

A decorative border in a dark blue color, featuring a repeating pattern of stylized flowers and scrolling vines. The border is set against a light beige background with a fine, woven texture.

Н. ЗАПОРОЖЕЦ

**А.К.
ЛЯДОВ**

МУЗГИБ



Н. ЗАПОРОЖЕЦ

А. К. Л Я Д О В

Ж И З Н Ь И Т В О Р Ч Е С Т В О



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1954

ПРЕДИСЛОВИЕ

Имя композитора А. К. Лядова дорого и близко всем, кто любит музыкальное искусство. Наследие Лядова невелико. Сочинения малых форм — фортепианные, оркестровые и вокальные — составляют основу его творчества. Яркие и самобытные, они глубоко национальны по своим образам и музыкальному языку, привлекают внимание особым изяществом и тонкостью рисунка, мелодичностью линий, совершенством формы.

Своими произведениями Лядов внес значительный вклад в русскую музыку; педагогическая и музыкально-общественная деятельность композитора сыграла немаловажную роль в утверждении подлинного профессионализма в России.

Расцвет творчества Лядова относится к концу XIX— началу XX века. Современниками Лядова были Балакирев, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Глазунов, Чайковский, Танеев, позднее Рахманинов, Скрябин.

«Радостно, до безумной гордости волнует не только обилие талантов, рожденных Россией в XIX веке, но и поражающее разнообразие их...»,— говорил о писателях, художниках и музыкантах этой эпохи Максим Горький¹.

¹ М. Горький. Сборник «О родине», «Русское искусство», 1945, стр. 47.

Миниатюры Лядова составляют важный этап в развитии русского искусства; они прочно вошли в репертуар наших музыкантов. Однако до последнего времени изучению творческого стиля композитора не уделялось необходимого внимания¹. До сих пор не существует достаточно полного исследования жизни и творчества Лядова, хотя от кончины Лядова до наших дней прошло около сорока лет.

Довольно обширная печатная литература о Лядове ограничивается в основном небольшими журнальными статьями².

Со времени выхода в свет в 1916 году сборника статей, посвященных Ан. К. Лядову (I. «Жизнь», II. «Портрет», III. «Творчество», IV. «Из писем»), отдельным изданием была выпущена лишь брошюра «А. К. Лядов» В. А. Васинной-Гроссман (серия «Классики русской музыки», Музгиз, 1945).

Интересные воспоминания о юности Лядова можно найти в автобиографии его учителя — Н. А. Римского-Корсакова («Летопись моей музыкальной жизни»). Б. Асафьев в статьях, посвященных различным проблемам русской музыки, всегда с большой любовью говорит о творчестве Лядова, приводя яркие примеры из его сочинений.

Следует отметить, что некоторые из числа ранее напечатанных работ о Лядове носят тенденциозный характер, отражая направления «мирикустничества» и модерниз-

¹ Лишь в последние годы стали появляться диссертационные и дипломные работы, посвященные различным проблемам творчества Лядова.

² Это или заметки о концертных исполнениях произведений Лядова (И. Глебов. «Второй вне-абонементный концерт А. Зилоти», 1916), истории их сочинения (А. Ремизов. «О несостоявшемся балете Лядова»), или личные воспоминания бывших учеников Лядова (С. Майкапара, С. Прокофьева, Д. Похитонова, Л. Саминского, И. Ершова, В. Венцеля и др.).

К этому перечню можно прибавить ряд кратких поминальных страниц: И. Глебова — «Три смерти», А. Римского-Корсакова — «Памяти умерших», Б. Асафьева — «Памяти Анатолия Константиновича Лядова».

ма, их авторы приписывают композитору свои взгляды и симпатии.

К подобного рода работам принадлежат статьи В. Каратыгина («*Mimosa pudica*», «О музыкальном наследии Лядова»), а также ряд статей в ранее упомянутом сборнике о Лядове, изданном в 1916 году.

Приступая к исследованию жизни и творчества Лядова, автор принужден был пересмотреть сложившиеся представления о композиторе, обосновывая, в тех случаях, когда это возможно, новые положения новыми документальными данными.

Неопубликованные материалы почерпнуты автором из архивов Ленинградской государственной публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина¹, Государственного литературного архива в Москве, архива А. Н. Римского-Корсакова при Институте театра и музыки.

Кроме записных тетрадок, писем и стихотворений самого Лядова, в московских архивах сохранились воспоминания о детстве Лядова его двоюродной сестры — О. Корсакевич². Из писем Лядова к его другу Н. И. Абрамычеву и Н. А. Римскому-Корсакову выяснились некоторые новые моменты в отношении Лядова к революции 1905 года и участия его в революционных событиях того времени. Письма жены и частная переписка с Валентиной Митрофановной Беляевой расширяют представление об отдельных чертах характера Лядова.

На основе имеющихся документальных материалов автор пытается осветить жизненный путь композитора, его педагогическую и исполнительскую деятельность, его эстетические воззрения.

¹ В дальнейшем ссылки на архивы Ленинградской государственной публичной библиотеки будут даны сокращенно ЛГПБ.

² В Государственном литературном архиве Москвы имеются следующие рукописи О. Корсакевич:

«Анатолий Константинович Лядов» (по биографическим, фактическим и личным данным), 1934 г.

«Толенька Лядов» (из детских воспоминаний к 20-летию со дня смерти), 1934 г.

«О критике творчества А. К. Лядова» (к 20-летию со дня смерти), 1934 г.

Ограниченные размеры работы не позволяют дать достаточно подробного разбора всех произведений Лядова. Обзорный характер имеют разделы, посвященные фортепианным и хоровым сочинениям Лядова, его обработкам народных песен, программным симфоническим миниатюрам: «Баба-Яга», «Восемь русских народных песен», «Волшебное озеро», «Кикимора». На примере музыкальных анализов оркестровых сочинений, оригинальных и по замыслу и по форме своего воплощения, автор стремился установить ряд важнейших стилистических особенностей творчества Лядова.

Автор работы приносит глубокую благодарность сотрудникам Архива Ленинградской Государственной публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, сотрудникам библиотеки Института театра и музыки, а также Владимиру Николаевичу Римскому-Корсакову за оказанную помощь и предоставление новых нотографических и иконографических материалов.

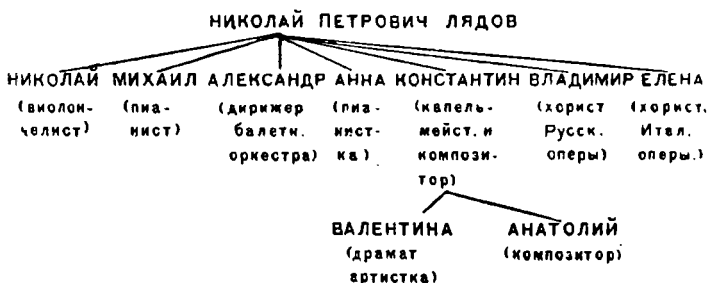
ГЛАВА I

Анатолий Константинович Лядов родился в Петербурге 29 апреля 1855 года.

Он принадлежал к музыкально одаренной семье Лядовых, широко известной артистическим кругам Петербурга. Несколько поколений Лядовых посвятили свою жизнь искусству; многие представители этого рода обладали незаурядным композиторским дарованием.

Дед А. К. Лядова — Николай Петрович Лядов — продолжительное время исполнял обязанности директора и капельмейстера Петербургского филармонического общества. Все дети его (пять сыновей и две дочери¹) получили профессиональное музыкальное образование: среди них были виолончелисты, пианисты, дирижеры, хористы, артисты балета.

¹ См. родословную Лядовых (материалы Госуд. литературн. архива, г. Москва):



Николай Николаевич Лядов (виолончелист) играл в балетном оркестре.

Александр Николаевич более двадцати лет (с 1847 по 1871 г.) проработал капельмейстером оркестра Петербургского балета; он также является автором музыки нескольких балетных постановок своего времени («Пахита», «Сатанлла») ¹.

Наибольшим музыкальным дарованием в семье обладал Константин Николаевич Лядов — отец композитора. В молодости он, как и Александр Николаевич, занимался теорией музыки в Петербургском театральном училище у итальянского композитора и педагога Карло Солива, прожившего в России около десяти лет (с 1832 по 1841 г.). По окончании училища К. Н. Лядов несколько лет служил оркестрантом, а в 1850 году, после ухода К. Н. Альбрехта, стал капельмейстером Русской оперы в Петербурге и занимал эту почетную должность около двадцати лет ².

Помимо работы в театре, К. Н. Лядов был известен петербургской публике 50—60-х годов и как дирижер симфонических концертов Филармонического общества.

К. Н. Лядов был незаурядным композитором. Большой популярностью пользовались его многочисленные романсы и танцы; из крупных произведений наиболее известна фантазия на тему песни «Возле речки, возле моста», сочиненная для хора и оркестра.

Музыкально-просветительная деятельность К. Н. Лядова — первого исполнителя опер Серова, Даргомыжского, тонкого интерпретатора опер Глинки — имела большое значение в этот период становления русского классического искусства.

Авторитет К. Н. Лядова как опытного дирижера, знатока оркестра оперной музыки был очень велик.

Даже Глинка считал для себя необходимым в некоторых вопросах советоваться с К. Н. Лядовым. В письме от

¹ Одна из дочерей А. Н. Лядова — Вера Александровна Лядова — окончила балетную школу и приобрела впоследствии известность как опереточная актриса, особенно прославившаяся исполнением роли Прекрасной Елены в оперетте Оффенбаха того же названия.

² После ухода К. Н. Лядова (1868) пост капельмейстера Русской оперы занял Э. Ф. Направник.

3 июля 1854 года к доктору Л. А. Гейденрейху Глинка пишет: «Рассматривая партитуру «Руслана», я нашел нужным и полезным для эффекта сделать изменение в некоторых местах партитуры. К этому делу я не могу и не должен приступать без К. Лядова. Если он возвратился из отпуска, я бы очень желал видеть его»¹.

К. Н. Лядов пользовался авторитетом не только в среде музыкантов и артистов, но и в широких кругах петербургских слушателей.

По воспоминаниям современников К. Н. Лядов был обаятельный человек, общительный и простой, обладающий широкой натурой артиста; он имел много друзей, горячо преданных ему: «...его нельзя было не любить»,— говорили о нем люди, знавшие его лично².

Семья Константина Николаевича состояла из жены Екатерины Андреевны (урожденной Антиповой) и двух детей: сына Анатолия и дочери Валентины.

Анатолий Константинович Лядов вспоминал о своем детстве, как о «золотом времени»; в действительности же оно было далеко не веселым. Мать Анатолия, Екатерина Андреевна, умерла, когда мальчику не было и шести лет, а сестре его, Валентине, или, как ее в семье называли, Улюшеньке, шел десятый год. Со смертью матери дети сразу лишились дома и семьи: отец их все свое время отдавал усиленной работе в театре, иногда он неделями не приходил домой.

Анатолий с сестрой оставались обычно на попечении слуги Афанасия. Лишь когда они подросли настолько, что могли и сами приобщиться к жизни театра, посещая репетиции и участвуя в спектаклях (в качестве статистов Анатолий и его сестра участвовали в операх «Иван Сусанин» Глинки и «Юдифь» Серова), они как бы вновь обрели отца. «В такой обстановке протекло его отрочество, без надзора и воспитания»,— пишет о Лядове Н. А. Римский-Корсаков в своей «Летописи музыкальной жизни»³.

¹ «Полное собрание писем Михаила Ивановича Глинки». Собрал и издал Ник. Финдейзен, стр. 399 (Разрядка моя.—Н. Э.).

² О. Корсакевич. Толенька Лядов. 1934 (рукопись).. Центральный Государственный литературный архив.

³ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. 1910, 2-е изд., стр. 166. Глубоко отрицательная харак-

Оперная музыка стала хорошо известна Анатолию Лядову уже с юных лет: имея свободный вход на сцену Мариинского театра, маленький Анатолий Лядов пользовался симпатией всех, начиная «от первого певца до последнего ламповщика... его, баловня оперной труппы, баловня, которому дома частенько есть было нечего, оперная сцена сильно увлекала,—читаем мы в «Летописи» Римского-Корсакова.— Глинку он любил и знал наизусть. «Рогнедою» и «Юдифью» восхищался. На сцене он участвовал в шествиях и толпе, а приходя домой, изображал перед зеркалом Руслана и Фарлафа»¹.

Слушая оперы Глинки, Лядов научился понимать красоту инструментовки, строгую логику голосоведения; «Лядов вырос на глубоком, вкоренившемся в нем познании мастерства Глинки»².

И хотя область оперной музыки осталась незатронутой в композициях А. Лядова, непосредственная близость к театру оказала влияние на развитие в юном композиторе слуха и музыкальной памяти, а также тонкого понимания природы оркестрового звучания.

О детстве и юности Анатолия Константиновича Лядова написаны сравнительно недавно (1934) воспоминания его двоюродной сестры — Ольги Афанасьевны Антиповой (по мужу Корсакевич).

Семейство Антиповых приняло горячее участие в заброшенных, оставшихся так рано без матери, детях Константина Николаевича Лядова. «Моя мать,— пишет О. Корсакевич,— очень добрая, нежная, глубоко скорбела о безалаберной жизни брата, особенно о «Толеньке и Улюшеньке»,

теристика обстановки детства и резкое осуждение отца Лядова в «Летописи» Римского-Корсакова были восприняты Анатолием Константиновичем, по воспоминаниям Б. Асафьева, весьма болезненно. Однажды на склоне лет у композитора вырвалось замечание о несправедливости подобных упреков: «...сурово, сурово мне и моим там досталось, только странно, как же я-то при всем этом выработался в человека и музыканта...» (Б. Асафьев. Памяти Анатолия Константиновича Лядова. 1944, рукопись).

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 166.

² Б. Асафьев. Памяти Анатолия Константиновича Лядова. 1944 (рукопись).

и никого из племянников и племянниц не любила так нежно, как их»¹.

В детстве А. Лядов часто бывал в доме Антиповых; лето обе семьи обычно проводили вместе. Елена Николаевна Антипова², мать Ольги Афанасьевны, обладала большими музыкальными способностями; она окончила с отличием Театральное училище Итальянской оперы, знала много итальянских арий и часто исполняла их. Две тетушки-пианистки («тетя Маша» и «тетя Варя»³) были преподавательницами музыки. Днем они обычно ходили по урокам, а вечерами дома занимались с детьми Антиповыми — Ольгой и Константином, к которым присоединился и Анатолий Лядов (ему в это время было уже 12 лет, Ольге — 8, а Константину — 10). Здесь А. Лядов стал впервые регулярно заниматься музыкой, проявив отличные пианистические способности. «Толенька сразу же начал очень хорошо играть», — пишет о нем О. Корсакевич.

Любопытно, что одной из любимых детских забав, наряду с обычными «разбойниками», «морскими пиратами», «невидимками», была игра музыкальная, которая заключалась в передразнивании на рояле игры обеих тетушек.

Способность к музыкальной карикатуре, к быстрому и точному улавливанию портретно-ярких, типических черт проявлялась у Лядова и позднее, в зрелом возрасте.

«Он был очень изобретателен на шалости и игры; за это мы на него смотрели с уважением и считали очень умным»⁴, — пишет в своих воспоминаниях о детских годах А. Лядова О. Корсакевич.

В это же время Лядов начал много читать. Обладая хорошей памятью, он поражал слушателей рассказами различных страшных и смешных историй.

Значительные способности проявились у Лядова и в области рисования, однако они не получили дальнейшего развития. Лядов навсегда остался талантливым дилетантом в этой области, восхищая своих друзей меткостью

¹ О. Корсакевич. Толенька Лядов (из детских воспоминаний). 1934 (рукопись).

² Урожденная Лядова, сестра К. Н. Лядова — отца композитора.

³ Мария Андреевна и Варвара Андреевна Антиповы.

⁴ О. Корсакевич. Толенька Лядов. 1934 (рукопись).

карикатур и разнообразием сказочно-фантастических зарисовок.

Избрание профессии музыканта для Анатолия Лядова и для его семьи было делом решенным. Отец еще в раннем детстве заметил значительное музыкальное дарование сына. Он часто просил мальчика петь при гостях (А. Лядов в детстве имел хороший голос). В дальнейшем занятия музыкой пошли настолько успешно, что для подготовки к поступлению в консерваторию решено было поместить Анатолия Лядова на полный пансион к Шустову — кандидату в члены дирекции Петербургского Русского музыкального общества. Всю неделю мальчик находился в пансионе, лишь в воскресенье он отправлялся домой, вернее к Антиповым: «...каждую субботу мама ездила за Толенькой, — пишет О. Корсакевич, — и он оставался у нас до понедельника; если, в наказание за какую-нибудь провинность, его не отпускали, мама возвращалась в слезах»¹.

Ольга и Константин Антиповы с нетерпением ждали приезда Анатолия, который им подробно рассказывал, представляя все в лицах, как прошла неделя, чем он занимался, какие проказы выкидывал с товарищами.

Лето Лядов проводил с Антиповыми у тетки Валентины Андреевны Табулевич², которая жила в своей усадьбе «Благодатное» — в четырех верстах от г. Боровичи Новгородской губернии. Это была живописная местность на горе, с чудным хвойным лесом, близ красивой речки Мсты. Здесь Лядов впервые услышал и полюбил русскую песню в ее живом, народном звучании. Именно здесь Лядовым сделаны и первые записи песен. «...мы ходили в деревни, — пишет О. Корсакевич, — знакомились с крестьянками, слушали пение деревенских девушек, Анатолий Константинович записывал; у меня были подруги Мотря и Груня (последняя так нравилась Анатолию Константиновичу, что он мечтал жениться на ней) с прекрасными голосами; мы смотрели на хороводы с плясками, с «представлением». Что это были за чудные летние «концертные» вечера под не-

¹ О. Корсакевич. Анатолий Константинович Лядов. 1934 (рукопись).

² Валентина Андреевна Антипова, по мужу Табулевич, — сестра матери А. Лядова.

бом, снявшим голубым блеском, с розовыми лучами солнца, картинно озарявшего красоту местности... Особенно Лядову нравилось звучание мелодии песни «Как из-за лесу темного, тут выходили два удалые, парни бравые». Эта песня сопровождалась «представлением» с самой примитивной мимикой и жестикующей»¹.

Как видно из приведенного описания, исполнение народных песен в Боровичевской области часто сопровождалось движением, «игрой». Особую динамичность, сценическую выпуклость и «моторность» песенных образов стараются подчеркнуть и Лядов в своих произведениях, основанных на фольклорном материале. Впоследствии народная песня станет одной из любимейших областей музыкального творчества Лядова.

Пятнадцати лет, в 1870 году, Анатолий Лядов поступил в Петербургскую консерваторию. Он был зачислен на стипендию имени Константина Николаевича Лядова (своего отца), учрежденную артистами Русской оперы.

Первые русские консерватории — Петербургская и Московская — много способствовали широкому распространению музыкального просвещения в России, а также развитию в стране музыкального профессионализма.

Петербургская консерватория, основанная А. Рубинштейном в 1862 году, в 70-х годах стала подлинным средоточием музыкальной культуры в России. К этому времени в ее педагогический состав вливаются новые, свежие молодые силы. Так, по классу теории и композиции на смену профессору немецкой школы Н. И. Зарембе был приглашен один из наиболее прогрессивных музыкантов, представитель «Могучей кучки» Н. А. Римский-Корсаков. Окончивший в 1865 году Петербургскую консерваторию П. И. Чайковский, по приглашению Н. Рубинштейна, стал преподавателем Московской консерватории.

Сделавшись слушателем Петербургской консерватории. Анатолий Лядов начал заниматься одновременно и по классу фортепиано и по классу скрипки; вскоре, однако (дойдя до этюдов Крейцера), занятия по скрипке пришлось оставить.

¹ О. Корсакевич. Анатолий Константинович Лядов. 1934 (рукопись).

По классу фортепиано педагогом А. Лядова первый год был профессор Федор Иванович Бегров¹, второй год (1871/72) — профессор Густав Густавович Кросс².

В это время Лядов много играл. «У него рано развилась удивительно мягкая передача, художественно музыкальное исполнение произведений; это был своего рода задушевный «голос», интимно передающий, что он видел и чувствовал...»³ — так характеризует игру юного Лядова О. Корсакевич.

На второй год обучения в консерватории Лядов начал изучать и специальную теорию музыки у профессора Юлия Ивановича Иогансена⁴, у которого он «блистательно прошел и окончил... гармонию, контрапункт и фугу»⁵.

По практическому сочинению Лядов занимался в классе Н. А. Римского-Корсакова.

Первое свое произведение Лядов создал будучи учеником консерватории. Это была музыка к сказке «Алладин, или Волшебная лампа» из «Тысячи и одной ночи». Лядов «придумал устроить театр», для чего переделал сказку «Волшебная лампа Алладина» в пьесу и сочинил к ней музыку, которую сам играл в соответствующих местах действия. К сожалению, музыка до нас не дошла, так как не была Лядовым записана. Диалоги пьесы велись двумя исполнителями: автором и Константином Антиповым. Пьеса имела у «публики» большой успех⁶.

Это сочинение Лядова было последней данью товарищам детства Ольге и Константину Антиповым. Занятия в

¹ Бегров, Ф. И. (1835—1885),— пианист, ученик Герке, затем Мошелеса в Лейпцигской консерватории. С 1868 г. профессор Петербургской консерватории.

² Кросс, Г. Г. (1831—1885)— пианист, ученик Гензельта и Л. Рубинштейна, по классу теории — Зарембы. Окончил Петербургскую консерваторию с золотой медалью (первый выпуск), утвержден профессором с 1871 г.

³ О. Корсакевич. Анатолий Константинович Лядов. 1934 (рукопись).

⁴ Иогансен, Ю. И. (1826—1904),— музыкальный теоретик. С 1866 г.— профессор теории композиции Петербургской консерватории, с 1891 по 1897 г.— директор Петербургской консерватории.

⁵ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 167.

⁶ По материалам О. Корсакевич. Толенька Лядов. 1934 (рукопись).

консерватории, уроки, чтение отнимали все больше времени, и Лядов реже мог посещать своих друзей.

В годы консерваторского учения Анатолий Лядов жил у сестры — Валентины Константиновны, которая относилась к нему с большой нежностью и любовью. Дом Валентины Константиновны был тесно связан с музыкальным миром Петербурга. Поступив восемнадцати лет в качестве драматической актрисы на сцену Александринского театра, Валентина Константиновна вскоре вышла замуж за Михаила Ивановича Сарриотти, артиста Мариинского оперного театра¹. Брак, однако, оказался неудачным, и спустя четыре года супруги разошлись. Вторым мужем Валентины Константиновны был Иван Александрович Помазанский, также музыкант, хормейстер русской оперы, пианист и композитор. Иван Александрович горячо любил Лядова и оставался до конца жизни его самым преданным другом.

На лето Лядов попрежнему ездил к Антиповым в Боровичи. Сюда часто приезжали гостить и сестра Анатолия Константиновича — Валентина Константиновна, и товарищ Лядова по консерватории, талантливый пианист и дирижер Г. О. Дютш. Вся молодая компания в летнее время много музицировала. А. Лядов особенно любил играть в четыре руки с Г. О. Дютшем; «...иногда мы пели из опер Глинки, — вспоминает об этих годах О. Корсакевич, — и у нас были, в своем роде, музыкальные утренники, или полдниги, или вечерники»².

Первые четыре романса (ор. 1), написанные Лядовым в период консерваторского учения (1873/74), посвящены его близким друзьям:

1. «Не пой, красавица, при мне» — Г. О. Дютшу.
2. «Ты не спрашивай» — Ц. А. Кюи.
3. «Из слез моих» — сестре, В. К. Помазанской.
4. «Вот бедная чья-то могила» — И. А. Помазанскому.

Эти произведения начинающего композитора получили высокую оценку в кругу музыкантов; Мусоргский тогда же

¹ Сарриотти — М. И. Сироткин (1839—1879) — певец, бас. Выходя замуж, Валентина Константиновна поставила обязательным условием, чтобы брат ее, Анатолий, жил в их доме.

² О. Корсакевич. Анатолий Константинович Лядов. 1934 (рукопись).

отмечал в своем письме к Стасову: «...появился новый, несомненный, оригинальный и русский юный талант, сын Конст[антина] Лядова, ученик консерватории... Воистину талант! Легко, бесхитростно, бойко, свежо и с силой...»¹. Однако сам Лядов впоследствии говорил о своем первом опусе: «Слава, приобретенная романсами,— дешевые лавры»².

Стиль лядовского письма впервые определился в его фортепианных миниатюрах под названием «Бирюльки» (ор. 2), написанных несколько позднее (1876).

По воспоминаниям О. Корсакевич, которой посвящены «Бирюльки», Лядов предполагал назвать весь цикл «Майские картинки». В нем композитор хотел отразить красоты весны: чистоту весеннего неба, особенную теплоту первых солнечных лучей, аромат распускающейся зелени»³.

Хотя это фортепианное произведение Лядова написано совсем еще юным, начинающим композитором, оно поражает своей зрелостью и мастерством. Оригинальный и по замыслу и по форме цикл пьес «Бирюльки» осуществлен Лядовым в лучших традициях русской музыкальной классики. Это первое фортепианное сочинение Лядова уже в те годы получило широкую известность в кругу музыкантов⁴.

Таково начало композиторской деятельности Лядова.

Дарование Лядова было велико, это ясно видели и его консерваторские товарищи и Н. А. Римский-Корсаков, в классе которого Лядов занимался по сочинению. Считая

¹ М. П. Мусоргский. Письма и документы. М., 1932 стр. 269. В том же письме Мусоргский пишет о Лядове: «Описание наружности: белокур, толстогуб, в ложбинках, назначенных природою для скатывания слез прямо в рот, сиречь между наружною поверхностью ноздрей и округлостью щек умные неправильные бороздки — очень характерные, лоб не высок, но крайне представительен по развитию височных впадин, сильно наполненных, нервен до безобразия, молчалив до пущего безобразия, слушает—не хвалит, только носовые бороздки ходят — хорошо!»

² Архив А. Н. Римского-Корсакова. «А. К. Лядов», глава II.

³ О. Корсакевич. О критике творчества А. К. Лядова. 1934 (рукопись).

⁴ «Бирюльки» Лядова были напечатаны в 1876 году издательством Бесселя.

Лядова «несказанно талантливым» и сделавшись впоследствии его большим другом, Римский-Корсаков в период консерваторского учения был весьма строг и требователен к своему ученику. Энергичный, настойчивый, с высокой дисциплиной труда, Римский-Корсаков полагал, что отсутствие в детстве настоящего воспитания развило в Лядове лень и полную неспособность выполнять те или иные учебные обязанности. О Лядове рассказывали, что, живя в доме сестры своей, он сам просил не кормить его обедом, пока не будут выполнены консерваторские задания (написана fuga или гармоническая задача). «Он мог делать только то, что ему сильно хотелось, — пишет о Лядове Римский-Корсаков. — Музыкаю он занят был много, в музыке он жил, сочиняя во всевозможных родах, но классными упражнениями пренебрегал»¹.

Постепенно начинал назревать конфликт между учителем и учеником. Лядов перестал посещать занятия.

Зимой 1876 года «за непосещение занятий» Лядова исключили из консерватории. Сохранилось письмо директора консерватории М. П. Азанчевского капельмейстеру Русской оперы Э. Ф. Направнику о подыскании нового кандидата на стипендию К. Н. Лядова. В «Летописи» Римского-Корсакова мы находим следующую запись: «Неразлучные друзья А. К. Лядов и Г. О. Дютш, мои талантливые ученики по консерватории, совсем юные в то время, заленились невозможным образом и совершенно прекратили посещать мой класс. Азанчевский, переговорив со мною и увидев, что с ними сладу нет, решил их исключить».

Вскоре после состоявшегося исключения молодые люди пришли ко мне на квартиру с обещанием заниматься и с просьбою ходатайства моего о принятии их вновь в консерваторию. Я был непоколебим и отказался наотрез. Откуда, спрашивается, напал на меня такой бесстрастный формализм? Конечно, Лядова и Дютша следовало немедленно принять как блудных сынов и заколоть для них лучшего тельца. Ведь Дютш был весьма способен, а Лядов талантлив несказанно. Но я не сделал этого. Утешаться можно

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 167.

разве тем, что все к лучшему на этом свете — и Дютш и Лядов стали впоследствии моими друзьями...»¹.

Исключение из консерватории было тяжелым ударом для Лядова; в то же время это событие послужило стимулом для начала усиленной работы молодого музыканта. К весне 1876 года были закончены «Бирюльки», которые открыли Лядову двери в среду маститых композиторов русской школы. В следующую зиму Лядов стал часто посещать дом Римского-Корсакова, где был одним из первых слушателей вновь написанных оперных композиций Римского-Корсакова. Нередко и сам Лядов проигрывал здесь свои законченные работы, а также первоначальные музыкальные наброски. Прежние отношения учителя и нерадивого ученика исчезли.

В доме Римского-Корсакова Лядов часто встречался с другими членами «Новой русской школы» — Балакиревым, Бородиным, Мусоргским, Кюи, а также со Стасовым. К этому времени уже не было того единства во взглядах и стремлениях членов балакиревского кружка, как в период возникновения и расцвета «Могучей кучки» (60-е годы); в своем творчестве композиторы «Новой русской школы» пошли различными путями, всегда оставаясь, однако, на самых передовых позициях музыкального искусства России прошлого столетия.

Активным пропагандистом творчества и идей этой группы музыкантов был замечательный русский критик Владимир Васильевич Стасов, ревностный почитатель Глинки, автор многочисленных работ в области музыки и изобразительных искусств. Под его покровительство попал и юный Анатолий Лядов.

Весной 1878 года, после двухлетнего перерыва в занятиях, Лядов все же решил получить консерваторский диплом, для чего ему следовало написать кантату. По классу Римского-Корсакова в эту весну кончали, кроме Лядова, А. Р. Бернгард и Л. А. Саккетти, в будущем известный историк музыки. В качестве экзаменационной работы Лядов сочинил музыку к заключительной сцене из «Мессинской невесты» Шиллера.

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 134—135.

«Все три ученика окончили блистательно, но Лядов подарил действительно прекрасной вещью. Как все ему легко давалось! Откуда у него являлась опытность! Уж очень он был талантлив и при этом умница. Его сцена, исполненная на акте в мае 1878 года, привела всех в восхищение, а Стасов сильно шумел»¹.

Художественным советом Лядову были присуждены диплом свободного художника и малая серебряная медаль (однако Лядов их не получил, так как не сдал экзаменов из «научных предметов», в число которых входили и общеобразовательные дисциплины).

Лядов окончил консерваторию двадцати трех лет и тут же был зачислен в состав ее преподавателей. Сохранилось предельно лаконичное автобиографическое письмо Лядова, характеризующее весь этот период его жизни.

«Родился на Охте², в Петербурге, в 1855 г. Музыкальные сведения получил в консерватории. Профессорами моими были: Иогансен (гармония, контрапункт и fuga) и Римский-Корсаков (инструментовка и формы). С 1878 г. состою профессором теории и гармонии в СПб Консерватории.

А. Лядов»³.

Лядов считался одним из талантливейших молодых композиторов Петербурга. Получив высокую технику композиторского мастерства еще в стенах консерватории, Лядов всю жизнь продолжал неустанно работать над совершенствованием стиля музыкального письма. От природы весьма любознательный, Лядов много читал и был знаком с самыми разнообразными областями литературы, истории, искусства. В кругу музыкантов он отличался великолепным знанием музыкальной литературы — оперной, симфонической, камерной.

Как мы уже говорили, оперная музыка была хорошо известна Лядову еще с детских лет, когда будущий компо-

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 167.

² Охта — название района на окраине Петербурга (продолжение Выборгской стороны).

³ Архив А. Н. Римского-Корсакова. Из архива М. П. Беляева. Письмо Лядова без даты (1888 г.?).

зитор часто посещал не только спектакли, но и репетиции Мариинского оперного театра. С симфонической музыкой Лядов знакомился в концертах Русского музыкального общества, которые проводились под управлением таких дирижеров, как Антон Рубинштейн, Балакирев, Берлиоз, Направник. Хороший пианист, Лядов мог сам свободно исполнять произведения Шопена, Шумана, Листа; квартетную музыку он слушал в исполнении первоклассного квартета Русского музыкального общества (Л. Ауэр, И. Пикель, И. Вейкман и К. Давыдов). Наконец, новейшие сочинения русских композиторов Лядов узнавал в доме Николая Андреевича Римского-Корсакова.

В эти юношеские годы во многом определились и вкусы композитора, постоянные в отношении музыкальных кумиров и весьма непостоянные в области литературных увлечений. Определилось и основное творческое направление Лядова, непревзойденного мастера инструментальной миниатюры.

Лядов вышел из стен консерватории вполне сложившимся музыкантом, к голосу которого прислушивались маститые, передовые композиторы. Кроме большого музыкального дарования у Лядова было очень сильно развито «интеллектуально-организующее начало» (Б. Асафьев), иначе не мог бы сложиться тот человек и композитор, который уже в молодые годы стал беспристрастным и глубоко сведущим «арбитром» во всех важнейших вопросах музыки.

Лишь огромная внутренняя выдержка и неустанная работа над собой смогли дать Лядову ту независимость музыкальных воззрений, то творческое мастерство, которое характеризует стиль лядовского письма.

О внутреннем процессе формирования личности Лядова в юношеские годы еще не собраны достаточно убедительные документально-биографические данные. Об этом можно судить по дальнейшей музыкальной деятельности композитора, по необыкновенно быстрому развитию и формированию композиторского таланта Лядова.





ГЛАВА II

Наиболее активный период общественно-музыкальной и творческой деятельности Лядова падает на последнюю четверть XIX и начало XX века.

Это сложная и противоречивая эпоха в экономической и политической жизни России.

60-е годы, названные Герценом «утренней зарей» в развитии русской истории, были годами яркого расцвета русской культуры. На основе революционно-демократических идей Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова выросло творчество великих реалистов слова, театра, музыки, живописи. Народность и реализм характеризуют демократическую литературу—произведения Некрасова, Л. Толстого, Островского, Тургенева, Салтыкова-Щедрина, живопись «передвижников» — Перова, Крамского, Репина, Шишкина, творчество русских музыкантов — Даргомыжского, Чайковского и композиторов «Могучей кучки» — Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Балакирева.

Последующие два десятилетия XIX века отмечены наступлением реакции. Для некоторой части интеллигенции становятся типичными настроения пессимизма, апатии, полного равнодушия к политической борьбе. В это время возникают так называемая теория «малых дел», толстовская теория «непротivления злу». Глубочайшей тоской и разочарованностью проникнуто творчество С. Я. Надсона и В. М. Гаршина.

Наступившей реакции, однако, не удалось сломить наиболее передовых художников, смелых и сильных борцов за подлинно-реалистическое искусство. В 70—80-е годы продолжают выступать писатели-реалисты Салтыков-Щедрин, Л. Толстой, Некрасов, Успенский. В 80-е годы начинают свой творческий путь В. Г. Короленко, А. П. Чехов.

Искусство художников-передвижников достигает наибольшей силы в полотнах Репина и Сурикова («Бурлаки», «Иван Грозный убивает сына», «Крестный ход в Курской губернии», «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова» и др.). Картины Верещагина, обличающие всю жестокость войны, совершают переворот в области батальной живописи. В истории русского пейзажа открывают новую эру художники Саврасов, Куинджи, Шишкин, Поленов.

70—80-е годы — время наиболее широкого расцвета творчества русских композиторов-классиков — Чайковского, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова.

В политической жизни страны этот период характеризуется началом формирования социал-демократического мировоззрения: в 1883 г. была организована группа «Освобождение труда» в 1884 г. с марксистской критикой народничества в книге «Наши разногласия» выступил Плеханов.

Таковы направления в искусстве и общественной жизни России в период, когда складывался творческий облик молодого музыканта Анатолия Константиновича Лядова.

Время с начала работы в консерватории (1878) до 900-х годов характеризуется интенсивной композиторской и общественной деятельностью Лядова. За эти годы определяется основная направленность творчества Лядова: его склонность к камерной инструментальной миниатюре, симпатии и интерес к народной музыке.

Живой интерес проявляет Лядов и к общественно-музыкальной жизни Петербурга, участвуя в разнообразных просветительских начинаниях своего времени.

В 1877 году по приглашению Л. И. Шестаковой (сестры М. И. Глинки) Лядов совместно с Балакиревым и Глазуновым прodelывает большую работу по редактированию и подготовке к печати партитур двух опер М. И. Глинки.

С 1879 года Лядов становится дирижером «С.-Петербургского кружка музыкальных любителей». В конце 80-х годов композитор едет в Париж для участия в симфонических концертах на Всемирной выставке.

В «С.-Петербургском кружке музыкальных любителей» Лядов знакомится с известным меценатом, богатым лесопромышленником М. П. Беляевым¹ и вскоре примыкает к новому творческому объединению музыкантов, так называемому «беляевскому кружку».

В своих воспоминаниях Римский-Корсаков так характеризует М. П. Беляева: «Беляев был богатый торговый гость, немножко самодур, но при том честный, добрый, откровенный до резкости, иногда даже до грубости прямой человек, в сердце которого были, однако, несомненно нежные струны... к Беляеву привлекали — его личность, преданность искусству и его деньги...»².

Кружок, организованный Беляевым, в какой-то мере продолжал традиции «Могучей кучки». В него вошли композиторы, бывшие члены распавшегося к 80-м годам «балакиревского кружка» — Бородин и Римский-Корсаков.

Членом «беляевского содружества» музыкантов стал и Лядов, по творческим принципам справедливо причисляемый современниками к «балакиревскому кружку». Семнадцатилетний Глазунов, выступивший в 1882 году со своей первой симфонией³, также примкнул к этому содружеству.

Музыкальным главою «беляевского кружка» был Римский-Корсаков.

Как Глинка, Даргомыжский и композиторы «Могучей кучки», «беляевцы» проявляли огромный интерес к народной музыке, которая служила не только основой их творчества, но и предметом детального изучения и собирания.

В организованных в середине 80-х годов Русских симфонических концертах «беляевцы» знакомили широкие круги слушателей с современной музыкой русских композито-

¹ Беляев участвовал в качестве альтиста в оркестре «С.-Петербургского кружка музыкальных любителей».

² Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 235—236.

³ Первая симфония А. Глазунова была исполнена на концерте Бесплатной музыкальной школы под управлением Балакирева.

ров. Дирижерами концертов были Римский-Корсаков, Г. О. Дютш, позднее Глазунов и Лядов. По воспоминаниям Римского-Корсакова, Русские симфонические концерты имели, главным образом, «не материальный, а нравственный успех». Здесь впервые в оркестровом исполнении прозвучали многие замечательные произведения Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова, Скрябина.

«Беляевский кружок», в отличие от небольшого коллектива «Могучей кучки», представлял весьма разнородное и многолюдное объединение. Помимо перечисленных музыкантов, в кружок входили братья Bluменфельд, Н. Соколов, А. Антипов, И. Витоль, Н. Арцыбушев, А. Копылов. В конце 90-х годов кружок еще более разросся, в него влились ученики Римского-Корсакова — В. Золотарев, Ф. Акименко, Н. Амани, И. Крыжановский, Н. Черепнин.

Наряду с сильнейшими творческими индивидуальностями в «беляевский кружок» входили композиторы с весьма незначительным музыкальным дарованием.

Все члены беляевского содружества прошли школу консерваторского воспитания; некоторые из них были педагогами консерватории.

Обладая значительным техническим мастерством, многие из второстепенных композиторов, принадлежавших к «беляевскому кружку» в ущерб идейности содержания чрезмерно увлекались отделкой мельчайших деталей своих сочинений, и ограничивались в своем творчестве узким кругом тем и жанров. Они не проявляли интереса ни к социально-обличительной тематике, ни к воплощению крупных народно-демократических сюжетов в оперном жанре. Наиболее широкое развитие в их творчестве получила непрограммная камерная и симфоническая музыка.

Отличие композиторов «беляевского кружка» от композиторов «Могучей кучки» можно объяснить и различием эпох, и различием самого состава кружков.

Значение композиторов беляевского содружества заключается не столько в их новых творческих завоеваниях, сколько в огромной учебно-просветительской работе, способствующей утверждению в России высокого музыкального профессионализма.

По определению Римского-Корсакова, «кружок Балакирева соответствовал периоду бури и натиска в развитии русской музыки, кружок Беляева — периоду спокойного шествия вперед»¹.

В объединении музыкантов беляевского кружка большую роль сыграли так называемые «беляевские пятницы». Первоначально это были домашние квартетные собрания. Позднее в квартире Беляева по пятницам стали собираться виднейшие музыканты Петербурга, композиторы и исполнители камерной музыки.

Римский-Корсаков в «Летописи музыкальной жизни» так описывает эти собрания: «К зиме 1883—1884 годов беляевские «пятницы» стали довольно многолюдны. Кроме... обычных квартетистов — проф. Гезехуса [2-я скрипка], доктора Гельбеке [1-ая скрипка], инженера Эвальда [виолончель], — их стали посещать Глазунов, Бородин, Лядов, Дютш и многие другие². Я тоже сделался посетителем беляевских пятниц. Вечера были интересные. Квартеты Гайдна, Моцарта и первые бетховенские исполнялись весьма не дурно. Более новые — похуже, а иногда и очень дурно³, хотя ноты квартетисты читали весьма бойко. С появлением на «пятницах» нашего кружка репертуар их порасширился; стали исполняться для ознакомления с ними квартеты новейших времен. Саша Глазунов, сочинявший свой первый квартет D-dur, пробовал его в беляевские пятницы... Кроме собственных произведений, сколько различных вещей переложил Глазунов для беляевского квартета! И фуги Баха,

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 234.

² Посетители «пятниц» (кроме участников квартета): Н. Римский-Корсаков, А. Лядов, А. Глазунов, В. Стасов, Г. Дютш, братья Blumenфельд, А. Вержбилович, Н. Лавров, Н. Соколов, К. Антипов, И. Витоль, В. Калафати, Н. Черепнин, В. Золотарев, Алфераки, А. Винклер, Малишевский, Ф. Акименко, Н. Аmani, И. Крыжановский, А. Скрябин.

³ В книге В. Беляева «Глазунов» (Петербург, 1922, стр. 58), так описывается первое посещение Глазуновым очередного собрания «пятниц»: «Идя туда в первый раз, он несколько опоздал к началу музыки и, поднимаясь по лестнице, уже слышал игру квартета, столь не стройную, что он, из-за приступа разбиравшего его хохота, долгое время, до тех пор пока не успокоился, не решался дернуть за ручку звонка... с течением времени они понемногу сыгравались все более и более».

и песни Грига, и многое другое. Беляевские пятницы стали очень оживленны и никогда не отменялись»¹.

Новые воспоминания о Беляеве и «беляевском кружке» опубликованы сравнительно недавно (1949) заслуженным деятелем искусств композитором Р. М. Глиэром.

В декабре 1900 года начинающий тогда композитор Р. М. Глиэр отправился по делам издания своих сочинений в Петербург, где и был приглашен Беляевым на очередную «пятницу».

«Обстановка была непринужденная, — вспоминает об этом вечере Р. М. Глиэр. — Часть слушателей расположилась в довольно большом зале, где стояли два рояля и где играли квартетисты, часть — в смежной гостиной. Во время исполнения Глазунов ходил под руку с Римским-Корсаковым по гостиной, вполголоса обсуждая между собой музыку. Потом к ним присоединился Лядов.

После окончания игры никакого обмена мнений об исполненном не было. Все перешли в столовую, где уже был накрыт стол. Гости заняли свои, как видно, уже привычные места и началась шумная беседа»².

В сохранившихся письмах Лядова к приемной дочери Беляева — Валентине Митрофановне — проявляется живой, непосредственный интерес композитора к «пятницам», которые Лядов случайно вынужден был пропустить³.

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 221.

За время существования «беляевского кружка» участники его посвятили Беляеву ряд полушутливых, полусерьезных сочинений. На слогги, составляющие фамилию Беляева (B-La-F) А. Лядовым сочинено «Шествие» в русском стиле. Лядов назвал «Шествие» — «Из 52-го дома в 50-й дом», так как все чествовавшие в тот день М. П. Беляева собирались в квартире у Лядова (дом № 52), а дом, где жил М. П. Беляев, был № 50 по Николаевской улице.

