения говорит и желание ободрённого похвалой Спендиарова напечатать Романс, а также Вальс (вероятно, один из двух фортепианных). К сожалению, сделать этого не удалось. Однако выбор этих пьес для печати связан не только с возросшей уверенностью в композиторских способностях, но и с романтическими обстоятельствами их возникновения³.

Кто подсказал Спендиарову переложить фортепианную Колыбельную (позже оркестрованную) для скрипки с фортепиано – неизвестно, но и по сей день она является едва ли не самой исполняемой пьесой в наследии Александра Афанасьевича.

Программа 4-х концертов в Каховке и Феодосии 1895 года доказывает, что, несмотря на свою занятость в университете, Спендиаров сохранял приличную исполнительскую форму. Здесь, среди прочих, была записана песня «Бей Оглым» [1, с. 42], ставшая впоследствии интерлюдией к Хайтарме [1, с. 46], зафиксированной Налбандяном (1896). Вместе с Иоанессом Романовичем тогда же была «отшлифована» и Канцонетта для скрипки с фортепиано, премьера которой состоялась, вероятно, в начале 1898 года [1, с. 55]. На этом заканчивается период начальных опытов в композиции, а вместе с ним и период камерно-инструментального сочинительства.



В сочинениях для скрипки и виолончели с фортепиано можно выделить несколько характерных черт. В основе их лежит сложная трёхчастная форма с динамизированной репризой. Все пьесы проникнуты симфоническим замыслом, ни одна не содержит романтических приёмов сопровождения (арпеджиато, пассажная техника, фигуративная фактура). Основная тема излагается лаконично, открывая широкие возможности контрапунктического, имитационного развития в реприжном разделе.

Симфоничность мышления композитора подчёркивается такими типично оркестровыми красками, как тянущиеся педали отдельных голосов (Баркарола для виолончели), тремоло (Песня для

³ «Все мы были влюблены тогда [...] Помню, шумел прибой, из салона доносились звуки Шашиного вальса. В этом салоне мы постоянно музицировали. Саша сочинил там «Романс» для скрипки и посвятил его мне, как первому исполнителю» [1, с. 31]. «Когда я показал Ауэр романс для скрипки, посвящённый мне Сашей, Ауэр пришёл в восторг: «Как горячо написано! И какое горячее исполнение!» [1, с. 36].

скрипки). Другой особенностью некоторых смычковых сочинений является свежий, оригинальный тематизм, приковывающий внимание ладовой (Песня для скрипки, Хайтарма) или ладово-гармонической идеей (Баркарола Сольмажор для виолончели). С русской композиторской школой сочинения Спендиарова роднит вариационный тип развития тематизма, орнаментальное обыгрывание интонаций основной мелодии.

Скрипка всегда воспринималась Александром Афанасьевичем двояко: как концертно-виртуозный инструмент европейской традиции и как потомок народных струнно-смычковых инструментов Востока. Подобное отношение к скрипке разделяли Налбандян и Айвазовский. По свидетельству Т.Н. Каракаш, «Спендиаров играл Айвазовскому свои крымские вещи, среди которых была «Хайтарма» из «Крымских эскизов», «Айвазовский играл на скрипке татарские песни (скрипку держал, как держат кеманчу), а Спендиаров ему аккомпанировал на рояле» [1, с. 62].

Соединение виртуозности и фольклорных традиций удалось композитору в «Крымских эскизах» («Таксим»), «Ереванских этюдах» («Энзели») и, разумеется, в сценах из «Алмаст». Отметим, что в наследии Спендиарова в равных пропорциях представлены обработки армянских, татарских, еврейских и иных народных песен.

Подчёркивая свой музыкальный космополитизм, Спендиаров пишет: «Наиболее индивидуальными из моих сочинений являются сочинения восточного стиля» [2, с. 45].

«Таксим» (Прелюдия) из второй серии «Крымских эскизов» по свидетельству Х.С. Кушнарёва «...представляет собою часть мугама, который исполняется народными музыкантами с полной ритмической свободой (как бы без соблюдения тактовых черт)» [3, с. 134].

«Энзели» из «Ереванских этюдов» уже больше походит на диалог, но глубина выразительности сольной скрипичной партии от этого нисколько не мельчает.

Кульминационным проявлением привязанности к скрипке стала знаменитая Песня (ария) ашуга из второго действия оперы «Алмаст». Стоит подчеркнуть, что этот номер является переломным моментом всей драмы, её философским и психологическим центром. Песня становится своеобразным гимном силе искусства, способной вызвать как самые высокие, так и самые низменные чувства в человеке; в то же время песня играет роковую роль в дальнейших поступках и судьбе Алмаст. Мотивы арии, вбирающие в себя интонации-характеристики Надир-шаха, становятся зерном и музыкальной драматургии, прорастающим в кульминации оперы (убийство Татула). Роскошная мелодия партии ашуга переплетается с узорами скрипки, имитирующей кеманчу. Что касается тематизма арии (как называется этот фрагмент в переписке), то по воспоминаниям М. Спендиаровой, он был заимствован из грамзаписи настоящего персидского ашуга. Необходимо подчеркнуть, что «переработанная песня звучала потом на фортепьяно, на скрипке [!]. Слов ещё не было. Текст появился вскоре после начала занятий с либреттисткой Парнок» [1, с. 352].