Ц. Кюи и А. Глазунов сочинили «Фанфары», которые были исполнены в день пятилетия со времени основания русских концертов (1889); в 80-е годы (1886) написан коллективный квартет также на буквы фамилии B-La-F: I ч. — Римским-Корсаковым, II ч. (скерцо) — Лядовым, III ч. (серенада) — Бородиным, финал — Глазуновым; кроме того Лядовым, Глазуновым и Соколовым написано несколько пьес для квартета под названием «Пятницы».

² Р. Глиэр. Встречи с беляевским кружком (из воспоминаний). «Советская музыка», 1949, № 8, стр. 67.

³ Милая Валюшенька! С кем Вы вчера сидели за ужином? Уж не с говоруном ли Калафаги (композитор, профессор консерватории,

Со смертью Беляева (1903) прекратились и «пятницы». Об этом с горечью пишет Лядов Владимиру Александровичу Авдееву: «О дружба! Где Вы? Видно, «Беляевские пятницы» только искусственно нас всех соединяли. Умер Беляев — и все мы расползлись по своим углам — и дружбе конец! Меня это ужасно огорчает»¹.

Попытки собираться в других домах (у А. К. Глазунова, И. И. Витоля, В. А. Авдеева) ни к чему не привели, и содружество музыкантов распалось.

Большая часть капитала Беляева была оставлена им на музыкальное дело — на нотное издательство, выдачу премий имени Глинки, финансирование русских симфонических концертов, устройство конкурсов по отбору лучших сочинений камерной музыки, наконец, на помощь нуждающимся музыкантам.

По завещанию Беляева, для управления созданными им музыкальными учреждениями был назначен «попечительный совет для поощрения русских композиторов и музыкантов», в который вошли Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов и А. К. Глазунов.

Обязанностью «попечительного совета» был отбор музыкальных произведений для печатания, а также выдача особых денежных премий за лучшие произведения современной музыки.

Вкус, беспристрастность и прямота суждений членов «попечительного совета» — Римского-Корсакова, Лядова и Глазунова — сыграли большую роль в деле проведения в жизнь этого посмертного завещания Беляева. Сочинения многих русских композиторов нового поколения впервые

отличающийся молчаливостью.— *Ред.*)? Бедная! он протрещал Вам все уши, и Вы легли спать с головной болью. Цените же мою молчаливость!.. Ах, Вы мои сироты! плохо Вам без меня! (Последняя степень нахальства! правда?) Ну, будьте здоровы, не скучайте,— когда-нибудь да ведь и я приду!»

«Я рад пятнице,— писал другой раз Лядов,— как радовался Робинзон «Пятнице»; у Вас будет большой материал, и я получу в субботу от Вас большое письмо. Пожалуйста, поподробнее, всякую мелочь: кто что говорил, с кем Вы сидели за ужином, что Авдя (Авдеев), Соколов, Глазун (Глазунов), Корсаков и т. д. От тоски я завял, освежите меня, милые!» (Письма А. К. Лядова к В. М. Беляевой, 1901 и 1903 гг., «Сборник статей», 1916, стр. 76).

¹ С. М. Городецкий. Портрет Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 76.

увидели свет в нотном издательстве Беляева; молодые композиторы получали здесь не только материальную поддержку, но и известность¹.

*

Большое место в разносторонней музыкальной жизни Лядова занимала его педагогическая работа. В течение тридцати шести лет (с 1878 по 1914 г.) Лядов преподавал теоретические дисциплины в Петербургской консерватории.

Как известно, выдающиеся русские музыканты — Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков, Танеев — наряду со своей композиторской деятельностью много времени и внимания уделяли педагогической работе. Опираясь на лучшие достижения русской музыкальной классической школы в области педагогики, Лядов воспитал не одно поколение технически сильных, образованных музыкантов.

Авторитет Лядова как педагога был очень велик. Еще в середине 80-х годов Римский-Корсаков, собираясь писать новый учебник по гармонии, обратился за советом к Лядову. «Постоянно беседуя с Анатолием об этом предмете, — пишет Римский-Корсаков, — я познакомился с его системой и приемами преподавания и задумал написать учебник гармонии по совершенно новой системе в смысле педагогических приемов и последовательности изложения. В сущности, система Лядова выросла из системы его профессора Ю. И. Иогансена, моя — из лядовской»².

Таким образом, система лядовского преподавания сохранилась не только в памяти его учеников, она оставила свои следы в учебнике гармонии, которым пользуются и в настоящее время.

Лядов в самом себе сумел воспитать «рационалистически четкие, последовательно вытекавшие из его своеобразной философии голосоведения нормы полифонической и гармонической техники»³. Сделавшись педагогом, Лядов со

¹ Сочинения самого Лядова с 1888 г. в основном тоже печатались в издательстве Беляева. До 1888 г. все произведения Лядова (это были главным образом фортепианные миниатюры и сборники детских песен) выходили в издании Бесселя.

² Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 223.

³ Б. Асафьев. Памяти Анаголия Константиновича Лядова. 1944 (рукопись).

всей строгостью добивался от учеников усвоения закономерностей логической связи аккордов и точного следования этим закономерностям в условиях того или иного задачного решения.

Однако Лядов не требовал от учеников рабского подчинения правилам. «Трудность — в осмысленном нарушении,— говорил Лядов,— вот что заставляет напрягаться фантазию и что снимает с техники рутину... В голосоведении все можно, никаких нельзя нет. Только каждый раз надо доказать, что то, что вы делаете, слух ожидал»¹.

Важнейшая задача педагога и состояла, по мнению Лядова, в воспитании у ученика именно такого слуха, который мог бы отличить и отбросить все неоправданное, музыкально фальшивое.

Тонкое понимание внутреннего смысла произведения, законов музыкального построения, поэзии не только всего целого, но и каждой отдельной фразы, каждого звука — характерно для лядовского восприятия музыки; в живом развитии новых звучаний, в раскрытии новых музыкальных образов видел Лядов смысл преподавания.

Значение Лядова как воспитателя целых поколений музыкантов в лучших традициях русской музыкальной классики бесконечно велико. Не один десяток учеников и учениц прошел через класс Лядова. Однако далеко не все они приносили учителю настоящее удовлетворение.

Трагедия жизни Лядова-педагога заключалась в том, что, будучи тонким, одаренным музыкантом, он очень долго принужден был растолковывать самому пестрому ученическому составу первоосновы гармонии и сольфеджио. Лядову приходилось отбирать и подготавливать для дальнейшего музыкального воспитания еще совершенно сырой ученический материал. И справедливо замечание Асафьева:

«...Принято было восхищаться скромностью Лядова. Но зато никому не казалось нужным помочь этой скромности. Помочь так, чтобы поставить очень нервно восприимчивый, по-глинкински подобный мимозе, артистический организм композитора в соответствующие условия»².

¹ Б. Асафьев. Памяти Анатолия Константиновича Лядова. 1944 (рукопись).

² Там же.

Двадцать три года Лядову приходилось вести курс так называемой «обязательной» теории музыки, который слушали пианисты, певцы и скрипачи. Обычно эти ученики мало интересовались теоретическими предметами, считая их лишь дополнительной нагрузкой к занятиям по специальности¹. Не обнаруживая особого интереса к предмету, многие ученики не обладали и достаточно хорошими способностями.

Все это бесконечно огорчало любящего свое искусство музыканта. Чувство разочарованности и усталости от педагогической работы начинает сквозить в письмах и высказываниях Лядова. В такие минуты Лядов, быть может, сожалел, что, подобно Чайковскому, не имел возможности оставить педагогическую работу и полностью посвятить себя творчеству.

Не сумел Лядов уберечь себя и от чрезмерной нагрузки: он преподавал, как правило, по шести часов в день, не считая частных уроков².

При таких условиях неудивительно, если Лядов порою с отвращением говорил о преподавании; слишком много драгоценного времени и сил, которые он мог бы посвятить своему творчеству, Лядов тратил на учеников, небрежно относившихся к теоретическим дисциплинам.

Лишь с 1901 года Лядов получил специальный курс (для композиторов) контрапункта и фуги, а с 1906 года курс практического сочинения. Только теперь педагогическая работа стала приносить Лядову настоящее удовлетво-

¹ «Отношение большинства консерваторцев к теоретической учебе было в общем поверхностное,— вспоминает о своих годах учения Д. И. Похитонов:— лишь бы как-нибудь проскочить на экзамене. Все внимание их было сосредоточено на главном по специальности предмете. Несомненно, Лядов это чувствовал...» (Д. И. Похитонов. Из прошлого русской оперы, ВТО, 1949, стр. 50—51).

Таковы же воспоминания и С. Майкапара о классе «обязательной гармонии» А. К. Лядова, в котором учащиеся относились к занятиям «очень небрежно, часто пропуская уроки и занимаясь спустя рукава» (С. Майкапар. Годы учения, 1938, стр. 48).

² Как известно, «Чтобы оградить себя от дурного чувства к урокам, С. И. не занимался больше двух часов в день; чтобы не смотреть на них как на материальный источник существования, он вовсе отрекся от платы за них вне консерватории». (Ю. Энгель. С. И. Танеев как учитель. «Музыкальный современник», 1916, кн. 8, стр. 51).

рение. В его классе появляются такие ученики, как композиторы Н. Мясковский, С. Прокофьев, Б. Асафьев, С. Майкапар, теоретики А. Оссовский и В. Беляев, дирижер М. Бихтер и др.

Огромные знания и композиторское чутье, преданность любимому искусству в сочетании с большим личным обаянием оставляли незабываемый след в тех музыкантах, которым посчастливилось учиться у Анатолия Константиновича.

Дошедшие до нас воспоминания учеников о годах учения, проведенных в классах Лядова, помогут раскрыть с большей непосредственностью образ Лядова-педагога.

В консерваторской среде Лядов пользовался всеобщим уважением и любовью, в нем видели «не только музыкального деятеля, но и умного, честного, отзывчивого на все хорошее, благородного человека», — пишет о Лядове Владимир Венцель, ученик по классу «обязательной теории музыки»¹. О том же говорит и певец И. Ершов, вспоминая свои годы учения в Петербургской консерватории².

Ученик Лядова С. Майкапар рассказывает, что Лядов часто приходил на занятия скучающим и недовольным, молча просматривал письменные работы и раздавал их ученикам. В своей статье «На память о Лядове» Влад. Венцель объясняет это тем, что вначале в группе было около тридцати человек, среди них много малоодаренных учащихся, занятия с которыми тяготили Лядова. На следующий год состав класса значительно уменьшился (полный курс окончило всего восемь человек): «...мы внимательнее относились к советам Лядова... в нас зарождалось искреннее желание приобрести должные познания и выработать изящный вкус...»³.

На уроках Лядов иногда высказывал ряд образных афоризмов, которые надо было уметь понять. Изложение Лядова было лаконичным и очень точным.

¹ Влад. Венцель. На память о Лядове. «Русская музыкальная газета», 1917, № 3, стр. 59.

² И. Ершов. Семьдесят пять лет. «Советское искусство», 1938, № 5.

³ Влад. Венцель. На память о Лядове. «Русская музыкальная газета», 1917, № 1, стр. 10.

«...Огромный и ясный теоретический ум,— пишет о Лядове его ученик Л. Саминский¹,— с ясно осознанными принципами и планом преподавания, меткость, точность и изящество объясняющих формул, мудрая сжатость изложения» — таковы характерные черты лядовской методики преподавания.

Об отношении Лядова к ученикам Е. Браудо в своей статье «А. К. Лядов» пишет: «...наблюдательность и психологическое чутье позволяли Лядову совершенно безошибочно определять музыкальную индивидуальность своих учеников. И никто в такой мере, как он, не умел развивать в них чувство изящного, благородство вкуса»².

Как уже ранее говорилось, развитие особой дисциплины слухового мышления было важнейшей задачей лядовского преподавания. Лядов добивался глубоко сознательного подхода к музыкальным явлениям, вызывая активность слухового критерия, нередко повторяя: «...слух ведь мыслит!» К «непокорным», бунтующим ученикам Лядов относился по-разному. Он выяснял для себя, откуда исходит противодействие: от смелых ли поисков новых норм музыкального мышления или от антихудожественного своеволия, «из анархии дилетанствующего сознания». К первому типу учеников принадлежал совсем тогда еще юный Сергей Прокофьев. Лядов почувствовал увлечение Прокофьева в те годы музыкой модернистов и однажды на уроке воскликнул:

«Я не понимаю, зачем вы у меня учитесь? Поезжайте к Рихарду Штраусу, поезжайте к Дебюсси». Это произносилось таким тоном, точно он говорил: убирайтесь к черту!»³.

Прокофьев не поехал учиться к Рихарду Штраусу, а остался в Петербургской консерватории, где воспитывался на образцах русской классической музыки, а также подлинной народной песенности.

¹ Л. Саминский. О Лядове. Поминальные страницы. «Музыка», 1915, № 204, стр. 6.

² Е. Браудо. А. К. Лядов. «Ежегодник Императорских театров» 1915, № 1, стр. 192.

³ С. Прокофьев. Юные годы. «Советская музыка», 1941, № 4, стр. 77.

Известно, что Лядов на своих занятиях часто ссылался на образцы из народных песен. «Лядов умел привить всем окружающим глубочайшую любовь к русской народной музыке»¹, — вспоминает об уроках Лядова И. Ершов.

О том, с каким тонким пониманием Лядов анализировал каждый такт, каждую ноту изучаемого произведения, говорят следующие строки из воспоминаний о Лядове: «На столе перед нами лежала тетрадь Шопена, — пишет А. В. Оссовский о весеннем экзамене в Петербургской консерватории в 1897 году. — Я делал изустный гармонический анализ. А. К. указал концом карандаша на какую-то ноту. — А это что за нота? — Тон, чуждый аккорду. Да. Капризная нотка. И какая вкусная! Вся ведь прелесть искусства в умелом нарушении правил, в этих капризах фантазии»².

Лядов был педагогом чрезвычайно требовательным и строгим. Он не выносил «грязного голосоведения» (про неуклюже двигающиеся голоса Лядов говорил: «точно как торжники в цепях»). «Контрапунктическую задачу, в которой сопрано уходило на дополнительные линейки вверх, а бас — на дополнительные вниз, Лядов называл «романом пикколо с контрабасом»³.

Требую в задачах «чистой» гармонии, подчинения многочисленным правилам, Лядов считал, однако, что нарушать старые законы можно, так как «Всякое нарушение закона, если оно логично, тотчас же становится новым законом»⁴.

Некоторое представление о музыкальных вкусах и симпатиях композитора смогут дать сохранившиеся краткие высказывания Лядова в кругу близких друзей и учеников.

Классиков западноевропейской музыки Лядов высоко ценил. Про Бетховена Лядов говорил: «Нет ничего глубже

¹ И. Ершов. Семьдесят пять лет. «Советское искусство», 1938, № 5.

² Письма А. К. Лядова к А. В. Оссовскому. «Русская музыкальная газета», 1916, стр. 235.

³ Л. Саминский. О Лядове. «Музыка», 1915, № 204, стр. 7.

⁴ В. Вальтер. Ан. К. Лядов как педагог. «Сборник статей», 1916, стр. 209.

бетховенской мысли, нет ничего совершеннее бетховенской формы»¹. По воспоминаниям В. Венцеля, Лядов «из симфоний Бетховена больше всего любил пятую, также четвертую». «Бетховена, Шуберта... Шопена — обожаю!»², — говорил Лядов.

Творениями Баха, Моцарта Лядов особенно восхищался. «...учитесь писать фуги у Баха, изучайте формы у Бетховена, а чистоту голосоведения найдете у Моцарта»³, — говорил Лядов своим ученикам.

Баха, Моцарта, Шуберта, Глинку и Керубини Лядов причислял к великим мастерам контрапункта (Керубини он называл «виртуозом»).

«Очень высоко Лядов ставил Листа и иногда играл ученикам отрывки из его сочинений, например, из «Святой Елизаветы», — вспоминает о Лядове В. Г. Вальтер⁴.

Творчество Шопена всегда было для Лядова самым близким и дорогим⁵.

В последние годы жизни Лядов любил играть «из Вагнера». Однако ученикам своим он не советовал особенно увлекаться музыкой немецкого композитора, видимо, боясь подражаний. Музыку Дебюсси Лядов долго не мог воспринимать, видя в ней лишь «разрушение основ классической логики». К творчеству таких модернистов, как Макс Регер и Рихард Штраус, Лядов относился глубоко отрицательно.

Характеризуя Лядова как педагога, воспитывавшего учеников своих в соответствии с лучшими традициями русского национального искусства, следует прежде всего сказать об отношении Лядова к отдельным представителям русской музыкальной культуры (об этом см. также гл. VI настоящей работы).

Глинка, подобно Пушкину в литературе, был постоянным кумиром Лядова. Лядов вырос на операх Глинки, на

¹ В. Вальтер. Ан. К. Лядов как педагог. «Сборник статей», 1916, стр. 210.

² В. Венцель. На память о Лядове. «Русская музыкальная газета», 1917, № 2, стр. 44.

³ И. Глебов. Три смерти. «Музыка», 1915, № 221, стр. 301.

⁴ В. Вальтер. Ан. К. Лядов как педагог. «Сборник статей», 1916, стр. 211.

⁵ См. подробнее, гл. III.

его симфонических произведениях. К. Авдеев¹ «вспоминает, с каким благоговением Лядов показывал ему перо и карандаш, принадлежавшие Глинке и подаренные Лядову сестрою Глинки, Людмилой Ивановной Шестаковой. Автор «Руслана» принадлежал к тем богам, которым Лядов поклонялся всю жизнь»².

Музыку Чайковского Лядов очень любил. В 1892 году Лядов писал И. А. Помазанскому: «Какова новая опера Чайковского? Воображаю, какое мастерство! Заранее облизываюсь, несмотря на мой музыкальный катарр»³.

С творчеством Римского-Корсакова связана вся жизнь Лядова-композитора. На его глазах возникали замечательные оперные и симфонические произведения Римского-Корсакова. Лядов знакомился с ними в процессе их сочинения, горячо переживая вместе с автором удачу и неудачу их постановок.

Отношение к Скрябину у Лядова было сложным. Творчество раннего Скрябина Лядов признавал и любил, к творчеству позднего Скрябина — относился отрицательно.

Талантом Мусоргского Лядов восхищался, хотя и считал его сочинения недостаточно отшлифованными в техническом отношении.

Лядов был тонким стилистом и знатоком музыкального искусства. Целесообразно и разумно организуя процесс педагогического воспитания, Лядов и в учениках своих развивал любовное отношение к рационально-прекрасным основам классического искусства.

*

Кроме обширной педагогической деятельности (в консерватории, а затем и в Певческой капелле, где преподавали также Балакирев и Римский-Корсаков), Лядов в 80—90-е годы много времени уделял дирижированию.

Как мы уже говорили, в 1879 году Лядов стал работать (в первое время в качестве помощника дирижера К. К. Зике) в «С.-Петербургском кружке музыкальных любите-

¹ К. А. и В. А. Авдеевы — близкие друзья Лядова.

² В. Вальтер. Ан. К. Лядов как педагог. «Сборник статей», 1916, стр. 208.

³ В. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова, «Сборник статей», 1916, стр. 68. Опера, о которой идет речь, — «Иоланта».

лей»¹. Лядов с жаром взялся за дело. Он «проявлял энергию... разносил любителей, составлявших оркестр, за их неумение, и даже бранился...»².

В качестве дирижера Лядов быстро завоевал симпатии публики; оркестранты относились к нему с уважением. Репертуар исполняемых под управлением Лядова сочинений был очень обширен, сюда входили произведения как иностранных мастеров, так и русских композиторов, в особенности новейших.

«А. К. Лядов следовал в миниатюре примеру и традиции Бесплатной музыкальной школы, концертами которой управляли в течение 60—70-х годов М. А. Балакирев, а после него — Н. А. Римский-Корсаков», — писал Стасов³.

В 80-м году под управлением Лядова был исполнен ряд произведений русских композиторов — «Слава» для хора и оркестра (первое исполнение) и женский хор из «Псковитянки» Римского-Корсакова, хор калек-перехожих из «Бориса Годунова», хор из «Эдипа», «Гопак» Мусоргского, хор слепцов из «Снегурочки» Чайковского, а также первая и четвертая симфонии Бетховена, месса Бетховена, увертюры Бетховена, Моцарта, Мендельсона.

После смерти Мусоргского (16 марта 1881 г.), в том же году 8 ноября, Лядов организовал концерт, посвященный памяти умершего композитора. В программу концерта входили оркестровые и вокальные сочинения Мусоргского; последние были исполнены при участии певицы Д. М. Леоновой. «Гопак» из неоконченной оперы Мусоргского «Сорочинская ярмарка» исполнялся в оркестровке А. Лядова.

По поводу концерта «Памяти Мусоргского» В. В. Стасов писал: «...нельзя не упомянуть, с глубокой благодарностью, о прекрасном дирижировании А. К. Лядова, который, мало того что приготовил хор и оркестр и вообще вел все дело, но первый подал кружку любителей мысль устроить концерт в память Мусоргского. Честь и слава

¹ Оркестр Любительского кружка собирался обычно в большой зале гостиницы «Демут» (на Мойке).

² В. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова, «Сборник статей», 1916, стр. 21.

³ В. Стасов. Биография Беляева. «Русская музыкальная газета», 1895, № 2, стр. 86.

молодому талантливому музыканту, жаждущему почтить публично талантливого своего предшественника»¹.

Успех Лядова в качестве дирижера привел Римского-Корсакова к мысли поручить ему управление концертами Бесплатной музыкальной школы. «Лядинька становится хорошим дирижером, и я мечтаю об уступке Бесплатной школы ему...» — писал Римский-Корсаков в ноябре 1880 года².

Позднее Антон Рубинштейн пригласил Лядова дирижировать в основанных им Общедоступных русских симфонических концертах (Лядов провел два концерта в сезоне 1890/91 г.). В сезон 1893/94 г. Лядов выступил в симфоническом концерте Русского музыкального общества (шестое собрание), состоявшемся 15 января 1894 года, и в организованных Беляевым Русских симфонических концертах (где Лядовым были проведены с 1892 по 1910 год двадцать выступлений).

«Русские симфонические концерты,— вспоминает Римский-Корсаков о сезоне 1892/93 года,— за моим отказом дирижировать ими, были переданы в руки Глазунова. Но к первому концерту он захворал, и место его заступил, по настоянию моему и Беляева, А. К. Лядов. Он прекрасно провел первый концерт, от которого сначала отрекся»³. Программа концерта была следующая: 3-я симфония D-dur Глазунова и увертюра к «Майской ночи», «которую Лядов провел прелестно...»⁴.

Лядов был первым исполнителем (в Русских симфонических концертах) первой и второй симфоний Скрябина⁵.

Современники с большим восхищением отзываются о дирижировании Лядова именно этими симфоническими произведениями Скрябина: «...в Лядове был заложен подлинный дирижерский талант, быть может наследствен-

¹ В. В. Стасов. «Статьи о Мусоргском». Сборник, 1922, стр. 105.

² Архив А. Н. Римского-Корсакова (Ленинград). «Разные выписки о Лядове». Письмо от 18 ноября 1880 г.

³ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 271.

⁴ Там же.

⁵ Первая симфония Скрябина под управлением Лядова была исполнена 11 ноября 1900 г., вторая симфония — 12 января 1903 г.

ный, талант малоиспользованный, но сильный, нервный и тонкий, и скрябинские симфонии, в его любовно-внимательном и благородно-воодушевленном истолковании, получили и рельефную чеканку формы, и выразительную жизненность»¹.

Самые восторженные отзывы о Лядове как о дирижере часто заканчиваются упреками в слишком редких его выступлениях на этом поприще.

Музыкальный критик Ларош, называя Лядова дирижером по призванию с настоящим капельмейстерским темпераментом, неоднократно высказывал глубокое сожаление, что Лядов «дирижирует два раза в год, а не два раза в день»².

В рецензии на концерт от 8 февраля 1903 года, где были исполнены симфония «Антар» Римского-Корсакова и фантазия Мусоргского «Ночь на лысой горе», известный музыкальный критик Кашкин писал: «Дирижером концерта был А. К. Лядов, превосходный, талантливый музыкант, чрезвычайно редко, однако, выступающий на поприще капельмейстерства...»³.

Но, хотя Лядов прекрасно чувствовал исполняемое произведение и понимал главную задачу дирижера — наиболее полно и глубоко раскрыть основной замысел композитора,— в силу ряда причин, скорее психологического порядка (застенчивость и др.), каждое выступление требовало от композитора непропорционально большой затраты душевной энергии. Этим, в основном, и объясняется невозможность дирижировать, как желали бы того восхищенные критики, «по два раза в день».

*

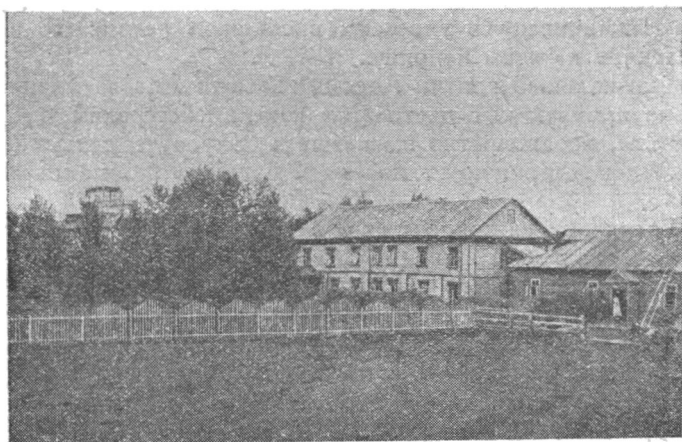
Значительным событием в личной жизни Лядова середины 80-х годов была его женитьба на Надежде Ивановне Толкачевой (1884).

¹ Письма А. Н. Скрябина к А. К. Лядову. См. Предисловие, «Орфей», 1922, 1-я кн., стр. 160

² Г. Ларош. По музыкальной части. «Россия», 17 ноября 1900 г.

³ Н. Кашкин. Музыка в Петербурге. «Московские ведомости», 1903, № 43.

Лядов познакомился с Надеждой Ивановной летом 1883 года. В это лето Лядов снимал комнату в усадьбе «Горушка» неподалеку от имения «Благодатное», где жили его ближайшие родственники Антиповы. Напротив находилось имение сибиряков Толкачевых — «Полыновка».



Дом в «Полыновке»

Вместе с двоюродным братом Константином Антиповым Лядов приходил играть в крокет к Толкачевым. Здесь он познакомился со своей будущей женой — Надеждой Ивановной. «Три семьи Толкачевых населяли три дома... Это была целая маленькая колония сибиряков! Люди были милые, простые, радушные; центром был дом матери Надежды Ивановны — Марии Федоровны Толкачевой, прелестной, доброй, образованной женщины»¹.

О. Корсакевич вспоминает о лете 1883 года, как о самом веселом времени в жизни молодого поколения Антиповых, Лядова и Толкачевых. «Мы каждый вечер бывали у Толкачевых, ходили из дома в дом, устраивали игры, в которых принимали участие взрослые и подрастающее по-

¹ О. Корсакевич. Анат. Konst. Лядов. 1934 (рукопись).

коление, танцы, ставили спектакли... Но самым восхитительным были две недели жизни, проведенные в лесу, в палатках, на берегу прекрасного тихого Ланевского озера»¹.

В это лето Анатолий Константинович сделал предложение Надежде Ивановне Толкачевой. Предложение было



Ланевское озеро Новгородской губ., Боровичевского уезда

принято. Свадьба состоялась в Петербурге, в январе 1884 года.

По воспоминаниям О. Корсакевич, «Надежда Ивановна была скромная, очень замкнутая девушка, правдивая, добрая; она любила уединение... любила музыку»².

Женившись, Лядов объявил своим музыкальным друзьям, что для них он хочет остаться попрежнему как бы на положении холостяка. Домашний круг знакомых он ограничивал лишь ближайшими родственниками. Такое поведение Лядова вызвало большое возмущение со стороны его друзей-музыкантов. Вспоминая о женитьбе Лядова, Рим-

¹ О. Корсакевич. Анат. Конст. Лядов. 1934 (рукопись).

² Там же.

ский-Корсаков в «Летописи музыкальной жизни» пишет: «Ан. Лядов, уже бывший в то время преподавателем в консерватории, в сезон 1883-84 годов женился. Помню, как за несколько времени до свадьбы, однажды утром он сказал мне о своем намерении и как мы в это утро ушли из консерватории и чуть не до обеда пробродили вдвоем по городу, разговаривая по душе по поводу предстоящей перемены в его жизни. Тем не менее, однако, когда мы с Надеждой Николаевной выразили ему желание познакомиться впоследствии с его женой, чудак отказал нам наотрез. Он сказал, что желает, чтобы с женитьбой его ничто не переменилось в отношениях с его музыкальными друзьями»¹.

Много лет спустя некоторые из друзей все же получили доступ в его дом (пианист Лавров, Беляев, Глазунов, Витоль); Римский-Корсаков в их число так и не попал².

Сохранилось несколько писем Надежды Ивановны Лядовой, написанных ею уже после смерти А. К. Лядова; они говорят о ее огромной любви к мужу. Н. И. Лядова пишет, что после смерти Анатолия Константиновича ей «дико и непонятно, как это еще люди могут чему-то радоваться, говорить и думать о чем-то веселом... я как-то совсем отошла от живых и всем своим настроением принадлежу больше нашим дорогим «мирно спящим» (письмо датировано 10 мая 1916 г.)³.

На просьбу Н. И. Абрамычева⁴ назвать друзей Лядова, Н. И. Лядова пишет: «Я лично мало могу назвать

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 222.

² В «Летописи» Римский-Корсаков так описывает состоявшееся знакомство Беляева с Н. И. Лядовой (стр. 223): «От природы любопытный Беляев не выдержал и однажды, зная, что Анатолия нет дома, позвонил, вызвал жену, чтобы передать через нее какой-то пустяк ее мужу, и, отрекомендовавшись, познакомился с нею. Впоследствии, через много лет, к его семейству получили доступ Лавров, Беляев, Глазунов, Соколов и Витоль. Я же с Надеждой Николаевной, несмотря на сохранявшиеся всю жизнь дружеские отношения к умному, милому и талантливейшему человеку, никогда жены его не видели».

³ Архив Н. И. Абрамычева (ЛГПБ). Письма Надежды Ивановны Лядовой.

⁴ Н. И. Абрамычев — большой друг Лядова, собиратель народных песен, педагог-пианист.

знакомых Анатолия Константиновича, я знаю только родственников»¹. Эти высказывания жены Лядова, собственно, лишний раз подтверждают воспоминания музыкальных коллег Лядова.

При всей душевной мягкости, отзывчивости и доброте Лядова, в его характере были некоторые черты индивидуализма, замкнутости. Быть может, именно эти свойства его натуры и определили ту отчужденность мира семейных отношений от проникновения каких-либо внешних влияний, о которых нами говорилось в связи с женитьбой А. К. Лядова. По мнению проф. К. А. Кузнецова, элементы надломленности, самозамыкания, изоляционизма сложились еще в ранний период формирования личности Лядова; тяжелые условия детства не могли не наложить отпечатка на всю жизнь Лядова, определив многие черты и особенности его душевного облика.

*

Как ранее упоминалось, в конце 80-х годов Лядов отправился за границу; он посетил Париж и некоторые другие города Европы (Берлин, Цюрих, Лейпциг).

При живейшем участии Беляева в 1889 году на всемирной выставке в Париже были устроены два симфонических концерта из произведений русских композиторов².

¹ Архив Н. И. Абрамычева (ЛГПБ). Письма Н. И. Лядовой.

² Привожу программы обоих концертов.

Первый концерт:

Глинка — Увертюра к опере «Руслан и Людмила».
Бородин — «В Средней Азии».
Чайковский — Allegro из 1-го концерта для фортепиано.
Римский-Корсаков — «Антар».
Даргомыжский — «Чухонская фантазия».
Глазунов — «Стенька Разин».
Кюи — «Торжественный марш».
Лядов — «Интермеццо» (B-dur), Прелюд (h-moll), Новеллетта (C-dur).
Кюи — Impromptu.

Второй концерт:

Глазунов — Вторая симфония.
Римский-Корсаков — Концерт для фортепиано с оркестром.
Глинка — «Камаринская».
Бородин — «Половецкий марш» и пляски из оперы «Князь Игорь».

Кроме Лядова в Париж поехали Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов, пианист Н. С. Лавров.

Оба концерта прошли с большим успехом. В заграничной прессе появились многочисленные хвалебные рецензии. Восхищались Глазуновым, Мусоргским, Лядовым, Римским-Корсаковым; Бородина хвалили за поэзию, талант, силу и энергию, доходящую иногда «до дикости и свирепости», Лядова — «за грацию и прелесть...».

Поездка в Париж была первым далеким путешествием Лядова, нарушившим его размеренную жизнь после окончания консерватории. Петербург¹ и «Полюновка» (загородное имение жены в Новгородской губернии Боровичевского уезда) — вот места, где до того бывал Лядов.

Неожиданное предложение Беляева о поездке на всемирную парижскую выставку встретило вначале самое отрицательное отношение Лядова. Сохранилось письмо Лядова к Беляеву следующего содержания:

«Дорогой Митрофан! Пишу тебе потому, что на словах мне неловко, совестно все это сказать. Дело в том, что мне очень не хочется ехать за границу. Не в коня корм! Вместо удовольствия я буду мучиться...»².

Лишь в результате настойчивых уговоров Лядов согласился поехать на всемирную выставку.

Из Парижа композитор писал восторженные письма — его поразили богатство и размах устроенной выставки. «Волшебнее выставки — я ничего не видел», — восклицает Лядов в одном из писем к жене³.

Мусоргский — «Ночь на лысой горе».

Лядов — «Первое скерцо для оркестра».

Римский-Корсаков — «Испанское каприччио».

Балакирев — «Мазурка» *Ces-dur*.

Чайковский — «Баркарола».

Блуменфельд — «Этюд» *A-dur*.

Концерты состоялись 10/22 и 17/29 июня 1889 г. в Париже в зале Трокадеро.

¹ В Петербурге Лядов занимал квартиру на Никольской улице (ныне улица Марата) в доме № 52; здесь он прожил 30 лет, считая эту квартиру наиболее удобной и по внутреннему расположению и по внешнему местоположению (близко к родным и друзьям).

² Архив А. Н. Римского-Корсакова. Из архива М. П. Беляева, 53 письма А. К. Лядова.

³ В. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 42.

По возвращении в Петербург жизнь вошла в прежнюю колею: возобновились занятия в консерватории, в Певческой капелле (где также в это время преподавал Лядов), композиторская и дирижерская деятельность Лядова.

Продолжая напряженно работать, Лядов к началу девятисотых годов создал множество фортепианных миниатюр и завершил свои замечательные обработки русских народных песен. Рассмотрению этих произведений Лядова будет посвящена следующая глава.





ГЛАВА III

В творческом наследии Лядова одно из важных мест занимает фортепианная музыка¹.

Наибольшее число произведений для фортепиано создано Лядовым в 80—90-е годы. За эти два десятилетия Лядов вырос в самостоятельного и оригинального художника, в это же время окончательно выработался и оформился стиль его фортепианного письма.

Глубокая и органическая связь с русской народной песней и русской классической музыкой, тяготение к ярким программным образам, особая стройность и завершенность формы, мелодическая напевность фактуры — таковы важнейшие черты фортепианных сочинений Лядова.

В маленьких программных новеллах композитор рисует детский кукольный мир («Марионетки», «Музыкальная табакерка» и др.); значительная эпическая, глубоко национальная по своему содержанию тема поставлена Лядовым в его балладе «Про старину». Композитором также создан ряд непрограммных фортепианных пьес: прелюдии, вальсы, мазурки, багатели, колыбельные, интермеццо, пасторали.

Музыке Лядова чужды трагические коллизии, обостренный психологизм. Не к воплощению резких эмоциональных

¹ Почти две трети всех сочинений Лядова (40 опусов из 67) написаны им для фортепиано.

контрастов стремится Лядов в своих маленьких фортепианных новеллах, а к передаче различных градаций между сходными состояниями-настроениями; в тонких оттенках музыкальной выразительности находят отражение ласковые высказывания человеческой души, приветливый взгляд художника, нежно любующегося каждым малым событием окружающей действительности; это или настроения элегической задумчивости, или эпической повествовательности, или веселой скерцоности.

Лядов вырос и был воспитан на русской музыкальной классике, он впитал все лучшие черты русской фортепианной школы. Внутренняя уравновешенность и завершенность в сочетании с особой «бережливостью чувств», мелодичность, изящество и прозрачная ясность музыкальной ткани — все эти свойства фортепианных пьес Лядова присущи также и классическим сочинениям русской фортепианной музыки. Тесны и органичны связи Лядова также с народным музыкальным искусством. Не случайно Владимир Васильевич Стасов, даже после появления произведений таких корифеев русского национального искусства, как Балакирев, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков мог сказать о Лядове, что он, «уж конечно, кореннее всех смыслит в природе народного искусства: да он просто в ней находится!»¹.

Великолепно зная и чувствуя русскую народную песню, Лядов перенес в инструментальную музыку ряд ее характерных мелодических, гармонических и структурных особенностей.

Нередко в мелодических построениях фортепианных пьес Лядова легко обнаружить прямые интонационные связи с народными оборотами русских протяжных песен. Распевность фортепианной фактуры — типичная черта фортепианных сочинений Лядова — во многом связана с народным многоголосием.

Иногда композитор применяет своеобразное звучание старинных народных диатонических ладов²; в гармониче-

¹ Б. Асафьев — Памяти Анатолия Константиновича Лядова, 1944 (рукопись).

² В качестве примеров применения старинных ладов можно привести следующие фортепианные произведения Лядова: «Мазурка» оп. 11 № 2 (дорийский минор), баллада «Про старину» оп. 21 (в

ском развитии фортепианных пьес нередко встречаются аккордовые последовательности, типичные для народного музыкального мышления (пагальные обороты и унисонные заключения в кадансах, характерные секундово-терцовые гармонические сочетания); частые смены размера в фортепианных пьесах Лядова напоминают о метрической свободе народных протяжных песен. Лядов прибегает также к вариационному и вариантному методам развития, свойственным опять-таки народному творчеству.

При всей непосредственности и органичности связи творчества Лядова с народной музыкой, Лядов в своих фортепианных сочинениях очень редко использовал народные песни в их подлинном виде в качестве цитатного материала. Как и композиторы-классики, Лядов прежде всего стремился мыслить «звуками в присущем народу интонационном строе»¹.

В фортепианном творчестве Лядова подлинные народные темы встречаются лишь в двух прелюдиях и вариациях: первая прелюдия (ор. 33) написана на русскую народную тему, вторая того же опуса — на черемисскую, вариации (ор. 51) — на народную польскую тему.

Однако, как известно, Лядов неоднократно обращался к подлинной народной музыке в своих многочисленных обработках песен для сборников Русского географического общества, а также в цикле замечательных симфонических миниатюр «Восемь русских народных песен для оркестра». Народная песня была прекрасным живительным источником для всех русских композиторов.

Лядов вырос и был воспитан на сочинениях своих великих соотечественников. Творчество Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского не могло не оказать влияния на тонкую и восприимчивую натуру Лядова.

Кроме общих черт, свойственных сочинениям некоторых русских композиторов-классиков и музыке Лядова, можно указать и на более непосредственные связи. При всей само-

начальных тактах — переменный лад), «На лужайке» ор. 23 (пентатоника), «Мазурка» ор. 11 № 3 (фригийский лад), «Мазурка» ор. 10 № 2 (миксолидийский лад).

¹ Б. Асафьев. О русской песенности. «Советская музыка», 1948, № 3, стр. 23.

бытности и индивидуальности ранних сочинений Лядова в них легко обнаружить мелодические и фактурные влияния отдельных произведений Бородина, Мусоргского, Балакирева¹.

В сочинениях позднего периода творчества Лядова заметно интонационно-гармоническое сходство с музыкой Скрябина. Наиболее отчетливо оно проявилось в цикле фортепианных миниатюр ор. 64.

Кроме русских композиторов, на раннее творчество Лядова оказала влияние фортепианная музыка западноевропейских композиторов Шумана и Шопена.

Шуман был одним из любимейших композиторов русских музыкантов XIX века; «И не потому ли,— пишет Б. Асафьев,— в России так полюбили Шумана, что он, мысля в музыке по-немецки, как истый бурш, поет ее по-славянски, тепло и сердечно»².

Фактурно-ритмические особенности некоторых пьес «Бирюлек», особая порывистость и импульсивность ритма, несомненно, идут от Шумана и его фортепианных произведений³.

Большое место в жизни Лядова занимает творчество Шопена. Общая основа славянской песенности с ее внутренней напевностью и мелодичностью породнила этих двух композиторов. Тонкое ощущение формы и всех ее пропорций, чистота голосоведения, изысканность и вместе простота гармонического языка характерны для творчества обоих музыкантов. Не без влияния Шопена возникли многочисленные лядовские мазурки, прелюдии, вальсы.

Восхищаясь музыкой Шопена, называя ее «насквозь полифоничной», Лядов сам стремился к раскрытию в богатстве подголосочной ткани особенностей русского народного

¹ Так, пятый номер «Бирюлек» Лядова имеет сходство с «Прогулкой» из «Картинок с выставки» Мусоргского, шестой номер «Бирюлек» близок по интонациям произведениям Бородина; этюд ор. 5, «Идиллия» ор. 25 Лядова по характеру фортепианной фактуры напоминают фортепианные сочинения Балакирева и т. д.

² Игорь Глебов (Б. Асафьев). Через прошлое к будущему. (Из устных преданий и личных моих встреч-бесед). «Советская музыка», 1943, № 1, стр. 21.

³ Например, I (Meno mosso), III, IV VII, XIII пьесы «Бирюлек».

многоголосия. И не случайно Лядова называли в России «русским Шопеном».

Однако по содержанию своему фортепианные миниатюры Лядова и Шопена глубоко различны. В фортепианных сочинениях Лядова нет той трепетности, взволнованности, той тоски, доходящей до взрыва трагедийного пафоса, которые можно встретить в музыке Шопена.

В поисках новых оттенков близких для себя светлых образов, нежных и задушевных, Лядов, обращаясь к музыке Шопена, нередко прибегал к прямому подражанию шопеновским ноктюрнам, прелюдиям, колыбельным. Такие подражания можно встретить в лядовской «Verseuse» (ор. 24, II), 3-ей вариации (типа ноктюрна) из «Вариаций на народную польскую тему» (ор. 51), «Баркароле» (ор. 44), Прелюдии (ор. 40, III и IV), Прелюдии (ор. 36, III) и др.

Творчество Шопена осталось навсегда близким Лядову, хотя непосредственное воздействие шопеновских произведений на музыку Лядова с течением времени перестает быть заметным.

Говоря о различных влияниях на творчество Лядова, следует, однако, постоянно помнить, что развитие идей и приемы обработки, даже в самых первых сочинениях Лядова, обладают неповторимым своеобразием и что все его произведения содержат «неуловимые словами, но ощутимо слышимые, чисто лядовские черты»¹.

В фортепианной музыке, как и во всем творчестве Лядова, значительное место занимают программные сочинения. Как известно, существует бесконечное разнообразие типов программной музыки — от самых простых (иллюстративного характера) до сложных видов взаимодействия литературного и музыкального начала, где программность выражается иногда лишь заголовком, определяющим основную сферу образов и настроений; в последнем случае грань между программными и непрограммными произведениями почти стирается².

¹ Б. Асафьев (Игорь Глебов). Русская музыка от начала XIX столетия, 1930, стр. 268.

² Для признания программности необходим такой заголовок, который обладал бы достаточной конкретностью и смысловой емкостью. Многочисленные танцевальные формы — вальсы, мазурки, поло-

Чайковский в известном письме к Н. Ф. Мекк, давая определение программной музыки, приходит к выводу, что всякая музыка, если она не представляет собою «бесцельной игры в звуки», программна в широком смысле этого слова. Но в тесном смысле под программной «разумеется такая симфоническая или вообще инструментальная музыка,—пишет композитор,—которая иллюстрирует известный предлагаемый публике в программе сюжет и носит название этого сюжета¹.

В фортепианном творчестве Лядова широко представлены различные виды программности.

Уже первое фортепианное произведение Лядова, «Бирюльки», является в какой-то мере сочинением программным (см. гл. I, стр. 17). В этом юношеском сочинении получили отражение светлые, радостные, «весенние» настроения молодого композитора. Фортепианный цикл «Бирюльки» состоит из четырнадцати маленьких пьес; первая и последняя пьесы цикла сходны по своему музыкальному материалу.

Изящество и кружевная тонкость фактуры, мелодическая закругленность фраз при постоянном чередовании напевности и острой скерцозности, интонационная близость народному языку—составляют типичные черты этого первого фортепианного произведения Лядова. В отдельных миниатюрах цикла иногда слышатся танцевальные ритмы вальса (III), лирические интонации ноктюрна (IX), моторное этюдное движение (II, VIII, XIII). Ряд наиболее выразительных миниатюр близок эпическим и песенным народным образам (I и XIV, V, VI).

При всем разнообразии отдельных миниатюр фортепианный цикл «Бирюльки» отличается цельностью, завершенностью и пропорциональностью своей формы.

Первым, в полном смысле этого слова, программным произведением Лядова явилась баллада «Про старину» ор. 21, написанная в конце 80-х годов (1889). Пьеса посвяще-

незы, изобразительность которых обусловлена передачей лишь определенного типа движения,— не могут быть отнесены к программной музыке.

¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. Мекк. М., 1934, т. I, письмо 253, 5/17 декабря 1878 г.

на А. Рубинштейну и была приурочена к празднованию его 50-летнего юбилея.

Сочиненная первоначально для рояля, баллада «Про старину» позднее была переложена автором на оркестр (оркестровый вариант появился в 1906 г.). В партитуре Лядов добавил к названию пьесы следующие строки из «Слова о полку Игореве»: «Поведем же, братия, сказание от времен Владимировых древних...».

В балладе ярко выразились национально-русские черты творчества Лядова как продолжателя «богатырских» традиций «Могучей кучки». В. В. Стасов, вернувшись однажды после концерта, на котором была исполнена баллада «Про старину», написал Лядову восторженное письмо по поводу этого произведения: «...Ваша «П р о с т а р и н у» — удивительная прелесть и чудеса. Настоящего баяна Вы тут вылепили и подняли перед нами — из бронзы». «П р о с т а р и н у» — уже настоящий крупный алмаз»¹.

Среди фортепианных сочинений Лядова «Про старину» — одно из немногих сравнительно крупных произведений. Оно написано в контрастной сложной двухчастной форме и состоит из картинно-повествовательного вступления (Largo, $\frac{3}{4}$) и празднично-ликующего Allegro ($\frac{5}{4}$).

В балладе «Про старину» композитор рисует величавый образ древнего певца Баяна. В русской музыкальной литературе — оперной и симфонической — уже встречался этот образ (интродукция в опере «Руслан и Людмила» Глинки, Andante «Богатырской симфонии» Бородина).

В первой части звучит торжественная, спокойная тема рассказа. Мелодия, построенная на народнопесенных интонациях, льется широко и свободно. Фоном, на котором разворачивается повествование, служат мерные переборы струн «гуслей-самогудов» (изобразительный эффект «бряцания» струн достигается повторением арпеджированных аккордов в аккомпанементе); вступительные аккорды как бы призывают к вниманию перед началом повествования, далее свободные переборы «струн» Баяна сопровождают мелодию рассказа.

¹ «38 писем Ан. К. Лядова и В. В. Стасова». Письмо от 2 марта 1906 г. «Музыкальный современник», 1916, кн. 7, стр. 32—33.

Во второй части далекие события рассказа оживают, образы прошедших битв и сражений приобретают полную отчетливость и силу. Вот движутся славные дружины могучих витязей русских, в жарком бою они то отступают, то с новыми силами сокрушают врага. Картиной ликующего торжества и красочного народного пира завершается рассказ Баяна. Во второй части, как и в первой,



Начальные такты баллады «Про старину». Автограф

вполне отчетливо проявляются не только интонационные, но и метрические связи с народной музыкой. Метрические смены имеют большое значение в создании общей динамики построения целого и получают значительное развитие на протяжении всего *Allegro*¹.

Среди программных фортепианных произведений 90-х годов можно выделить изящнейшие миниатюры — «Марионетки» ор. 29 (1892), посвященные Н. С. Лаврову, и «Музыкальную табакерку» ор. 32 (1893), посвященную сыну автора — Михаилу.

¹ Начальный сложный размер в $\frac{5}{4}$ при развитии темы второй части приводит к смене $\frac{5}{4}$ на $\frac{6}{4}$ и на $\frac{3}{2}$. В момент динамической кульминации метрический пульс учащается до однотоковых чередований ($\frac{5}{4}$, $\frac{3}{2}$, *ff*, *pesante*), способствуя в большей мере общему нарастанию напряжения. Постоянное активное движение музыки второй части также создается с помощью ритма. Равномерное четвертное движение в басу при господствующем пятидольном размере выдержано Лядовым до конца произведения.

Мысль о сочинении этих фортепианных «шуток» зародилась у Лядова под впечатлением тех разнообразных музыкальных ящиков с автоматически движущимися фигурками, которыми Беляев иногда развлекал гостей на своих «пятницах». По другой версии, эта идея возникла у композитора после посещения им на Марсовом поле кукольного театра «Фантош». Особое впечатление на Лядова произвела трагикомическая кукольная сцена полета на воздушном шаре. Лядов пришел в такое восхищение от этой сцены, что «решил написать ряд пьес, которые должны были называться «Fantoches»¹. Так возникли миниатюры, озаглавленные Лядовым «Марионетки» («Куколки»).

Музыка «Марионеток» легкая и грациозная, почти однородна в своем вальсовом движении. Несколько контрастирующий лирический эпизод середины (*Meno mosso*) только оттеняет механическую хрупкость начальной вальсовой темы. Большое заключение (*Più mosso*), интонационно варьируя основную музыкальную мысль, утверждает ее главенствующее положение в общей форме:

Марионетки, оп. 29

1 a) *Andantino*

¹ И. Витоль. Творчество Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 154.



«Музыкальная табакерка» Лядова — это тончайшая и изящнейшая пьеса, создавшая славу своему автору; она возникла как непосредственное подражание музыкальному ящику.

Как и «Марионетки», «Музыкальная табакерка» написана в форме маленького вальса:

Музыкальная табакерка, ор. 32

2 Automaticamente

pp sempre staccato

Прослушав лядовскую «Табакерку», Владимир Васильевич Стасов, со всей непосредственностью и восхищением, писал ее автору: «Ваша «табакерочная музыка» — прелесть,

суший маленький рубин или изумруд... И как это у вас там мило, в «Табакерке», — читаем мы далее в письме Стасова, — когда вдруг что-то крякнет или чихнет вверх! Ах, как мило, ах, как комично и грациозно! — Прелесть, прелесть»¹.

При подчеркнутой «механичности» ритма, это произведение все живет, овеянное и согретое теплотой человеческого чувства. Такую «игрушку» мог создать лишь художник, беспредельно любящий искусство во всех его видах и проявлениях.

Лядов проявил поразительную наблюдательность и художественный вкус в передаче путем ряда общих и звукоизобразительных приемов характера исполнения распространенных в быту XIX века музыкальных ящиков (Spiel-dose).

Известно, что помимо музыкальных ящиков, воспроизводящих лишь одну мелодию, существовали и более сложные устройства (с двумя валиками, или с особым сдвигающим механизмом), которые могли повторять две и три небольших музыкальных пьесы. Эти пьесы обычно игрались в одной тональности, они могли иметь лишь самые «ближкие» модуляции (подобные условия были продиктованы ограниченностью постоянного звукоряда, который образовывал металлический гребень с зубцами разной длины). Кроме основного звукоряда A-dur Лядов вводит в своей пьесе лишь ближайшие тональности D-dur и cis-moll.

Точная повторность (пока не окончится «завод»), так же как прозрачная фактура (норма — трезвучие) и высокий регистр характерны для «табакерочной» музыки вообще. Арпеджио и частые форшлаги могут встречаться и по воле композиторского замысла и как бы «непроизвольно»: из-за неисправности, неточной работы разболтавшегося, старого механизма, когда звук или весь аккорд «цепляется», запаздывая со вступлением. С неподражаемым мастерством Лядов и это передает в своей «игрушечной» музыке.

Русские композиторы часто обращались к миру детских образов, к самым причудливым вымыслам детской фанта-

¹ «38 писем Ан. К. Лядова и В. В. Стасова». Письмо Стасова от 2 марта 1906 г. «Музыкальный современник», 1916, кн. 7, стр. 32—33.

эти, где все воспринимается всерьез: «...не наигранное и не механическое, и все не пустяки...»¹. Особенно часто воплощал в музыке образы неисчерпаемой детской фантазии Чайковский в отдельных частях своих сюит, «Детском альбоме», балете «Щелкунчик» и др. В трогательно-искреннем раскрытии и понимании детского мира, в стремлении к живописности и «портретности» Лядов близок Чайковскому, предвосхищая находки Дебюсси, Равеля, а также русского модерниста Стравинского.

Наиболее крупным фортепианным произведением Лядова середины 90-х годов являются его «Вариации на тему М. И. Глинки» ор. 35 (1895), посвященные сестре Глинки — Л. И. Шестаковой.

Двенадцать вариаций, сочиненных Лядовым на тему баркареры Глинки «Венецианская ночь», вполне соответствуют ясному и простому стилю музыки романса Глинки.

В развитии темы Лядов обнаруживает большое мастерство и изобретательность; в ряде вариаций тема приобретает различный жанровый облик: отдельные вариации выдержаны в движении скерцо (II), мазурки (III), баркареры (IV), есть вариация в характере баховских прелюдий (VII б). Несколько вариаций близки музыке Шопена (VIII, X, XI). Унисонная вариация (VII а) напоминает шумановские образы, одна из вариаций (V) рисует картину русской богатырской старины; завершает цикл блестящий и бравурный финал (XII).

Вариации на тему Глинки по своей внутренней структуре приближаются к сюитной форме. Подобное строение вариаций, когда цикл не имеет ярко выраженной единой линии развития, а состоит как бы из самостоятельных, обособленных пьес-миниатюр, типично и для произведений других русских композиторов (см., напр., вторую часть шестой симфонии Глазунова и др.).

«Вариации на тему Глинки» стоят в ряду лучших фортепианных произведений прошлого. Они прочно вошли в репертуар русских пианистов как высоко художественное виртуозное произведение.

¹ Б. Асафьев. Русская музыка о детях и для детей. «Советская музыка», 1948, № 6, стр. 23.

После вариаций Лядов вновь вернулся к мелким формам багателей, арабесок, этюдов, мазурок, вальсов, прелюдий, иногда, говоря о них с оттенком иронии: «...опять прелюдия»¹.

Перечисленные фортепианные миниатюры Лядова весьма разнообразны по стилю своего изложения, по содержанию.

Иногда Лядов ставил для себя целью разрешение определенной технической задачи. Его двенадцать канонов на один «Cantus firmus» и двадцать четыре канона (без обозначения опуса), три канона ор. 34 и две фуги ор. 41, посвященные Г. А. Ларошу, следует отнести именно к таким сочинениям. Лядов очень высоко ценил в композиторе свободное владение полифонией. Великолепно владея техникой развития отдельных голосов в произведениях гомофонного склада, Лядов считал необходимым совершенствоваться и в специальных формах полифонического склада.

Однажды он очень образно высказался по этому поводу. «Знаете,— сказал Лядов, проигрывая в гостях у Римского-Корсакова его фуги,— не будь этих фуг (я имею в виду вообще занятия полифонией), не стало бы ни «Майской ночи», ни «Снегурочки». У композитора, не владеющего полифонией, руки связаны,— говоря фигурально, из комнаты, в которой десять дверей, он может выйти только через одну»².

Среди фортепианных сочинений Лядова много танцевальных пьес — мазурок, вальсов. Подобно шопеновским миниатюрам, они утратили прямое назначение танцевальных форм и отражают самые разнообразные лирические настроения автора.

Лучшие мазурки Лядова созданы в зрелый период его творчества (мазурки ор. 38—1896 г. и ор. 57—1906 г.). Смелые в своих мелодических изгибах, разнообразные по фактуре, по настроению, они блестяще воссоздают образ польского танца.

В 1891 году композитор написал «Маленький вальс» ор. 26 (посвящен «маленькой Людмиле Лавровой»), напо-

¹ И. Витоль. Творчество Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 155.

² Архив В. Ястребцева (1895 год). Ленинград, Институт театра и музыки.

минающий кукольные, игрушечные вальсы «Табакерки» или «Марионеток». Этот вальс ребенку не только приятно послушать, но легко и самому исполнить, так как композитор позаботился о его исполнительской простоте и доступности. Очарователен по своей кокетливости, изысканности мелодического рисунка вальс op. 9 № 1 (1884).

В вальсе op. 57 № 2 (1906) отсутствует постоянное вальсовое движение. Свободным сопоставлением в смежных построениях различных темпов, различных фактур, различных ритмических рисунков создается впечатление диалога:

Вальс, op. 57 № 2

3 *Commodo* 7 *accelerando*

Alleg. grazioso ♩ = 138

Этюды по своим настроениям наиболее «безмятежные» и светлые сочинения Лядова. Они не представляют для пианиста большой технической трудности, хотя каждый из них, по традиции, посвящен определенному виртуозному приему (двойные ноты, мелкая техника).

Особенно занимала Лядова в этюдах ритмическая сторона, сочетание различных размеров в правой и левой руках. Этому виду упражнений Лядов посвятил этюд op. 12 (сочетание дуолей и триолей) и этюд op. 37 (сочетание квинтолей и дуолей).

Общая напевность и мелодичность фортепианной фактуры¹ остается типичной и для виртуозных сочинений Лядова, в широких «разливных» пассажах которых всегда слышатся отдельные скрытые мелодические линии.

В отличие от этюдов, прелюдии обычно отражают самые лирические, самые субъективные настроения. Лядов написал сравнительно много прелюдий; одной из лучших можно считать прелюдию оп. 11 № 1 (h-moll), сочиненную в 1886 году. Элегически спокойная, задумчивая музыка прелюдии передает состояние размышления. В ее сдержанных, матовых звучаниях сквозит чувство затаенной печали.

Мелодия прелюдии декламационного склада, она широко пронизана русскими песенными интонациями:

Прелюдия, оп. 11 № 1

Moderato

¹ Академик Асафьев видит основы напевности фортепианного изложения Лядова: «...в кружевной орнаментике, в рельефном голо-соведении, в нежном и хрупком модулировании, в технике «проходящих нот», аподжиатур, задержаний, предъёмов и в прочих средствах оживления контуров гомофонно-гармонической ткани и тонально-кадансовых формул» (Б. В. Асафьев, Русская музыка от начала XIX столетия, стр. 269).



Особенностью развития прелюдии являются динамические нарастания без завершенных кульминаций. Эмоциональная сдержанность накладывает отпечаток на все лирические высказывания Лядова. В музыке данной прелюдии как бы все время остается что-то недосказанным, скрытым.

Элегические настроения характерны для многих прелюдий Лядова, всегда благозвучных и напевных; в их выразительной подголосочной ткани порою образуются своего рода дуэты.

Особенности строения прелюдий Лядова соответствуют давно сложившимся музыкальным традициям. По форме лядовские прелюдии представляют одночастные построения; характер движения первых тактов определяет в них все дальнейшее развитие.

Кроме упомянутых выше фортепианных сочинений, к лучшим миниатюрам следует отнести: прелюдию оп. 10 № 1 (1885), оп. 11 № 1 (1886), колыбельную оп. 24 № 2 (1890), багатель оп. 30 (1892), баркаролу оп. 44 (1898), прелюдию оп. 57 № 1 (1906).

Многие фортепианные миниатюры Лядова прочно вошли не только в концертные программы солистов, но и в педагогический репертуар учащихся. Изящные и простые, покоряющие слух мягкостью и поэтичностью звучания, фортепианные произведения Лядова способствуют развитию подлинно-художественного музыкального вкуса.

Любопытным произведением последнего периода в области фортепианной музыки является цикл пьес оп. 64 (1910), посвященный Н. Г. Корсакевичу. Лядов говорил об этих пьесах: «...это мои последние фортепианные вещи— больше писать для фортепиано не в состоянии, оно меня не

удовлетворяет»¹. В это время Лядов был увлечен сочинениями для оркестра, им уже были написаны его лучшие оркестровые миниатюры — «Баба-Яга», «Волшебное озеро», «Кикимора».

Фортепианный цикл ор. 64 возник под несомненным влиянием произведений Скрябина.

Лядов познакомился со Скрябиным у Беляева еще в 1894 году. При появлении первых композиций Скрябина Лядов горячо приветствовал его талант. Известно, что в беляевском «издательском комитете» Глазунов и Римский-Корсаков к произведениям Скрябина относились скорее отрицательно.

Лядов же высоко ценил и любил творчество раннего и среднего Скрябина. Как уже говорилось, некоторые «скрябинизмы», особенно в гармонических оборотах, можно встретить в отдельных произведениях Лядова.

Лядов был первым исполнителем Первой и Второй симфоний Скрябина; днями просиживал Лядов над правкой небрежно написанных партитур Скрябина².

Вскоре завязались личные дружеские отношения. В один из приездов Скрябина в Петербург Лядов перешел с ним на «ты». Однако все большее и большее расхождение творческих направлений постепенно начало приводить к отчужденности и взаимному непониманию. Лядов, с его трезвым и скептическим умом, не разделял эстетических взглядов Скрябина, его увлечения теософией, его идеи Мистерии.

Приведем одно из воспоминаний, особенно ярко рисующее отношения Лядова и Скрябина: «Как-то, на одной из

¹ В. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 92.

² «Ради бога не сердитесь на меня за мои корректуры и не приписывайте это лени или неряшливости,— писал Скрябин Беляеву, в издательстве которого издавались сочинения Скрябина,— но я совершенно неспособен видеть собствен[ные] ошибки и не знаю, как благодарить Вас за Ваше внимание. Прошу Вас также передать мою искреннюю благодарность Анатолию Константиновичу, которому я доставил столько неприятных минут. Впрочем, что же слова? В будущем я постараюсь доказать Вам и ему мою благодарность на деле».

«Переписка А. Н. Скрябина и М. П. Беляева» (1894—1903). П., 1922, стр. 14.

беляевских пятниц, среди возбужденного обмена мнений: о конечном смысле искусства и новых художественных устремлениях, Скрябин разгорячился, увлекся и в пылу проповеди о своей великой миссии как благовестника грядущего перерождения человечества чарами искусства патетически воскликнул:

— «Я — творец нового мира. Я — бог!».

— «И полно-те, миленький! — охладил его Лядов, дружески потрепав по плечу. — Ну, какой ты бог? Просто ты — п е т у ш о к!» Скрябин совершенно опешил, онемел, а затем разразился детски-искренним смехом, при общем хохоте гостей»¹.

Лядову Скрябин стал творчески чуждым с момента написания его 5-й фортепианной сонаты ор. 58 (1907).

Для Скрябина 60—70-х опусов произведения Лядова также были далеки, «ненужным искусством». «Милая пьеса. Славная вещица. Очень изящно», — было высшей степенью его снисходительного внимания к «Волшебному озеру», «Кикиморе», «Бабе-Яге», вариациям на тему глинкаевского романса. Многих вновь появившихся сочинений Лядова Скрябин попросту не знал, да и не интересовался знать»².

В письмах Лядова к Римскому-Корсакову, относящихся к 1905 году, Лядов возмущается сухостью и «изломанностью» сочинений Скрябина этого периода.

«Сейчас я приехал домой от Вас и сел играть Скрябина. Проиграл и... боже мой, что это за гнусные тримасы, шутовское кривляние, мифистофельские позы, а главное, все это сухо, сухо, как папье-маше! Неужели же это музыка будущего?»

И в другом письме: «Проиграл новые пьесы (рукопись) Скрябина, — и у меня выпали все волосы на голове. Ужас!!! Какие-то чудовища: рот на спине и ноги на голове»³.

¹ Письма А. Н. Скрябина к А. К. Лядову. См. Предисловие, «Орфей», 1922, кн. 1-я, стр. 156.

² Там же, стр. 159.

³ Переписка Н. А. Римского-Корсакова с Ан. К. Лядовым. «Музыкальный современник», 1916, кн. 7, письмо от 10 апреля и письмо без даты 1905 г., стр. 50 и 56 (Рядка моя — Н. Э.).

Римский-Корсаков к поздним произведениям Скрябина также относился неодобрительно. Однажды на ужине у Беляева он поднял тост, направленный против Скрябина, — за консонанс: «...ибо, когда «консонанс» будет здоров, то и «диссонанс» будет здоров, выразителен и прекрасен»¹, — говорил великий русский композитор.

Полное творческое расхождение, осложнившееся конфликтом на почве издательских дел², привело к прекращению личных взаимоотношений обоих композиторов. Впрочем, с течением времени эти отношения понемногу восстанавливались, на что указывает все более редкая, но по-прежнему искренняя переписка³.

Фортепианный цикл «Гримасы» (ор. 64) сочинен Лядовым в 1910 году. К этому времени творчество обоих композиторов приняло противоположные направления. Не в словесных высказываниях и не в письмах, а музыкальными средствами Лядов выразил глубокую иронию к другу, который стал для него творчески чуждым. Заглавие первой пьесы — «Г р и м а с ы» — вскрывает подлинный смысл всего цикла и отношение к нему Лядова.

¹ Архив В. В. Ястребцева (рукопись).

² М. П. Беляев, в отступление от общего правила своего издательства, выплачивал Скрябину с 1898 г. месячное содержание в виде аванса, который Скрябин постепенно погашал из гонорара за сочинения, принятые к печати. Со смертью Беляева Попечительный совет (в составе Римского-Корсакова, Лядова и Глазунова) постановил прекратить выплату Скрябину этих авансов, основываясь на пункте устава Совета, разрешавшего уплату гонорара только после принятия сочинения к изданию. Оскорбленный Скрябин отказался издавать свои сочинения в издательстве Беляева. Впоследствии этот конфликт был урегулирован.

³ На письмо Лядова, после значительного перерыва в переписке, Скрябин ответил следующим письмом, полным искренней нежности и любви. «...Как! Неужели опять Анатолий Константинович? Опять милый Анатолий Константинович! Да, да, конечно, иначе и быть не могло. У меня ни одной минуты не было того чувства, что все конечно. Не могут отношения, какими были наши в течение 10 лет, так неестественно порваться. Мне бесконечно хотелось бы повидать тебя и спросить и рассказать обо всем, что приключилось за эти 3—4 года...

Крепко обнимаю тебя и искренно люблю. Твой А. Скрябин
Amsterdam. 12-ое. 1906.

«Письма А. Н. Скрябина к А. К. Лядову». «Орфей», 1922, кн. 1-я, стр. 172.

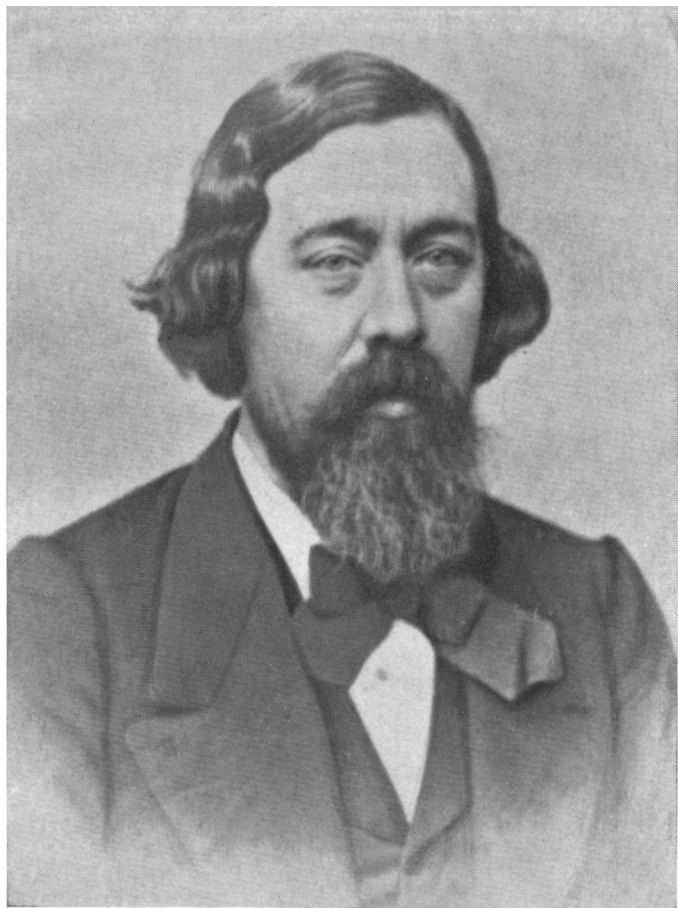
В этом цикле все является ироническим подражанием Скрябину — и названия самих пьес («Гримасы», «Сумрак», «Искушение», «Воспоминание») и постоянные смены темпов с характерными обозначениями (как, например: *Burlando*, *Misterio*, *Amorosamente*, *Sussurando*), и частые «rit.» или «*accelerando*», с возвращением к «*a tempo*» (по одному такту), наконец гармония и фактура. В пьесах Лядова все настолько нарочито «под Скрябина», что, думается, нельзя их отнести к серьезному подражанию:

Burlando Гримасы, op. 64 № 1

a tempo rit.

Еще с юных лет Лядов обладал способностью, импровизируя, блестяще подражать стилю различных композиторов. По воспоминаниям современников, Лядов «художественно» сочинял сонаты Моцарта, произведения Гайдна, Баха, итальянских и русских композиторов; можно было утверждать, что он играет известные ему одному, неизданные сочинения»¹.

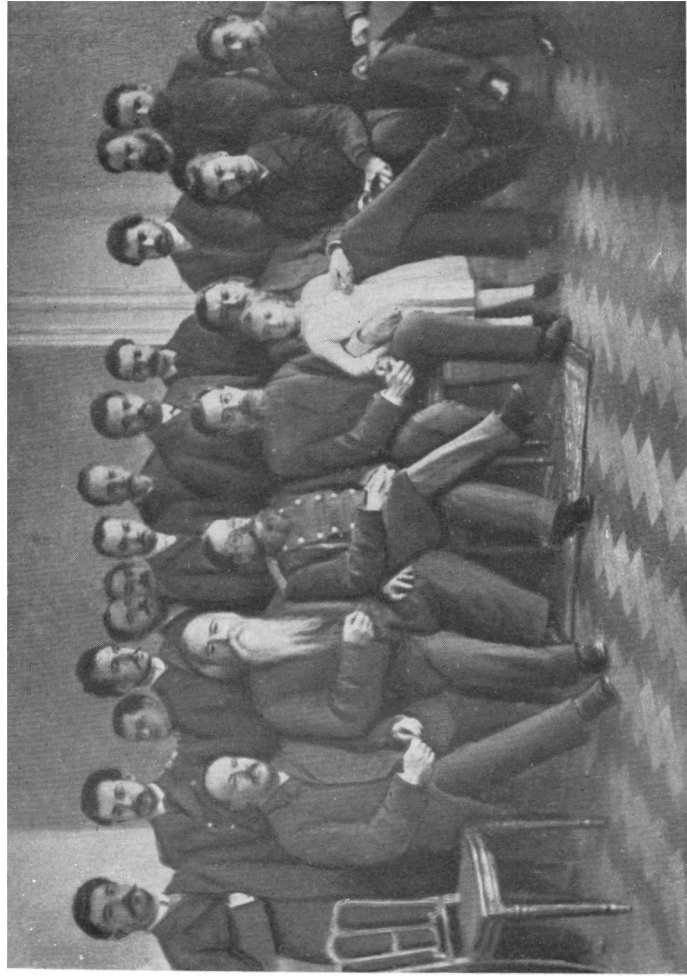
¹ О. Корсакевич. О критике творчества А. К. Лядова. 1934 (рукопись).



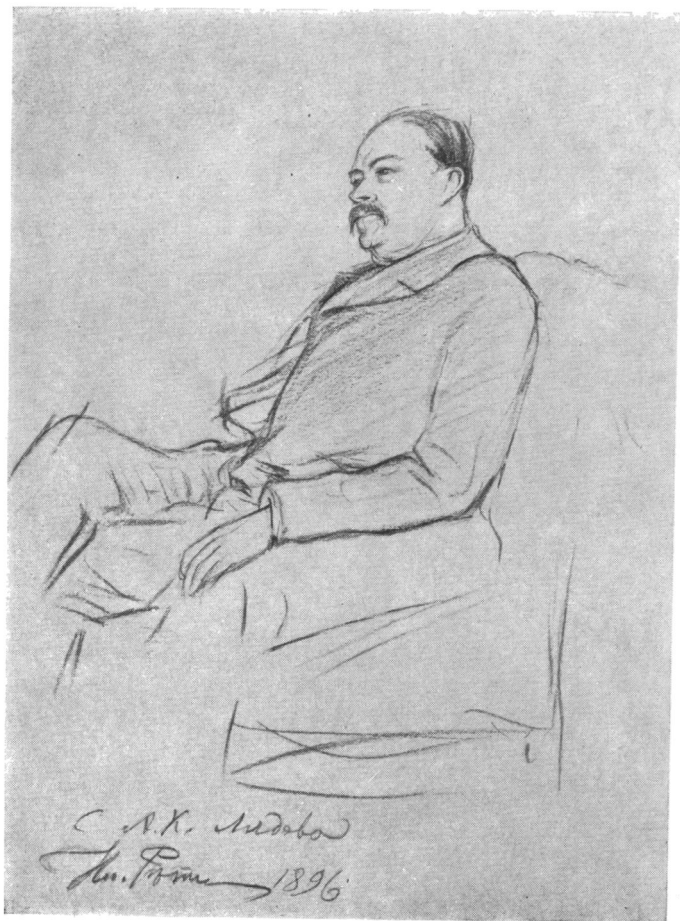
К. Н. Лядов. Отец композитора



А. К. Лядов (70-е годы)



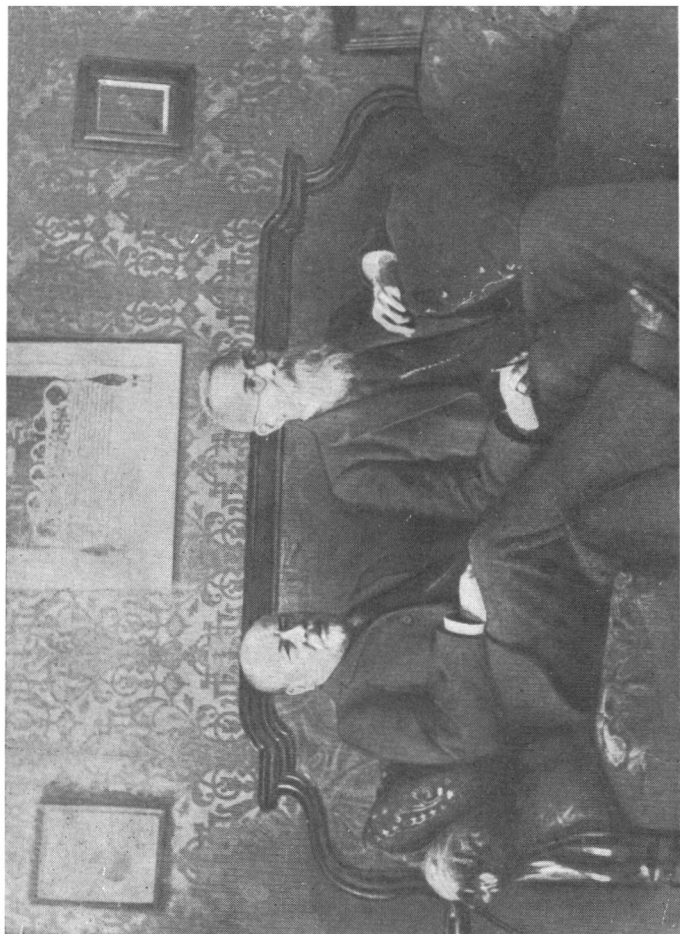
Участники «беляевских пятниц». 1-й ряд (сидят): А. Лядов, В. Стасов, Ц. Кюи, П. Римский-Корсаков, М. Беляев (с дочерью), А. Главунов и Н. Соколов.



Карандашный набросок И. Репина (1896)



А. Лядов, А. Глазунов и Н. Римский-Корсаков (1905)



А. К. Ладос и Н. А. Римский-Корсаков (1908)



А. К. Лядов в своем рабочем кабинете (1912)



А. К. Лядов в саду (1914)



А. К. Лядов за фортепиано

Лядов любил изобретать всевозможные фортепианные шутки, заставляя «смеяться даже скептически настроенных слушателей»¹.

Можно было бы легко представить, что цикл пьес ор. 64 — также музыкальная шутка-пародия на произведения Скрябина. Однако Лядов не оставил ее, как ряд других импровизаций-карикатур, незаписанной. Наоборот, он с величайшей тщательностью доделывает эти маленькие пьесы, наполняя их множеством «скрябиноподобных» оборотов не только чисто музыкальных, но и тексто-пояснительных. Цикл пьес «Гримасы» явился последним фортепианным произведением Лядова.

*

Сочиняя много для фортепиано, Лядов не был пианистом-виртуозом, он никогда не выступал на эстраде. Однако на людей, слышавших игру Лядова в частных домах, его исполнение производило впечатление чего-то «волшебного».

В консерватории, как уже было нами упомянуто, Лядов занимался в классе у Г. Г. Кросса, ученика знаменитого русского пианиста А. Рубинштейна. Но Лядову был чужд виртуозный стиль игры А. Рубинштейна, его мощь, монументализм и грандиозность. Напевный и изящный камерный стиль игры горячо ценимый еще Глинкой, был более близок исполнительству Лядова, для которого также характерны «уравновешенность, гармоничность, сочетающаяся с естественностью, искренностью и одухотворенностью»² звучания.

Наряду с монументальным стилем фортепианного исполнительства, представителями которого был А. Рубинштейн, впоследствии С. Рахманинов, в России существовал и развивался другой стиль, поражающий своим мастерством и филигранной отделкой деталей. Таково было искусство раннего русского романтика Фильда, а позднее ученицы Лешетицкого, знаменитой пианистки и педагога Анны Николаевны Есиповой.

¹ И. Витоль. Творчество Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 153.

² А. Алексеев. Русские пианисты. М. 1948, стр. 31

Исполнительство Лядова следует отнести именно к этой ветви русского пианизма.

Лядов любил звучание фортепиано и умел им пользоваться с величайшим мастерством. Но играл Лядов обычно только в кругу друзей и близких. По воспоминаниям современников, он садился играть лишь тогда, когда у него самого являлась в этом потребность, и «никогда не садился играть, когда его просили»¹.

Лядов играл ярко, вдохновенно и с большим выражением. Его удар, не слишком сильный, отличался разнообразием оттенков. Это был «дивный, мягкий, точно ласкающий удар...»².

Фразировка Лядова покоряла своей простотой и естественностью, тонкостью и благородством.

«Подходил он к инструменту медленно,— пишет о Лядове С. Городецкий,— и внутренне-торжественно, садился тяжело и просто, скромно и незаметно клал красивые руки на клавиатуру... это было эпически-спокойное, мощное приближение властелина к своему царству... Игра Ан[атолия] К[онстантиновича] была в высшей степени пуристична. Ни одним мускулом не двинет больше, чем это строго необходимо. Почти не видно, как поднимаются и опускаются пальцы... Дивно смотреть на движения рук по клавишам. Легки, уверенны и любовны они...»³.

Лядов прежде всего был великолепным интерпретатором собственных сочинений. Однако он нередко исполнял и произведения Шопена, Шумана, Листа, Вагнера, Скрябина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Кюи.

Наибольшими симпатиями Лядова пользовалось творчество Шопена.

«В лядовском музицировании,— вспоминает Асафьев,— облик Шопена становился ясным и светлым, «ропевным»—по-глинкински—в кантилене, и по-пушкински—искристым в задорных ритмах и в жизнерадостных движениях, но всегда со строго классическим чувством меры и

¹ В. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 11.

² С. Городецкий. Портрет Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 111.

³ Там же.

без малейшей нервической взвинченности... Иногда казалось, его чуткие пальцы не лежат, а плывут над клавиатурой»¹.



В 80—90-е годы наряду с произведениями фортепианными² Лядов огромное внимание уделял вокальной музыке, обработкам народных песен. Кроме трех циклов детских песен на народные слова, Лядовым в эти годы было сделано более ста гармонизаций народных песен для Русского географического общества. Эта огромная работа выполнена Лядовым с большим пониманием стиля и характера народной музыки.

Детские песни были написаны Лядовым раньше его песенных гармонизаций. В них Лядов воспользовался не народными мелодиями, а народными текстами: различными шуточными забавными русскими поговорками и прибаутками.

«Детские песни» Лядова вышли в трех сборниках, первый (ор. 14) и второй (ор. 18) сочинены в 1887 году, третий (ор. 22) — в 1890 году³.

Каждая из представленных в сборнике песен — это законченная музыкально-жанровая картинка, в которой Лядов, исходя из поэтического текста, стремился раскрыть определенный программный замысел. Многочисленные лядовские рисунки всяких «страшных» рожиц — лешего, домового и других персонажей народных сказок, как бы иллюстрируют эти забавные песенки-прибаутки.

Детские песни Лядова явились своеобразной подготовкой к созданию композитором его оригинальных симфонических произведений позднего периода, народных сказок «Баба-Яга» и «Кикимора».

Мелодика детских песен, близкая подлинной народной песне, отличается простотой и выразительностью. Форте-

¹ Б. Асафьев. Шопен в воспроизведении русских композиторов. 1946, «Советская музыка» № 1, стр. 36.

² В эти годы Лядов создал также несколько произведений для оркестра («Скерцо» ор. 16 и «Мазурка» ор. 19) и оркестровые варианты «Музыкальной табакерки» и баллады «Про старину».

³ Сборники песен посвящены детям: Андрюше Римскому-Корсакову (I), Вале Беляевой (II) и Жене Помазанскому (III).

пианное сопровождение, органически сплетаясь с напевом, раскрывает содержание словесного текста.



Рисунок А. К. Лядова

Приведем несколько шуточных народных текстов из детских сборников Лядова:

- а) «Забавная», ор. 14
«Косой бес пошел в лес,
Срубил палку, убил галку,
Галка плачет, косой скачет»
- б) «Забавная», ор. 18
«Бом, бом, бом,
Загорелся кошкин дом,
Бежит курица с ведром» и т. д.
- в) «Забавная», ор. 22
«Михайла-кортома,
Пожарная голова,
Еловая кожа,
Сосновая рожал».

Лядов с поразительным мастерством отражает в музыке все несложное содержание происходящих «событий», иногда давая лишь обобщенную характеристику, иногда вводя яркие иллюстративно-изобразительные элементы.

К первому типу относятся все колыбельные песни, нежные и мелодичные («Котинька-коток», «У кота, кота была

люлька хороша», «Баю-баюшки»), ко второму—песни, связанные с описанием природы («Окликание дождя», «Дождик, дождик» — сопровождение этой песни создает как бы фон равномерно падающих капель), остро скерцозные, с задорными выкриками песни-«дразнилки» («Михайла-кортома», «Косой бес», «Забавная», «Скок поскок»).

Лядов с большим юмором и изобретательностью иллюстрирует «события» и в их постепенном развёртывании. Например, в песенке «Загорелся кошкин дом» музыкальное сопровождение изображает и тревожный звон («бом, бом»), и суетливую беготню, и другие подробности текста. Развернутые музыкальные послесловия также нередко имеют иллюстративный характер: в песенке «Татарки» восьмитактное музыкальное послесловие, следующее за заключительной фразой текста — «поехали по Москве» — передает общую динамику движения. Таково же музыкальное заключение в песенке «Кошкин дом» и «Ладушках», после слов «Шу! полетели!». Фортепианное вступление к песне «Лучина» создает образное, зрительно-слуховое ощущение медленно разгорающейся и слегка потрескивающей лучины (*crescendo* на трели).

Когда две первые тетради песен были выпущены в свет (1887—1888), музыкальная критика, в лице Цезаря Кюи, встретила их восторженно.

В 1888 году Ц. Кюи писал: «Это двенадцать крошечных жемчужин в самой тонкой, понятной, законченной отделке... Если бы я захотел назвать все удачные песни, то пришлось бы их перечислить без всяких исключений... Все двенадцать песен имеют особенную цену не только потому, что это прелестные музыкальные пьески, но и потому, что они проникнуты народным духом. Они еще раз доказывают всю симпатичность и свежесть таланта г. Лядова»¹.

Сборники «Детских песен» Лядова были первым опытом работы композитора над созданием музыки, раскрывающей поэтические образы народного творчества. Позднее, в своих фортепианных гармонизациях, хоровых и орке-

¹ Ц. А. Кюи. Музыкальные заметки. «Гражданин» от 21 января 1888 г. См. Ц. Кюи «Избранные статьи», М., 1952, стр. 389—390.

Забавная.

Allegretto scherzando.

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Слова: *Оско, ко - ско, ко - ко - ко! Ско - ско; ко - ко - ко - ко - ко - ко, ко - ко - ко - ко - ко.*

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Слова: *ко - ко - ко - ко, ко - ко - ко - ко - ко - ко - ко - ко - ко - ко - ко - ко, ко - ко - ко - ко - ко.*

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Слова: *ко - ко, ко - ко - ко - ко - ко - ко - ко.*

*Мамыгин
5-й класс
Анна Павлова*

Детская песня «Забавная» («Скок по скок»). Автограф

стровых обработках русских народных песен, Лядов достигнет в этом искусстве еще большего мастерства.

В 1897 году Русское географическое общество через Балакирева обратилось к Лядову с просьбой заняться обработкой собранных им народных песен¹. В состав песенной комиссии вошли: С. И. Танеев (председатель), М. А. Балакирев, А. К. Лядов, С. М. Ляпунов, И. В. Некрасов и А. А. Петров. Лядову поручено было гармонизовать часть из собранных Русским географическим обществом песен; обработка текста была осуществлена Ф. М. Истоминым.

Всего Лядовым было обработано для голоса с фортепиано около ста пятидесяти песен, которые вышли в четырех сборниках: «Сборник русских народных песен» (30) для голоса с аккомпанементом фортепиано ор. 43, в издании Беляева (1898), и три сборника без опуса в издании Русского географического общества: «35 песен русского народа» для одного голоса с сопровождением фортепиано, из собранных в 1894—1895 г.г. И. В. Некрасовым и Ф. М. Истоминым; «35 песен русского народа» для одного голоса с сопровождением фортепиано из собранных в 1894, 1895, 1901 и 1902 г.г. И. В. Некрасовым, Ф. М. Истоминым и Ф. М. Покровским и «50 песен русского народа» для одного голоса с сопровождением фортепиано из собранных в 1894—1899 и 1901 г.г. И. В. Некрасовым, Ф. М. Истоминым и Ф. И. Покровским.

Для своих хоровых и оркестровых обработок — «Десять русских народных песен» для женских голосов ор. 45 (1899), «Пятнадцать русских песен» для хора (мужского, женского и смешанного) ор. 59 (1906), «Пять русских

¹ Годом раньше Римский-Корсаков получил от Балакирева следующее письмо:

«Дорогой Николай Андреевич!

Географическое общество, не довольствуясь изданием одноголосных сборников русских песен, возымело намерение собрать из имеющихся записанных 750 песен наилучшие 100 и издать их с образцовой гармонизацией. Для такого великого дела — поддержания нашей музыкальной чести — мне приходится тревожить музыкантов-художников, стоящих на вершине нашего музыкального искусства, а потому и обращаюсь к Вам с просьбой не отказаться от участия в этом хорошем деле. Кроме Вас, приглашаются Лядов, Ляпунов и никто более...». М. А. Балакирев.

(Письмо к Н. А. Римскому-Корсакову от 18 декабря 1896 г.).