Ария ашуга – не единственный пример солирования скрипки в опере. Музыкальной антитезой Песне становится танец опьяненных армянских воинов⁴. Скрипка и здесь становится лейттембром соблазнения, искушения (Алмаст опьяняет вином подчиненных). Следуя поставленной задаче, Спендиаров наделяет партию скрипки острыми, тревожными штрихами.

Заключение

Скрипичный стиль Спендиарова в контексте европейской культуры сформировался в большей степени под влиянием сочинений представителей французской и франко-бельгийской школ. Сам композитор признавался в любви к музыке Чайковского и Сен-Санса [2, с. 46]. Приведённые выше примеры из программ Спендиарова-скрипача подтверждают склонность к французскому скрипичному стилю. Параллель с ним можно провести и в ракурсе влияния «экзотических» музыкальных элементов.

Трудно переоценить роль Сарасате в становлении французской скрипичной музыки конца XIX века, пронизанной различного рода «испанизмами». На Спендиарова аналогичное воздействие оказало творчество народных музыкантов, тесно связанное с музыкальной культурой Кавказа и Ближнего Востока⁵. В этом отношении Александр Афанасьевич продолжает ориентальную линию русской композиторской школы. А фактура скрипичных вариантов хайтармы во многом обнаруживает сходство с «Испанскими танцами» Сарасате.

В заключение остаётся выразить надежду на возвращение написанной с большим мастерством и вкусом скрипичной музыки Спендиарова на концертные площадки.

Литература

1. Спендиарова М. Летопись жизни и творчества А.А. Спендиарова. Ереван, изд. АН АрмССР, 1975.
2. Спендиаров А. Автобиография, «Советская музыка», № 4, 1938.
3. Тигранов Г. Александр Афанасьевич Спендиаров, 2-е изд., испр. и доп. Москва, «Музыка», 1971.

References

1. Spendiaryova M. Letopis' zhizni i tvorchestva A.A. Spendiaryova. Yerevan, izd. AN ArmSSR, 1975.
2. Spendiaryov A. Avtobiografiya, «Sovetskaya muzyka», № 4, 1938.
3. Tigranov G. Aleksandr Afanas'evich Spendiaryov, 2-e izd., ispr. i dop. Moskva, «Muzyka», 1971.

⁴ «Кохба яйли» (3, с. 226).

⁵ В этом отношении Александр Афанасьевич развивает ориентальные (вероятно, под влиянием «Шехеразеды» Римского-Корсакова) тенденции русской композиторской школы, к которой себя причислял (2, с. 46).

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԱՖԱՆԱՍԵՎԻՉ ՍՊԵՆԴԻԱՐՈՎԻ ՋՈՒԹԱԿԻ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԱՆԴՐԵՅ ԻՎԱՆՈՎ* (ՌԴ, Սանկտ Պետերբուրգ)

Հղման համար: Իվանով, Անդրեյ: «Ալեքսանդր Աֆանասևիչ Սպենդիարովի ջութակի ժառանգությունը»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2022): 39–44. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-39

Հոդվածը նվիրված է ջութակի դերին Ալեքսանդր Սպենդիարովի ստեղծագործական կենսագրության մեջ: Տրված է Սպենդիարով-ջութակահարի կատարողական գործունեության համառոտ ակնարկը: Հեղինակը հետամուտ է եղել ջութակի համար գրված մանրանվագների ստեղծման պատմությանն ու դրանց թեմատիկ առանձնահատկություններին: Ընդգծվում է ջութակի բացառիկ դերը «Ալմաստ» օպերայի դրամատուրգիայում: Բացահայտվում են կոմպոզիտորի ջութակի ոճի աղբյուրները, նրա կապերը ռուսական և ֆրանսիական կոմպոզիտորական դպրոցների հետ:

Բանալի բաներ՝ Ալեքսանդր Սպենդիարյան, ջութակ, Հովհաննես Նալբանդյան, «Ալմաստ» օպերա, պիեսներ ջութակի համար, ջութակի մանրանվագներ, ջութակի ոճ:

ALEXANDER A. SPENDIAROV'S VIOLIN HERITAGE

ANDREY IVANOV* (RF, St. Petersburg)

For citation: Ivanov, Andrey. “Alexander Spendiarov’s Violin Legacy”, *Journal of Art Studies*, N 1 (2022): 39–44. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-39

The article analyzes the role of violin in the creative career of A.A. Spendiarov. An overview of Spendiarov’s performance as violinist is given. The history of violin miniatures and their thematic features are traced. The exceptional role of violin in the dramaturgy of the opera “Almast” is emphasized. The sources of the composer’s violin style, its connections with the Russian and French schools of composition are revealed.

Key words: Alexander Spendiarov, violin, Hovhannes Nalbandyan, opera “Almast”, pieces for violin, violin miniatures, violin style.

* Սանկտ-Պետերբուրգի Ն.Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի անվան պետական կոնսերվատորիայի նվագախմբային ֆակուլտետի դեկան, արվեստագիտության թեկնածու, andreivitivanov@yandex.ru, հոդվածը ներկայացված է 07.03.2022, գրախոսված է 25.04.2022, ընդունված է հրապարակման 20.05.2022.

* Dean of the Orchestra Faculty of the N.A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, Doctor of Arts, andreivitivanov@yandex.ru. The article was submitted on 07.03.2022, reviewed on 25.04.2022, accepted for publication on 20.05.2022.