песен» для женского голоса с оркестром (без опуса, 1906) и «Восемь русских народных песен для оркестра» ор. 58—Лядов черпал песни все из того же огромного материала (150 песен), который у него имелся в виде гармонизаций по заказу Русского географического общества.

В сборники Лядова вошли самые разнообразные по характеру песни: былины, колядки, свадебные, вешние, хороводные, плясовые, протяжные, семейные, колыбельные, духовные стихи.

Огромный вкус, глубокое знание народной музыки поставили лядовские обработки на один уровень с лучшими гармонизациями Балакирева, Чайковского, Римского-Корсакова.

Наигрывая народный напев, Лядов говорил: «Послушайте, ведь это же никогда не лжет, вот вам и строгий стиль, эта ясность, это прямотушие, но только бы не сказать чего-либо чуждого сопровождением!..»¹.

К гармонизации каждой песни Лядов подходил со всей внимательностью, со всей острой взыскательностью художника, требовательно и настойчиво ищущего наилучшего решения. «Чуткость к тем или иным оборотам народных мелодий в нем была изумительная, и он жестоко смеялся над обработками «вообще», когда композитор «своим мясом», «своим телом» покрывает красоту напева, будто завидуя народному уму и не доверяя свежести... По-народному же уметь показать красоту материала — это уметь раскрыть в нем живое и уметь сделать его надолго жизнеспособным»².

Насколько важно было первое впечатление от мелодии, верно и выразительно ее первое гармоническое «решение», свидетельствует дальнейшая судьба песни в творчестве Лядова. В последующих хоровых или оркестровых обработках народных песен композитор обычно сохранял первоначальный гармонический вариант, лишь расцвечивая и обогащая его новыми тембровыми красками.

Так было с песнями, вошедшими в цикл «Восемь русских народных песен для оркестра». Одна из них—

¹ Б. Асафьев. О русской песенности. «Советская музыка», 1948, №3, стр. 26.

² Б. Асафьев. Русская музыка о детях и для детей. «Советская музыка», 1948, № 6, стр. 24.

«Колыбельная» — была воспроизведена Лядовым в оркестре с сохранением всех ее фактурных особенностей.

В своих гармонизациях Лядов стремится подчеркнуть всю характеристичность интонационного склада и структуры народной мелодии. Фортепианное сопровождение лядовских гармонизаций в большинстве своем отличается лаконичностью: иногда фортепиано поддерживает мелодическую линию лишь одним-двумя выдержанными звуками.

Стремясь передать на фортепиано живое звучание народного хора, Лядов часто начинает песню как бы сольным запевом, лишь постепенно общее количество голосов доводится до трех или четырех; заканчивается песня или аккордом, или возвращается в конце к унисону, иногда к квинтовому созвучию. Таковы лядовские обработки песен «Из под лесу» (№ 12), «Уж ты, зимушка» (№ 32), из «35 песен русского народа» (собр. И. В. Некрасовым, Ф. М. Истоминым и Ф. И. Покровским), «Вы подите-ко, мои подруженьки» (№ 7), «Красота» (№ 12), «На заре было, на зорюшке» (№ 31) из сборника «35 песен» (собр. И. В. Некрасовым и Ф. М. Истоминым), «Ты река ль моя» (№ 12) из сборника ор. 43, «Ай, на той горе» (№ 18) из сборника «50 русских песен».

В некоторых своих обработках Лядов подчеркивает имеющийся в народной песне контраст между первой и второй половиной мелодии. Этот прием отвечает в какой-то мере антифонному исполнению отдельных видов хороводных песен. Таков контраст между подголосочным характером начала (4 такта на тоническом органном пункте) и аккордовым складом «ответа» (5 тактов) в «Хороводной песне» из сборника ор. 43 (№ 25):

Хороводная, ор. 43 № 25

6 Allegro

Ска-ча пля-шет во-ро-бей-ко во са-

доч ке, а во са. доч - ке.

В обработках протяжных, свадебных, хороводных, колыбельных и колядных песен Лядов нередко прибегает к использованию контрапунктических приемов. Полифонический характер (октавная имитация) имеет окончание песни «У ворот, ворот» (№ 26) из сборника «50 песен», таково же строение песни «Ох, туман при долине» (№ 20) из сборника «35 песен» (собр. И. В. Некрасовым и Ф. М. Истоминым); вторая половина «Хороводной песни» (№ 22) из сборника оп. 43 в своем имитационном строении содержит такой полифонический прием, как стреттное проведение начала темы:

Хороводная, оп. 43 № 22

7 Allegretto

На у. ли. це дождь, дождь си. лен по. ли.

ва . ет, Ой, лю . шеньки лю . ли, -

си . ден по . ли . ва . ет.

Сопровождения чисто аккордового склада встречаются сравнительно редко; они наиболее характерны для обработок духовных стихов («Страшный суд»), былин («Илья Муромец», «Иван гостинный сын»), величальных песен («Величальная повознику»).

При гармонизации песен Лядов часто употребляет диатонические народные лады (миксолидийский, эолийский, фригийский), побочные ступени лада (III, VII натуральную в миноре, II), унисонные окончания на тонике, а иногда и на доминанте, с применением органного пункта на этих же главных ступенях лада.

Стремясь к образному раскрытию содержания песни, Лядов иногда использует некоторые обобщенно изобрази-

тельные приемы. Так, например, в протяжной песне «Шел Ванюша долиною» (№ 25) из сборника «35 песен» (собр. И. В. Некрасовым, Ф. М. Истоминым и Ф. И. Покровским) постоянные ровные восьмые в аккомпанементе как бы передают мерные шаги (сходное сопровождение и в других песнях часто служит тем же изобразительным целям, см., например, № 30 «Я по садику ходила» из сборника «50 песен», а также многие обработки из сборников «35 песен Русского народа»); в следующих песнях встречаются аккомпанементы в виде арпеджированных аккордов, наподобие гусельных переборов: «Гуляй, Настя, в саду» (№ 22) из сборника «35 песен» (собр. И. В. Некрасовым и Ф. М. Истоминым) или «Сваха ты, сваха» (№ 21) из сборника «50 песен».

Все средства музыкального языка в обработках Лядова подчинены важнейшей задаче — раскрытию общего настроения песни: веселого задора плясовых и хороводных, сдержанной печали, задумчивости протяжных, лирической задушевности колыбельных или строгой суровости былин.

Многообразно поэтическое и музыкальное содержание народных песен. Многообразно, цельно и выразительно их музыкальное воплощение в гармонизациях Лядова.

*

Хоровые обработки Лядова представляют выдающееся явление в развитии этого жанра.

Всего Лядовым обработано для хора сорок песен: «Десять русских народных песен» ор. 45 (для женских голосов), «Пятнадцать русских народных песен» (без обозначения опуса) для женских голосов и «Пятнадцать русских народных песен» ор. 59 (из них 5 песен для мужского хора, 5 — для женского хора и 5 — для смешанного хора).

Черты, характеризующие фортепианные гармонизации Лядова, типичны и для хоровых обработок композитора.

Начинаются песни, в хоровых сочинениях, обычно с унисона всего хора или с сольного запева. Затем, не сразу, вступают другие голоса, образуя отчетливые мелодические линии, в которых нередко имитационно повторяются отдельные интонации песни. Иногда лишь несколько

поддерживающих звуков дополняют основную мелодию напева.

Обработки Лядова просты и естественны, несмотря на обилие различных контрапунктических приемов; в них очень логичны переходы от одноголосия к многоголосию, изящна и мелодична подголосочная ткань. Примерами песен с ясно выраженным имитационно-полифоническим строением могут служить следующие хоровые обработки из сборника «Пятнадцать русских песен»: «Ты не стой, колодец» (№ 7), «Как со вечера» (№ 9), «Ах, да на горе» (№ 13).

Ах, да на горе (Вешняя)

8 Allegretto

S.I Ах, да на го.ре лу.жок Зе.ле.

S.II Лу.жок Зе.ле

A Зе.ле

.ве.ше.нек Ах, да лю.ля, лю.

.не.ше.нек Ах, да лю.ля, лю.

.ве.ше.нек. Лю.ля, лю.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех голосов (верхний, средний и нижний). Все голоса играют в G-мажоре (два бемоля). Временной метрометрия 4/4. Текст песни: «ли, Зе - ле - не - ше - нек.»

Очень редко Лядов прибегает к изобразительным приемам; так, например, в «Колыбельной» (№ 9, ор. 59) вступление как бы передает мерное покачивание (у альтов, на слове «бай»). В хоровых обработках народных песен и такую небольшую «вольность» Лядов редко допускал.

В своих песенных гармонизациях Лядов продолжает лучшие традиции композиторов «Могучей кучки». Однако сборники Лядова, появившиеся двадцатью годами позже, отразили более совершенные и документально точные записи народно-песенного творчества, связанные с значительными достижениями русской фольклористики того времени.

Тем самым в своих гармонизациях Лядов оказался несколько более близок подлинной манере народного исполнения, нежели его предшественники. Как мы видели, в обработках Лядова значительно увеличивается роль полифонии, получает широкое развитие подголосочный тип изложения, особенно свойственный народному характеру музыкального мышления. Применение различных полифонических приемов осуществляется в имитациях, противосложениях контрастного типа и других приемах полифонического письма.

Большое разнообразие фактуры лядовских обработок отражает не только жанровый характер отдельных песен (хороводных, былин, духовных стихов), но также и их импровизационное строение. Во многих обработках Лядова встречается динамический тип фактурного развития со

сменой фактуры от начала к концу; при этом нередко дается или контраст фактурных сопоставлений или последовательное ее уплотнение. В то же время, как уже неоднократно упоминалось, общая прозрачность, легкость фактуры остается характерной особенностью всех обработок Лядова и полифонического и аккордового склада.

В гармонии, в тональной структуре Лядов также в большей мере, чем его предшественники, применяет средства, типичные для народной музыки (диатонические переменные лады, аккорды, трезвучия, двузвучия, частые унисоны и проч.). Таким образом, продолжая лучшие традиции прошлого, Лядов развивает их, обогащая новыми достижениями музыкальной фольклористики.

В статье «О русской песенности» Асафьев сравнивает значение лядовских обработок народных песен в истории русской музыки с значением в русской живописи знаменитой картины Саврасова «Грачи прилетели», в которой художник открыл новое ощущение русской весны, с повешенному прозрачным небом, с просвечивающей талой землей. Картина «Грачи прилетели» создала эпоху в истории русского пейзажа. «Тем же в отношении русской народной песенности,— пишет Асафьев,— оказались лядовские сборники... И мало кто отдавал себе отчет в том, что в слышании песен и обращении с напевами стали мыслить по-лядовски, по-вешенному, по-прозрачному...». В обработках Лядова каждая песня — это «цветок, колоритный, ароматный, взращенный, взлелеянный лядовским бережливым и любовным уходом»¹.

¹ Б. Асафьев. О русской песенности. «Советская музыка», 1948, № 3, стр. 26.





ГЛАВА IV

Революционные события 1905 года всколыхнули всю Россию. Расстрел 9 января 1905 года царскими войсками мирного шествия рабочих к Зимнему дворцу привел к всеобщей забастовке, к ожесточенному столкновению рабочих с войсками.

«Страшная весть о кровавом злодеянии царя разнеслась повсюду. Возмущение и негодование охватили весь рабочий класс, всю страну. Не было города, где бы рабочие не бастовали в знак протеста против злодейства царя и не выставляли политических требований. Рабочие шли теперь на улицу с лозунгом «долой самодержавие»... В России началась революция»¹.

11 января царское правительство ввело режим полицейской диктатуры, назначив Трепова генерал-губернатором Петербурга. К этому времени появились большевистские листовки с лозунгами: «Да здравствует революция, да здравствует учредительное собрание народных представителей».

«Переход рабочих к массовым политическим стачкам и демонстрациям, усиление крестьянского движения, вооруженные столкновения народа с полицией и войсками, наконец, восстание в Черноморском флоте,— все это говорило о том, что назревают условия для вооруженного восстания народа»².

¹ Краткий курс истории ВКП(б), изд. 1938 г., стр. 56.

² Там же, стр. 59.

Учащаяся молодежь с первых же дней поддержала рабочих; студенческие волнения захватывали все большее число учебных заведений; одним из проявлений солидарности с бастующими рабочими был отказ студенчества продолжать занятия.

В начале февраля революционная волна докатилась и до Петербургской консерватории. 10 февраля в консерватории состоялась общестуденческая сходка, в которой приняло участие около 600 человек.

«На сходке был поставлен вопрос: можно ли ограничиться обсуждением чисто академических нужд, или следует выяснить свое отношение к происходящим в России событиям. Развернулась бурная дискуссия. В речах большинства выступавших высказывалась мысль, что «человек, занимающийся искусством, не может оставаться узким специалистом, а должен быть гражданином, что музыканты не имеют права считать, что их назначение забавлять господствующие классы в то время, когда народ поднялся против этих классов»¹.

Революционно настроенное студенчество требовало прекращения занятий и закрытия консерватории до осени. Тогда специальным постановлением дирекции была создана «Согласительная комиссия» из профессоров и студентов.

«Я выбран был,— пишет Н. А. Римский-Корсаков,— в число членов комитета для улаженья отношений с волновавшимися учениками. Предлагались всякие меры: изгнать зачинщиков, ввести в консерваторию полицию, закрыть консерваторию»².

На заседании художественного совета 24 февраля Римский-Корсаков настаивал на выполнении решений студенческих сходок; большинство педагогов поддержало его. Но дирекция и реакционная часть профессуры не пошли на уступки студенчеству. Тогда Римским-Корсаковым было опубликовано «открытое письмо» (3 марта) с изложением взглядов на создавшееся положение в консерватории и вы-

¹ М. Янковский. Римский-Корсаков и революция 1905 года. Музгиз, 1950, стр. 34.

² Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 332.

ражением возмущения по поводу недопустимо малой роли в ней художественного совета.

Несмотря на требования студенчества и части профессуры закрыть консерваторию, дирекцией были разосланы повестки, в которых предлагалось приступить к занятиям 16 марта.

В этот день в консерваторию пропускали по специальным билетам только тех учеников (их было не более десяти), которые выразили желание заниматься, остальным не дали возможности попасть в здание консерватории. Для предотвращения беспорядков были вызваны наряды конной и пешей полиции. Утром 16 марта консерватория оказалась оцепленной; полиция, в результате стычек со студентами, задержала и переписала более ста человек. Через несколько дней все они были уволены из консерватории по приказу директора А. Г. Бернгарда¹.

Римский-Корсаков «напечатал в газете «Русь» письмо, в котором укорял дирекцию в непонимании учеников и доказывал ненадобность существования дирекции петербургского отделения и желательность автономии»².

19 марта на заседании художественного совета Бернгард осудил действия Римского-Корсакова. В свою очередь профессура выразила недоверие директору (Бернгарду) и предложила ему подать в отставку.

В тот же день дирекция РМО³ приняла решение: Бернгарда освободить от должности директора, а Римского-Корсакова «за дискредитацию дирекции и за выступления в печати уволить из числа профессоров консерватории»⁴.

Таким образом, 19 марта, по постановлению дирекции, Римский-Корсаков был уволен из консерватории.

¹ Подробное об этом событии см. «Русские ведомости» от 17 марта 1905 г.

² Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 332.

³ В состав петербургской дирекции РМО («Русского музыкального общества»), управлявшего делами консерватории, входили весьма высокопоставленные «любители музыки», как, например, великий князь Константин Романов, фрейлина царицы Марии Федоровны Оболенская, чиновник особых поручений при министерстве финансов Черемиснов, граф Бобринский.

⁴ Цит. по М. Янковскому. Римский-Корсаков и революция 1905 года. Музгиз, 1950, стр. 41.

«Тогда случилось нечто невообразимое,— пишет об этих днях в своей «Летописи» Римский-Корсаков.— Из Петербурга, Москвы и из всех концов России полетели ко мне



*Карикатура на увольнение Н. А. Римского-Корсакова
из Петербургской Консерватории*

адресы и письма от всевозможных учреждений и всяких лиц... Глазунов и Лядов подали в отставку¹. Прочие

¹ Широко распространенное мнение о том, что Лядов был совсем чужд революции и относился к ней глубоко отрицательно, как мы увидим далее, не соответствует действительности. Созданию этого мнения в большой степени способствовали тенденциозно подобранные выдержки из писем Лядова в сборнике статей, вышедшем в 1916 году.— Н. З.

же мои сотоварищи, поговорив и пошумев малую толику, все остались»...¹.

Сохранилось следующее заявление Глазунова и Лядова, посланное ими в дирекцию РМО:

«Узнав об увольнении Н. А. Римского-Корсакова, заслуженного профессора консерватории, имеем честь довести до сведения дирекции, что мы, к крайнему нашему сожалению, не в состоянии продолжать нашу педагогическую деятельность в названном учреждении после совершившегося факта.

Профессора А. Глазунов и Ан. Лядов.

24 марта 1905 г.»².

Встревоженный таким поворотом событий, Римский-Корсаков обратился к Лядову и Глазунову с письмами, в которых просил их остаться в консерватории ради продолжения дела воспитания молодых музыкантов.

«Дорогой друг Анатолий Константинович, — пишет Римский-Корсаков Лядову. — Увольнение мое из профессоров консерватории вызвало Ваш горячий протест, выразившийся в заявлении Вашем дирекции СПб отделения об оставлении Вами педагогической деятельности в консерватории. Сердечно тронутый сочувствием ко мне, я тем не менее обращаюсь к Вам с следующей просьбой.

Так как в консерваторию И. Р. Муз. общества я ни в каком случае не вернусь, а отставка Ваша пока еще не принята дирекцией, поэтому, буде дирекция станет настаивать на отмене решения Вашего, прошу Вас взять его назад и вновь вступить в число профессоров консерватории ради продолжения дела, которому Вы так долго служите. Пусть класс специальной теории музыки и практического сочинения будет в Ваших руках и пусть таким образом служение Ваше педагогическому делу продолжится попрежнему и даже получит еще более широкое применение. Не откажите,

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 333—334.

² В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 80.

друг, в моей просьбе, в противном случае во мне останется неизгладимое чувство горечи.

Любящий Вас Н. Римский-Корсаков.

12 апреля 1905 г.»¹.

В ответ на письмо дирекции, приглашавшее Лядова и Глазунова вернуться к педагогической деятельности в консерваторию, они поставили ряд условий, которые оказались неприемлемыми для дирекции; так, они потребовали восстановления только что уволенного Римского-Корсакова, письменного извинения перед ним, принятия более ста исключенных учеников и пр. Дирекция не пошла на это, и Лядов с Глазуновым покинули консерваторию².

«С этого момента имена Римского-Корсакова, Глазунова и Лядова объединены в общем сознании как имена революционно настроенных музыкантов»³.

Через несколько дней консерваторию покинули преподаватели: виолончелист А. Вержбилович, пианисты А. Есипова, Ф. Блуменфельд и Калафати. Затем прекратили занятия А. Петров, И. Витоль, Н. Соколов.

По этому поводу Лядов в письме от 1 августа 1905 года писал: «Радуюсь выходу из консерватории Вержбиловича и Калафати, так как это доказывает, что не вся еще консерватория прогнила холуйством»⁴.

В письме Лядова к тому же адресату от 9 августа читаем: «Вот наступило-то «смутное время» в нашей консерва-

¹ Архив Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград. Письмо Римского-Корсакова Лядову.

² Приводим письмо дирекции Лядову.

«Милостивый Государь

Анатолий Константинович.

Вследствие Вашего письма от 3 сего мая, имею честь уведомить, что Дирекция, ввиду явной неприемлемости категорически поставленных Вами условий, не находя возможным входить в их обсуждение, постановила: признать Вас вышедшим из состава профессоров консерватории по прошению, согласно заявлению Вашему от 24 марта сего года» (см. статью В. Г. Вальтера. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 82—83).

³ М. Янковский. Римский-Корсаков и революция 1905 г., стр. 45.

⁴ Архив Н. И. Абрамычева. ЛГПБ. Письма Лядова — Абрамычеву.

тории! Кто же будет выручать?.. Интересное время, ей богу!»¹.

Сам Лядов — в обычной обстановке человек несколько замкнутого склада, не любящий шумихи вокруг своего имени, с трудом отвечающий на письма своих друзей — во время событий в консерватории весь раскрылся, принимая в них самое активное участие «и словом и делом».

Когда 5 сентября 1905 года С. И. Танеев заявил о своем уходе из Московской консерватории, Лядов через день напечатал в «Руси» следующее открытое письмо к С. И. Танееву:

«Дорогой Сергей Иванович!

С глубоким сожалением я узнал из газет, что Вы принуждены были оставить Московскую консерваторию. Но я не Вас жалел, мне жаль консерваторию, которая в лице Вас потеряла незаменимого профессора, чудного музыканта и светлого, чистого человека, всегда готового неослабно стоять за правду. Вы — золотая страница Московской консерватории, и ничья рука не в состоянии ее вырвать.

Глубокоуважающий Вас Ан. Лядов.
СПб., 6 сентября 1905 г.»².

Стасов, узнавший об этом выступлении Лядова, был восхищен его поступком. В письме от 13 сентября 1905 года Стасов писал: «Милый Лядушка, только вчера узнал я Ваше письмо к Танееву в «Руси». Вы меня чорт знает как восхитили. Вот это — люди, вот это — художники.

Только таких и надо. Только такие и способны делать большие дела по своей части, по своей зазнобушке вечной и дорогой, по искусству.

В. С.

Сколько у Вас тут, по-всегдашнему, сердечности, чудесной души!»³.

В статье «Музыка и революция», появившейся в газете «Сын отечества» от 1 ноября 1905 года, предлагалось соз-

¹ Архив Н. И. Абрамычева. ЛГПБ. Письма Лядова — Абрамычеву.

² 38 писем Ан. К. Лядова и В. В. Стасова. «Музыкальный современник», 1916, кн. 7, стр. 32 (см. примечание).

³ Там же, стр. 32.

дать русский гимн свободной России взамен французской марсельезы. Редактор журнала «Пулемет» — Н. Шебуев объявил конкурс на создание русского революционного гимна, организовав жюри, в которое вошли Римский-Корсаков, Лядов и Глазунов. Вскоре, однако, журнал был закрыт, а его редактор заключен в тюрьму. В 1906 году, в период начавшейся реакции, Шебуева обвинили в клевете на инспектора консерватории, черносотенца Тура, и предали суду. Зная прогрессивные настроения композиторов — членов конкурсного жюри, Шебуев выдвинул в качестве свидетелей защиты Римского-Корсакова, Лядова и Глазунова. «Все трое выступали в процессе, дав Туру самую отрицательную характеристику, подтвердившую выдвинутые Шебуевым обвинения. В результате их показаний царский суд был вынужден оправдать Шебуева по этому делу»¹.

Весной 1905 года возникла мысль создать «Национальную музыкальную академию». Основными педагогами в этом новом учреждении должны были стать Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов и Зилоти. Лядова очень увлекала эта идея, хотя он и говорил, что «не верит в наплыв учеников».

2 мая 1905 года Римский-Корсаков написал письмо Финдейзену²; отрывок из этого письма мы приводим ниже:

«Мысль открыть «высшие музыкальные курсы» действительно существует, и даже сделан первый шаг: подано кому следует прошение на разрешение таковых — учредителями: Зилоти, Лядовым, Глазуновым и мной».

Далее следует подробный перечень дисциплин, которые предполагалось преподавать на «курсах». «Разрешат ли курсы, состоятся ли они вообще — пока трудно сказать. Вероятно, да», — заканчивает письмо Римский-Корсаков.

Однако судьба поданного заявления об открытии «курсов» была предрешена; отказ последовал не сразу, а путем длительных цензурных «пререканий», происходивших в высших инстанциях.

¹ М. Янковский. Римский-Корсаков и революция 1905 г., стр. 46.

² Н. Ф. Финдейзен — известный русский музыковед, историк, редактор «Русской музыкальной газеты». Письмо Римского-Корсакова к Н. Ф. Финдейзену находится в ЛГПБ. Архив Финдейзена.

«Градоначальник не дозволил назвать «высшими курсами»,—пишет Римский-Корсаков Лядову,— а предлагает попросту — «музыкальная школа»... Градоначальник послал это [прошение] на цензуру кн. Оболенскому (!!)... Помоему вся эта цензура позорна и обидна, и лучше всего мысленно плюнуть на кн. Оболенского и градоначальника и школу не открывать. Какая же это школа, когда это именно курсы?»¹.

Открытие курсов так и не состоялось.

О дальнейшем периоде сохранились лишь частные письма Лядова с краткими, но энергичными высказываниями о недостойном поведении некоторой части консерваторской профессуры, о роли дирекции, о революционном значении университета.

«Дорогой Николай Иванович,— обращается Лядов к Н. И. Абрамычеву.— Передай, пожалуйста, теоретикам, что я буду считать того подлецом, кто заменит (хотя бы временно) Корсакова, Глазунова и меня.

Твой Ан. Лядов.

Пускай бы наши профессора поучились у проф[ессоров] университета, как поступать»².

В другом письме к Н. И. Абрамычеву Лядов пишет:

«Неужели профессора и преподаватели консерватории до сих пор еще не поняли, что мы боролись за них же, за их же честь?»

Неужели еще долго будут Черемисинов, кн. Оболенский и подобная сволочь управлять консерваторией, а профессора — их терпеть?»³.

Оставшись вне консерватории, Лядов вскоре почувствовал большие материальные затруднения: «...надо устраивать свои денежные дела,— писал Лядов В. А. Авдееву,— так как с консерваторией я распростился, вероятно, на вечные времена»⁴.

¹ Переписка Н. А. Римского-Корсакова с Ан. К. Лядовым, «Музыкальный современник», 1916, кн. 7, стр. 52.

² Архив Н. И. Абрамычева. ЛГПБ. Письмо Лядова Абрамычеву (письмо без даты).

³ Там же. Письмо от 1 августа 1905 г.

⁴ В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 84, письмо от 12 июля В. А. Авдееву.

Однако ни на какие компромиссные решения Лядов идти не хотел.

В конце июня 1905 года дирекция РМО сделала попытку вернуть в консерваторию одного Глазунова, предложив ему пост директора. Глазунов повторил те же «неприемлемые» требования, которые были им выдвинуты совместно с Лядовым в марте месяце (после прекращения работы в консерватории).

Под влиянием революционных событий правительство опубликовало решение о предоставлении «автономии» высшим учебным заведениям. Это решение распространилось и на консерваторию. По новому уставу, художественный совет мог избрать директора, художественный совет решал вопрос о восстановлении и прекращении занятий, отвечал за всю учебную жизнь консерватории.

5 декабря художественный совет единогласно избрал директором консерватории А. К. Глазунова. Одновременно были возвращены и все уволенные профессора, в том числе Римский-Корсаков и Лядов.

Вскоре, однако, с таким трудом достигнутые реформы начали сводиться на-нет. Все более усиливались реакционные настроения в среде профессуры; «...многие бывшие «левые» преподаватели ныне весьма враждебно высказывались о студенчестве, осуждали Глазунова и Корсакова за их поддержку учащихся и всячески демонстрировали свой поворот вправо»¹.

Назревал новый конфликт с Римским-Корсаковым; последний лишь благодаря настойчивым уговорам Лядова и Глазунова остался в стенах консерватории.

«Поражение революции 1905 года породило распад и разложение в среде попутчиков революции. Особенно усилились разложение и упадочничество в среде интеллигенции»². Незнакомство с марксистскими взглядами на процесс исторического развития и роль пролетариата привели некоторую часть интеллигенции к стремлению «приспособиться к реакции, ужиться с царизмом»³.

¹ М. Янковский. Римский-Корсаков и революция 1905 г., стр. 88.

² Краткий курс истории ВКП(б), стр. 96.

³ Там же.

В искусстве послереволюционных лет получают развитие различные модернистические течения. Некоторые художники и музыканты, проявлявшие во время революционных событий большую активность, смелость и решительность действий, при наступлении реакции замыкаются, суживают круг своих интересов, «уходят в себя». Таких людей в области искусства оказалось немало. К ним принадлежал и Лядов.



Лядов в «Полыновке» (1905).

В 1906 году в письмах Лядова еще можно найти высказывания по поводу происходящих политических событий. Так, например, он резко отрицательно отнесся к Государственной думе, отмечая ее политическую беспомощность: «А хороша Г[осударственная] Дума? — пишет Лядов. — Щука, лебедь и рак, — а воз — ни с места!»¹.

С усилением реакции Лядов перестает интересоваться политикой. Все яснее выступает его желание как-то отделаться от окружающей действительности, чтобы не видеть происходящего, не смотреть на прежние идеалы, смешанные с грязью так называемыми «освободителями».

¹ Из писем Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 187, письмо от 12 апреля 1906 г.

Если в период подъема революционных событий Лядов упрекал своих сотоварищей в малой активности, в недостаточной смелости высказываний, то с началом реакции Лядов сам умолк, почувствовав себя бессильным что-либо сделать, чему-либо помочь. «Я ведь просто Лядов, только музыкант-Лядов и хочу жить только в сказке, а остальное все мне чуждо, к моему стыду»¹.

«Я устал от проклятой политики...— читаем мы в другом письме Лядова.— Я так далек от всех...»².

Как естественный вывод из только что приведенных высказываний у Лядова в это время появляется резкое противопоставление «я» — «всем»³; чувство одиночества, пренебрежения к другим и в то же время некоторое преувеличение собственной личности дает себя знать в видоизмененной Лядовым поговорке: «Один — в поле воин!».

Лядов, пытаясь разобраться в происходящем, ищет ответы на волнующие его вопросы в модных книгах того времени «о социализме». Он читает Оскара Уайльда «Душа человека при социализме», Зомбарта «Социализм и социальное движение» и с негодованием отвергает их. «Эти книги не для меня,— пишет композитор.— И не потому, что я для них глуп, а потому, что вся теория, по-моему, ложна. Жизнь дает законы, а не обратно»⁴. К такому выводу, близкому материалистическому пониманию действительности, Лядов приходит сам.

Однако, испытывая в окружающей жизни одни разочарования, ощущая всю жестокость современных ему нравов, Лядов не сумел правильно понять развитие исторических событий в послевоенной России. Смысл существования Лядов видел в одном искусстве. Чувствуя в эти годы большой прилив творческих сил, Лядов ищет новых путей претворения своих многообразных и ярких музыкальных замыслов.

*

С возвращением в консерваторию жизнь Лядова вошла в обычные рамки. Занятия с учениками, напряженные

¹ Из писем Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 190, письмо от 27 сентября 1906 г.

² Там же, стр. 194, письмо от 21 февраля 1907 г.

³ Там же, письма 1906, 1907 гг.

⁴ Там же, стр. 195, письмо от 13 марта 1907 г.

творческие искания, а также усиленная работа над пополнением своих знаний в области литературы, истории, естествознания — поглощали все время композитора.

Отличаясь большой любознательностью, Лядов всегда много времени уделял чтению. Он говорил: «...выше нет удовольствия, как узнать то, чего не знал»¹.

Читал Лядов обычно по ночам, воспринимая прочитанное непосредственно и остро. Мнение о прочитанном, отрицательное или положительное, Лядов высказывал собеседникам со всей страстностью и определенностью. А. В. Оссовский вспоминает, что «...Лядов испытывал прямую потребность «заразить» другого своим энтузиазмом или своей ненавистью к прочитанному, и если сочинение было незаурядным, он долгое время ходил еще как бы «наполненным» новыми впечатлениями, произвольно выплескивавшимися через край в его живых беседах»².

Много читая, Лядов, однако, всегда помнил, что «книга должна только толкать и давать только тему, только быть «дорожной палочкой...» «Постоянное и безразличное чтение усыпляет мысль...», — говорил Лядов³.

Литературные вкусы Лядова не отличались постоянством. Он то увлекался, то разочаровывался в отдельных авторах, то соглашался с ними, то возмущался их взглядами. Таково было отношение Лядова к Толстому. «...упиваюсь Толстым (Казаки. Детство, отр[очество] и юность. Два гусара, Сев[астопольские] рассказы). Боже мой, до чего это божественно прекрасно! — писал Лядов в 1895 году. — О, казаки, казаки, казаки!!! Похоронить меня с казаками»⁴. Однако взгляды Толстого на искусство приводили Лядова в негодование, он говорил, что вся философия Толстого навеяна «одним лишь страхом смерти», что гениальный писатель мало понимает в музыке («мнимо музыкален»), в искусстве. В 1905 году Лядов писал: «...взгляд [Толстого] на искусство («Что такое искусство») оттолкнул меня от

¹ В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 40.

² «Русская музыкальная газета», 1916 г., № 11, стр. 243—244.

³ Из писем Ан. К. Лядова, «Сборник статей», 1916, стр. 193.

⁴ В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова, «Сборник статей», 1916, стр. 86.

него на тридевять полей...». «Бедный, бедный Толстой! Как далек он от истины»¹.

Достоевским Лядов увлекался в ранней молодости. Однако уже в 1879 году это увлечение прошло. Лядов пишет И. А. Помазанскому: «Читаю все «Анну Каренину» и восхищаюсь Левиным и Кити... поняв и полюбив Толстого, поневоле разлюбишь Достоевского»².

Манера письма Тургенева была очень близка Лядову. В 1903 году Лядов писал о нем: «Тургенев — везде Тургенев... Я вам не могу передать, какое я испытываю наслаждение, читая его. Все, все — и мысли, и слог, и расстановка знаков препинания — объединение для меня...»³. В 1905 году Лядов говорил о Тургеневе: «Читаете ли Вы письма Тургенева? Для меня теперь Тургенев сделался близким человеком, хотя во многом с ним не согласен»⁴.

С искренней теплотой и любовью относился Лядов к Чехову. Но постоянным поклонением Лядова пользовался один лишь Пушкин: «О Пушкин, Пушкин! Вечный, лучезарный, свободный, художник — от головы до пят! Вот перед кем могу стоять на коленях»⁵. «Как бы я хотел во всех (кого я люблю) вселить такое же обожание к Пушкину, какое я к нему чувствую. Всех бы поэтов мира отдал бы за Пушкина»⁶. «Читаю «Руслана» и поражаюсь. Ведь «Руслан» писался, когда Пушкину было 16—17 лет! Изумительное знание жизни сквозит в каждой строчке... А какая легкость творчества! Рифмами играет, как жонглер шарами. Пушкин — изумительное явление на земном шаре. Когда-нибудь к такому выводу придут решительно все»⁷. В одном из писем Лядов сравнивает Пушкина с Глинкой и называет их братьями. «...вся его [Пушкина] жизнь горела со всех концов, он и жил, и умер, как артист»⁸.

¹ В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, письмо от 1905 г., стр. 86.

² Там же, стр. 85.

³ Из писем Ан. К. Лядова, «Сборник статей», 1916, стр. 180.

⁴ В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 60.

⁵ Там же, стр. 89.

⁶ Из писем Ан. К. Лядова. «Сборник статей». 1916, стр. 177.

⁷ Там же, письмо 1904 г., стр. 184.

⁸ Переписка Н. А. Римского-Корсакова с Ан. К. Лядовым. «Музыкальный современник», 1916, кн. 7, письмо 1895 г., стр. 43.

Лядов живо интересовался всеобщей историей, а также историей русского государства. Труды Соловьева по русской истории особенно увлекали Лядова («История смутного времени» Соловьева — изумительно!!), — говорил Лядов своим друзьям) ¹.

По личным воспоминаниям племянницы В. В. Стасова В. Д. Комаровой (литературный псевдоним — Вл. Каренин), Лядов говорил о литературных явлениях образно, метко, оригинально, часто высказывая мнения, противоположные установившимся, постоянно цитируя в разговоре любимых авторов. Такой же характер носили и письма Лядова, очень непосредственные и живые. «Слушай! — писал Лядов В. А. Авдееву, — я прочел изумительную книгу — «Жизнь пчел» Метерлинка. Изволь сейчас же купить! Не подумай, что это — драма или фантазия! Это ученый труд...» ².

Лядов перечитал много трудов по естествознанию. Он восхищался книгой Фабра «Жизнь насекомых» и книгой Метерлинка «Жизнь пчел». В одном из писем мы находим следующее высказывание Лядова: «Я теперь очень увлечен — ихтиозаврами, плезиозаврами, неветикоозаврами, лариозаврами и другими «аврами». Какая страшная поэзия! А разве не трогательно, что кит был земным животным?» ³.

Любил Лядов читать дневники, биографии и письма великих людей. Он неоднократно перечитывал письма Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Чехова, Вагнера, дневник Леонардо да Винчи. Хорошо знакомый с западноевропейской классикой, Лядов увлекался и греческими писателями: «Только что прочел «Ипполита» — Эврипида. Мне страшно становится, когда я подумаю, что все это писано было за 500 лет до Рождества Христова. Все те же люди, те же мысли, те же страсти» ⁴.

С большим восхищением Лядов отзывался о прочитанных сказках. Он бесконечно увлекался этой областью лите-

¹ С. М. Городецкой. Портрет А. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 123.

² В. Г. Вальтер. Ан. К. Лядов. «Сборник статей», 1916, письмо 1907 г., стр. 57—58.

³ Из писем Ан. К. Лядова, «Сборник статей», 1916, письмо 1903 г., стр. 179.

⁴ Там же, стр. 184.

ратуры. Великолепно зная собрания сказок славянских народов (Афанасьева, Сахарова), Лядов любил также сказки Андерсена. «Талантливей, душевней и поэтичней этих сказок в детской литературе нет. Я над некоторыми готов и сейчас проливать слезы»¹. «Никого бы не мог перечитать — кроме сказок», писал Лядов в начале 1907 года².

В 1907—1908 годах в письмах Лядова все чаще начинают появляться высказывания о «жажде новизны»: «...я очень радуюсь, что нарождаются «новые» люди с «новыми» мыслями. Так старое надоело!»³—«Я страшно болен жаждою новизны и необыкновенного...»⁴. «Только «новость» и дает мне радость»⁵.

В постоянном стремлении к «новому» у Лядова этих лет следует видеть влияние некоторых реакционных течений того времени.

В литературе «жажда новизны» сказалась в увлечении Лядова Метерлинком, Пшибышевским. Особенно привлекали композитора пьесы бельгийского символиста Метерлинка. «Моя музыка с настроением Метерлинка так слилась (для меня), что я не могу отделить одно от другого»⁶,— писал Лядов, работая над музыкой к одной из драм Метерлинка.

Велико было увлечение Лядова и живописью художника-символиста Беклина. В письмах Лядов бурно выражал свое восхищение его картинами, восклицая: «Ах, Бёклин! Ах, «Остров смерти»! О, чудо! восторг! гениально!.. А скалы-то, скалы! А форма какая у них! Вот фантастично-то!»⁷.

Живопись символистов на время затмила для Лядова реализм русских «передвижников». «Завтра с Авдеевым иду на «Передвижную», — писал Лядов 23 апреля

¹ С. М. Городецкой. Портрет Ан. К. Лядова, «Сборник статей», 1916, стр. 122.

² Из писем Ан. К. Лядова, «Сборник статей», 1916, письмо 1907 г., стр. 194.

³ Там же, письмо 1907 г., стр. 198.

⁴ Там же, письмо 1907 г., стр. 194.

⁵ Там же, стр. 198.

⁶ Там же, стр. 184.

⁷ Там же, письмо 1906 г., стр. 186.

1906 года.—Не жду удовольствия... Лет десять тому назад они поставили заключительную «точку»...»¹.

Иррациональная, реакционная философия Ницше бесконечно отдалила Лядова от материалистической философии, которой композитор, видимо, и не знал. Под влиянием сочинений Ницше («Антихрист», «По ту сторону добра и зла», «Так сказал Заратустра») в высказываниях Лядова (1907—1910) появляются и эгоцентризм с возвеличиванием отдельной личности, с противопоставлением «я» — «толпе», и взгляд на искусство, как на будущую религию человечества.

Нападки на христианство в сочинениях Ницше вызывали особенное сочувствие Лядова, который считал, что религия и духовенство тормозят развитие искусства. «О, вы, христиане, дрессированные попами и глупыми книжками, какие вы все лгуны, лицемеры и трусы! Как трудно всякой новой мысли пробить вашу бегемотскую шкуру!»² — писал Лядов В. А. Авдееву³ по прочтении «Антихриста» Ницше.

В своем увлечении символизмом Лядов не заметил нового, подлинно революционного направления в русской литературе, выразителем которого был основоположник социалистического реализма, великий пролетарский писатель А. М. Горький.

К произведениям Горького Лядов относился отрицательно⁴. Тем самым Лядов присоединился к мнению реакционных критиков из представителей ренегатствующей интеллигенции, обвинявших Горького «в «грубости», неспособности понять «подлинную природу» человеческого духа и культуры»⁵.

Ограниченность сохранившихся документальных материалов о Лядове не позволяет в настоящее время достаточно полно представить эстетические и литературные взгля-

¹ Из писем Ан. К. Лядова, «Сборник статей», 1916, письмо 1906 г., стр. 188.

² В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 87.

³ В. А. Авдеев был человеком очень религиозным.

⁴ Подобное отношение к Горькому привело Лядова к ссоре с В. В. Стасовым, который настолько почитал произведения Горького, что выписывал для себя отдельные места из его сочинений.

⁵ А. Волков. М. Горький и литературное движение конца XIX и начала XX века. М., 1951, стр. 220.

ды композитора. Лишь путем аналогии можно предположить, что на смену резко отрицательному отношению к тому или иному автору или явлению с течением времени приходило новое, не столь резкое суждение. «Лядов вечно ведь горел каким-нибудь новым увлечением...» — вспоминает о нем А. В. Оссовский¹.

Оказавшись под влиянием ряда ложных направлений (особенно в период с 1906 по 1908 гг.), Лядов с течением времени сумел преодолеть многие из них силою своего скептического здравого ума; в его взглядах не было места фанатической убежденности².

Сохранилось письмо Лядова к В. М. Беляевой, в котором он с большой иронией и юмором выявляет свое новое отношение к певцу «сверхчеловека» — Ницше. В письме дано описание болезни в стиле Ницше:

«Так начал поучать Заратустра... Не падайте духом, братья мои, когда люди забинтуют вашу голову и вашу шею... старайтесь чувствовать, что вы все-таки еще живете.

Не падайте духом, когда ваши железы распухнут наподобие кулича... с улыбкой говорите: «О Карамбо!...»

Братья! когда вы отлежите себе бока, то утешайтесь тем, что есть рыба камбала, которая всегда лежит только на одном боку. «Так говорил Заратустра»³.

Позднейшие высказывания Лядова свидетельствуют о том, что модернизм в литературе становится все более и более чужд композитору.

В 1908 году Лядов жалуется на отсутствие хороших книг: «Но где их взять?» «Читаю декадентские рассказы — плохо»⁴.

Зная образ мышления и склад ума Лядова, друзья не верили в искренность его увлечения «новейшими» течения-

¹ Письма А. Н. Скрябина к А. К. Лядову. Из предисловия. «Орфей», 1922, № 1, стр. 159.

² Среди высказываний Лядова имеется следующий афоризм: «драгоценны только ошибки, только они накапливают мудрость» (В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 88).

³ С. М. Городецкий. Портрет Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 129—130.

⁴ Из писем Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, письмо 1908 г., стр. 203.

ми в живописи: «...надо мной или смеются или подозревают меня в притворстве», — писал Лядов в 1907 году¹.

Воспитанный на реалистической музыке русских классиков, Лядов с большой резкостью и страстностью критиковал произведения западных композиторов-модернистов (импрессионистов и экспрессионистов).

К таким западным композиторам, как Рихард Штраус и Макс Регер, Лядов относился глубоко отрицательно. Музыку Р. Штрауса он называл... «грязной», а про произведения Регера говорил: «это просто трава»². В этом отношении вкусы Лядова полностью совпадали с вкусами Римского-Корсакова, который еще в 1900 году Рихарда Штрауса и Д'Энди называл не иначе, как «музыкальными лгунами»³.

«Эстетов и эстетство Лядов ненавидел... — вспоминает В. Асафьев о Лядове. — «Им же не искусство дорого, а свое любованье им и возня с собою...»⁴.

Стремление к красоте у Лядова явилось как результат огромной любви к жизни. «Любишь жизнь, — как не пожелать уметь закрепить красивое на века»⁵, — говорил Лядов. Видя в искусстве цель жизни, Лядов считал, однако, что «жизнь дает законы, а не обратно».

Этот верный взгляд художника позволяет утверждать, что Лядов никогда не отказывался от реалистического воззрения на мир и на искусство. Музыка Лядова глубоко связана с народными истоками, и в этом ее сила. Жизнь в ее разнообразных, но всегда совершенно реальных формах чувствуется во всех сочинениях Лядова, будь то фортепианная миниатюра или симфоническая народная сказка. Даже в произведениях, в которых Лядов исходил от об-

¹ Из писем Ан. К. Лядова, «Сборник статей», 1916, стр. 196 (1907).

² В. Г. Вальтер. Ан. К. Лядов как педагог. «Сборник статей», 1916, стр. 211.

³ Архив В. В. Ястребцева. Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Рукопись. Ленинград. 1900. По выражению Римского-Корсакова симфония «Domestica» Р. Штрауса — «вертикальная ерунда, а соната Регера — горизонтальная ерунда» (1905).

⁴ Б. Асафьев. Русская музыка о детях и для детей. «Советская музыка», 1948, № 6, стр. 23.

⁵ Там же.

раза с символическим замыслом и значением (драмы Метерлинка), он создавал музыку, полную конкретных, чисто человеческих эмоций и переживаний.

«Философская основа искусства символистов, круг мистических соответствий мира явлений с непознаваемым миром—были чужды Лядову»,—глубоко справедливо замечает о Лядове этого периода В. А. Васина-Гроссман¹.

Лядов, как и Рахманинов, Глазунов, Танеев, является прямым наследником русских классиков: «Классические традиции сказываются у композиторов этого периода в их реалистическом и в основном оптимистическом отображении жизни, в их ясном, безусловно русском по своим истокам музыкальном языке»². И хотя Лядов в период наступления реакции не смог уберечься от настроений пессимизма и разочарованности, в творчестве своем он всегда оставался верен реалистическим традициям русских классиков. В этот последний период Лядовым были написаны его лучшие сочинения—симфонические сказочные миниатюры и оркестровый цикл «Восемь русских народных песен»; рассмотрению этих произведений мы посвятим следующую главу.

¹ В. Васина-Гроссман. А. К. Лядов. М., 1945, стр. 41.

² Т. Н. Ливанова. К спорам о музыкальном наследии, «Советская музыка», 1950, № 10, стр. 12.





ГЛАВА V

900-е годы в жизни Лядова были периодом подлинного творческого расцвета. К этому времени относится создание его замечательных программных оркестровых миниатюр: «Бабы-Яги», ор. 56 (1905), «Волшебного озера», ор. 62 (1909), «Кикиморы», ор. 63 (1910) и симфонического цикла — «Восемь русских народных песен» для оркестра, ор. 58 (1906).

Симфонические сказочные миниатюры и оркестровый цикл песен — лучшие произведения Лядова, осуществляющие в новых формах по-новому поставленные задачи музыкального воплощения.

«Баба-Яга», «Кикимора», «Восемь русских народных песен» и «Волшебное озеро» глубоко национальны по своему содержанию.

Народная сказка и народное поверье, взятые Лядовым в их красочной, картинной самобытности и в динамическом развитии сюжета-фабулы, лежат в основе симфонических картин «Баба-Яга» и «Кикимора». Хорошо зная сказку с детских лет, Лядов впоследствии изучал крупнейшие труды в этой области, неоднократно перечитывал фундаментальные сочинения И. П. Сахарова («Сказания русского народа»), А. Н. Афанасьева («Народные русские сказки» и «Поэтические воззрения славян на природу») и др. Волшебная сказка увлекала Лядова: «Дайте сказку, дракона, русалку, лешего, дайте — чего нет, только тогда я сча-

стлив»¹, — говорил он. Однако стремление к фантастическому для Лядова не было уходом от жизни в сферу мистики, символов или религиозных настроений.

Как известно, многие русские художники также очень любили народную русскую сказку.

«...сказки открывали предо мною, — пишет Горький, — просвет в другую жизнь, где существовала и, мечтая о лучшей жизни, действовала какая-то свободная, бесстрашная сила»; «...чем взрослее становился я, тем более резко и ярко видел я различие между сказкой и нудной, жалостно-охающей, будничной жизнью ненасытно жадных, завистливых людей»².

А. М. Горький усматривал в основе народной фантастики стремление к лучшему, к победе над враждебными силами. Как известно, «и гиперболические и фантастические образы были (и сказок) являются по существу реалистическими, отражением той же правды жизни»³. К подобному пониманию фантастического был близок и Лядов, создавая свои яркие сказочно-фантастические образы «Бабы Яги» и «Кикиморы».

Все симфонические миниатюры Лядова программны. Симфоническим скерцо-сказкам «Баба-Яга» и «Кикимора», как мы увидим далее, предпосланы развернутые эпиграфы, поясняющие сюжет пьесы.

Совсем иного типа программность в сказочной симфонической картине «Волшебное озеро». Все его содержание (текстовое) заключено в двух словах заглавия, объединившего реальность со сказочностью.

«Волшебное озеро» — это русский пейзаж, осуществленный симфоническими средствами; острая скерцоность уступает здесь место поэтической созерцательности. Полное неясных звуковых колебаний, трепетных подъемов и спадов, душевной напряженности ожидания, «Волшебное озеро» Лядова сочетает психологизм с музыкальной живо-

¹ Из писем Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, письмо 1907 г., стр. 193.

² М. Горький. О сказках. Сборник статей «О литературе», 1937, стр. 174.

³ Былины, изд. «Советский писатель», 1938 г. Цит. по вступительной статье Н. П. Андреева, стр. 19.

писью. «Волшебное озеро» — это «природа, становящаяся музыкой»¹.

Программность миниатюр, входящих в симфонический цикл «Восемь русских народных песен», также определяется лишь заголовками. Народные напевы, на основе которых построен цикл, получают у Лядова яркое музыкальное развитие; в их симфоническом воплощении Лядов показал высокое мастерство инструментального преломления песенной мелодии.

На протяжении всей жизни композитора его творческая мысль находила в народной песне неиссякаемый источник вдохновения.

Как мы уже говорили, в юности Лядову случалось самому записывать народные напевы. В зрелые годы он делал гармонизации народных песен и хоровые переложения. В «Восьми русских народных песнях» для оркестра, оттачиваясь не только от музыкального, но и от поэтического содержания песен, Лядов сумел создать очень яркие и правдивые музыкально-художественные образы. Этим своим произведением композитор открыл новую страницу в области обработки народных песен, положив начало их свободному творческому претворению в форме законченных симфонических миниатюр.

Как и в фортепианном творчестве, в симфонической программной музыке Лядова миниатюра была основной формой реализации поэтического образа. На протяжении своей жизни Лядов иногда пытался сочинять большие оперные и балетные композиции, но именно эти произведения оказались незавершенными, незаписанными. Лядов, по воспоминаниям Асафьева, «сомневался в возможности внутреннего оправдания музыки произведения, долго длежащегося и пространственно протяженного»².

В книге Похитонова, бывшего ученика Лядова, приводится следующее высказывание композитора. Однажды, после исполнения симфонических пьес «Волшебное озеро», «Баба-Яга» и «Кикимора» «друзья Лядова, выражая ему свое восхищение, высказали сожаление о том, что вещи

¹ Б. Асафьев. О русской природе. «Советская музыка», 1948, № 5, стр. 32.

² Б. Асафьев. Русская музыка, стр. 267.

эти так кратки. Как бы в свое оправдание Лядов так обрисовал картину слушания длинной симфонии: «Прошла первая часть,—ничего. За ней вторая,—внимание начинает утомляться. После третьей,—сильное утомление. О, боже, еще четвертая часть,—как длинно! Вот этого-то я и избегаю. После же небольших вещей вы уйдете, не брадя автора, и сохраните желание прийти на следующий концерт». В шутку Лядов говаривал, что более пяти минут музыки он сам не выносит»¹.

Производя иногда впечатление экспромта, лядовская миниатюра может служить примером огромной продуманности в выборе средств и способов музыкального развития.

Внутренняя структура симфонических произведений Лядова обладает рядом характерных особенностей. Форма каждого из разбираемых ниже сочинений не имеет прямого соответствия среди форм-схем, установленных в классической музыке (соната, двух или трехчастная форма, рондо и др.)².

Источником развития в лядовских миниатюрах-скерцо («Баба-Яга», Presto «Кикиморы») является начальный импульс. «...Лядов, избегавший писать музыку в крупных формах и далекий от эмоционально-драматического симфонизма, не чуждался идеи развития в пределах своих миниатюр и тем обогащал их содержание и усиливал напряжение»³,— пишет Б. Асафьев.

При всем своеобразии, программные симфонические миниатюры Лядова корнями своими глубоко связаны с музыкальным искусством России.

¹ Д. И. Похитонов. Из прошлого русской оперы. 1949, ВТО, стр. 53.

² Как в музыке так и в литературе XIX века рождались все новые формы для воплощения особенностей национального содержания; русская литература в непревзойденных образцах сочинений Гоголя, Толстого давала все больше отступлений от европейских форм романа, поэмы или повести.

Лев Николаевич Толстой на вопрос, в какой форме написана его «Война и мир», отвечал: «Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. «Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось» (Л. Н. Толстой. Несколько слов по поводу книги «Война и мир». Собрание соч. под редакцией и с примечаниями П. И. Бирюкова, том III, стр. 375).

³ Б. Асафьев. Русская музыка, стр. 269.

Создавая на основе народных мелодий вполне оригинальное по форме и по замыслу произведение — симфонический цикл миниатюр «Восемь русских народных песен» для оркестра, Лядов развивает сложившиеся в русской музыке традиции творческого раскрытия образов русской народной песни.

«Волшебное озеро» Лядова представляет дальнейшее развитие русского музыкального пейзажа, замечательные образцы которого можно встретить в русской оперной и симфонической музыке, особенно в творчестве Римского-Корсакова.

Прообразы музыки симфонических миниатюр Лядова «Баба-Яга» и «Кикимора» следует искать, с одной стороны, в инструментальных произведениях, с другой, — в сказочной фантастике опер русских композиторов XIX века. Первое, наиболее яркое раскрытие сказочного, фантастического в опере было дано Глинкой в его обрисовке царств Черномора и злой Нины («Руслан и Людмила»). Позднее, в операх Римского-Корсакова сказочность получает самое широкое развитие. Здесь можно найти и зарисовки различных сказочных персонажей (Морского царя, Морены, Кашея); напомним также симфонический антракт «Три чуда» из оперы «Сказка о царе Салтане».

В живых, искристых скерцо русских композиторов нередко воплощаются элементы народного юмора. Таковы «Камаринская» Глинки, скерцо четвертой симфонии Чайковского, «Ночь на Лысой горе» Мусоргского. В инструментальной музыке русских композиторов имеются и прямые сюжетно-программные прототипы сказочных миниатюр Лядова. Образ «Бабы-Яги» встречался еще у Даргомыжского («Баба-Яга»), у Мусоргского («Избушка на курьих ножках»), в «Сказке» Римского-Корсакова. Последнее сочинение так же, как и симфоническая фантазия Глазунова «Лес», близко фантастическим пьесам Лядова и по своему общему «темному» оркестровому колориту.

В блестящих симфонических скерцо «Баба-Яга» и «Кикимора» Лядов органически сочетает музыкальное воплощение сказочности с яркой портретностью.

«...Надо было обладать тонким интеллектом и незаурядным талантом, — пишет Асафьев, — чтобы после ряда сказочных опер и симфонических поэм Римского-Корсакова.

так привлечь к себе внимание, как Лядов. Он был композитором «четко гравированных малых пространств музыки». Но в этих тщательно отграниченных пределах, оказывалось, можно было сказать много занимательного и так, что захочется слушать и слушать»¹.

«БАБА-ЯГА»

В огромном собрании сказок Афанасьева, Лядов останавливает свое внимание на волшебных сказках. Собственно, от этих сказок и идет понятие «сказочности», они более всего насыщены фантастикой. Здесь и чудесные существа (Кощей, Баба-Яга, ведьмы), и чудесные предметы (шапка-невидимка, ковер-самолет), и чудесные события (превращение людей в животных, воскрешение из мертвых и т. д.).

Баба-Яга — один из наиболее часто встречающихся персонажей народных сказок; цикл сказок на эту тему весьма обширен и разнообразен. К нему относятся сказки: «Баба-Яга», «Василиса прекрасная», «Баба-Яга и заморышек», «Баба-Яга и жихарь» и многие другие (в некоторых сказках варьируется и имя Яги: Ягишна, Яга-Бура, Яга-баба).

Лядов для своего музыкального произведения избрал сказку «Василиса прекрасная»². В этой сказке образ Яги показан наиболее выразительно и ярко.

Сказка «Василиса прекрасная» повествует о злоключениях бедной девушки Василисы и встрече ее с Бабой-Ягой³.

¹ Б. Асафьев. О русской природе и русской музыке. «Советская музыка», 1948, № 5, стр. 33.

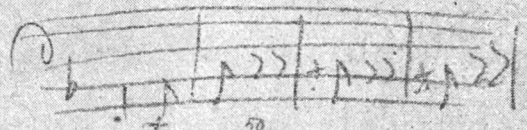
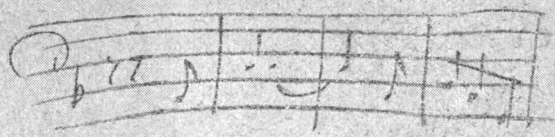
² А. Н. Афанасьев. Народные русские сказки, Academia, 1936, т. I, стр. 176.

³ Краткое содержание сказки: у купца была дочь — Василиса прекрасная. Мать Василисы рано умерла, и умирая, вместе с родительским благословением, оставила дочери волшебную куколку, которая в случае нужды или горя сможет дать Василисе добрый совет. Вскоре отец Василисы — купец — женился на вдове с двумя дочерьми. Злая мачеха невзлюбила Василису и решила уморить ее непосильной работой. Но Василисе во всем помогала куколка. Однажды осенью в доме погасла свеча, и Василису послали к Бабе-яге «за огоньком» в надежде избавиться от ненавистной падчерицы. Яга оставила у себя Василису и с каждым днем давала ей все больше работы. Наконец, узнав, что Василиса «благословенная дочка», Яга ее отпустила и дала

Баба-яга вышла на двор, свистнула,
 — пересошла двоясь ступня
 не стоить и паче м. Баба-яга ступи
 во ступу и выпресса в двора, не стоить
 не стоить, пошел м. сине ганде м. м.
 Скоро пошел м. в м. ступи ступи
 ступи: дераво ступи м, сукис
 ступи, ступи м...

(Народная русская сказка
 А. Волгодель)

Ан. Леонов
 Баба-яга



Эпиграф к симфонической картине «Баба-Яга». Автограф

Лядов построил свое симфоническое произведение на самом развернутом среднем эпизоде сказки: с наступлением рассвета Баба-Яга «встала, выглянула в окно: у черепов¹ глаза потухают; вот мелькнул белый всадник² — и совсем рассвело. Баба-Яга вышла во двор, свистнула — перед ней явилась ступа с пестом и помелом³. Промелькнул красный всадник — взошло солнце. Баба-Яга села в ступу и выехала со двора, пестом погоняет, помелом след замечает».

Каждое появление летящей в ступе Яги характеризуется примерно сходными словами. Это описание служит постоянным «рефреном» сказки и варьируется весьма незначительно.

Предвестником появления Яги является фраза: «Скоро послышался в лесу шум: деревья трещали; сухие листья хрустели», или «затрещали деревья, захрустели листья — едет Баба-Яга».

Из краткого изложения сказки видно, что лишь средняя ее часть насыщена волшебной фантастикой; она-то и является кульминацией повествования. Опустив бытовые моменты, Лядов избрал для своего сочинения наиболее фантастический и наиболее динамический эпизод сказки. Появление Яги, ее стремительный полет сквозь дремучий таинственный лес и ее исчезновение — таковы основные моменты содержания симфонической картины Лядова.

огонька в виде светящегося черепа. Василиса приходит домой со светящимся черепом, и в ту же ночь горящие глаза черепа сжигают мачеху и ее дочерей. Тогда Василиса переходит жить к бедной бабушке. Помогая ей, Василиса начинает ткать полотно и шить сорочки. Работа Василисы так хороша, что бабушка несет ее в подарок к царю. Царь хочет увидеть Василису. Восхищенный красотой Василисы прекрасной, царь женится на ней.

¹ Избушка Бабы-яги так описана в сказке: «...забор вокруг избы из человеческих костей, на заборе торчат черепа людские с глазами; вместо дверей у ворот — ноги человецьи, вместо запоров — руки, вместо замка — рот с острыми зубами».

² Белый всадник — день, черный всадник — ночь, красный всадник — солнце.

³ Разрядкой даны те фразы, которые вошли в краткий словесный эпиграф лядовской симфонической картины «Баба-Яга».

Вступление к симфонической картине «Баба-Яга» непосредственно вводит слушателя в волшебное царство сказки (см. партитуру до [1]). Начинается картина звуками пронзительного свиста Яги (см. 1-й такт из примера 9). Застывшее царство Яги проснулось, ожило. Но сумрачно и таинственно оно в своих сказочных лесных шорохах:

Presto

Fl. pic.
Fl.
Ob.
Cl.
9

ff *ff*

Corn.

В характеристике «волшебного» Лядов находился под влиянием ранее сложившихся традиций; особенно он близок своему учителю — Римскому-Корсакову. В музыке вступления фантастичны и гармония и оркестровый колорит¹.

¹ После хроматического взлета («свист» Яги) следуют три секвенционно ниспадающих (по большим терциям) отрезка целотонной гаммы с удержанием на педали гармонии увеличенного трезвучия. Новый хроматический взлет параллельными увеличенными трезвучиями (восьмые у дерева) и остановка на увеличенной гармонии приводит к вступлению диатонической темы Яги. Все вступление (до

Диатоническая мелодия следующая за гармонически-сложным вступлением, характеризует образ Яги:

10 1

Solo Fag. *mf*

минантовый предъикт к тонике) является «неустоем»; тема Яги — тоникой, «устоем». Во вступлении Лядов использует особый оркестровый прием, получивший название «звукового следа». Этот прием заключается в постепенном удержании на педали опорных звуков гармонии, образующих в своей совокупности тот или иной аккорд. В примере 9 (см. стр. 109) валторны подхватывают и удерживают каждый новый аккордовый тон увеличенного трезвучия (la-fa-do♯-la).

Угрюмая и несколько угловатая¹, она звучит у фагота² на фоне шуршащего гула литавр (с педалью валторн и низких струнных).

В русской оперной музыке издавна сложился прием противопоставления фантастических персонажей (обычно обрисованных сложными хроматическими звучаниями) образам мира реального (в диатонической ладовой системе).

В «Бабе-Яге» этот прием использован Лядовым лишь как средство усиления красочности основных тематических сопоставлений. В последующем развитии начальный контраст между хроматическим вступлением и диатонической темой Яги исчезает, хроматизмы постепенно пронизывают собою всю музыкальную ткань, появляясь и в гармонических последовательностях и в мелодических интонациях.

Кроме мелодически законченной, структурно оформленной темы Яги, в симфонической картине имеется несколько чисто изобразительных мотивов-интонаций, создающих определенные зрительно-слуховые образы.

Начальный флейтовый взлет (см. прим. 11а) может быть назван мотивом «свиста» Яги:

Presto

¹ Слуховое впечатление угловатости темы создается не мелодическими, а ритмическими особенностями ее строения: отсутствием периодичности общей структуры (деление 16-тактного периода на трех-, двух- и одноктакты), введением дуального движения.

² В симфонической картине «Баба-Яга» или «С Волги nach Riga» Даргомыжского — тема Бабы-Яги также поручена фаготу.

Хроматический мотив ($\boxed{2}$), пример 116) знаменует начало полета (это как бы «раскачивание» ступы Яги) ¹.

Неразрывно связан с предыдущим и дополняет его мотив 11 в (как бы иллюстрирующий фразу эпитафия: «пестом погоняет, помелом след заметает»).

Середина симфонической пьесы рисует стремительный полет Яги по лесу. Здесь в музыке можно услышать и таинственные шорохи, изображающие «хруст сухих листьев», и более резкие звучности, соответствующие фразе эпитафия — «деревья трещали» ². Во втором разделе середины снова слышится тема Яги (фагот и струнные). Однако это лишь первая ее часть, небольшое интонационное изменение придает мелодии зловещую окраску ³:



¹ В мотиве «раскачивания» (пример 116) после диатоники темы Яги впервые вновь появляется хроматика. Этот мотив ритмически развивает остинатную фигуру сопровождения главной темы (см. пример 10). Однако, если начальное *ostinato* имело значение лишь ритмически равномерного фона, то в возникшем хроматическом мотиве «раскачивания» элемент активного, поступательного движения приобрел вполне самостоятельное и самодовлеющее значение.

² Середина построена на секвенцировании больших музыкальных отрезков. Динамические нарастания следуют к $\boxed{3}$, $\boxed{6}$, $\boxed{7}$, спады после $\boxed{6}$, после $\boxed{7}$, после $\boxed{9}$.

³ Квинтовая основа в теме Яги заменена тритоном. При таком изменении тема Яги становится похожей на тему татар из симфонической картины Римского-Корсакова «Сеча при Керженце».

В дальнейшем развитии тема Яги секвенцируется по звукам уменьшенного трезвучия, составляющим ее гармонический остов (a-do-mi b):



Далее интенсивное развитие получает начальный мотив мелодии (однотакт):




В заключении коды о теме Яги напоминает только ритмическое строение мелодии¹.

Начинается кода (14) яркой, полной звучностью всего оркестра, которая вскоре быстро затухает; заканчивается пьеса далеким отзвуком (rrrr) пронзительного свиста Яги (у деревянных духовых инструментов, см. пример 17, стр. 120).

Пронеслась Яга по лесу, подобно буре, и исчезла — таков программный смысл тематического преобразования, при котором основная мелодия — тема Яги — как бы растворяется в общих формах движения.

Впечатление постепенного удаления Яги обусловлено особой структурой всего произведения. Кажется, будто начало пьесы, с его крупными музыкальными построениями, — более отчетливая и яркая, близко расположенная к зрителю часть картины; окончание симфонической миниатюры, растворяющееся в тихих звуках заключения, — более неопределенный в своих очертаниях, дальний ее конец.

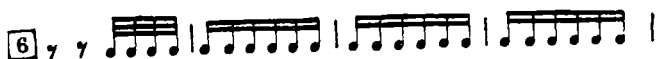
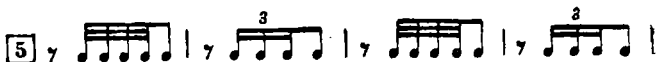
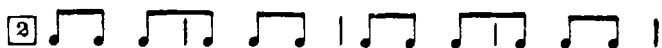
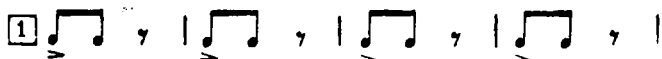
Симфоническая картина «Баба-Яга» — произведение однотемное². Большую роль в общем развитии, в создании особой стремительности движения, играет ритмика. Как известно, в сочинениях, рисующих фантастику полета (т. е. связанных с образом движения) ритмика часто является одним из важнейших элементов (вспомним «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, «Полет ведьм» Василенко с острой ритмической фигурой шестнадцатых .

¹ Одновременное сочетание дуолей с триолями: триоли повторяют ритмический рисунок первой половины темы, дуоли — второй (см. первые 4 такта в примере 17).

² Форма произведения — одночастная, с вступлением и кодой.

В произведении Лядова ритмике отведена и формообразующая роль. Лежащие в основе пьесы «Баба-Яга» повторяющиеся ритмические формулы (ostinato) расположены в определенной логической последовательности с кульминационным убыстрением в середине и более спокойным движением в начале и в конце.

Ниже мы помещаем схему последования остинатных ритмических фигур в «Бабе-Яге»:



и т. д.

Оркестр Лядова (большой состав) поражает своей красочностью. Игорь Глебов (Б. В. Асафьев) говорил: «В скупом расточении, в умной бережливости лядовской инструментовки кроется неизъяснимая прелесть»¹.

¹ Игорь Глебов. Второй вне-академический концерт А. Зилоти. Хроника журнала «Музыкальный современник», 1916, вып. 5—6, стр. 8.

В партитуре «Бабы-Яги» можно встретить наряду с ранее существовавшими приемами оркестрового письма и новые сочетания инструментов.

К оригинальным приемам оркестрового письма следует отнести необычную дублировку струнных в низком регистре тромбонами (8 тактов до 13, оркестровое tutti)—это кульминационное проведение темы Яги в средней части пьесы. Отрывистые аккорды на сильных долях тактов знаменуют начало коды (также оркестровое tutti, 14):

15 14 Xyl.

tutti *f*

Они, казалось бы, могли затормозить общую стремительность развития. Но ритмическая изобретательность Лядова нашла весьма остроумные способы активизировать движение, поручив партии ксилофона оstinатную ритмическую фигуру:



Оркестр здесь звучит очень остро и напряженно. В нём слышатся как бы сабельные удары (струнные) на фоне «спешащей», акцентированной ритмики (медь и ксилофон). Это кульминация всего произведения (последнее «сражение» Яги).

В заключительных «угасающих» тактах коды Лядов проводит мелодическую интонацию от струнных к духовым (см. нотн. прим. на 118—120 стр.)¹. В последних тактах коды «Бабы-Яги» легкое «застывающее» стаккато деревянных духовых инструментов на фоне засурдиненных тремолирующих скрипок создает особую «прозрачность» музыкальной ткани.

Относительно этого отрывка пьесы Лядова можно сказать словами Б. В. Асафьева: «музыка тут становится воздухом»².

Оркестровая миниатюра Лядова — одно из замечательных русских симфонических скерцо. Впечатляющая по своему оркестровому колориту, по тематике, симфоническая картина «Баба-Яга» отражает в портретно-ярких музыкальных образах фантастический мир русской волшебной сказки.

¹ Кроме приведенного образца из «Бабы-Яги», можно указать сходный случай с переходом мелодии от струнных инструментов к деревянным духовым и в «Протяжной» (из «Восьми русских народных песен для оркестра»):

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet (A), Bassoon, and Violins (div. a 4). The score is written in 4/4 time and features a melodic transition. The Clarinet and Bassoon parts are in the upper staves, and the Violins are in the lower staves. The music is marked with a forte (f) dynamic and includes a piano (p) marking at the end. The score shows a melodic line that starts in the strings and moves to the woodwinds.

² Б. Асафьев. О русской природе и русской музыке. «Советская музыка», 1948, № 5, стр. 34.

«ВОСЕМЬ РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН»

ДЛЯ ОРКЕСТРА

Оркестровый цикл «Восемь русских народных песен» далеко вышел за пределы обычных обработок; это самобытное симфоническое произведение, в котором Лядов, творчески перерабатывая народные мелодии, создает, на их основе, красочные и выразительные музыкальные зарисовки.

«Восемь русских народных песен» Лядова своего рода энциклопедия русской народной музыки. Здесь представлены все наиболее распространенные жанры русских песен (протяжные, плясовые, хороводные, колыбельные, былины, духовные стихи). Народные напевы цикла заимствованы (обычно без существенных изменений) из сделанных ранее для голоса с сопровождением фортепиано обработок Лядова.

В инструментальном воплощении народных напевов Лядов достигает подлинного мастерства. Партитура отдельных песен изобилует разнообразными оркестровыми приемами, всегда глубоко оправданными в программно-смысловом отношении.

Нередко Лядов стремится воспроизвести в оркестре звучание народных инструментов или хорового многоголосного народного пения. В первом случае композитор прибегает иногда к прямому звукоподражанию (*pizzicato* струнных в «Плясовой», например, напоминает звучность балалайки).

Богатство народного хорового многоголосия Лядов стремится передать в прозрачных узорах инструментальных мелодических подголосков («Протяжная»). Каждая пьеса цикла отличается от другой не только общим оркестровым колоритом, но нередко и составом входящих в ее партитуру инструментов (квартет струнных в «Колыбельной», большой состав в «Былине о птицах»).

Миниатюры, образующие цикл, составляют своего рода инструментальную сюиту. Через контраст сопоставления достигается здесь единство всей формы.

Цикл «Восемь народных песен» может быть разделен на три группы: каждая из них складывается из одной медленной и одной или двух скорых песен.

17 17

Fl. picc.

Fl.

Clar.
(B)

ppp *ppp*

con sordini
trem

Archi

ppp

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in G major (one sharp) and contain melodic lines with dynamic markings of *ppp*. The third staff is in D major (two sharps) and contains a melodic line. The fourth and fifth staves are in D major and contain accompanimental lines. The system is divided into four measures.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is in G major and contains a series of chords. The second staff is in G major and is mostly empty. The third staff is in B-flat major (two flats) and is mostly empty. The fourth and fifth staves are in B-flat major and contain accompanimental lines. The system is divided into four measures.

pppp

pppp

pppp

pppp

pppp

pppp

pppp

This musical system consists of five staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a fermata over the final measure. The remaining four staves are accompaniment parts, each starting with a treble clef and a key signature of one flat. Each staff has a *pppp* dynamic marking in the final measure. A small musical notation is present above the first staff in the final measure.

morendo

This musical system consists of four staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a melodic line with a fermata over the final measure. The second staff has a *morendo* instruction. The third and fourth staves are accompaniment parts, both starting with a bass clef and a key signature of one flat.

Как известно, сочетание контрастных взаимодополняющих друг друга частей характерно для русской народной песни¹.

Лядов очень своеобразно, творчески воспользовался этим народным приемом сочетания медленной и скорой песен, постепенно увеличивая общее нарастание темпа к концу всего цикла (финальная песня написана Лядовым в самом быстром темпе — *Vivo*).

Как видно из схемы:

I	II	III	IV	V
„Духов- ный стих“	„Коляда- маледа“	„Протяж- ная“	„Шуточ- ная“	„Были- на о пти- цах“
Moderato	Allegret- to	Andante	Allegret- to	Allegretto
C-dur	e-moll	a-moll	A-dur	d-moll

VI	VII	VIII
„Колы- бельная“	„Пля- совая“	„Хоро- вод- ная“
Moderato	Alleg- ro	Vivo
a-moll	G-dur	C-dur

медленными песнями Лядов начинает каждую группу цикла (I — «Духовный стих», III — «Протяжная», VI — «Колыбельная»). За ними следуют быстрые песни (II — «Коляда-маледа», IV — «Шуточная», V — «Былина о птицах», VII — «Плясовая» и VIII — «Хороводная»).

По мере нарастания скорости движения на смену красочным мажоро-минорным соотношениям одноименных тональностей в смежных частях (a-moll в III — «Протяжной» и A-dur в IV — «Шуточной») приходит функционально-устраемленное соотношение тональностей доминанты и тоники в двух последних песнях цикла (G-dur VII и C-dur VIII). Цикл завершен тонально. Наиболее далекие тональности помещены в середине цикла («Шуточная» — тональность A-dur), далее через субдоминанту (a-moll в песне «Колыбельная») и доминанту (G-dur в «Плясовой») движение возвращается к исходному C-dur («Хороводная»).

Весь цикл «Восемь русских народных песен», состоящий из самых различных оркестровых миниатюр, осуществляет замкнутое единство через контраст темповых сопоставлений, через строгую логику функционального развития тональных соотношений.

¹ Еще в первой половине XIX в. этот прием неоднократно находил применение в композиторской практике: в музыке вокальной (например, романс Варламова «Что мне жить и тужить»), а также в музыке инструментальной (соотношение быстрой и медленной песен в «Камаринской» Глинки).

Общая завершенность цикла осуществляется также путем особого строения его последних частей, несущих на себе вполне определенные, по отношению ко всему циклу, функции. Ярко выраженный характер финала имеет последний, широко развитой, заключительный номер — «Хороводная» (VIII). Предшествующая ему «Плясовая» (VII) служит как бы кратким вступлением или предиктом (тональным и смысловым) к заключительной части. Одна из средних пьес цикла — «Былина о птицах» (V) — имеет наиболее разработочный склад; окончание этой пьесы на доминанте подчеркивает ее незамкнутый «серединный» характер.

Внутреннее развитие в миниатюрах цикла основано на вариационном методе, который, как известно, также чрезвычайно характерен для народной музыки.

Инструментальный цикл «Восемь русских народных песен» — произведение подлинно национальное и по форме и по своему содержанию.

В небольших оркестровых пьесах Лядов сумел раскрыть многие характерные особенности русских народных песен. Каждая песня представляет психологически цельный и законченный музыкальный образ.

1. ДУХОВНЫЙ СТИХ

Симфонический цикл открывается небольшой пьесой, построенной на мелодии «Духовного стиха»¹. Ее спокойный повествовательно-отвлеченный характер определяет настроение первой миниатюры, являющейся своеобразной заставкой или вступлением ко всему дальнейшему яркому и многокрасочному собранию музыкально-поэтических народных песенных образов.

Оркестровыми средствами Лядов в первой пьесе воссоздает картину пения слепых певцов, так называемых «калик-перехожих». Несколько гнусавый тембр английского рожка (звучащего в октаву с фаготом) напоминает их заунывные причитания (см. нотн. прим. 18).

Мелодия песни имеет псалмодический характер, весьма сходный с попевками церковной музыки.

Как известно, тексты духовных стихов, распеваемые «каликами», бывали самыми разнообразными: и эпически-повествовательными, приближающимися по типу изложе-

¹ Мелодия «Духовного стиха» взята Лядовым из его сборника «50 песен русского народа». В оркестровой обработке сохранены и мелодия и тональность песни.

ния к былинам, и лирико-эпическими. В их содержании часто «сочетались элементы христианского православия с остатками древней языческой старины»¹.

Образы калик-перехожих нашли самое широкое отражение в русской оперной литературе (Мусоргский — хор калик-перехожих в опере «Борис Годунов», Римский-Корсаков — хоры калик в «Садко», в «Китеже»). Лядовская оркестровка «Духовного стиха» по типу использования инструментальных тембров очень сходна с оркестровым сопровождением к хору калик-перехожих в «Китеже» Римского-Корсакова, где также звучат два разных по тембру инструмента деревянной группы (фагот и бас кларнет).

Инструментальное варьирование мелодической попевки, составляющее основу музыкального развития миниатюры, отражает стремление композитора передать импровизационную свободу народного хорового пения. Мелодия часто переходит от одной группы инструментов к другой (от деревянных к струнным), возникают имитационные подголоски.

18 Moderato Духовный стих

2 Flauti

2 Ob.

Cor. ingl.

2 Clar. in B

2 Fag.

I. II.

4 Corni in F

III. IV.

¹ Т. Попова. Из лекции «Духовные стихи» (рукопись). Фольклорный кабинет при Московской государственной консерватории.



Два последних проведения темы по узорчатому, подголосочному строению фактуры особенно близки подлинному многоголосному народному звучанию.

2. «КОЛЯДА-МАЛЕДА»

Название «Коляда-маледа» указывает на принадлежность песни к циклу обрядовых песен рождественских праздников — колядок.

«Гаданье, ряженье, пляски, песни — вот содержание гуляний и праздничных вечеринок в прежнее время на святках. Характерным моментом святочных игрищ являлось ряженье... Обход дворов с пением колядок — колядование — было особенно широко распространено на Украине... Молодежь обходила дворы, «величала» и поздравляла хозяина и его семью, желая им всякого благополучия, удачи, богатства, обильного урожая и приплода скота. Хозяин благодарил поздравляющих и оделял их подарками»¹.

¹ Е. Гиппиус. Напевы земледельческих (календарных) праздников. Лекция. 1946 (рукопись).

По содержанию колядки могут быть подразделены на серьезные и шуточные. Избранная Лядовым песня принадлежит к последнему типу.

В симфонической миниатюре «Коляда-маледа», Лядов рисует картину праздничного народного веселья. Морозной свежестью зимы веет от музыки этого небольшого сочинения.

Мелодия песни «Коляда-маледа» подвижная, задорная¹:

19 Allegretto „Коляда -Маледа“

Ко . ля . да ма . ле . да! По
што при . шла На . ка . ну . не Ро . жде .
ства? „Ко . сы про . сить!“ На што ко .
сы про . сить? „Тра . а ву ко . сить!“

В своем первом же оркестровом проведении мелодия песни заметно динамизируется. Лядов подчеркивает живой, «вопросно-ответный», разговорный характер песни исполнением ее контрастирующими оркестровыми группами (четыре такта начала — деревянные инструменты, следующие восемь тактов — пиццикато одних струнных).

В середине (форма симфонической миниатюры — трехчастная) основная тема подвергается значительному разви-

¹ «Коляда-маледа», как и «Духовный стих», заимствован Лядовым из его «50 песен русского народа»; в оркестровом варианте мелодия песни «Коляда-маледа» получает некоторые структурные изменения.

тию. Яркое мажорное звучание одних медных инструментов (труба и квартет валторн), а затем и всего оркестра рисует разгулявшуюся толпу, объединенную общей веселой пляской. Неповоротливые басы (фагот, виолончель, контрабас) в общем движении изображают как бы неуклюжее «притоптывание».

Заключение песни осуществлено Лядовым с большой простотой и изяществом. После массивной по своему звучанию середины реприза кажется особенно легкой и подвижной.

3. „ПРОТЯЖНАЯ“

Значение протяжных лирических песен для выражения самых разнообразных сторон душевной жизни народа бесконечно велико. Все богатство человеческих чувств воплощается в широко-льющихся бескрайних мелодиях протяжных, отражающих своим «напевом и текстом родные, давно знакомые... поля, даль, горы, бесконечность дороги»¹.

В основу оркестровой обработки «Протяжной» Лядов положил народную хоровую песню «Как за речкой, братцы, за рекою» (из сборника Лядова «50 русских народных песен») ²:

20 Andante „Как за речкой, братцы“ (протяжная)

Как за речкой, братцы, за рекою
 ва - ня тра - а - ву ко -
 - сит. Й . да, Ой, и

¹ Б. В. Асафьев. О русской песенности, «Советская музыка», 1948, № 3, стр. 24.

² В цикле эта песня звучит в тональности — a-moll.



Широко и свободно льется мелодия, задушевная, грустная, прихотливая в своих интонационных изгибах, в ритмической структуре; она раскрывает поэтическое содержание народной песни — образы летней русской природы, полноводной реки, свежей зелени лугов.

В народе протяжные песни исполняются обычно хором. Одной из характерных черт протяжных является их подголосочное строение с частыми свободными чередованиями унисона и многоголосного звучания.

Квартет виолончелей¹ в «Протяжной» — основной исполнитель песни. При первом проведении темы и сольный «запев» и «хор» поручены виолончелям; их выразительный тембр придает мелодии эмоционально насыщенный, живой оттенок.

Далее Лядов вводит подголосок (отрывок темы у деревянных духовых), который вторит в виде «эхо» интонациям основного напева у виолончелей (см. пример 16, на стр. 116).

Здесь в партитуре оркестровыми средствами Лядов как бы воспроизводит хоровую звучность народной песни; смена инструментальных групп соответствует типичным сменам тесситур и тембров разных хоровых групп (контральто — сопрано, меццо — колоратура). Прием «эхо» никак не нарушает ритмической структуры песни («эхо» приходится на длинную ноту мелодии).

Если первая медленная песня цикла «Духовный стих» представляла жанровую зарисовку, то вторая медленная песня — «Протяжная» — передает глубокое лирическое настроение. Раздумье с оттенком искренней печали — таковы образы одной из наиболее камерных пьес цикла — «Протяжной».

¹ Состав оркестра в пьесе весьма ограничен — струнные, флейта, кларнет и фагот. Виолончели выделены в отдельную группу (divisi a 4).

4. „ШУТОЧНАЯ“

С большим остроумием, изобретательностью раскрывает Лядов в своей оркестровой миниатюре «содержание» песни; ее общий колорит легко ассоциируется с знойным летним вечером, простодушным весельем поселян... Плясовой характер народной мелодии дополняется здесь звукоизобразительным приемом, рисующим назойливое комариное «жужжание». Чередование этих двух «характеристик» и составляет музыкальную основу песни.

Давая в подзаголовке первую стихотворную строку песни («Я с комариком плясала»), композитор, видимо, хотел настроить слушателя к восприятию именно данной шуточной, насыщенной народным юмором:

Я с комариком плясала,
Ах, с комариком плясала.
.....
Мне комар ножку отдал,
Все суставчики повредил
и т. д.

Шуточная „Я с комариком плясала“

21 Allegretto

Я с ко - ма - ри - ком,
Я с ко - ма - ри - ком, Ах, с ко - ма - ри - ком
пля - са - ла, С ко - ма - ри - ком пля - са - ла

Музыка краткого вступления с большой образностью передает назойливый, неумолкающий комариный звон:

Allegretto „Шуточная“

22 I violino
con sord. *tr* *tr* *tr*

II violino
con sord. *f* *p* *f* *p* *f dim.* и т. д.

p=f *p=f* *p cresc.* *f*

Трели у первых и вторых засурдиненных скрипок с чередованием больших и малых секунд: *mi-fa#*, *mi-fa*, создают впечатление как бы интонационного «мерцания». Этот оркестровый прием получает развитие при вариационном повторении последующих куплетов песни.

Мелодии песни¹ аккомпанируют четкие, равномерные аккорды на сильных долях такта ($\underline{1}$), подчеркивающие ее плясовой характер. При дальнейших повторениях мелодии вновь возникающее быстрое движение скрипок (в виде мелодического подголоска, варьирующего тему) вскоре переходит в сплошное «жужжание» всей струнной группы.

Оркестровое звучание песни предельно облегчено. Лядов достигает этого путем снятия и исключения из партитуры басовых инструментов (виолончелей и контрабасов). Весь оркестр как бы «поднят» в более высокий регистр. Тема проводится у флейты пикколо или у флейты, сначала на фоне стаккато деревянных духовых, в дальнейшем к ним присоединяются скрипки и альты (*tremolo*). Начальные «мерцающие» трели скрипок вновь появляются в заключении ($\underline{3}$), обрамляя таким образом всю миниатюру.

«Шуточная» песня — изящная пастораль, раскрывающая в музыке поэтические образы народного юмора.

5. „БЫЛИНА О ПТИЦАХ“

«Былина о птицах» записана в Нижегородской губернии в 1901 году И. В. Некрасовым и Ф. И. Покровским.

¹ В оркестровой обработке Лядов изменяет тональность песни (B-dur на A-dur) и ее структуру.

Построение мелодии соответствует особенностям былинных текстов с их плавной повествовательностью изложения, с начальным прологом в виде «запева» или «зачина»:

С тово было с чистова поля,
С тово было с теплова моря,
С тово было с темнова лесу .
Прилетала малая птица.
и т. д.

Однако наличие социально-обличительных элементов в содержании, а также стихотворный размер указывают на сравнительно недавнее происхождение этой былины¹.

В завуалированной, аллегорической форме описания «чинов за морем» здесь рассказывается о всей иерархии государства, о богатстве и власти одних и бедности других².

¹ Стихотворная строка старых былин содержит обычно десять слогов, как например:

Илья Муромец, сын Иванович,
Он в сиднях сидел ровно тридцать лет.

Десятидольный размер указывает на близость «Былины о птицах» лирическим песням.

² Приведем некоторые строфы из «Былины о птицах»:

Павлин на море царем,
Павлина есть ево царица,
Черные верьхи — патриархи.
.
Сорока — гостинная женка:
.
С денежки на денежку ступает,
Рублем ворота запирает,
Полтиною она отпирает;

Ястреб на море десятник:
С десятка берет по цыпенку;
Со скудных, с бедных бабы
По два и по три цыпенка
.
Худая птица синица:
Хлеба пахать она не может,
Сена косить не умеет;
Не по силе скота себе пушает,—
С голоду скот помирает.

Наличие сатирического элемента в животном эпосе встречается в обработках более поздней эпохи. В древнейших памятниках этого рода сатира отсутствует.

Как известно, исполнение эпических песен происходит в манере «сказывания», т. е. в речитативно-декламационной манере. Поэтому напев былин обычно оставляет впечатление некоторой монотонности. Слово, поэтический образ в былине главенствуют.

Основной напев «Былины о птицах» — простейшая трехзвучная интонация («а» — мелодия песни, «б» — оркестровый вариант):

Allegro „Былина о птицах“

28 а)

Allegretto

б)

Структура темы такова, что конечный звук фразы является начальным для новой фразы (см. пример 23, квадратные скобки). Непрерывно повторяющаяся трехзвучная

Жаворонок распевает.
Слышит он теплое лето,
Чует он красную весну.
Рожь-то пойдет в колос,
Худые-бедные в голос.

Пить они, есть-то захочут,
А взять-то им, миленьким, негде:
Красть-ворвать они не смеют,
Ответу держать не сумеют.

попевка песни (мелодическое *ostinato*¹) развивается вариационно. Это как бы тема рассказа-повествования в «Былине о птицах», звучащая на протяжении всей былины.

Богатую фантазию Лядова вдохновили поэтические образы былинного текста; на их основе Лядов создает музыкальную пьесу с элементами волшебного и в то же время глубоко лирического восприятия действительности.

В большей части вариаций былины получает развитие звукоподражательный прием, который заключается в инструментальном воплощении птичьего «щебета» (см. $\overline{1}$, $\overline{2}$, $\overline{3}$). Порою в этих вариациях почти растворяется основная тема рассказа-былины ($\overline{3}$).

В поисках новых красок для варьирования основной мелодии Лядов излагает тему в «густом» и таинственном басовом регистре (*pizzicato* виолончелей и контрабасов, 6 тактов до $\overline{4}$), вводит красочные хроматические подголоски ($\overline{4}$), в момент кульминации дает ее в помпезном звучании всего оркестра с блестящими фанфарами у медных инструментов (7 тактов после $\overline{4}$).

Особой музыкальной выразительностью обладает средняя, разработочная вариация пьесы ($\overline{5}$). В ней слышатся отзвуки «далекого теплого моря», представлявшегося Лядову волшебным, сказочным видением. В этом эпизоде остро-неустойчивая гармония (увеличенное трезвучие доминанты), расплываясь в аккордовой фигурации деревянных и струнных инструментов, создает колышавшийся «волшебный» фон.

«Решительные» октавы последнего проведения темы (*Tempo I, marcato*) сообщают музыке заключения торжественность, степенную величественность (выписанное *ritenuto*). Однако несмотря на динамическую и ритмическую подготовленность, оканчивается все произведение несколько неожиданно и как бы вопрошающе (на доминанте), будто

¹ Мелодическое *ostinato* — один из широко распространенных приемов в музыке русских композиторов.

изложение прервалось на одном из многочисленных эпизодов рассказа¹.

От подобного произведения, написанного на подлинную народную тему, один шаг к симфоническим миниатюрам Лядова, созданным композитором на основе поэтических образов народных сказок.

6. „КОЛЫБЕЛЬНАЯ“

«Колыбельную» в цикле «Восемь русских народных песен» можно сравнить с нежным акварельным наброском среди остальных многокрасочных полотен. Это наиболее камерная, интимная миниатюра Лядова; ее простая задушевная музыка пронизана тишиной вечернего сумрака, поэзией нежной материнской любви.

Песня «А баю, баю» заимствована Лядовым из его сборника «35 русских народных песен» (собранных И. В. Некрасовым, Ф. М. Истоминым и Ф. И. Покровским). Справедливо считая созданную ранее обработку наиболее удачной и выразительной, Лядов непосредственно переложил на оркестр свою же фортепианную гармонизацию песни, сохранив даже ее фактурные особенности.

«Колыбельную» исполняет лишь струнный квартет, звучащий все время приглушенно (*con sordini*). На фоне остинатной покачивающейся фигуры у альтов скрипки повторяют двухтактную фразу мелодии колыбельной песни; она также ограничена в своей тесситуре, как и мелодия «Былины о птицах»:

24 *Andante* „Колыбельная“



А ба - ю, ба - ю, ба - ю, Ой, спи,
ан - гел, по - чи - вай, Сво - и гла - зки за - кры - вай.

¹ Значительная роль доминанты в «Быльне о птицах» выявляется с первых тактов этого произведения. Тема построена на опевании основного звука доминанты (la). Доминантовая функция утверждается также в качестве основной гармонии (увеличенный аккорд доминантовой группы) разработочного эпизода (образ моря).

При обработке песни Лядов применяет иногда относительно сложные гармонические средства (хроматические проходящие звуки):



Это прием гармонизации народного напева, получивший самое широкое распространение в творчестве Глинки («Камаринская»), Римского-Корсакова и других русских композиторов-классиков.

В конце пьесы мелодия «Колыбельной» замедляет свое движение, как бы «растворяется» (*ppp, morendo*); заключительный аккорд «Колыбельной» дан в звучании одних скрипок (первые скрипки *divisi a 4*).

В оркестровой миниатюре «Колыбельная» Лядов сумел очень своеобразно и тонко раскрыть поэтическое содержание народной песни, создав образ, трогательно-пленительный в своей безыскусной простоте.

7. „П Л Я С О В А Я“

Живая стремительная пляска приходит на смену колыбельной песне. Ее веселый напев передает изящество и грацию сольного народного танца. Игровая мелодия песни с каждым новым повторением все больше «завивается» разными узорчатыми украшениями. Подобное мелодическое варьирование придает «Плясовой» чисто инструментальный характер¹:

¹ Выписанные три мелодических варианта песни исчерпывают собой весь мелодический материал «Плясовой».

26 а) Allegro

„Плясовая“



Функции инструментов в этой пьесе четко и ясно разграничены: флейта пикколо «выводит» узоры мелодии плясовой (2), вся струнная группа «изображает» балалаечное сопровождение (pizzicato), наконец, малый барабан (tamburino) дает ритмическую акцентуацию, столь необходимую для всякой танцевальной музыки.

По своему местоположению в цикле «Плясовая» является своего рода вступлением к большому заключительному номеру — «Хороводной».

8. „ХОРОВОДНАЯ“

Как известно, хороводы в России составляют принадлежность массовых праздничных гуляний с большим числом участников. Особая «сценичность» хороводных гуляний, красота и выразительность хороводных напевов издавна привлекали к себе внимание русских композиторов, часто вводивших хороводные песни в свои оперные и симфонические произведения. Лядов в своей «Хороводной» воплотил целое «представление» с вождением общего хоровода, с выделением отдельных групп участников хоровода.

«Хороводная» Лядова написана на мелодию народной песни «Во лужах» (в оркестровом варианте тональность A-dur заменена тональностью C-dur):

Allegro „Во лужах“ (Хороводная)

27

Во лужах, да во лужах.

а

б

- лужах, Во лужах, - во зеленых лужах.

лужах, Во лужах, во зеленых лужах.

Мелодия песни «Во лужах» состоит из двух несходных разделов. Бодрое «собирающее» начало песни («а») легко отождествить с выступлением мужской группы танцоров — «бравых молодцов», открывающих праздник, призывающих к участию в хороводе. Вторая половина песни («б») — подвижная задорная плясовая. Это девушки легкой поступью понесли по зеленой мураве, щеголяя красотой праздничных нарядов.

Лядов углубил и расширил внутренний тематический контраст напева путем введения разнообразных типов оркестровки: массивного оркестрового tutti для первой части песни («а», пример 27) и легкого отрывистого изложения (стаккато деревянных и pizzicato струнных) для второй части песни («б»).

Истоки подобной оркестровки песни коренятся в народной практике вождения хороводов. Известно, что вождение хороводов бывает самых разнообразных типов. Антифонная форма кругового хоровода заключается в постоянном диалоге двух рядов участников хоровода. Контраст звуча-

ния отдельных частей песни в начальном построении «Хороводной» и отражает эту особенность народного вождения хоровода.

В дальнейшем развитии музыкального материала Лядов стремится свести к единству оба контрастирующие элемента «Хороводной», чтобы в конце пьесы с новой силой раскрыть их различие. Так, первая часть темы («а») в середине излагается имитационно (| 4 |), вторая же часть («б») приобретает более массивный, грузный характер (tutti | 9 |).

В большой заключительной пьесе цикла — «Хороводной» — Лядов еще раз показал свои блестящие возможности творческого воплощения поэтических и музыкальных образов русской народной песни, яркого претворения программности.

«ВОЛШЕБНОЕ ОЗЕРО»

В симфонической сказочной картине «Волшебное озеро» Лядов, по словам Б. В. Асафьева, осуществил музыкальными средствами «лирическое раскрытие длящегося, как песня, состояния природы»¹.

«Вот как было у меня с озером, — рассказывал Лядов. — Знал я одно такое, — ну, простое лесное русское озеро и в своей незаметности и тишине особенно красивое. Надо было почувствовать, сколько жизней и сколько изменений красок, свето-теней, воздуха происходило в непрестанно изменчивой тиши и в кажущейся неподвижности! Начал я искать описания вот такого подходящего мне озера в русских народных сказках. Искал, искал, чтобы опереться. Но не любят русские сказки останавливать действие и ход сказа на описаниях явлений природы вот так, как нужно было мне для музыки: движения будто нет, а мысль — все время, и порой будто совсем уходит. Все останавливается,

¹ Б. Асафьев. О русской природе и русской музыке. «Советская музыка», 1948, № 5, стр. 29.

всякое шуршание. Нет, оказывается что-то где-то копошится. Вдруг скользнул ветер...»¹.

Назвав «Волшебное озеро» «сказочной картиной», Лядов хотел подчеркнуть, что это не только зарисовка с натуры совершенно конкретного озера (которое действительно существовало и к которому Лядов так любил ходить летом, живя в своей «Полыновке»), но и отвлеченное, таинственное, волшебное озеро, в котором фантазия художника могла ощутить и увидеть самые необыкновенные видения. «Волшебное озеро» — не сама сказка, так как в его программной основе нет ни действия, ни сюжета, — это состояние сказочности, в котором может зародиться сказка.

«И когда, наконец, «Волшебное озеро» зазвучало, как одна из ароматнейших по цвету и нежнейших по нюансам свето-теней партитур русской симфонической музыки, «тишайший» в ней композитор был рад, что запечатлел как раз то, что и слышал видя, но ничуть ни в чем не пожертвовал музыкой в пользу натуралистических звукоподражаний...»².

«Волшебное озеро» было одним из немногих произведений, которые самому автору очень нравились. Лядов нежно любил это сочинение, говоря: «Какое мое «Волшебное озеро» хорошее! Играю — и упиваюсь. В таком роде я еще не сочинял»³. «Ах, как я его люблю! — писал Лядов в 1908 году перед завершением работы над инструментовкой. — Как оно картинно, чисто, со звездами и таинственностью в глубине!»⁴.

В оркестровых приемах звучания, в гармонических оборотах, в фактурных особенностях Лядов создает особое ощущение «свето-теней», характерное для всей сказочной картины «Волшебное озеро».

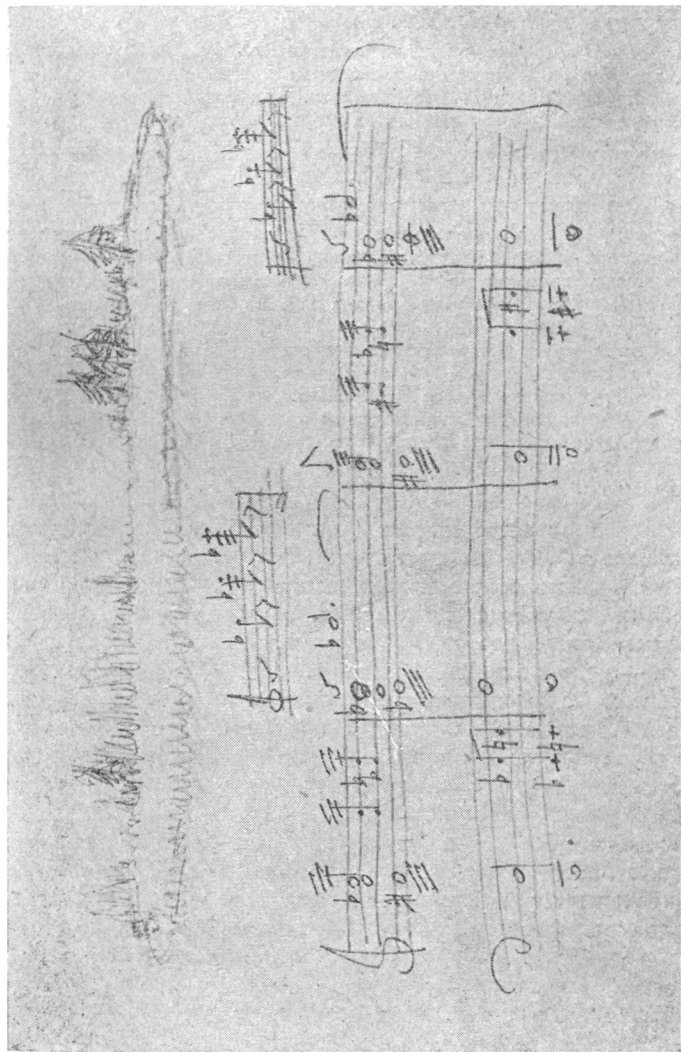
¹ Б. Асафьев. О русской природе и русской музыке. «Советская музыка», 1948, № 5, стр. 32.

Б. В. Асафьев писал о «Волшебном озере»: «Я очень люблю прелестную симфоническую акварель «Волшебное озеро» Лядова и знаю от него, что оно навеяно «Калевалой...» (Б. Асафьев. Глинка, М., 1950, стр. 163).

² Б. Асафьев. О русской природе и русской музыке. «Советская музыка», 1948, № 5, стр. 32.

³ Из писем Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, письмо 1907 г., стр. 197.

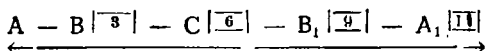
⁴ Там же, письмо 1908 г., стр. 202.



Набросок к симфонической картине «Волшебное озеро». Автограф.

Музыка «Волшебного озера» не содержит значительных контрастов; все же в пьесе можно отличить ряд тесно слитых между собой разделов.

В следовании этих разделов заметна определенная закономерность, которая заключается в зеркальном отражении первоначального музыкального построения—последующим. Так создается весьма устойчивая, уравновешенная и замкнутая форма «Волшебного озера». Схема ее такова:



Гармонические и тональные последовательности «Волшебного озера» выявляют в его пятичастной концентрической схеме элементы трехчастности, которые могут быть ясно выражены в следующей обобщенной формуле: тоника (раздел А), не тоника (разделы В, С, В₁) и тоника (раздел А₁).

Форма в целом является как бы развернутым кадансом с переходами от тоники (раздел А) к тональностям преобладающей субдоминантовой группы в разделе В (IV, II_н), двойной доминанты в разделе С и доминанты (на доминантовом органном пункте) в разделе В₁ с конечным утверждением тоники в разделе А₁. Тем самым образуется замкнутый тональный круг, полный устремленности в своем логическом развитии.

Мелодия, в виде широкой напевной кантилены, в этом произведении Лядова почти отсутствует. Лишь отдельные краткие и мимолетные мелодические интонации слышатся в зыбких колебаниях гармоний. Когда Лядова просили сыграть «Волшебное озеро», композитор отвечал: «Что там играть — ведь одна фигурация»¹.

Начало симфонической картины «Волшебное озеро» (раздел А) соткано из чуть колышущегося гармонического фона, создающего настроение волшебного, напряженного в своей тишине звучания. Далее (раздел В) из зыбких гармонических колебаний возникают интонации-мотивы: как будто легкий ветерок всколыхнул заснувшее озеро и заиграла рябью его ровная, зеркальная гладь.

Виолончельная, покачивающаяся тема активизирует ранее едва заметное движение. Второй мотив (флейты в быстрых терциях, перебрасываемых из одной октавы в другую) является скорее красочным приемом как бы отображая блики внезапно засверкавшие на воде:

¹ И. Витоль. Творчество Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 168.



Дальнейшее музыкальное развитие воспринимается как некоторое «потускнение» красок¹. Новый, мерно колеблющийся мотив появляется у гобоя:



Центральный раздел пьесы (С, [6]) наиболее оживлен по модуляционно-гармоническому развитию. В нем более ясно даны подъемы и спады, нарастания и угасания звучности. Затем музыка возвращается к знакомому материалу (В1, [9]), однако в варьировании его каждый раз звучат новые краски, встречаются и новые последовательности.

Близость Лядова к творчеству Римского-Корсакова иногда приводила к возникновению весьма сходных мелодических оборотов. Так, из трепетно-живого гармонического фона «Волшебного озера» здесь возникает глубоко эмоциональная, взволнованная и устремленная тема, интонационно напоминающая мелодию арии Марфы из «Царской не-

¹ Подобное впечатление создается благодаря нисходящей секвенции ([4]).

весты» Римского-Корсакова («а» — «Царская невеста» — вступление к арии Марфы, «б» — «Волшебное озеро»):

31
102 *Molto andante*

a) *pp*

б) *pp*

pp
allegro.

10

Лядов часто говорил, что хочет видеть в «Волшебном озере» одну лишь «мертвую» природу, «без людей — без их просьб и жалоб»¹. Однако можно с уверенностью утверждать, что «Волшебное озеро» — это замечательное произведение Лядова — отражает живую природу, согретую живыми человеческими чувствами.

¹ Из писем А. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, письмо 1908 г., стр. 202.

Ha sarakats.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The title 'Ha sarakats.' is written in cursive at the top left. The score is organized into three systems, each with two staves. The first system contains a complex melodic line with many notes and rests, and a bass line with fewer notes. The second system continues the melodic line with some slurs and includes the word 'viva' written below the staff. The third system features a more rhythmic melodic line with many eighth notes and a bass line with a steady pulse. The word 'viva' is also written below the staff in this system. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age and wear.

«Ha sarakats». Авторграф

Вслед за «корсаковской» темой появляется (у гобоя) еще более выразительная и взволнованная мелодия:

32 *a tempo* Об.

pp dolce

Fl.

11

Интонационно и ритмически связанная с предыдущей музыкой¹, эта тема была сочинена Лядовым задолго до возникновения «Волшебного озера». В записных книжках Лядова, относящихся к периоду работы композитора над оперой «Зорюшка» (80-е годы), находится музыкальный отрывок, названный им «На ветках».

Как видно из сравнения (см. музыкальные примеры 32 и автограф на стр. 143), Лядов в «Волшебном озере» точно воспроизвел отрывок из оперы «Зорюшка»: сохранены не только тональность и гармонические обороты, но и относительные соотношения длительностей и абсолютная высота звучания.

Приведенная мелодия очень выразительна, в ней слышатся томление, душевная тоска... По сюжету предполагавшейся оперы, это русалки вышли ночью на берег озера²; залитые лунным светом, они покачиваются на ветвях склоненных деревьев. Но вот исчезли фантастические образы. Спокойно и мягко переливаются зыбкие гармонии в тихой музыке заключения (11¹). На этом фоне звуки арф и челесты кажутся серебристыми тонкими нитями. Неравномерная ритмическая «пульсация» последних тактов (скрипки и виолончели *pizzicato*) создает впечатление утасажющего

¹ Хроматические интонации ее продолжают и развивают хроматические ходы «корсаковской» темы. По ритмике она близка начальной виолончельной теме (см. пример 28).

² Известно, что друзья Лядова неоднократно уговаривали его написать музыкальную картину «Русалки»; — «Но ведь я уже написал «Волшебное озеро», — отвечал Лядов, — а в каждом озере водятся русалки. Ну, и будет с вас (Влад. Венцель. На память о Лядове. «Русская музыкальная газета», 1917, № 3, стр. 59. Разр. моя. — Н. З.)

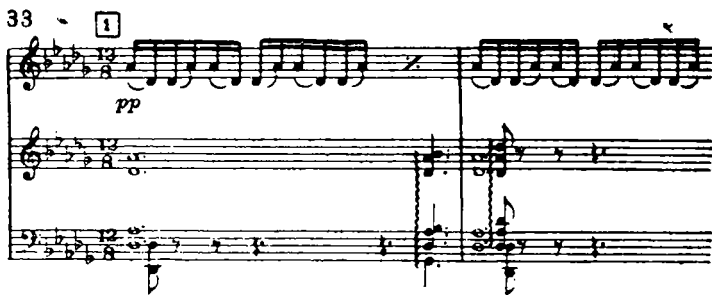
света, видимого в его далеком неясном мерцании. Последний аккорд картины замирает в прозрачной глубине...

Своеобразная «программа» «Волшебного озера» обусловила ряд особенностей музыкального изложения.

В гармониях «Волшебного озера» чувствуется тенденция к сглаживанию различий между основными ладовыми функциями, к увеличению роли субдоминанты. Частое повторение плагальных оборотов, обладающих пониженными функциональными тяготениями, придает музыке спокойные, «мастовые» очертания.

В начальном предложении «Волшебного озера» при плагальной смене T—S—T можно говорить об элементах «наложения» тонической функции на функцию субдоминанты:


33



Этот момент замечателен особой трактовкой гармонии: обращает на себя внимание несколько обертоновый «колокольный» характер звучания субдоминанты на фоне тоники.

Для придания напевности всей музыкальной ткани Лядов широко пользуется неаккордовыми звуками. Именно таково происхождение в «Волшебном озере» доминанты «скрябинского» типа:

34



Приведенный доминантовый аккорд с секстой, переходящей затем в повышенную квинту, повторяется довольно часто (особенно на грани секвенционных звеньев [2], [3]). Подобного рода альтерационные видоизменения доминанты, однако, далеки от нивелирования функциональных тяготений в гармониях позднего Скрябина.

Основным приемом развития музыкального материала в «Волшебном озере» является прием секвенцирования мелодических и гармонических оборотов. Терцовые тональные сопоставления в секвенциях «Волшебного озера» получают наибольшее распространение.

Подобный тип секвенций был весьма характерен и для композиторов современников Лядова, в особенности, для Римского-Корсакова. Терцовые последовательности аккордов и тональностей часто можно встретить в музыке сказочных опер Римского-Корсакова («Ночь перед рождеством», «Садко», «Салтан»), в инструментальной музыке Балакирева и других композиторов.

В «Волшебном озере» Лядова начальное движение по мажорным тональностям, расположенным на расстоянии малых терций мажорно-минорной системы (Des $\boxed{1}$ —E $\boxed{2}$ —G $\boxed{3}$), способствует последовательным изменениям тональной окраски, от зауалированно-глубокого тембра Des-dur к более ясному и светлому G-dur. Терцовые тональные сопоставления встречаются и далее (см. малотерцовый цикл от $\boxed{6}$ и большетерцовый цикл от $\boxed{7}$).

Секундовые секвенционные последовательности также можно встретить в «Волшебном озере». Такова целотонная нисходящая секвенция (C—B—As $\boxed{5}$), углубляющаяся во все более темные, бемольные тональности. Примером одной из наиболее красочных секвенций, гармонии которой по мере понижения постепенно «угасают», может служить эпизод из средней части «Волшебного озера»:

Tempo I
div. in 3

35

VI I
pp
div. in 3

VI II
pp

Vc.
e Cb.

и т. д.

Эта последовательность состоит из цепи доминантовых нонаккордов, расположенных по тональностям большетерцового цикла В—Сes—D. Музыка данного эпизода напоминает нисходящие тритоновые колебания доминантовых нонаккордов в сцене выхода на берег Ильмень-озера лебедей из оперы «Садко» Римского-Корсакова.

*

Важнейшее значение для придания произведению особого, «волшебного» колорита имеет оркестр. «Теперь все время думаю о самой поэтичной инструментовке»,— писал Лядов своим друзьям в 1908 году¹.

Состав оркестра в «Волшебном озере» большой, но без меди (кроме валторн). По методам применения отдельных групп инструментов, партитура «Волшебного озера» близка страницам тех сочинений Римского-Корсакова, в которых композитор живописует музыкальными средствами водную стихию (эпизоды с «морем-окианом» в «Сказке о царе Салтане», «Шехерезаде», «Садко», с озером—в «Сказании о невидимом граде Китеже»). В приведенных примерах из сочинений Римского-Корсакова все «колеблющееся» движение гармонии обычно сосредоточивается у струнных, духовые же выдерживают педаль. Лядов в своей партитуре часто снимает педаль у деревянных инструментов, оставляя одно колеблющееся движение струнных (*con sordini*). Этим достигается особая прозрачность оркестрового изложения в «Волшебном озере».

С большой тонкостью и мастерством Лядов раскрывает в партитуре «Волшебного озера» выразительные возможности отдельных инструментов. Арфа, гармонически поддерживая постоянно вибрирующий фон струнных, придает ему особую «воздушную» глубину, делая звуки как бы размытыми, растушеванными. Челеста звучит в оркестре Лядова и в ее нижнем регистре, более певучем и таинственном (один такт до $\left[\overline{4} \right]$), и в звонком верхнем, удваивая партию флейт ($\left| \overline{9} \right|$).

Тембровая характеристика различных инструментов деревянной группы используется Лядовым или для нанесения ярких бликов (см. пример 29), или для выделения мелодических подголосков (см. примеры 28, 30, 32).

¹ Из писем Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 202.

«Волшебное озеро» — вдохновенная страница лядовского творчества, сохранившая полную силу своего обаяния и до наших дней. В этом сочинении все пронизано особыми ощущениями, проснувшимися в художнике при созерцании природы.

По характеру восприятия действительности и методу использования отдельных музыкальных приемов, композитор в этом произведении, приближается к манере импрессионистического письма.¹ Однако элементы музыкальной речи «Волшебного озера» (гармония, оркестровка, мелодический склад отдельных мотивов) с большой силой и непосредственностью отражают национальные особенности русской музыки. Эта глубокая органическая связь с народно-национальными истоками и есть то главное, что отличает «Волшебное озеро» Лядова от музыки импрессионистов, стремящейся к обобщенно-абстрактным формам мышления.

При слушании «Волшебного озера» невольно вспоминаются слова самого Лядова: «Русское в русской музыке — то, что для слуха делает ее русской, — словами не уловить: такое свойство передается только средствами самой музыки, составляя ее душу»².

«КИКИМОРА»

Сюжетом народного сказания для оркестра «Кикимора» послужило поверье из славяно-русской мифологии. В собрании И. П. Сахарова «Сказания русского народа»³ в разделе «Народный дневник» мы находим подробное описание происхождения названия каждого месяца и разнообразных примет и «кудес», с ними связанных. Так, напри-

¹ Особенно это ясно при сравнении «Волшебного озера» с таким импрессионистическим произведением, как «Море» Дебюсси.

² Игорь Глебов. (Б. Асафьев). Через прошлое к будущему. (Из устных преданий и личных моих встреч-бесед). «Советская музыка» 1943, № 1, стр. 20.

³ «Сказания русского народа», собранные И. Сахаровым, 1849, СПб, т. II, кн. 7, «Русская народная годовщина», ч. I, «Народный дневник». Месяц март.

мер, оказывается, в апреле должен появляться Водяной, в марте обычно доброжелательные к хозяину Домовые начинают злиться и бедокурить. 1 марта прилетают грачи, и в этот же день («грачевник») злые и мстительные Кикиморы делаются смиренными, и их можно особыми заклинаниями выгонять из домов.

Отсюда Лядов и почерпнул свой текст, взяв из различных рассказов народа о Кикиморе лишь наиболее яркие описательно-фантастические моменты.

В славянской мифологии Кикимора принадлежит к «богам преисподним» — злым богам¹: «...без привету, без радости глядит она, нечистая, на добрых людей; все бы ей губить, да крушить, все бы ей на зло итти, все бы миром мутить».

Приведем часть текста повествования о Кикиморе из собрания Сахарова: «...детище некошное²... уносят нечистые за тридцать земель в тридцатое царство. А и там-то детище зачатое ровно через семь недель нарекается Кикиморой. Живет, растет Кикимора у кудесника в каменных горах³; поит-холит он Кикимору медяной росой, парит в бане шелковым веником, чешет голову золотым гребнем. От утра до вечера тешит Кикимору кот баюн, говорит ей сказки заморские про весь род человекъ. Со вечера до полуночи заводит кудесник игры молодецкие, веселит Кикимору то слепым козлом, то жмурками. Со полуночи [С вечера]⁴ до бела света качают Кикимору во хрустальчатой колыбельке. Ровно через семь лет вырастает Кикимора. Тонешенька, чернешенька та Кикимора, а голова-то у ней малым-малешенька со наперсточек, а туловища не спознать с соломиной.

¹ Земные боги — Триглав, Волос, Купало и др.; водяные — русалки, водовики; превыспренные — Перун, Лада, Лель, Дид, Коляда и др.; преисподние — Чернобог, Стрибог, Яга-баба, Кикимора.

² Мертворожденное, зачатое.

³ Разрядкой выделены фразы, которые вошли в лядовский текст эпиграфа к симфонической картине «Кикимора».

⁴ В квадратных скобках, разрядкой помещены слова, которыми Лядов заменил в эпиграфе подлинный текст повествования.

«Далеко видит Кикимора по поднебесью, скорей того бегаёт по сырой земле. Не стареется Кикимора целый век; без одежды, без обуви бродит она лето и зиму... Знает-то она, Кикимора, все города с пригородками, все деревни с приселочками; ведаёт-то она, Кикимора, про весь род человек, про все грехи тяжкие. Дружит дружбу Кикимора со кудесниками да с ведьмами. Зло на уме держит [Кикимора] на [весь] люд честной¹.

«Как минут годы уреченные, как придет пора законная, выбегает Кикимора из-за каменных гор на белый свет ко злым кудесникам во науку. А и те-то кудесники люди хитрые, злогадливые; опосылают они Кикимору ко добрым людям на пагубы. Входит Кикимора во избу никем не знаячи, поселяется она за печку никем не ведаючи. Устучит, гремит Кикимора от утра до вечера; со вечера до полуночи свистит, шипит Кикимора по всем углам и полавочной; со полуночи до бела света прядет кудель конопельную, сучит пряжу пеньковую, снуёт основу шелковую... Выживает она, Кикимора, самого хозяина, изводит она, окаянная, всяк род человек».

Далее в книге Сахарова рассказывается, как изгнать из дому злую Кикимору в день «грачевника».

Из весьма обширного текста с многочисленными подробностями Лядов выделил основной образ Кикиморы. Композитора также привлекло фантастическое описание жизни Кикиморы «у кудесника в каменных горах», «во хрустальчатой колыбельке».

Музыка «Кикиморы», следуя тексту повествования, живописует все его сказочные подробности.

УВ отличие от «Бабы-Яги» «Кикимора» — произведение многотемное, в нем каждому образу сюжета соответствует новый музыкально-тематический материал.

Для композитора, пишущего сочинение на определенный сюжет, т. е. сочинение программное, приобретает значение так называемое «репродуцирующее» воображение: Лядов при создании своих симфонических картин с такой отчетливостью «видел» своих сказочных героев со всеми подробностями их действий, что они становились в его

¹ Этой фразой Лядов завершает свой эпиграф.

музыке зрительно-ощутимыми, как если бы были написаны от непосредственного, зрительного впечатления, подобно «Картинкам с выставки» Мусоргского. Не случайны в этом отношении и лядовские подзаголовки — «симфоническая картина» к «Бабе-Яге» и «Волшебному озеру». Народное сказание для оркестра «Кикимора» также представляет яркое картинно образное произведение.

Симфоническая миниатюра «Кикимора» делится на две части: медленное вступление (*Adagio*) и быстрое, динамическое скерцо (*Presto*).

Начальные звуки вступления переносят воображение слушателя в мир волшебного царства «кудесника в каменных горах». Одинокое угловатое октавы в басу (у контрабасов и виолончелей) сменяются глухими аккордами в среднем регистре (у деревянных духовых на фоне несмолкающего шелеста литавр). Впечатление суровой, напряженной таинственности создается в начальных тактах вступления:

36 *Adagio*

Celli div.
Contrabassi

Особенно тепло и задушевно звучит затем ласковая, напевная мелодия народного склада у английского рожка

на фоне мерного покачивания струнных. Это колыбельная кот-баюна. В своей музыке Лядов не воспроизвел тех «заморских сказок», которыми «тешит Кикимору кот-баюн», но создал образ самого баюна:

37 2 *con sord.*

Колыбельная возникла задолго до появления симфонической картины «Кикимора». В воспоминаниях Влад. Каренина о периоде, когда Лядов предполагал писать оперу «Зорюшка» (см. стр. 171), мы находим следующее замечание: однажды, когда Лядова попросили сыграть тему Домового (персонажа предполагаемой оперы), композитор сказал: «Знаете, такой серый весь, мягкий, пушистый, таинственный и неуловимый...» И, подойдя к фортепиано... сыграл тему Колыбельной Домового, — это та колыбельная, которая слышится теперь в начале «Кикиморы»¹.

Представления Лядова о Домовом легко было перенести на кот-баюна, тоже... пушистого, мягкого и таинствен-

¹ Вл. Каренин. А. К. Лядов и его «Зорюшка». «Музыкальный современник», 1916, кн. 7, стр. 16.

ного. Эти сказочные персонажи как бы слились в творческом воображении композитора в один образ.

Но вот затихли звуки колыбельной. Резким, коротким свистом (флейта пикколо) острая тема Кикиморы на миг оживила заснувшее волшебное царство:



И вновь зазвучала музыка таинственного царства кудесника (4), вновь послышалась мерная, баюкающая колыбельная (5), встрепенулась опять злая Кикимора (6), и снова сон окутал волшебное царство (7).

В конце вступления появляется тема «хрустальчатой колыбельки», в которой кот-баюн укачивает злую Кикимору:



Тема «хрустальчатой колыбельки» поручена челесте. В ее серебристых, прозрачных звуках слышится постепенно затихающее движение, как бы покачивание колыбели.

В структуре вступительного Adagio, в чередовании и повторности его частей имеются элементы вариационности и рефрентности (тема «кудесника в каменных горах», повторенная трижды, может быть принята условно за постоянный рефрен).

Общая схема первой части симфонической картины «Кикиморы» такова:

А 8т.	В 8т. 2	С 5т. 3	А ₁ 4г. 4	В 8т. 5	С5т. 6	А ₂ 8т. 7	D 10т. 8
(царство кудесника в каменных горах)	(колыбельная баюна)	(свист Кикиморы)					(хрустальная колыбелька)

Как и в других своих сказочных программных сочинениях, Лядов и здесь в гармонии сопоставил хроматику с чистой диатоникой. «Волшебное царство кудесника», «тема Кикиморы» и «тема хрустальной колыбельки» — хроматические по своему гармоническому строению; «колыбельная баюна» — диатоническая тема.

Хроматика в этих тематических образованиях носит различный характер. Так, начало (царство кудесника) основано на гармониях увеличенных, тема же Кикиморы состоит из звуков уменьшенного трезвучия, образуя гармонию, типичную для фантастической «нечисти» — тритон (mi \sharp — si, см. пример 38).

Вступительное Adagio — блестящая образная зарисовка персонажей сказочного повествования о Кикиморах. Темы вступления резко отличаются друг от друга по ритму, тембру, тесситуре.

Общая линия развертывания музыкального материала во вступлении идет от медленного к быстрому, от низкого к высокому, от темного к светлому, прозрачному. Так, в начальной теме «кудесника в каменных горах» преобладает низкая, густая звучность (виолончели, контрабасы, фаготы, бас-кларнет, кларнет) и мерное плавное движение. Колыбельная баюна вся звучит в среднем регистре (струнные и английский рожок), ритмика ее несколько активизирована; тема Кикиморы врывается пронзительным свистом флейты пикколо, отличающейся особенно холодным бесстрастным тембром. Острый импульсивный ритм этой темы (на протяжении одного такта встречаются длительности шестнадцатой, четверти, тридцать вторых, триольных восьмых) сменяет мерное покачивание темы колыбельной. Еще выше (по тесситуре) серебряная звучность челесты в теме «хрустальной колыбельки».

Длительная остановка (фермато) перед началом второй части пьесы является как бы многоточием и соответствует, по своему смысловому значению, фразе эпитафия: «прошло семь лет...».

Вторая часть симфонической картины «Кикимора» (Presto) рисует уже выросшую Кикимору, которая «стучит, гремит... от утра до вечера, со вечера до полуночи свистит, шипит...».

Г Фантастическая, сказочная музыка этой части по своему характеру близка «сбору» и «шабашу ведьм» из симфонической фантазии «Ночь на Лысой горе» Мусоргского. Мусоргский так охарактеризовал главный раздел «Ночи на Лысой горе»: «Форма разбросанных вариаций и переключек, думаю, самая подходящая к подобной кутерьме. Общий характер вещи жаркий, длиннот нет, связи плотны...»¹. Все эти черты можно отнести и к строению Presto «Кикиморы», в котором Лядов с такой образностью воплотил и лукавое заигрывание Кикиморы, и ее раскатистый злой смех, и хитрое кривляние, и мгновенные переходы к неистовому, стремительному движению.

Подобно Мусоргскому, Лядов считал самым важным в сочинениях на сказочные сюжеты верное воспроизведение образов народной фантазии, «в чем бы она ни проявилась — разумеется, доступном только музыкальному творчеству»².

Как писал Б. В. Асафьев, Лядов в своих симфонических произведениях «создает лаконичные формы, одновременно и звукоизобразительные и наделенные (смотря по «способностям» действующих персонажей) остроумным жизненным смыслом. Тут нет эмоций, но то ли беспокоящие воображение людей непонятности в природе наделяются с очень тонким юмором характерами (Кикимора), то ли застающие нас врасплох формы движения превращаются в музыку в пугающие, злобные интонации, шелестящие, шуршащие и заставляющие настораживаться»³.

¹ М. П. Мусоргский. Письма и документы. М., 1932, стр. 121.

² Там же, стр. 125.

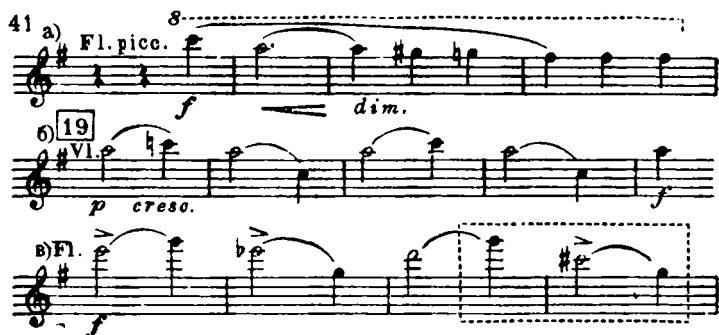
³ Б. Асафьев. О русской природе и русской музыке. «Советская музыка», 1948, № 5, стр. 33.

В начале Presto ритмически-характерный «рывок» воскрешает перед слушателем образ злой «нечисти»; как будто бы вновь встrepенулась Кикимора, вскочила и осмотрелась кругом:



Долго еще повторяются прыгающие форшлаги. Возникающее ровное «вертящееся» движение у скрипок (16), а затем и у деревянных инструментов (18) иллюстрирует фразу: «...со полуночи до бела света прядет [Кикимора] кудель конопельную, сучит пряжу пеньковую...»

Перед полным проведением ритмически выровненной темы Кикиморы (5-й такт после 19, пример 41 «а») появляется новая ломаная мелодия у скрипок 19 (пример 41 «б»). В дальнейшем (27) она претерпевает значительные интонационные изменения¹ (пример 41 «в»), становясь похожей на тему зажигающихся и постукивающих черепов из оперы «Кашей бессмертной» Римского-Корсакова:



¹ В мелодии темы возникает скрытый нисходящий хроматический голос, образуя в конце тритоновый ход.

В дальнейшем развитии музыкального материала динамические нарастания чередуются со стремительными спадами¹.

В них слышатся и суетливое движение ($\overline{32}$) и раскати-
стый хохот Кикиморы ($\overline{35}$).

В коде ($\overline{41}$ Prestissimo) Лядов достигает наибольшей
силы звучания (tutti, фортиссимо).

Завершает симфоническую картину характерный мо-
тив — форшлаг начала второй части Presto (см. пример
40).

Все составляющие элементы формы симфонического
сказания «Кикимора», раскрывая программное содержание
произведения, строго подчинены общей динамике развития
целого как музыкального единства. Основным объединяю-
щим музыкальным образом, при постоянном появлении все
новых тем, является мотив-интонация Кикиморы.

Форма симфонической картины «Кикимора» может
быть названа контрастной двухчастной. Первая часть
(Adagio) свободна по структуре. При общей незавершенной
и нечетной периодичности в чередовании отдельных музы-
кальных характеристик первой части (см. схему на стр. 154)
она содержит, как уже упоминалось, элементы вариацион-
ности и рефренности.

Presto представляет собою одночастную развивающую
форму. Его музыка вся построена на легком и стремитель-
ном движении с яркими мимолетными «шалостями» злой
Кикиморы.

«Кикимора», как и ранее созданная сказка «Баба-Яга», —
два замечательных оркестровых сочинения Лядова, в кото-
рых композитор, продолжая линию развития русского сим-
фонического скерцо, достигает максимальной яркости и убе-
дительности в художественной передаче народно-сказочных
образов.

¹ Большую роль, как и в средней части «Бабы-Яги», играет при
этом секвенционное развитие.





ГЛАВА VI

Для полноты общей характеристики творческого облика Лядова следует остановиться на некоторых менее значительных произведениях и неосуществленных замыслах композитора.

Кроме программных симфонических миниатюр, разбору которых была посвящена предыдущая глава, в последний творческий период Лядов написал ряд хоровых сочинений (три хора к пьесе Метерлинка «Сестра Беатриса» ор. 60, «Десять переложений из Обихода» ор. 61), а также несколько, совершенно различных по характеру и значению оркестровых произведений («Танец амазонки» ор. 65, «Из Апокалипсиса» ор. 66, «Nénie» ор. 67).

Для хора Лядов начал писать еще в юности.

Первым произведением с участием хора была ранее нами упоминавшаяся кантата — «Заключительная сцена из «Мессинской невесты» по Шиллеру (ор. 28), созданная Лядовым в качестве экзаменационной работы при окончании Петербургской консерватории¹. Она написана для оркестра (с введением рояля), хора и солистов².

Отослав рукопись в печать, Лядов направляет следующее пояснительное письмо М. Беляеву:

¹ Кантата сочинена в 1878 г. Переработана и напечатана только в 1891 г., когда и был обозначен опус.

² В начале, во вступительном *Andante*, и в заключении (реквием) звучит хор с сопровождением оркестра. Средние разделы содержат сольные номера и ансамбли.

«Мессинская невеста» написана Шиллером в стиле греческих трагедий, сколько я помню. Потому-то хор и начинает вместо действующих лиц... Голоса такие: Дон Цезарь — баритон, мать — контральто, сестра — сопрано, Казтан — тенор. Потрудитесь поставить ор. 28-й... Будьте добры, не забудьте напечатать посвящение Ц. Кюи и выставить год 1878, в котором сочинена мною «Мес[синская] невеста». Остаюсь любящий Вас

Ан. Лядов»¹.

Некоторая отвлеченность сюжета не могла не наложить отпечатка на музыку лядовской кантаты, хотя многие ее страницы пронизаны большой искренностью и теплотой. В первую очередь это относится к сольным партиям. Прекрасно звучат хоры, однако в них нет еще той свободы и изящества голосоведения, которые появятся у Лядова впоследствии.

После исполнения кантаты Римский-Корсаков, плененный ее оркестровыми и вокальными качествами, настоятельно советовал своему ученику приняться за сочинение оперы. К форме кантаты Лядов однажды в жизни еще вернулся, однако опера никогда не была им написана.

В 90-х годах Лядов сочинил ряд небольших хоровых произведений, приуроченных к различным юбилейным дням. В 1894 году по случаю 70-летия Стасова Лядовым было написано «Величание» Владимиру Васильевичу Стасову (без опуса). Это небольшое хоровое сочинение (для женского трехголосного хора) в эпически-русском стиле со следующими традиционно-величальными словами:

А кто у нас большим баринном?
А кто у нас воеводою?
Володимер-сударь большим баринном,
Свет Васильевич воеводою.

«Величание» было с успехом исполнено на квартире В. В. Стасова².

¹ Архив А. Н. Римского-Корсакова. Из архива М. П. Беляева, ЛГПБ.

² Много позже Лядов, вспоминая об этом дне, писал Г. Н. Тимофееву: «Наши «Славления» («Славления» были написаны Лядовым и Глазуновым в честь 25-летнего юбилея Н. А. Римского-

В 1899 году к празднованию столетнего юбилея Павловского института Лядов сочинил «Славу» (ор. 47) для женского хора с сопровождением двух арф и двух фортепиано в восемь рук. Это произведение как и женский хор, написанный годом позже под названием «Прощальная песнь воспитанниц института» (ор. 50), выполнен по заказу и представляет типичное официально-помпезное славление, рассчитанное на исполнителей без специального музыкального образования. Хор поет, как правило, одноголосную мелодию; изредка можно встретить двухголосие или терцовые удвоения в каденционных оборотах на словах — «слава», или простейшую мелодическую имитацию.

«Гимн А. Рубинштейну» (ор. 54) для смешанного хора на текст Н. А. Соколова приурочен к торжественному открытию статуи А. Рубинштейна, установленной в фойе С.-Петербургской консерватории, и исполнен впервые 24 ноября 1902 года. Сочиненный для хора а cappella¹, он выдержан в строгом аккордовом складе. Несколько псалмодичный характер музыки начала сменяется в последующем развитии более интересной мелодической линией. В целом «Гимн Рубинштейну» отличается от выше рассмотренных «официальных» хоров своей массивной звучностью и мелодичностью.

В том же году для концерта, посвященного памяти скульптора М. Антокольского (22 декабря 1902 г.), Лядов и Глазунов (по просьбе В. В. Стасова) сочинили кантату. Исполнение кантаты прошло с большим успехом, Лядову был преподнесен венок².

«Вчера я не поехал на вечер в честь Антокольского... Ох, как попадет мне от Стасова!»,—говорил на следующий

Корсакова 22 декабря 1890 г.— Н. З.), а также мой женский хорик «Величание В. В. Стасову»... были исполнены на квартире у В. В. Стасова вечером 2 января 1894 г. На фортепиано играли авторы, а «Величание» пели барышни и барыни — знакомые В. В. Стасова, с которыми я этот хор разучил за несколько дней до торжества». (Архив Г. Н. Тимофеева. ЛГПБ. Письмо Лядова от 30 мая 1907 г. Фотокопия письма на стр. 163).

¹ Текст хора: «Тому, кто чистою душою был предан пламенной мечте, кто с верой, с ревностью святою служил добру и красоте...» и т. д.

² Сам Лядов на концерте не присутствовал.

Handwritten musical score for a vocal ensemble, featuring three staves in the first system and three in the second. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *f*, *rit.*, and *pp*. The score is written in a historical style, with some annotations in Russian and Latin.

Andante
Allegretto
Andante
rit.
pp

Handwritten lyrics in Russian and Latin are interspersed between the staves, including phrases like "Величание", "Господи Боже Царствующий", and "Господи Боже Царствующий".

mf
f
rit.
pp

«Величание» В. В. Стасову (1893). Автограф

день Лядов¹. Однако восхищенный музыкой кантаты, Стасов тут же написал Лядову: «Что значит, когда один большой художник тронулся с места, потрясенный и умиленный, и хочет чувствовать всей душой и сердцем покойного товарища!»².

Кантата представляет крупное сочинение для тенора соло, хора и оркестра. Музыка написанной Лядовым второй части кантаты—сдержанная, строгая. Оркестровое сопровождение, как и хоровые партии, весьма простое и лаконичное. Иногда, следуя коротким фразам текста, Лядов членит и мелодическую линию, уподобляя ее речитативу (например, в начальных фразах: «И застонал народ: «Кого похоронил я? Кто одинок в сырой земле лежит?»»), что придает звучанию хоровой массе более взволнованный характер. Лядов вложил в это юбилейное сочинение много чувства, достигнув в некоторых местах подлинного драматизма звучания.

На сюжеты драм Метерлинка в последнее десятилетие жизни Лядовым создано два произведения: одно хоровое, к пьесе «Сестра Беатриса» для театра В. Ф. Коммиссаржевской, другое — оркестровое к драме «Аглавена и Селизетта» под названием «Скорбная песнь» или «Nénie».

В письме к Г. Н. Тимофееву Лядов просит «не путать» эти сочинения на произведения Метерлинка³. «Многоуважаемый Григорий Николаевич,— пишет Лядов Тимофееву.— Музыка для «Сестры Беатрисы» написана специально для В. Ф. Коммиссаржевской и ничего общего с сюитой⁴ «Из Метерлинка» не имеет»⁵.

В письме к О. Корсакевич от 19 декабря 1906 года Лядов сообщает о состоявшемся личном знакомстве с Коммис-

¹ В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 78.

² 38 писем Ан. К. Лядова и В. В. Стасова. «Музыкальный современник», 1916, кн. 7, письмо от 12 декабря 1902 года, стр. 29.

³ Г. Н. Тимофеев (1866—1919) был музыкальным критиком.

⁴ От предполагаемой «сюиты «Из Метерлинка», о которой пишет Лядов, остался и напечатан лишь один номер — «Скорбная песнь» (Nénie).

⁵ Архив Г. Н. Тимофеева. Письмо Лядова от 24 ноября 1906 г. ЛГПБ.

Владимир Владимирович
Лядов

Орлеан, 30 мая

Милостивейший

Графиня Натальевна!

Наша "Славянка", а также наш прекрасный хор
Великая В. В. Стасовы (издана графиней М. М.
Траубель) была посвящена им в память и В. В.
Стасову великою любовью 1894г.

Нам чрезвычайно приятно видеть, а "Великая"
наша благодарна и благодарна-искренне В. В. Стасову,
за композитора и этого хора благодаря же мы
даже не забываем. Всего и все.

Спасибо графини и графам. Не забудьте сказать спасибо
Вашим адрес: Т. Торова, Ново-узд., усадьба
Томашовка, А. К. Лядову.

Ваша Ваша хоршая. Благодарный Ваш

А. Лядов

(1) "Славянка" т. 4 стр. 10.

саржевской. «Изумительная актриса! Советую тебе посмотреть «Сестру Беатрису» и меня послушать»¹.

Музыка к пьесе Метерлинка «Сестра Беатриса» ор. 60 (1908) состоит из трех номеров: «Хор нищих» для одних голосов, без сопровождения (a cappella), хор «Ave maris stella» для женских голосов с сопровождением гармонiuма и хор «Смерть Беатрисы» («Requiem aeternam») — небольшое по своим размерам сочинение для одних женских голосов (a cappella). По фактуре (строгое четырехголосное аккордовое сложение во втором и третьем хорах), гармонии (особые архаические обороты), мелодическому складу (некоторая псалмодичность при выровненной ритмике) — хоры Лядова напоминают старинную музыку XVI века. Подобная стилизация имеет, однако, внешний характер.

В стремлении воплотить мир символических образов драмы Метерлинка, Лядов отошел от конкретной образности и выразительности музыкальной речи. Звучание хоров к «Сестре Беатрисе» имеет несколько отвлеченный характер.

В один год с музыкой к постановке «Сестра Беатриса» (1908) Лядов сочинил для хора произведение церковное: «Десять переложений из обихода». Непосредственным толчком к написанию этого сочинения была просьба критика Г. А. Лароша. Сохранилось следующее письмо Лядова к М. Беляеву:

«Дорогой Митрофан,
у меня к тебе большая просьба: купи у Юргенсона «Херувимскую» и «Тебе поем» Р. Корсакова или Азеева (партитуру, а голоса не нужно). Мне все равно, как а я и чья музыка, а нужна только форма. Будь так добр, купи и пришли ко мне в деревню... Я обещал Ларошу написать многоголосный хор в строгом стиле — хочу обещание свое исполнить. Будь здоров, желаю всего наилучшего. Твой Ан. Лядов.

25 мая [без указания года]»².

¹ Из писем А. Лядова к О. Корсакевич. Государственный центральный литературный архив.

² Архив А. Н. Римского-Корсакова. Из архива М. П. Беляева. ЛГПБ. (Разрядка моя — Н. Э.).

В письме Лядова от 1908 г. к О. Корсакевич (Государственный центральный литературный архив) читаем: «Я написал 6 духовных

Три последних оркестровых сочинения Лядова, как уже ранее упоминалось, совершенно различны по характеру своей программности, по оркестровым средствам, по форме, по музыкальному языку.

«Танец амазонки» (ор. 65, 1910) посвящен знаменитой балерине, Иде Рубинштейн. Эта пьеса не принадлежит к числу удачных сочинений Лядова. Нарядная, пышная музыка произведения носит характер чисто внешней эффектности, не свойственной стилю изложения Лядова (таковы «призывы» труб во вступлении, частые оркестровые tutti и др.). И музыкальный склад самой темы (ориентальная мелодия танцевального сложения) и характер ее развития в репризе¹ основаны на внешних приемах фактурного варьирования.

За год до смерти Лядова увлекла идея создать крупное симфоническое произведение на сюжет «Из Апокалипсиса» (ор. 66, 1913). Это оркестровое произведение Лядова рассчитано на массивную звучность большого симфонического оркестра. Сюжет заимствован Лядовым из «Откровения св. Иоанна Богослова». Текст 1, 2, 3-го стихов X главы «Откровения» служит программой сочинения и приводится Лядовым в начале партитуры: «И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, облеченного облаком: над головою его была радуга, и лице его, как солнце, и ноги его, как столпы огненные, в руке у него была книжка раскрытая; и поставил он правую ногу свою на море, а левую на землю, и воскликнул громким голосом, как рыкает лев; и когда он воскликнул, тогда семь громов проговорили голосами своими...»

Для осуществления этой грандиозной картины Лядову потребовалось значительно расширить средства обычного оркестра. Чтобы усилить звучность, Лядов вводит в оркестр дополнительные инструменты (так, в состав медной группы, кроме валторн, вошли 3 тромбона, 3 трубы и 2 тубы).

хоров, хочу к ним прибавить еще 4-ре, чтобы было 10. Потом примусь за Метерлинка».

¹ «Танец амазонки» написан в простой трехчастной форме со вступлением и кодой на материале первой части.

Характерной особенностью формы произведения¹ является расширение и обособленность основных тем, которые сами по себе представляют трехчастные, замкнутые построения (такая структура отдельных разделов сонатной формы, как известно, не способствует ее слитности).

[Программность этого сочинения имеет обобщенный характер, свойственный многим программным симфоническим сочинениям русских композиторов.]

Главная тема—суровая и строгая. В ней нашел свое воплощение образ ангела, «грозного и беспощадного судьи божьего»:

Imperioso

42

Мелодия темы напоминает мелодии композиторов до-баховской эпохи строгого стиля. Гаммообразное нисходящее движение в пределах октавы с опорой на тритон (do-sol^b-do) создает любопытное сочетание диатонической архаики с элементами «дважды увеличенного лада». Такое сочетание характерно для некоторых новых направлений музыки начала XX века.

Во второй теме (побочная партия) слышится как бы мольба человечества о пощаде. Ее мелодия напоминает старинные знаменные распевы. Она резко контрастирует главной теме²:

¹ «Из Апокалипсиса» написан в сонатной форме.

² Большому диапазону октавы главной партии противопоставлен диапазон малой тонической терции (a-moll) в побочной партии.

Plamete

43 *pp*

Тематическое контрастирование Лядов усилил контрастом тембровым: после угрюмых басов (туба, тромбоны) главной партии особенно светлым кажется высокое, прозрачное звучание побочной темы у деревянных духовых и струнных инструментов.

Общее развитие подчинено большому динамическому нарастанию к репризе и к коде. Резкие «удары» всего оркестра в конце сочинения как бы иллюстрируют последнюю фразу стиха: «...тогда семь громов проговорили головами своими...».

Несмотря на отдельные находки как в области тематической, так и оркестровой, идея грандиозного, космического «действия» не удалась Лядову. Стих из «Откровения», рисующий титаническую борьбу грозных сил бытия, еще в большей мере, нежели сюжет пьесы «Сестра Беатриса» Метерлинка, оказался чужд манере творчества Лядова.

В истории развития музыкального искусства обращение к подобному сюжету не ново. Широко известны непревзойденные по своей глубине и силе сочинения мастеров прошлого на религиозные сюжеты—Баха, Бетховена, Моцарта, Верди, Берлиоза; Лядов в начале XX века не сумел переосмыслить избранной им темы. Композитор не смог создать действительно крупного симфонического сочинения с единой линией драматического нарастания. Все произведение «Из Апокалипсиса» дробится на отдельные внешне-образительные эпизоды описательного характера.

После исполнения «Из Апокалипсиса» на концерте А. Зилоти в 1916 году Асафьев писал: «...никакие удвоения и утроения «труб и литавр» не придадут этой пьесе подлинного апокалипсического настроения, так как оши-

бочен самый подход композитора к теме: внешне изобразительный, описательный»¹.

Последним произведением Лядова, его лебединой песней была «Népie» (ор. 67, 1914). Лядов собирался написать музыку к пьесе Метерлинка «Аглавена и Селизетта». Друзьям своим он играл целые законченные части сюиты «Из Метерлинка». Еще в 1907 году Лядов писал: «Ах, какой у меня будет «Метерлинка»!.. Я положительно влюблен в своего «Метерлинка»! Я боюсь, что умру и не кончу. Ведь ни одной нотки не записано»².

И действительно, Лядов из четырех уже сочиненных пьес успел закончить лишь «Népie» («Скорбная песнь»). Он сам сдал в печать это последнее свое сочинение, вышедшее в свет уже после смерти композитора.

«Скорбная песнь» возникла под впечатлением заключительной сцены смерти Селизетты из драмы Метерлинка. Образ Селизетты, умирающей с ложью на устах, чтобы дать счастье любви Аглавене и Мелеандру, является в творчестве Метерлинка одним из наиболее ярких по силе драматического воздействия.

В своей музыке Лядов с большой выразительностью раскрывает красоту человеческой души в ее «таящихся», скрытых страданиях. «Скорбная песнь» Лядова — произведение глубоко эмоциональное и правдивое.

Написанная для оркестра, «Скорбная песнь» по типу изложения близка фортепианным прелюдиям. Камерный стиль ее определяется не только строением формы, но и составом оркестра (в который входят лишь струнные, валторны и группа деревянных духовых инструментов) и общей «приглушенностью» звучания. В этом произведении Лядова отсутствуют черты какой-либо внешней изобразительности. В коротких, нисходящих хроматических интонациях «Népie» слышатся отрывочные, взволнованные фразы задушевно-нежного голоса, иногда мелодия ее подобна едва уловимым легким вздохам:

¹ Игорь Глебов. Второй вне-абонементный концерт А. Зилоти. Хроника журнала «Музыкальный современник», 1916, вып. 5—6, стр. 8.

² В. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 65.

44 **Addolorato**

„Nénie“ op. 67



По некоторым приемам изложения «Nénie» близка музыке Скрябина и Вагнера¹. Однако у Лядова отсутствует склонность к той, несколько преувеличенной патетике, которая типична для творчества упомянутых композиторов; тихое, задумчивое и прозрачное сочинение Лядова передает нежнейшие переживания глубоко затаенных человеческих чувств.

По мнению Б. В. Асафьева, «Скорбная песнь» Лядова является произведением автобиографическим; в нем «композитор приоткрыл уголок своей собственной души, из своих личных переживаний он почерпнул материал для этого звукового рассказа, правдиво-трогательного, как робкая жалоба»².

Это последнее изданное сочинение Лядова.

Подобно другим композиторам, Лядов оставил ряд набросков произведений, не увидевших свет. Однако боль-

¹ Несомненно гармоническое и интонационное сходство; в музыке «Nénie» так же много секвенций и эллиптических оборотов в гармонии, характерен и прием «оттягивания» тоники.

² Игорь Глебов. Петроградские куранты. «Музыка», 1914, № 202, стр. 618—619.

большинство музыкальных эскизов композитора остались незаписанными и сохранились лишь в воспоминаниях его друзей и современников. Для выяснения общей направленности творчества Лядова эти неосуществленные планы также представляют значительный интерес.

Еще в ранней юности (1877—1878), будучи начинающим композитором, Лядов часто бывал в доме своего учителя — Римского-Корсакова. В те годы Лядов играл охотно и много, вызывая всеобщее восхищение слушателей. Наряду с отрывками из сочинявшихся тогда «Бирюлек», Лядов нередко исполнял начало своего В-dur'ного квартета «с превосходной, певучей, второй темой. Отрывок этот, — по воспоминаниям Римского-Корсакова, — всех нас восхищал, до Стасова включительно, который после, в статье своей «25 лет русского искусства», так-таки и пропечатал, что у Лядова имеется превосходный квартет. К несчастью, этого квартета не имеется и до сих пор... То, что за этим превосходным началом не последовало продолжение, принадлежит к числу тех непонятных вещей, которыми окружен Лядов...»¹.

Это было первое ненаписанное Лядовым сочинение, получившее самую громкую огласку, неприятную и для Лядова и для Стасова (сейчас же последовала резкая статья Лароша, ядовито сравнивавшего Стасова с Ноздревым)².

«Непонятные вещи», о которых пишет Римский-Корсаков, заключаются в чисто индивидуальных особенностях творческого процесса Лядова. Лядов записывал свои сочинения сразу начисто (по свидетельству современников, они имели «идеально каллиграфический вид»), но созревали они подолгу; иногда уже совершенно законченные произведения, которые неоднократно исполнялись автором перед друзьями, Лядов все еще продолжал «дорабатывать», и лишь в случае своего полного удовлетворения композитор их записывал. Произведения же незаписанные исчезали бесследно, оставаясь лишь в памяти людей, их слышавших. От исчезнувших таким образом мелких сочинений ничего

¹ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 165.

² «Ноздрев, — писал Ларош, — показывал стойла, где у него были хорошие лошади, а Стасов показывал стойла, где такие лошади будут!» (Цит. по «Сборнику статей», 1916, стр. 10).

не сохранилось; крупные замыслы оставили след в литературных воспоминаниях.

Римский-Корсаков часто уговаривал Лядова написать оперу, однако эта область творчества недостаточно привлекала композитора, хотя он еще с детских лет прекрасно знал оперную музыку. В зрелые годы, по воспоминаниям современников, Анатолий Константинович не любил изучать оперу путем хождения в театр.

Первым литературным произведением, заинтересовавшим Лядова в качестве оперного сюжета, была «Снегурочка» Островского¹. Однако Лядов так и не приступил к ее сочинению.

Следующим крупным оперным замыслом Лядова оказался сюжет Даля «Ночь на распутии» (или «Утро вечера мудренее», или «Зорюшка»). Лядова очень увлекала идея создания русской фантастической сказочной оперы.

«...Мечтаю, как о величайшем счастье — писал Лядов в июне 1890 года, — приняться за оперу; но начать оперу я могу только тогда, когда окончу дьявольскую «Невесту» и струнный квартет, который я обещал приготовить к именинам Беляева»².

Поэт Полонский изложил несколько сцен будущей оперы в стихах, поэт Голицишев-Кутузов написал сцену русалок; полный сценарий оперы был сделан племянницей Стасова — В. Комаровой. Лядов принимал горячее участие в составлении сценария, присылая либреттисту для подбора текстов книги по русской мифологии, сборники русских песен. По мысли Лядова, опера должна была состоять из четырех актов и шести картин³.

¹ Много позже в качестве оперного сюжета Лядова заинтересовал «Золотой петушок» «...но, как это часто случалось с покойным Анатолием Константиновичем, — вспоминает либреттист «Золотого петушка» В. И. Бельский, — его намерение так и осталось намерением». (Сергей Ильин. Золотой петушок. Журнал «Лукоморье», 1916, № 52).

² В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 63. Под «Невестой» Лядов подразумевает свою кантату «Мессинская невеста», которую он перерабатывал для издания у Беляева.

³ См. подробнее: Вл. Каренин. А. К. Лядов и его «Зорюшка». «Музыкальный современник», 1916, кн. 7.

Но сюжетная канва «Зорюшки», театральное развитие действия не удовлетворяли Лядова. Композитор по несколько раз требовал переделки сценария. Менялись основные действующие лица, целые сценические ситуации (так, например, сцена наводнения в лесу была заменена сценой пожара). В конце концов Лядов оставил мысль об опере.

Биограф Лядова В. Г. Вальтер сообщает: «Для этой оперы Лядов не написал ни одной ноты»¹. В. Комарова (литературный псевдоним — Вл. Каренин), однако вспоминает темы из ненаписанной оперы, вошедшие впоследствии в другие произведения Лядова. Так, например, сообщает Комарова: «Колыбельная домового» — это та колыбельная, которая слышится теперь в начале «Кикиморы»; многие отрывки, относившиеся к сцене на берегу озера, вошли впоследствии в «Волшебное озеро»². Сохранившиеся архивные материалы полностью подтверждают высказывания Вл. Каренина³.

В 1895 году Модест Чайковский предложил Лядову либретто оперы на сюжет «Франчески да Римини». Лядовым были сочинены отдельные отрывки для этого произведения, однако он ничего не записал, так же как и для последней предполагавшейся оперы — «Принцесса Розовые щечки».

В 1909 году к Лядову обратился «учредитель» русского балета в Париже — С. П. Дягилев. Он просил Лядова написать музыку на либретто М. М. Фокина «Жар-птица»: «Мне нужен балет и русский й... таковой мне очень ну-

¹ В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 63.

² Вл. Каренин. А. К. Лядов и его «Зорюшка». «Музыкальный современник», 1916, кн. 7, стр. 16.

³ В рукописном отделе Ленинградской публичной библиотеки хранится нотная тетрадка Лядова 1880 г. со следующими музыкальными отрывками из предполагавшейся оперы: «Русалка», «На ветках» (см. анализ «Волшебного озера»), «Серенада», «Для русалок», «Пльви, венок» (для голоса с сопровождением), «Гопак», «В лесу». Это небольшие музыкальные наброски, заключающие в себе или ясно выраженную и законченную тему («Серенада», «Гопак»), или несколько секвенционных звеньев, красочных аккордовых последовательностей («На ветках», «Для русалок», «В лесу»).

На нотах одного из отрывков, датированного 1889 г., рукою А. Римского-Корсакова помечено, что эта тема использована Н. А. Римским-Корсаковым в качестве мотива шествия шемаханской царицы (II акт) в опере «Золотой петушок».

жен, чтобы играть его в мае предстоящего (1910) года в Парижской Grand Opéra и в огромном Лондонском Royal Drury Lane...» «Мы все считаем Вас теперь нашим первым, самым интересным и самым свежим музыкальным талантом»¹. Лядов отказался от предложения С. П. Дягилева. Одной из причин отказа была полная неприемлемость для Лядова поставленных Дягилевым сроков сочинения: балет должен был быть написан менее чем за полгода (письмо Дягилева датировано 4 сентября 1909 года).

С 1910 по 1913 год Лядов был занят мыслью о сочинении музыки к балету «Лейла и Алалей» А. М. Ремизова для постановки на сцене Мариинского театра. Музыка была частично не только сочинена, но и записана. Имелась тетрадь с надписью «Лейла-русалия», которую Лядов сжег перед смертью. Остались лишь черновые наброски трех отрывков: 1) «Adagio» 2) «Шаги Карачуна» и 3) «Метель» — с надписью Лядова на тетради: «Всякая чертовщина к балету Лейла» (см. автограф на стр. 175).

У С. М. Городецкого сохранились следующие воспоминания о музыке к балету «Лейла и Алалей»: «Играл он [Лядов], главным образом, тему моря, к которому пришли за счастьем люди. Помню, с небрежным видом волшебника, рассыпающего сокровища без счета, он, сыграв несколько этих тем, спросил, которая лучше, добавив, что их у него до семнадцати. Лучшую, по его решению, и, действительно, волнующую выраженным в ней безысходным стремлением, он записал на своем портрете, прибавив заглавие «Капля моря»².

Картина «Море-океан» так представлялась Лядову: «Шумело море-океан, как гусли, со звоном половодья звонко, по литым серебряным струнам била волна, бежала говорливая, несла их счастье»³. Музыка к балету должна была начаться высокой нотой у скрипки... «Загорается звездочка, судьба решительница любви и смерти, сводит на разречье рек две предназначенные друг другу души —

¹ В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 61.

² С. Городецкий. Портрет Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 110.

³ О несостоявшемся балете Лядова. «Музыка», раздел «Среди печати», 1915, № 204, стр. 11.

двух странников, вышедших на землю в их первый день. Я — Лейла. Я — Алалей»¹. Такие образы, по воспоминаниям А. Ремизова, рисовались Лядову в его сказочном балете.

В последние годы жизни Лядов играл на рояле отдельные темы и отрывки из вновь задуманных произведений: «Морская идиллия» на картину Бёклина (того же названия) и «Купальская ночь» к рассказу Ремизова.

По воспоминаниям современников, слышавших за роялем отрывки «Из Бёклина», музыкальный замысел Лядова был удивительно красив и вероятно мог бы стать «одним из лучших созданий богатой фантазии Лядова». Другое сочинение тех же лет — «Купальская ночь» представлялось Лядову в виде полета «всех духов созданных сказочной фантазией русского народа»².

Однако и эти замыслы остались «только в воображении композитора и в тех волшебных звуках, которые слышали немногие. Ничего не было записано»³.

Из краткого перечня неосуществленных работ видно, что Лядова долгие годы интересовала мысль о воплощении в музыке водной стихии, образов, связанных с фантастической природой. Однако творческое завершение в музыке Лядова получили не модернистические сюжеты, а отображение русской народной сказочности в его замечательной картине-пейзаже — «Волшебное озеро».

Как мы ранее упоминали (см. стр. 168), в последние дни жизни Лядова занимал план создания инструментального цикла «Из Метерлинка», который он хотел назвать просто «Легенды». Совсем больной, перед отъездом в Полыновку, Лядов успел отослать в печать одну небольшую законченную им «легенду»: «Последняя корректура, которую Лядов держал уже утомленной рукой, была «Nénie» — «Скорбная песнь»⁴.

¹ О несостоявшемся балете Лядова. «Музыка», раздел «Среди печати», 1915, № 204, стр. 11.

² И. Витоль. Творчество Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 171.

³ В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 92.

⁴ И. Витоль. Творчество Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 170.

Всякая чертовщина

Абсолютно.

Из записной книжки А. К. Лядова: «Всякая чертовщина для балета Лейла». Автограф.

Несколько других произведений из предполагавшегося цикла были частично записаны и сохранялись в черновиках, после смерти композитора, у А. Глазунова¹.

О Лядове-композиторе сложилось мнение, будто его сравнительно малая продуктивность является результатом лени. Этот вопрос на самом деле значительно более сложен. У Лядова имеется 67 произведений с обозначением опуса и более десяти — без опуса, а также ряд редакционных работ и переложений для оркестра (инструментовка отдельных номеров оперы «Сорочинская ярмарка» Мусоргского и др.). Из современников Лядова самыми плодовитыми композиторами были Римский-Корсаков и Чайковский. Бородин сравнительно с ними написал совсем немного, но произведения Бородина почти все представляют крупные монументальные формы. Большинство сочинений Лядова — миниатюры.

«Благодаря своей лаконичности производя впечатление талантливого экспромта, миниатюра в действительности обязана своим существованием упорному и кропотливому труду художника. С этой точки зрения весьма возможно, что Лядов поработал на своем веку больше, чем можно было от него требовать», — справедливо пишет о творчестве Лядова Н. Малков².

На мельчайшую проработку всех деталей своих замечательных миниатюр Лядов не жалел ни сил, ни времени. По воспоминаниям О. Корсакевич, Лядов в своем творчестве «придерживался совета Толстого: «не жалеть никаких трудов, чтобы облечь любимое содержание в наилучшие формы»³.

В письмах Лядова мы часто встречаем жалобы на невозможность заниматься творчеством. Постоянная нужда и материальная необеспеченность не давали возможности композитору полностью посвятить себя любимому искусству. Глубокое чувство ответственности художника, для

¹ А. Глазунов предполагал закончить оставшуюся партитуру Лядова. Подробнее смотри «Наброски и нотные записные книжки Лядова», «Русская музыкальная газета», 1915, №№ 47—48.

² Н. Малков. Анатолий Константинович Лядов. «Русская музыкальная газета», 1914, № 36/37, стр. 704.

³ О. Корсакевич. О критике творчества А. К. Лядова. 1934 (рукопись).

которого творческий процесс был высочайшим стремлением жизни, не допускало Лядова печатать произведения, недостаточно отшлифованные. «...продавать свое творчество раньше, чем оно материализовалось в виде написанного сочинения, он [Лядов] не мог, несмотря ни на какие тиски нужды»¹, — вспоминает его биограф В. Г. Вальтер.

Как уже говорилось, Лядов тяготился своими педагогическими обязанностями, считал их «буднями». Лядов постоянно жаловался, что «будни» совсем затянули его, что он не может «сочинять, как другие композиторы, в свободные полчаса между занятиями в консерватории и частными уроками»². «Проза жизни точит меня, хоть и медленно, но зато верно. Это мой самый, самый страшный враг», — говорил композитор³. В письме к М. П. Беляеву (1902) Лядов писал: «Я ужасно устал и — увы! — ничего не сделал, что обещался — уж прости меня ради Бога... Ты себе представить не можешь, как я утомлен уроками, музыкальной сушью... По временам так жаль себя бывает, что хочется плакать»⁴.

День Лядова был распределен так, что для творчества оставалось мало времени. Все утро Лядов проводил в консерватории, затем занимался в Придворной певческой капелле и, наконец, вечером вынужден был давать еще частные уроки.

«С ужасом думаю о консерватории, капелле и частных уроках, — писал Лядов Н. И. Абрамычеву в конце летних каникул. — Господи! Когда этому будет конец? я устал, как извозчичья лошадь...»⁵.

От утомления Лядов приходил в такое нервное состояние, что не мог слышать звуков рояля: «...из-за этого оба сына Лядова должны были отказаться от занятий музыкой, хотя очень ее любили...»⁶.

¹ В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 50.

² Там же, стр. 49.

³ Там же, стр. 59.

⁴ Там же, стр. 49—50.

⁵ Архив Н. И. Абрамычева. ЛГПБ. Письмо Лядова от 5 августа 1899 г.

⁶ О. Корсакевич. О критике творчества А. К. Лядова. 1934 (рукопись).

По той же причине Лядов стал сочинять в уме, без фортепиано. «С помощью художественного воображения и изумительной музыкальной памяти он стал сочинять, переделявать, оркестровать свои произведения без рояля... Нередко среди разговора с близкими, улыбаясь, [Лядов] произносил, как бы переделявая произведение: «так будет лучше»¹.

Напряженно работая, Лядов искал возможно лучшего воплощения своих музыкальных образов; он не начинал нового произведения, не доведя до полной законченности ранее задуманного. При таком методе творчества невозможность сочинять тогда, когда хотелось, и столько, сколько хотелось бы, приводила Лядова в глубоко-пессимистическое настроение. Иногда Лядов начинал сомневаться в своих творческих возможностях: «Сочиняю мало и сочиняется туго, и это меня страшно мучает. Неужели я только учитель? Очень бы этого не хотелось! А кажется, что кончу этим. С каждым годом я все больше и больше теряюсь — как надо сочинять и что сочинять?»².

В ответ на присланный ко дню рождения подарок в виде переплетенного полного собрания его сочинений, Лядов пишет О. Корсакевич: «Очень Вас благодарю, мои милые друзья, за присланного в чудесном «костюме» Акалядова. Но вместо радости я почувствовал грусть: как мало я сделал! да и из того, что сделал, надо еще, по крайней мере, половину выкинуть — так плохо. Что же осталось? Ох, как тяжело жить на свете!..» (письмо от 4 мая 1905 г.)³.

Беляев как-то предложил назначить Лядову ежегодную пенсию, чтобы тот мог полностью посвятить себя творчеству. На это предложение Лядов ответил: «Уж поздно, я уже отвык от систематической работы»⁴. Горечь подобного признания говорит о той трудной жизни, которая выпала на долю композитора.

¹ О. Корсакевич. О критике творчества А. К. Лядова. 1934 (рукопись).

² В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, Письмо от 17 июля 1888 г., стр. 59.

³ О. Корсакевич. Анатолий Константинович Лядов, 1934 (рукопись).

⁴ В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 52.

Облик Лядова-человека не может быть достаточно полно раскрыт вне отношений его с миром передовых музыкантов той эпохи. Огромное личное обаяние, бесконечная скромность, доброта и внутренняя деликатность — все это привлекало к Лядову людей самых разнообразных по характеру и по творческим устремлениям. Лядов был дружен и с представителями «Могучей кучки» и с Чайковским; ни в чем не поступаясь перед крутым нравом Беляева, Лядов оставался его лучшим другом в течение всей жизни.

В происшедшей однажды размолвке с Беляевым, Лядов с большой твердостью отстаивал свою независимость: «Я решил не ходить к тебе, чтобы не подвергать себя вторичной ругани...¹ — писал Лядов Беляеву. — Драмы, конечно, тут нет никакой, но нет и пустяка. Такое неделикатное, грубое отношение ко мне я не могу считать пустяком...»².

Лядов считал, что дружба не должна стирать чисто индивидуальных особенностей людей: «Только совсем безличные обладают «хорошим характером», т. е. делают все то, что хотят другие. Надо ценить «горькое» в горчице», — писал Лядов³.

Дружба с различными музыкантами была основана у Лядова часто не только на сходстве во взглядах, но также на глубоком взаимном понимании и уважении.

Лядов очень страдал, когда смерть начала уносить одного за другим его лучших друзей — Беляева, Стасова, Римского-Корсакова. «Сегодня похоронили нашего дорогого Беляева (28 декабря 1903 г.)... — писал Лядов. — Я и теперь еще не могу ясно понять, что Беляева нет и не будет. Это что-то невозможное! Я плачу, не переставая»⁴.

¹ Размолвка произошла из-за слишком «энергичных» упреков со стороны Беляева в чрезмерной творческой медлительности Лядова.

² Архив А. Н. Римского-Корсакова. Из архива М. П. Беляева. ЛГПБ. Письмо Лядова.

«Мне очень жаль», — писал в другом письме Лядов, — что Вы во мне видели только одну сторону моего характера — «доброто малюго»; но во мне есть и другая сторона, которая никогда не выносила над собою ни «исправительных мер», ни насилия, ни власти, хотя бы все это делалось во имя любви, дружбы или родства» (В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова, «Сборник статей», 1916, стр. 34).

³ Из писем Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, письмо от 5 октября 1906 г., стр. 190.

⁴ В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 75.

«Вчера умер Стасов,— писал Лядов в октябре 1906 года.— ...Больше не встречу в своей жизни такого человека!.. Мне он всегда казался зимним, морозным, ясным днем... Как он всех нас любил, как защищал от всех NN и К°! Мне странно представить музыкальную жизнь без Стасова. «Ох братцы, мало нас, голубчики, немножко!»¹.

Иногда у Лядова появлялось ощущение одиночества, чувство собственной отчужденности: «Мне странно: за что меня все любят? Я совсем особенный урод и почти ничего со всеми общего не имею»²,— замечает он в одном из писем.

Из крупнейших композиторов-современников Лядов был связан наиболее тесными узами дружбы, длившейся всю его жизнь, с Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым.

В юности Лядова это были отношения ученика и учителя, в зрелые годы — близких друзей, коллег по педагогической работе (в консерватории и капелле), музыкантов, глубоко чтивших особенности творчества друг друга.

Сохранилась переписка обоих композиторов³. Далеко не полная, она охватывает период с 1887 по 1907 год. В переписке отражены главным образом «деловые» отношения, свидетельствующие о тесной творческой связи Лядова и Римского-Корсакова. Нередко Римский-Корсаков обращается с просьбой к Лядову просмотреть гармонические задачи своих учеников. Лядов спрашивает совета относительно голосоведения в только что сочиненных им произведениях, относительно тональных взаимоотношений отдельных частей. Однажды (июль 1895 г.) Лядов выписал и послал Римскому-Корсакову несколько народных песен, думая, что они могут пригодиться для отдельных эпизодов (венчания или хоровода) оперы «Садко», над которой тогда работал Римский-Корсаков. Римский-Корсаков со всей горячностью просит самого Лядова написать оперу: «Пишите оперу, и оперу русскую; ведь Вы так все это понимаете. И никто, кроме Вас, этого сделать не может. Сказочную оперу без дрррррамы!»

¹ Из писем. «Сборник статей», 1916, стр. 190—191.

² Там же, стр. 196.

³ Переписка Н. А. Римского-Корсакова с Ан. К. Лядовым. «Музыкальный современник», 1916, кн. 7.

Зная, насколько совершенно владел Римский-Корсаков оркестром, Лядов иногда просил его дать советы по части оркестровки, например: сможет тот или иной инструмент сыграть порученную ему фигуру, «не захлебнется ли» труба от слишком быстрого темпа? Лядов обращается с просьбой к Римскому-Корсакову проверить по метроному не быстрый ли темп он выставил для «Бабы-Яги». «Все время я этим мучаюсь,— пишет Лядов,— разрешите, дорогой, черкните пару слов».

Лядов делился с Римским-Корсаковым своими литературными впечатлениями, своими музыкальными симпатиями и антипатиями. В его письмах мы находим высказывания о Пушкине, о французских писателях, отдельные замечания о композиторах — Балакиреве, Чайковском.

Просматривая новые сочинения Римского-Корсакова, Лядов тут же со всей непосредственностью приветствовал их: «Проигрывая «Воеводу»,— писал Лядов Римскому-Корсакову,— я несколько раз Вас мысленно целовал».

Иногда во взглядах обоих композиторов случались несогласия, сводившиеся главным образом к вопросам музыкальных вкусов (так, например, «кучкисты» 70-х годов относились отрицательно к отдельным произведениям Чайковского, которые Лядов высоко ценил). С течением времени, однако, оба композитора всегда приходили к общей точке зрения.

В последние дни жизни Римского-Корсакова Лядов почти ежедневно навещал его. В письме от 11 апреля 1908 года (вечер) Лядов пишет: «Застал Корсакова лежащим в халате на диване в кабинете. Удушье прошло, но он был очень слаб. Корсаков очень обрадовался мне, благодарил и вспоминал, как я ему играл¹. Я боялся, что разрыдаюсь, и потому напустил на себя какой только мог — холод: это отрезвило меня... Мне кажется, что дело плохо. Мне так жаль его! Я почувствовал такую близость к нему и ко всем

¹ Утром того же дня Лядов завтракал у Корсакова. «После завтрака,— пишет Лядов,— сын Корсакова снимал меня вместе с Н. А., а потом — одного меня. Я играл из первой части «Метерлинка». Он очень хвалил и поцеловал меня в голову. Когда я уходил домой, он подарил мне своего «Петушка» (Из писем. «Сборник статей», 1916, стр. 201—202).

его. Большой кусок жизни я с ним и с ними прожил, и все ссоры — были только пеной, которую глупая жизнь наносит. Как грустно жить на свете!»¹. В другом письме говорится о том, как был обрадован Корсаков, когда Лядов похвалил «Золотого петушка». Корсаков воскликнул: «...вот это мне большой подарок на праздник!»².

После смерти Корсакова, в конце своей жизни, Лядов много играл из его сочинений; Лядов «умилялся перед многими страницами «Китежа», восхищался смелыми новшествами в «Золотом петушке»³. «...Римский-Корсаков... этой весной [весна 1914 г.] как бы вновь [для меня] нарождается», — часто говорил Лядов⁴.

С М. Балакиревым Лядов познакомился, по всей вероятности, в доме Римского-Корсакова. В конце 80-х и начале 90-х годов отношения между обоими композиторами были достаточно близкими. Лядов показывал Балакиреву свои сочинения, прислушиваясь к авторитетным замечаниям старшего коллеги; Балакирев считал своим долгом «наставлять» молодого композитора. Когда Лядов жил еще в доме сестры своей, на Кабинетской улице, Балакирев часто заходил к нему, затем оба композитора отправлялись или к родственницам Балакирева, или «на прогулку, которая охватывала чуть ли не пол Петербурга. После прогулки заходили пить чай к Балакиреву...»⁵.

Однако впоследствии отношения Балакирева и Лядова стали значительно более далекими. Лядову были глубоко чужды религиозные увлечения Балакирева, которые последний всячески навязывал своим друзьям: «Ведь вы без веры в конце концов зарежетесь или застрелитесь»⁶, — говорил Балакирев Лядову и его приятелю Н. С. Лаврову. По воспоминаниям А. К. Глазунова, Лядов часто жаловался, что «Балакирев на него ужасно действует и отбивает у него охоту работать...»⁷. Сохранились письма Лядова, в кото-

¹ Из писем Ан. К. Лядова, «Сборник статей», 1916, стр. 202.

² Там же, стр. 202.

³ «Русская музыкальная газета», 1916, № 11, стр. 247—248.

⁴ Там же.

⁵ В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 27.

⁶ Там же, стр. 27.

⁷ В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 30.

рых композитор рассказывает, что после исправлений Балакирева он разрывал и сжигал уже законченные сочинения. Так погибло одно из ранних «интермеццо» Лядова и этюд *As-dur*, посвященный М. Балакиреву¹. Вне сферы творчества, судя по запискам Балакирева, между композиторами сохранялись деловые отношения, основанные на взаимном глубоком уважении.

На вечере у Балакирева Лядов в 1887 году познакомился с Петром Ильичом Чайковским.

«Дорогой Анатолий,— писал Балакирев.— В среду [4 марта] у меня вечером будет Чайковский, желающий видиться со всеми нашими музыкантами и в особенности с Вами. Я также соскучился, давно Вас не видя. Приходите, только пораньше — часов в 8-мь.

Ваш всегда М. Балакирев»².

В 80-х и начале 90-х годов среди представителей «Могучей кучки», а затем «беляевского кружка» все более растет интерес к творчеству Чайковского. Отношения, полные взаимного уважения, закреплялись установлением личных дружественных связей. С 1891 года Чайковский стал все чаще приезжать в Петербург; «...с этого времени,— пишет Н. Римский-Корсаков о Чайковском в своей «Летописи музыкальной жизни»,— началось его сближение с беляевским кружком и главным образом с Глазуновым, Лядовым и мной»³.

В 1892 году Чайковский так говорил о своем отношении к композиторам «Могучей кучки»: сложилось «представление о борьбе каких-то двух партий, из которых одна была «кучка»... а другая — все, что вне «кучки». Последняя партия почему-то названа «консерваторской»... Как пример всей несообразности подобного деления на партии, я укажу на следующий прискорбный для меня факт. По общераспространенному в русской музыкальной публике представлению, я отнесен к партии, враждебной тому из живых русских композиторов, которого я люблю и ценю

¹ В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова «Сборник статей», 1916, стр. 29—30.

² Там же, стр. 67.

³ Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 253.

выше всех других,— Н. А. Римскому-Корсакову. Он составляет лучшее украшение «новой русской школы»; я же отнесен к старой, ретроградной. Но почему?.. Он сочинял программные симфонии,—и я также... Я много лет был профессором консерватории — якобы враждебной «новой русской школе»,—и Н. А. Римский-Корсаков также... мы, казалось бы, идем по одной дороге; и я с своей стороны горжусь иметь такого спутника... Лядова и Глазунова также причисляют к моим музыкальным противникам, а я очень люблю и ценю их дарование»¹.

Отношения Лядова и Чайковского были самыми искренними. «Лядов и Чайковский после первой же встречи близко сошлись»,— вспоминает В. Вальтер²; дружба композиторов продолжалась вплоть до внезапной кончины Чайковского (в 1893 г.).

Лядов восхищался талантом Чайковского, его смелыми и независимыми взглядами: «Счастливый композитор — Чайковский! Сочиняет как ему хочется, не спрашивая о том, нравится ли это другим или нет. Захочет — напишет и тривиальность, не боясь никакой критики!»³.

Объясняя в классе правила голосоведения, Лядов говорил: «Эти правила выведены из сочинений великих авторов, но если я встречу у Листа или Чайковского параллельные квинты, то скажу, что они правильны, так как такие композиторы сами создают законы»⁴.

Навещая больного Чайковского, Лядов познакомился с его братом Модестом, а также с музыкальным критиком Ларошем, с которым впоследствии очень подружился. Лядов не мог не оценить широту и свободу музыкальных суждений этого незаурядного человека, его большую эрудицию.

Насколько хорошо и нежно Модест Ильич Чайковский относился к Лядову, видно из его поздравительного обра-

¹ П. Чайковский. Интервью, помещенное во 2-м номере «Петербургской жизни» за 1892 год (12 ноября) Цит. по журналу «Советская музыка», 1949, № 7, стр. 61.

² В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 67.

³ Там же, стр. 68.

⁴ Там же, стр. 69.

щения, приуроченного к юбилейным дням — тридцатипятилетию композиторской деятельности Лядова.

Юбилей Лядова был в ноябре 1913 года. Газеты и журналы широко откликнулись на это событие, консерватория устроила концерт из произведения Лядова¹. Однако композитор категорически отказался от официального чествования². В день юбилея Лядов уехал из дому, чтобы не принимать всех приходящих на его имя поздравлений, телеграмм, цветов.

Одно из наиболее проникновенных приветствий прислал Модест Ильич Чайковский:

4 декабря 1913 г. Клин

«Милый мой Анатолий!

Твое имя теперь у всех на языке, и мне хочется сказать тебе, что ты для меня. Ты — тихий ровный свет. Все в тебе светло: и человек, и художник. Около тебя свежеешь, поэтому мне всегда так отрадно быть с тобой. Свежеешь, когда слушаешь музыку твою, свежеешь, когда думаешь о тебе... Ты был тот тихий, ровный свет, который руководил мною... во всем, что я писал... И так, светлость моя, обнимаю тебя горячо, за все, что ты мне сделал, и благодарю тебя за то, что ты — ты!»³.

С Глазуновым у Лядова на протяжении всей жизни были ровные, товарищеские отношения, сердечные и простые, проникнутые обоюдной симпатией⁴. Знакомство их возник-

¹ На юбилейном концерте (29 ноября), устроенном в Петербургской консерватории, были исполнены: «Бирюльки» и «Вариации на польскую тему для фортепиано», народные песни, в обработке Лядова для голоса с фортепиано, а также оркестровые сочинения — «Музыкальная табакерка», «Интермеццо», «Волшебное озеро», «Польский, памяти Пушкина», сыгранные ученическим оркестром под управлением А. Глазунова, Н. Черепнина и С. Габеля («Русская музыкальная газета», 1913, № 49, стр. 1143).

² В газете «Русь» под фотографией Лядова было написано: «Юбилейный концерт в Малом зале С.-Петербургской консерватории прошел без юбиляра. Скромный А. К. Лядов уклонился от чествования и на концерт не явился».

³ В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 69.

⁴ Сохранилось следующее письмо А. Глазунова, написанное после концерта, которым дирижировал Лядов 11 ноября 1900 г.: «Дорогой Толя! Вчерашний вечер, проведенный с тобой, оставил мне такое чудное воспоминание, которое я вряд ли когда-нибудь забуду.

ло еще в музыкальном кружке Петербургского общества любителей, куда Глазунов приходил послушать новые сочинения русских композиторов.

Лядов восхищался силой и зрелостью таланта Глазунова, говоря о нем: «...прямо вскочил на свои рельсы и поехал».

После исполнения 1-й симфонии, горячо приветствуя автора, Лядов воскликнул: «Что же это такое? Ведь этот мальчишка всех нас за пояс заткнул!»¹.

Консерватория и «беляевский кружок» были основным местом деятельности обоих композиторов, ареной для проявления их организаторского, педагогического и творческого таланта.

К А. Рубинштейну-композитору Лядов относился с некоторым недоверием, считая его музыку талантливой, но написанной часто по-дилетантски (с «грязным» голосоведением). Организаторские способности А. Рубинштейна Лядов очень ценил, искренне сожалея об уходе Рубинштейна с поста директора Петербургской консерватории (в 1891 году).

Дарование Мусоргского Лядов ставил необыкновенно высоко, преклоняясь перед яркостью и силой его музыкальных образов. Лядов ясно понимал все своеобразие таланта Мусоргского, которого нельзя «исправить», не лишив произведения его яркой индивидуальности, «души».

Лядов писал о Мусоргском: «Все его сочинения требуют большого, тщательного в техническом отношении, исправления. Но вот в чем штука-то. Начнешь исправлять, но тотчас видишь, что «правильность» эта совсем не подходит к Мусоргскому, что физиономия Мусоргского от этой «правильности» не только теряется, но прямо уродуется»².

В нашей дружбе с тобой и остальными членами нашей милой компании, установившейся на почве музыкальной, а также на личных симпатиях, есть в самом деле что-то трогательное; мы действительно очень любим друг друга...» (В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова, «Сборник статей», 1916, стр. 53).

¹ В. Беляев, Глазунов. 1922, стр. 45.

² В. Г. Вальтер. Ан. К. Лядов, как педагог. «Сборник статей», 1916, стр. 210—211.

После смерти Мусоргского Лядов оркестровал отдельные номера из его оперы «Сорочинская ярмарка»¹.

О взаимоотношениях Лядова и Скрябина уже говорилось в третьей главе настоящей работы (см. глава III, стр. 62—64).

Кроме широкого круга музыкальных друзей Лядова, его коллег по искусству, отношения с которыми, несмотря на большое различие творческих направлений, сохранялись хорошими и сердечными, у Лядова был узкий круг его ближайших родственников — Помазанские (сестра Лядова с мужем), Корсакевичи, Толкачевы.

О. Корсакевич вспоминает: «Каким это было счастьем, когда Лядов по воскресным дням приходил к нам в гости... Эти воскресенья были для нас такими же праздниками, как в детстве; Анатолий Константинович играл нам свои сочинения, а мы слушали и таяли»².

Лядов был интереснейшим собеседником. «Его милые колкости по адресу приятелей отличались всегда добродушием: на злость его чудное сердце способно не было», — рассказывает бывший ученик Лядова Владимир Венцель³.

Лядов владел стихотворной рифмой настолько, что мог тут же в разговоре сымпровизировать каламбур или ша-

¹ Еще при жизни Мусоргского Лядова очень привлекал сюжет «Сорочинской ярмарки», он часто поговаривал, что на этот сюжет с удовольствием написал бы оперу.

Когда опера Мусоргского, после его кончины, оказалась незавершенной, Лядов с большим рвением начал работу над ней: «...он довольно горячо ухватился за мысль окончить оставшуюся после Мусоргского оперу... Но не лучше ли Лядову просто написать вновь свою «Сорочинскую ярмарку», — говорил Римский-Корсаков в 1887 г. (Из архива А. Н. Римского-Корсакова, Ленинград, Разные выписки, 4 апреля 1887 г.).

В письме к нотному издателю В. В. Бесселю (27 января 1903 г.) Лядов предлагает оркестровать «Картинки с выставки» Мусоргского: «Хотите я Вам наинструментую «Выставку Гартмана» Мусоргского? Я бы сделал это летом, а в сентябре Вы могли бы уже напечатать». «Скоро явлюсь к Вам с партитурой «Вступление к «Сорочинской ярмарке», — пишет Лядов тому же адресату. Только хочу показать раньше Р. Корсакову» (30 сентября 1903 г.). (Центральный государственный литературный архив. Письма Лядова к В. В. Бесселю).

² О. Корсакевич. Анатолий Константинович Лядов. 1934 (рукопись).

³ Влад. Венцель. На память о Лядове. «Русская музыкальная газета», 1917, № 3, стр. 59.

раду; не обладая большим поэтическим дарованием, он сочинял стихи легко и аккуратно записывал свои стихотворные опусы. Сохранились три тетрадки стихотворений Лядова (Государственный литературный архив). В них можно найти острые эпиграммы, серьезные и сатирические стихотворения, часто высмеивающие недуги самого Лядова, небольшие каламбуры, различные поздравления, приглашения и ответы на поздравления в стихах.

Вот несколько стихотворений Лядова:

1. Пускай берется только тот за эпиграмму,
Кто может у людей найти пороков гамму,
И отыскать из гаммы сей,
Ту ноту, что звучит больней!

2. Я тронут, милые друзья,
И вашей прозой, и стихами,
И тем, что вспомнили меня,
Хотя завалены делами.
(1903 г.)

3. Ваш брат двоюродный А. К. Лядов.
.
Не глуп, не зол, ужасный мот,
Скучает прозой жизни жалкой,
Пленен драконом и русалкой,
В мечтах и в сказке лишь живет.
На новый год привет Вам шлет.

Письма Лядова к близким друзьям почти всегда содержат стихотворения. Так, находясь на даче и жалуясь на сильную жару в письме к приемной дочери Беляева — Валентине Митрофановне Беляевой (1902), Лядов добавляет к прозе следующее четверостишие:

Ах, зачем я не скелет!
Ветер в ребрах бы играл,
Я-б жары совсем не знал,
И стыда, что не одет.

В «Послании к другу» (Ан. Ив. Толкачеву) Лядов выразил состояние безнадежности педагога, пытающегося учить неспособных учеников.

«Послание к другу».

Уж лето красное промчалось,
Так дни за днями и бегут...

Не долго жигь мне здесь осталось...
 Опять за ненавистный труд.
 Чтоб обучать девиц, мальчишек,
 Терпенья должен быть излишек,
 А я устал уже давно
 Твердить год целый все одно..
 Как жалок тот, кто поясняет
 Глухому звук, слепому цвет!
 Ей-богу, в этом проку нет.
 Лишь время попусту теряет.
 К такому делу еду я —
 Печальная судьба моя.

В одном из своих писем к О. Корсакевич Лядов первый слог каждой фразы изображал нотой гаммы «до» при поступенно-восходящей последовательности в объеме одной октавы.



рогая Оленька



шай, когда выезжаешь



нута кажется часом, ожидая твоего ответа



милия Лядовых с нетерпением ожидает
твоего приезда



ума — в Николаевской ул., д. 52, кв. 10



дов и Иргеньев (литературный псевдоним
О. Корсакевич.— Н. З.) — люди будущего



рота Лядов без Иргеньева



скорого свидания!



(музыкальная подпись Лядова)

Приведенные стихотворения и отрывок из письма к О. Корсакевич лишней раз показывают, что постоянно присущий Лядову юмор проявлялся в самых различных областях, при самых различных обстоятельствах его жизни.

В музыке Лядова среди фортепианных и оркестровых миниатюр имеются многочисленные «юморески» и «скерцо», среди вокальных сочинений — «шуточные» и «забавные» песни; острый карандаш Лядова оставил множество карикатур, а также зарисовок рожниц всякой «нечисти»¹, с образами которой тесно связаны и его симфонические сказки «Баба-Яга» и «Кикимора».

В области литературной Лядов также был очень изобретателен, создавая самые разнообразные формы словесных шуток и эпиграмм. И не случайно в воспоминаниях О. Корсакевич постоянно повторяется мысль, что «в основе натуры А. К. была заложена молодая жизнерадостность», «...даже в последние годы болезни,—пишет О. Корсакевич,— бывая у нас, когда он [Лядов] чувствовал себя лучше, он смешил до упада остротами, шутками»².

В кругу своих близких Лядов бывал, видимо, особенно веселым: «Он острял так талантливо и умно... что нельзя было не смеяться; у него была особенная способность «показывать» людей с их привычками, манерами, жестами — это было забавно-похожим «зрелищем знакомых»³.

О. Корсакевич решительно опровергает сложившееся мнение, будто Лядов в жизни был инертным, «сонным». «А. К. ни в детстве, ни в юности, ни в молодости, ни в зрелом и пожилом возрастах не был инертной, вялой натурой; у него был наблюдательный, острый, изобретательный ум—этот ум делал его живым, подвижным, жизнерадостным»⁴.

¹ Лядов настолько любил свои фантастические персонажи, что ощущал и видел их везде, стремясь потом запечатлеть на бумаге. Так, например, в кабинете рядом с его письменным столом находились большие кусты растений: «Ан. К. говорил... что когда он смотрит в их листву, то видит в ней всяческие физиономии, «рожицы» разной твари» (С. Городецкая. Портрет Ан. К. Лядова, «Сборник статей», 1916, стр. 113).

² О. Корсакевич. Анатолий Константинович Лядов. 1934 (рукопись).

³ Там же.

⁴ Там же.

А. В. Оссовский рассказывает об особой притягательной силе личности Лядова: «Едва появившись в доме, он [Лядов] становился средоточием общего внимания. Его неторопливая, мягкая речь искрилась неиссякаемо находчивыми



Кабинет А. К. Лядова

остротами и светилась обаятельно тонким умом. Пленяла в ней образность выражений, возвышавшаяся порою до красоты художественного наития, поражала неожиданность поворотов мысли и смелость сравнений. И живым фоном всему служил благодушный, чисто русский юмор. Что же удивительного, если слова А. К. ловились на лету, если каждому хотелось чувствовать на себе взгляд слегка прищуренных, живых, лукаво улыбающихся глаз Лядова, в

блеске которых, казалось, играло вот-вот уже готовое сорваться меткое словцо»¹.

«Говорил он низким баритоном,— вспоминает о Лядове С. Городецкий,— не давая полной силы голосу. Фразу строил, как писал: облюбовывая каждое слово... под каждым словом, за каждым мнением чувствовался у него прочный базис глубоко самостоятельной и непрерывной духовной жизни... Слово его было кремень»².

При всем своем даровании и пришедшей на склоне лет известности, Лядов был человеком необычайной скромности. Композитора тяготили различные выступления в прессе о его дирижировании или о новых появившихся сочинениях. Как мы уже упоминали, Лядов отказался от официального чествования в день 35-летнего юбилея своей педагогической и композиторской деятельности.

Когда исполнялись произведения Лядова, он старался уйти куда-нибудь на хоры, чтобы не выходить на вызовы публики.

«Хорошо помню фигуру Лядова,— пишет в своих воспоминаниях Л. Саминский,— боязливо скрывающуюся где-либо за колоннами Дворянского собрания на первом исполнении новых своих вещей и никогда почти не выходившего на вызовы. В последние годы он не приходил даже и на концерты первых исполнений, а заглядывал на какую-либо репетицию»³.

Относясь отрицательно ко всякого рода «внешним» официальным чествованиям, Лядов с радостью воспринимал восхищенные высказывания о том или ином произведении своих музыкальных друзей. Лядов говорил, что похвала его не портит: «Ведь похвала — воздух, в котором расцветают розы,— добродетели. Похвала меня не портит: я становлюсь лучше, добрее, скромнее, великодушнее...»⁴. В одном из писем Лядов вспоминает, как пришел однажды Римский-Корсаков «и столько наговорил мне приятного («Вы только один и можете написать русскую

¹ «Русская музыкальная газета», 1916, № 11, стр. 242.

² С. Городецкий. Портрет Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 108—109.

³ Л. Саминский. О Лядове. «Музыка», 1915, № 205, стр. 23.

⁴ Из писем Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 190.

оперу. Только Вы и понимаете русский стиль»), что мне стало легче жить»¹.

Мы уже цитировали письмо, которое Стасов прислал Лядову после прослушивания кантаты «На смерть Антокольского». В своем ответе Лядов искренне благодарил Стасова за «ласковые, теплые слова». «Не могу Вам передать,— писал Лядов,— как Вы меня обрадовали. Большое, большое Вам спасибо. Всегда Ваш обожатель Ан. Лядов»².

Такие же восторженные отзывы Стасова о «Табакерке», о балладе «Про старину» доставили много радости композитору, который из-за огромной требовательности к себе редко бывал доволен своими сочинениями (исключением были лишь два произведения: «Волшебное озеро» и «Nénie», которые очень нравились автору).

В искусстве облик Лядова всегда оставался необыкновенно искренним и правдивым. Недаром о музыке Лядова говорили, что ее «нельзя слушать с нечистой совестью»³.

В свою очередь и Лядов считал, что «без целомудренности... нет искусства»⁴.

В последние годы жизни Лядов тяжело болел⁵. Малейшее физическое усилие тотчас же ухудшало его самочувствие. В сезоне 1911/1912 года Лядова пригласили в Москву дирижировать его сочинениями. От поездки и дирижирования пришлось отказаться. Лядов все реже мог выходить. Квартира его находилась на четвертом этаже, так что каждый выход был сопряжен с большой тратой сил.

В 1912 и 1913 годах Лядов на лето уезжал в Kisлoвoдск; там ему становилось несколько лучше. «Я чувствую себя очень хорошо,— писал Лядов В. А. Авдееву из Kisлoвoдска.— Воздух и ванны изумительны!!!»⁶. Однако

¹ Из писем Ан. К. Лядова, «Сборник статей», 1916, письмо 1902 г., стр. 178.

² О. Корсакевич. Анатолий Константинович Лядов, 1934 (рукопись).

³ Письмо неизвестного из собрания «Письма к 35-летию юбилею Лядова» (Государственный центральный литературный архив).

⁴ Архив А. Н. Римского-Корсакова. Из архива М. П. Беляева, июнь (1902 г.).

⁵ Врачи находили у Лядова болезнь сердца (миокардит) и тяжелую форму общего склероза.

⁶ В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 94.

недуг все усиливался; зиму 1913 года Лядов почти не выходил. В эти последние годы педагогическая работа представлялась Лядову особенно заманчивой и интересной. «...как бы я рад был теперь давать уроки, какое бы это было счастье, если бы я мог выезжать, а раньше я совсем этого не ценил»¹.

«И когда тяжелая болезнь последних трех лет жизни вырвала Анатолия Константиновича из круга его музыкальных друзей, когда для его слабевших сил стало вредным всякое излишнее напряжение, даже столь ничтожное, как сочинение письма,— в эти печальные годы единственной связью между невольным отшельником дома № 52 по Николаевской и внешним миром остался телефон. Погрузившись в мягкое уютное кресло под стенным телефонным аппаратом, А. К. способен был часами не отрываться от телефонной трубки. Через нее только и доносились в тишину его кабинета отзвуки житейской суеты...»². Лядов расспрашивал о новых выставках и вышедших книгах, о происходивших концертах и о всей художественной жизни Петербурга. В этот последний год жизни телефон оказался ближайшим другом Лядова: «Он удовлетворял его потребность общения с людьми...»³.

Находясь постоянно дома, Лядов много читал, играл и сочинял. По воспоминаниям современников, Лядов в это время играл больше, чем в какой-либо другой период своей жизни. Частым гостем его был В. А. Авдеев, которого Лядов очень любил.

Страшным ударом для Лядова оказалась скоропостижная смерть в течение одной зимы сестры — Валентины

¹ В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 94.

² «Русская музыкальная газета», 1916, № 11, стр. 234.

³ С. Городецкйй. Портрет Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 112.

«После смерти Лядова, Надежда Ивановна (жена Лядова) вступила в переписку с некоторыми друзьями Лядова, которых она знала лишь по телефонным разговорам мужа. «Хотя мы и незнакомы лично,— пишет Надежда Ивановна Н. И. Абрамычеву (Архив Н. И. Абрамычева),— но мне так близки все по тем рассказам Толеньки и особенно по тем разговорам по телефону, которые Толя вел со своими друзьями в последние дни своей жизни. Ведь он был отрезан от всего мира, и телефон был его спасением от невероятной тоски».

Константиновны и В. А. Авдеева¹. Последним испытанием были для него проводы сына Михаила на военную службу, а вскоре и на мобилизацию (20 июля 1914 г.).

«...никогда не забуду тех беззвучных рыданий,— рассказывает Надежда Ивановна, жена Лядова,— которые потрясли Анатолия Константиновича на другой день после отъезда сына. Какой это был ужас, какая скорбь! Он встал лицом к лицу со смертью, он понял, что уже никогда больше не увидит сына, если тот и вернется живым и здоровым»².

Проводив сына, Анатолий Константинович с женой 6 августа уехали в Польшину. Погода стояла холодная, и Лядов по дороге сильно простудился. После нескольких бессонных ночей, проведенных в кресле, днем 15 августа Лядов слег в постель. В 7 часов того же дня Лядова не стало.

Гроб с телом из имения Польшина перевезли по железной дороге в Петербург и похоронили на кладбище Новодевичьего монастыря.

Множество венков было возложено на могилу замечательного композитора. На одной из лент от Петербургской консерватории была надпись: «Пророку вечной красоты, поборнику музыкального просвещения на Руси Анатолию Константиновичу Лядову».

*

В наше время произведения Лядова приобретают все большую популярность. Симфонические и фортепианные миниатюры Лядова входят в концертные программы лучших советских дирижеров, пианистов. Его обработки народных песен исполняются многочисленными хоровыми коллективами. Сочинения Лядова звучат также и по радио.

Творчество Лядова, отличающееся выразительностью и высоким мастерством, простотой и доступностью музыкальной речи, яркой образностью и конкретной направленностью программных замыслов, органической связью с на-

¹ В. А. Авдеев умер в январе 1914 г.

² В. Г. Вальтер. Жизнь Ан. К. Лядова. «Сборник статей», 1916, стр. 99—100.

родно-песенными истоками — развивает в своих лучших образцах замечательные традиции русской музыкальной классики. Составляя одну из прекрасных страниц музыкального прошлого, сочинения Лядова продолжают жить и звучать в нашей современности, пользуясь любовью самых разнообразных кругов слушателей и исполнителей, способствуя воспитанию подлинно художественного вкуса.



СПИСОК СОЧИНЕНИЙ А. К. ЛЯДОВА

Opus		<i>Первое издание</i>
1.	Четыре романса. «Не пой, красавица, при мне» (А. Пушкин). Песня «Ты не спрашивай» (А. Толстой). «Из слез моих» (Г. Гейне). «Вот бедная чья-то могила» (А. Майков).	1876 Бессель
2.	«Бирюльки» для ф-п.	1876 »
3.	Шесть пьес для ф-п. Прелюдия (D), Жига (F), Фуга (g), три мазурки (G, H, C).	1877 »
4.	Арабески. Четыре пьесы для ф-п. (cis, A, B, E)	1879 »
5.	Этюд для ф-п. (As)	1881 »
6.	Экспромт для ф-п. (D)	1881 »
7.	Два интермеццо (D, F) для ф-п.	1882 »
8.	Два интермеццо (B, B) для ф-п. Интермеццо ор. 8 № 1 для оркестра (C)	1883 » 1903 »
9.	Две пьесы для ф-п. Вальс (fis) Мазурка (As)	1884 »
10.	Три пьесы для ф-п. Прелюдия (Des) Мазурка (C) Мазурка (D)	1885 »
11.	Три пьесы для ф-п. Прелюдия (h)	1886 »

	Мазурка в дорийском ладе (a)		Бессель
	Мазурка (fis)		
12.	Этюд для ф-п. (E)	1886	»
13.	Четыре прелюдии для ф-п. (G, B, A, fis)	1887	»
14.	Шесть детских песен на народ- ные слова для голоса с ф-п.	1887	»
15.	Две мазурки для ф-п. (A, d)	1887	»
16.	Первое Скерцо для оркестра (D)	1887	»
17.	Два наброска для ф-п. (Bagatelles) 1. Страдание (b) 2. Пастораль (H)	1887	»
18.	Шесть детских песен на народ- ные слова, для голоса с ф-п.	1887	»
19.	Мазурка для оркестра («Сель- ская сцена у корчмы»)	1888	Беляев
20.	Новинка (Novellette) для ф-п. (C)	1889	»
21a.	«Про старину» — баллада для ф-п. (D)	1890	»
21b.	То же для оркестра	1906	»
22.	Шесть детских песен на народ- ные слова для голоса с ф-п.	1898	»
23.	«На лужайке», эскиз для ф-п. (F)	1890	»
24.	Две пьесы для ф-п. Прелюдия (E) Колыбельная (Ges)	1890	»
25.	«Идиллия» для ф-п. (Des)	1891	»
26.	Маленький вальс для ф-п. (G)	1891	Бессель
27.	Три прелюдии для ф-п. (Es, H, Ges)	1891	Беляев
28.	Заключительная сцена из «Мес- синской невесты» для 4-х пар- тий соло, смешанного хора и оркестра (по Шиллеру)	1891	»
29.	«Куколки» («Marionnettes») для ф-п. (Es)	1892	»
30.	«Багатель» для ф-п. (Des)	1892	»
31.	Две пьесы для ф-п. I. Деревенская мазурка (G) II. Прелюдия (b)	1893	»
32.	«Музыкальная табакерка» (A) (вальс-шутка для ф-п.) То же для оркестра (Flauto picc., 2 Flûtes, 3 Clarinettes, Harpe et Campanelli).	1893	»
33.	Три пьесы для ф-п. I. Прелюдия (As, Русская тема)	1889—1914	Leopas »

	II. Гротеск (С, Черемисская тема)		
	III. Пастораль (F)		
34.	Три канона для ф-п. (G, c, F)	1894	Беляев
35.	Вариации на тему М. И. Глинки для ф-п. (B)	1895	»
36.	Три прелюдии для ф-п. (Fis, b, G)	1895	»
37.	Этюд для ф-п. (f)	1895	»
38.	Мазурка для ф-п. (F)	1896	»
39.	Четыре прелюдии для ф-п. (As, c, H, fis)	1896	»
40.	Этюд (cis) и три прелюдии (C, d, Des) для ф-п.	1897	»
41.	Две фуги для ф-п. (fis, d)	1897	»
42.	Две прелюдии (B, H) и мазурка на польские темы (A) для ф-п.	1898	»
43.	Сборник русских народных песен для голоса с аккомпанементом ф-п. (30 №№)	1898	»
44.	Баркарола для ф-п. (Fis)	1898	»
45.	10 русских народных песен (переложение для женских голосов)	1899	»
46.	Четыре прелюдии для ф-п. (B, g, G, e)	1899	»
47.	«Слава» для женского хора с сопровождением 2-х арф и 2-х фортепиано в 8 рук	1899	»
48.	Этюд (A) и канцонета (B) для ф-п.	1899	»
49.	Польский. Памяти А. С. Пушкина (для большого оркестра).	1900	»
50.	Хор для женских голосов с аккомпанементом ф-п. (Прощальная песнь воспитанниц Института императрицы Марии 1900 г.)	1900	»
51.	Вариации на народную польскую тему для ф-п. (As)	1901	»
52.	Три балетные пьесы для ф-п. (Es, C, A)	1901	»
53.	Три багатели для ф-п. (H, G, As)	1903	»
54.	Гимн А. Рубинштейну для смешанного хора (G), в день торжественного открытия статуи А. Г. Рубинштейну в здании СПб. консерватории 14 ноября 1902 г.	1903	»

- | | | | |
|-----|---|---------|----------|
| 55. | «Польский», для оркестра (D), сочиненный к торжеству открытия статуи А. Г. Рубинштейну | 1903 | Беляев |
| 56. | «Баба-Яга». Картинка к русской народной сказке для большого оркестра (d) | 1905 | » |
| 57. | Три пьесы для ф-п.
I. Прелюдия (Des)
II. Вальс (E)
III. Мазурка (f) | 1906 | » |
| 58. | «Восемь русских народных песен» для оркестра. | 1906 | » |
| 59. | 15 русских песен для хора
I тетр. 5 песен для мужск. голосов
II тетр. 5 песен для женск. голосов
III тетр. 5 песен для смешанного хора | 1906(?) | Юргенсон |
| 60. | Музыка к пьесе Метерлинка «Сестра Беатриса»
I. Хор нищих «Ave Maria» (смешанный хор a cappella)
II. Ave, maris stella (женский хор с сопровождением гармониею в 4 руки)
III. Смерть Беатрисы (Requiem), женский хор a cappella | 1908 | Беляев |
| 61. | Десять переложений из обихода: | 1908(?) | Юргенсон |
| 62. | «Волшебное озеро». Сквочная картинка для оркестра (Des) | 1909 | Беляев |
| 63. | «Кикимора». Народное сказание для оркестра (e) | 1910 | » |
| 64. | Четыре пьесы для ф-п.
I. Grimасы (C)
II. Сумрак (cis)
III. Искушение (E)
IV. Воспоминание (H) | 1910 | » |
| 65. | «Танец амазонки», для оркестра (e) | 1910 | Юргенсон |
| 66. | «Из Апокалипсиса». Симфоническая картина для оркестра | 1913 | Беляев |
| 67. | «Népie». Скорбная песнь — для оркестра (a). | 1914 | » |

БЕЗ ОБОЗНАЧЕНИЯ ОПУСА
Сочинения для фортепиано

	Первое издание	
Парафразы на неизменную тему (сочинение коллективное — А. Бородина, Ц. Кюи, Н. Римского-Корсакова, Н. Шербачева и А. Лядова). 24 вариации и финал сочинены: Ц. Кюи, Н. Римским-Корсаковым и А. Лядовым. Из них Лядовым написаны следующие вариации: IV, VII, IX, X, XIV, XV, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV.	1880	Беляев
Кроме того, в виде отдельных номеров, на ту же тему, Лядовым написаны: Вальс, Галоп, Жига, Шестие.		
„Шутка“ кадрили для ф-п. в четыре руки (сочинение коллективное: Н. Арцыбушева, И. Витоля, А. Лядова, Н. Соколова, А. Глазунова, Н. Римского-Корсакова). Лядовым сочинен № 3	1891	”
Прелюдия-пастораль (А)	1898	Бессель
„Каноны“ (24)	1896	Беляев
Сарабанда (g)	1899	”
Вариации на русскую тему (сочинение коллективное: Н. Римского-Корсакова, А. Винклера, Ф. Блауменфельда, Н. Соколова, И. Витоля, А. Глазунова и А. Лядова). 6-я и 7-я вариации написаны А. Лядовым.	1900	”
Танец комара (русская песня)	1911	журн.
Двенадцать канонов на один Cantus firmus	1914	„Галченко“ Беляев
Обработка русских народных песен		
35 песен русского народа для одного голоса с сопровождением ф-п. из собр. в 1894—1895 годах И. В. Некрасовым, Ф. М. Истоминым, переложенных А. Лядовым.	1903	РГО
35 песен русского народа для одного голоса с сопровождением ф-п. из собр. в 1894, 1895, 1901 и в 1902 годах И. А. Некрасовым, Ф. М. Истоминым и Ф. И. Покровским.	1902	РГО
50 песен русского народа для одного голоса с сопровождением ф-п. из собр. в 1894—1899 и 1901 годах И. В. Некрасовым, Ф. М. Истоминым и Ф. И. Покровским.	1903	РГО
Пять русских песен для женского голоса с оркестром.	1906	Гутхейль

Вокальные, оркестровые и камерные сочинения

Первое издание

- | | | |
|---|------|--------|
| <p>«Славения» (Les Fanfares) соч. Лядова и Глазунова Лядовым написаны I, II, IV; Глазуновым — III, V части. Исполнены в 25-ти летний юбилей Н. А. Римского-Корсакова 22-го декабря 1890 г.</p> <p>«Величание Владимиру Васильевичу Стасову» на 2 января 1894 г., для женского 3-х голосного хора.</p> | 1891 | Беляев |
| <p>«Именины» — три квартетных наброска, коллективное сочинение. I ч. «Славильщики» написана А. Глазуновым. II ч. «Величание» написана А. Лядовым. III ч. «Хоровод» написана Н. Римским-Корсаковым.</p> | 1895 | » |
| <p>«Квартет на тему В-La-F Сочинение коллективное: I ч. Allegro — написана Н. Римским-Корсаковым. II ч. Scherzo написана А. Лядовым. III ч. Serenada написана А. Бородиным. IV ч. Finale написана А. Глазуновым</p> | 1895 | » |
| <p>«Пятницы». Сборник пьес для струнного квартета. Сочинение коллективное: Н. Соколова, А. Глазунова, А. Лядова, Н. Римского-Корсакова, А. Бородина, А. Копилова; Лядову принадлежат в первой тетради № 3 «Polka» и № 7 «Mazurka»; во второй тетради — № 2 «Sarabanda» и № 4 «Fuga».</p> | 1899 | » |
| <p>Вариации на русскую тему для смычкового квартета. Сочинение коллективное: Н. Арцыбушева, А. Скрябина, А. Глазунова, Н. Римского-Корсакова, А. Лядова, И. Витоля, Ф. Блуменфельда. В. Эвальд, А. Винклер, Н. Соколова, Лядову принадлежит 5-я вариация Салоп.</p> | 1899 | » |
| <p>Вариации на русскую тему для большого оркестра. Сочинение коллективное: Н. Арцыбушева И. Витоля, А. Лядова, Н. Римского-Корсакова, Н. Соколова, А. Глазунова. Лядову принадлежит 3-я вариация.</p> | 1903 | » |

Кантата для тенора соло и смешанного хора с сопровождением оркестра. Посвящена памяти М. Антокольского. Сочинение А. Глазунова и А. Лядова. I ч. (Allegro для тенора) принадлежит А. Глазунову. II ч. (Хор) — А. Лядову. 1906 Беляев

Оркестровые обработки *

«Гопак» из «Сорочинской ярмарки» Мусоргского. Бессель

«В темном аде» Чайковского. »

„У окна“ А. Рубинштейна 1911 журнал „Галченок“

ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ЛЯДОВА

<i>Годы</i>	<i>Даты жизни</i>	<i>Творчество</i>
1855	29 апреля рождение Лядова (Петербург, Охта).	
1861	Смерть матери Лядова.	
1867—1870	Занятия музыкой в доме Антиповых. Жизнь летом у тетки В. А. Табулевич в усадьбе «Благдатное», расположенной вблизи гор. Боровичи Новгородской губ.	
1870	Сентябрь — поступление в консерваторию по классам скрипки и фортепиано.	
1871	Смерть отца Лядова.	Музыка к сказке «Алладин и волшебная лампа». (не сохранилась).

- 1872 Переход в класс специальной теории музыки к проф. Иогансену и Римскому-Корсакову.
- 1873—1874 Четыре романса оп. 1.
- 1876 15 января исключение из консерватории за непосещение занятий. «Бирюльки» оп. 2.
- 1877 «Шесть пьес для фортепиано» оп. 3.
- 1877—1878 Знакомство в доме Римского-Корсакова с членами «Могучей кучки» (Балакиревым, Бородиным, Мусоргским, Кюи, Стасовым). Работа над сочинением квартета (записей не сохранилось).
- 1878 Весна—зачисление в консерваторию. Окончание консерватории. 23 мая присуждение диплома свободного художника и малой серебряной медали. Зачисление в состав педагогов Петербургской консерватории. «Арабески» — Четыре пьесы для фортепиано оп. 4. Май — исполнение в качестве экзаменационной работы заключительной сцены из «Мессинской невесты», законченной 17 апреля (издана в 1891 г. под опусом 28).
- 1879 Зима—приглашение в качестве дирижера в «С.-Петербургский музыкальный кружок любителей». Знакомство с Беляевым.

- 1880 Коллективное сочинение Бородина, Кюи, Щербачева, Лядова и Римского-Корсакова «Парафразы».
- 1881 Пребывание летом в усадьбе «Горушка». Этюд для фортепиано ор. 5.
Зима — жизнь в Петербурге в квартире сестры (Кабинетская улица, д. 5). Экспромт ор. 6.
16 марта — смерть Мусоргского. Осень Лядов организует концерт памяти Мусоргского.
- 1882 Лето — знакомство с Н. И. Толкачевой. Два интермеццо ор. 7.
Осень — возникновение Оркестровка отрывков из оперы Мусоргского «Сорочинская ярмарка» («Гопак» и «Песня Хиври»).
- 1883 Два интермеццо для ф-п. ор. 8.
- 1884 Январь — женитьба на Надежде Ивановне Толкачевой. Две пьесы для ф-п. ор. 9
Начало преподавания контрапункта и фуги в регентских классах Певческой капеллы.
Начало совместной работы Лядова и Римского-Корсакова над учебником гармонии.
- 1884—1885 Зима — переезд в квартиру по Николаевской улице, дом № 52.

- Лето—жизнь в усадьбе жены «Полыновке» (Боровичевской области, Новгородской губернии.
- 1885 Три пьесы для ф-п. ор. 10.
- 1886 Фортепианные пьесы ор. 11, 12.
Квартет на тему В-La-F без опуса. Сочинение коллективное. Лядовым написана II часть — Скерцо.
- 1887 Март — знакомство с Чайковским и с Антоном Рубинштейном.
10 июля—рождение сына Михаила.
Фортепианные пьесы ор. 13, 15, 17.
«Шесть детских песен на народные слова» ор. 14.
Первое Скерцо для оркестра ор. 16.
«Шесть детских песен на народные слова» ор. 18.
- 1888 «Мазурка для оркестра» («Сельская сцена у корчмы») ор. 19.
- 1889 Рождение сына Владимира.
28 января и 15 апреля — дирижирование в «Общедоступных симфонических концертах», устроенных Рубинштейном.
Лето — поездка в Париж на всемирную выставку. Посещение других городов Европы (Цюрих, Берлин, Лейпциг).

Годы	Даты жизни	Творчество
1889—1890		Работа над оперой «Зорюшка» (сохранились черновые наброски).
1890	Дирижирование Общедоступными русскими симфоническими концертами.	Баллада «Про старину» для оркестра ор. 21b (издана в 1906 г.). «Шесть детских песен на народные слова» ор. 22. Фортепианные пьесы ор. 23, 24, 25, 26.
1891		Фортепианные пьесы ор. 27, 29. Переработка и издание заключительной сцены из «Мессинской невесты» ор. 28 для 4-х партий соло, смешанного хора и оркестра. «Славления» («Les Fanfares»), соч. коллективное. Лядовым написаны I, II и IV части (без опуса). Лето — Три картинки к сказкам — для ф-п.: «Баба-Яга», «Гусли-самогуды», «Хрустальный дворец» (утрачены). «Шутка» — соч. коллективное, для ф-п. в 4 руки. Лядовым написан № 3 (без опуса).
1892 С	1892 по 1910 г.— дирижирование в Русских симфонических концертах.	
1893		«Музыкальная табакерка» — для ф-п. ор. 32.
1893—1894	Дирижирование в концертах Русского музыкального общества.	

Годы	Даты жизни	Творчество
1894	Знакомство со Скрябиным.	«Три канона» — для ф-п. ор. 34. «Величание Стасову» — для женского 3-голосного хора, без опуса.
1895		Фортепианные пьесы ор. 35, 36, 37. «Именины» — три квартетных наброска. Соч. коллективное. Лядову принадлежит II ч. «Величание» (без опуса).
1895—1896		Сочинение музыки на оперное либретто «Франчески да Римини» (записей не сохранилось).
1896		Фортепианные пьесы ор. 38, 39.
1897	Предложение Лядову от Географического общества гармонизовать народные песни.	Оркестровый вариант «Музыкальной табакерки» ор. 32. Фортепианные пьесы ор. 40, 41.
1898		Фортепианные пьесы ор. 42, 44, а также «Каноны» (24), без опуса. Сборник русских народных песен для голоса с аккомп. ф-п. (30 №№) ор. 43. Издание «Бирюлек» в новой редакции.
1899		10 русских народных песен для женских голосов ор. 45. Фортепианные пьесы ор. 46, 48, а также Сарабанда для ф-п. (без опуса).

- «Слава» для женского хора
ор. 47.
- «Пятницы» сборник пьес для
квартета, сочинение коллек-
тивное; Лядову принадле-
жат четыре номера (без
опуса).
- Вариации на русскую тему
для смычкового квартета.
Сочинение коллективное.
Лядову принадлежит 5-я
вариация (без опуса).
- «Польский» — памяти А. С.
Пушкина, для большого ор-
кестра ор. 49.
- 1900 11 ноября — исполнение
первой симфонии Скря-
бина под управлением
Лядова.
- Прощальная песнь воспита-
ниц Института (для жен-
ских голосов с аккомпане-
ментом ф-п.) ор. 50.
- Вариации на русскую тему
для ф-п. (без опуса). Сочи-
нение коллективное. Лядо-
вым написаны 6-я и 7-я ва-
риации.
- 1901 Лядов начинает вести
«специальный» курс кон-
трапункта и фуги в Пе-
тербургской консерва-
тории.
- Фортепианные пьесы ор. 51,
52.
- 1902
- Кантата «Памяти скульптора
М. Антокольского». Лядову
принадлежит II часть (без
опуса).
- «35 песен русского народа»
для голоса с ф-п., собран-
ные И. В. Некрасовым и
Ф. М. Истоминым (без опу-
са).
- «35 песен русского народа»
для голоса с сопровождени-
ем ф-п., собранные И. В. Не-
красовым, Ф. М. Истоми-

- ным, Ф. И. Покровским (без опуса).
 Гимн А. Рубинштейну для смешанного хора ор. 54 (изд. в 1903 г.).
 «Польский» для оркестра, написанный к торжеству открытия статуи А. Рубинштейна ор. 55.
- 1903 12 января — исполнение второй симфонии Скрябина под управлением Лядова.
 28 декабря — смерть Беляева.
 Начало работы Лядова в «Попечительном совете».
- «Багатели» для ф-п. ор. 53.
 «50 песен русского народа» для голоса с сопровождением ф-п., собранные Ф. М. Истоминым и Ф. И. Покровским.
 Работа над оркестровкой оперы Мусоргского «Сорочинская ярмарка».
 Вариации на русскую тему для большого оркестра. Сочинение коллективное. Лядову принадлежит 3-я вариация (без опуса).
- 1905 24 марта — отчисление из состава профессоров консерватории.
 Май — участие в разработке проекта создания «высших музыкальных курсов».
- 6 сентября — открытое письмо Лядова Танееву.
 Ноябрь — участие Лядова вместе с Глазуновым и Римским-Корсаковым в жюри конкурса по созданию русского революционного гимна.
 Декабрь — возвращение Лядова в консерваторию после избрания директором А. К. Глазунова.
- «Баба-Яга» — симфоническая картина для большого оркестра ор. 56.

- 1906 Начало ведения в консерватории курса практического сочинения. 10 октября — смерть Стасова.
- Три пьесы для ф-п. ор. 57.
«Восемь русских народных песен» для оркестра ор. 58.
«15 русских песен для хора мужского, женского, смешанного», ор. 59.
«Пять русских песен для женского голоса с оркестром» (без опуса).
- 1907
- «Десять переложений из обихода» ор. 61.
- 1908 8 июня — смерть Римского-Корсакова.
- Музыка к пьесе Метерлинка «Сестра Беатриса» (три хора), ор. 60.
- 1909
- «Волшебное озеро». Сказочная картина для оркестра, ор. 62.
Музыка к картине Бёклина (записей не сохранилось).
- 1910
- «Кикимора». Народное сказание для оркестра ор. 63.
Четыре пьесы для ф-п. ор. 64.
«Танец амазонки» — для оркестра ор. 65.
- 1910—1913
- Сочинение музыки к балету «Лейла и Алалей» (записей не сохранилось).
- 1911 Лето — болезнь Лядова.
- «Танец комара» для ф-п. (без опуса).
- 1912 Лето — Кисловодск.
- 1913 Лето — Кисловодск.

7 октября — смерть сестры Лядова — Валентины Константиновны Помазанской. Ухудшение здоровья Лядова.

Ноябрь — празднование юбилея Лядова (35-летие педагогической и композиторской деятельности). 29 ноября Петербургская консерватория устроила юбилейный концерт из произведений Лядова.

«Из Апокалипсиса». Симфоническая картина для оркестра. 66.

1913—1914

Работа над инструментальным циклом «Из Метерлинка» (остался не законченным).

1914 Январь — призыв сына Михаила на военную службу.

20 июля — мобилизация Михаила в армию. Приезд Лядова для прощания с сыном из «Польновки» в Петербург.

6 августа — возвращение Лядова с женой в «Польновку». Болезнь. 15 августа — кончина А. К. Лядова в усадьбе «Польновка».

Двенадцать канонов на один Cantus firmus (без опуса). «Nénie» (Скорбная песнь) для оркестра, ор. 67.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Глава I	7
Глава II	22
Глава III	46
Глава IV	81
Глава V	101
«Баба-Яга»	106
«Восемь русских народных песен»	117
«Волшебное озеро»	137
«Кикимора»	148
Глава VI	158
Список сочинений А. К. Лядова	197
Даты жизни и творчества Лядова	204

Редактор Т. Соколова
Техн. редактор Е. Уварова
Корректор А. Ржецковская
Художник М. Серегин

*

Подписано к печати 13/III-54 г. А⁰3002
Форм. бум. 84×110/32. Бум. л. 3,38
Печ. л. 11,07. Уч.-изд. л. 11,05. № 23096
Тираж 10 000 экз. Заказ 1527

*

Типо-литография Музгиза, Москва,
Цинопк, 18

Цена 7 р. 70 к.