

*На правах рукописи*

**Лебедь Марина Игоревна**

**Альфредо Казелла  
и новая музыка Италии**

Специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

**Москва 2012**

Работа выполнена в Московской государственной  
консерватории имени П.И. Чайковского.

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор  
**Кириллина Лариса Валентиновна**

Официальные оппоненты: **Григорьева Галина Владимировна**,  
доктор искусствоведения, профессор,  
Московская государственная  
консерватория им. П. И. Чайковского,  
профессор кафедры теории музыки

**Луцкер Павел Валерьевич**,  
кандидат искусствоведения,  
Российский государственный  
музыкальный телерадиоцентр, СМИ  
радио «Орфей», заместитель директора  
программ

Ведущая организация: **Московский государственный  
институт музыки имени А. Г. Шнитке**

Защита состоится 24 мая 2012 в 17 часов  
на заседании Диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской  
государственной консерватории имени П. И. Чайковского по адресу:  
125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке  
Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Автореферат разослан « 10 » апреля 2012 года.

Ученый секретарь  
диссертационного совета

**Ю. В. Москва**

## I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Итальянское межвоенное двадцатилетие – период, мало изученный в русском музыковедении. Долгое время невнимание к музыкальным достижениям этого времени было продиктовано политическими мотивами: многие из ведущих итальянских композиторов тех лет оказались скомпрометированы своим членством в Национальной фашистской партии и лояльным отношением к правящему режиму Муссолини. Но и в эти годы появилось немало интересной музыки, и было бы неправильным полагать, будто после смерти Джакомо Пуччини в Италии не осталось крупных композиторов. В 1920-х годах там шёл бурный процесс поисков новых жанров, форм, направлений. Композитор, пианист, дирижер и общественный деятель Альфредо Казелла (1883-1947) как никто другой отразил в своем творчестве напряженные искания целого поколения, и с этой точки зрения его судьба – музыканта и человека, – это судьба целой эпохи. Этим и обусловлена **актуальность исследования**, которое позволяет на примере творческого пути Казеллы проследить общий вектор развития итальянской музыки, вписанной в сложный исторический контекст, и выявить механизмы взаимодействия художника и общества.

**Материалом исследования** являются не только музыкальные и литературные сочинения Казеллы (Автобиография «Секреты Кувшина», переписка, статьи в европейской и американской прессе), но и исторические документы этого периода: материалы научных конференций, посвященные разным аспектам культурной жизни государства в 30-е годы, программы итальянских фестивалей современной и старинной музыки, официальные документы, иллюстрирующие активные законотворческие «интервенции» государства в сферу культуры, материалы итальянской и международной прессы, мемуары современников Казеллы.

**Предметом исследования** стала разнообразная деятельность Альфредо Казеллы – композитора, музыкального критика и общественного деятеля, – направленная на *формирование и распространение в Италии новой музыки*. Этот, без сомнения, главный творческий проект Казеллы подчинил себе все сферы его жизни: сочинение музыки и исполнительство, организацию музыкальных сообществ и фестивалей, публицистическую и музыковедческую работы, преподавание. Для Казеллы реализация идеи «новой итальянской музыки» была связана не только с написанием новых по языку и эстетике сочинений, но и с созданием некоего культурного пространства, в котором эта музыка найдет своего слушателя и «обживется» на концертных площадках.

**Целью исследования** нам видится возможность проследить на примере жизни и творчества неординарного и активно мыслящего музыканта пути развития итальянской музыки в первой половине XX века. Сложное и многообразное переплетение стилистических тенденций, индивидуальные композиторские предпочтения и идеологические директивы – все это создавало неповторимый облик итальянской музыки этого периода, постоянно стремившейся к некоему идеалу новизны и гармонии.

Более конкретные исторические и музыковедческие **задачи** этой диссертации таковы:

- сформулировать основные эстетические и исторические предпосылки, которые поставили итальянских музыкантов перед необходимостью существенного обновления, а фактически и создания новой – по форме и содержанию – музыки.

- обозначить основные стилистические тенденции европейского музыкального искусства 20-30-х годов, на базе которых формировалась новая музыка Италии.

- дать наиболее полное представление об историческом «контексте» творчества итальянских композиторов «поколения

1880-х»: политическая ситуация в Италии 20-30-х годов и стратегия развития страны в области культуры, «имперская» идеология нового итальянского государства и вопросы государственного регулирования в сфере культуры.

– по материалам публицистической деятельности А.Казеллы, в сравнении с выступлениями в прессе его современников, сформулировать основную проблематику итальянской музыкальной критики межвоенного двадцатилетия.

– на основании сочинений А. Казеллы разных жанров определить главные характеристики «новой итальянской музыки», какой она субъективно виделась Казелле.

Сведения о *разработанности темы* подробно представлены во Введении. В итальянском музыкознании этот период освещен довольно широко, и литература о Казелле на итальянском языке богата и разнообразна. Настоящая работа основана в большей степени на мемуарах композитора и на документах из его архива, который находится в Фонде Джорджо Чини (Fondazione Giorgio Cini) в Венеции. Немало ценных музыкальных и исторических материалов этого периода также сосредоточено в библиотеке Национальной Академии «Санта Чечилия» в Риме (Accademia Nazionale di Santa Cecilia).

*Научная новизна исследования* обусловлена тем, что в работе не просто цитируются ранее неизвестные источники, но, прежде всего, выражается собственная точка зрения автора, основанная на изучении музыки, эпистолярных трудов и личных документов композитора, а также исторических документов эпохи.

В этой работе *впервые на русском языке* освещены и некоторые аспекты культурной политики итальянского государства в период 20-30-х годов, а именно законотворческие инициативы правящего режима и их влияние на культурную жизнь общества. Отдельная глава исследования посвящена публицистической деятельности Казеллы, которой сам он придавал большое значение. И действительно,

влияние именно *печатных* средств массовой информации в этот период переоценить трудно. Впервые переведенные и опубликованные на русском языке, статьи Казеллы 1918-1930 годов убедительно демонстрируют эстетические и, нередко, политические взгляды композитора.

Решение главной задачи этого исследования – вписать жизненный путь и творчество А. Казеллы в контекст его времени – стало возможным благодаря комплексному подходу. Он основан на совмещении культурологического, музыкально-исторического и аналитического *методов исследования*.

**Практическая ценность** работы заключается в существенном расширении наших представлений об итальянской музыкальной жизни этого периода. Основанная на документах из архива Казеллы, эта монографическая работа «высвечивает» с разных ракурсов фигуру музыканта столь разнообразно проявившего себя, что он становится в некотором роде символом своего времени. Материалы этого исследования могут быть использованы в вузовских курсах истории музыки и в курсах мировой художественной культуры в немusикальных вузах. Обширное, частично переведенное на русский язык автором работы эпистолярное наследие Казеллы представляет интерес как образец музыкально-критической мысли в Италии 20-30-х годов и может изучаться в курсах музыкальной журналистики и музыкальной критики. Предметом отдельного исследования может стать работа Казеллы по созданию музыкально-общественных организаций, продвижению крупных фестивальных и концертных проектов и даже печатных изданий. Несомненно, Казелла был талантливым и неординарно мыслящим организатором, и эта сторона его деятельности может послужить образцом для всех занимающихся менеджментом в сфере культуры. Кроме того, аналитические очерки, посвященные отдельным сочинениям Казеллы, могут быть полезны как для исполнителей, так и для тех, кто только готовится открыть для

себя музыку Казеллы.

**Апробация работы.** Диссертация и автореферат обсуждались на заседании кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского 31 мая 2011 года и были рекомендованы к защите.

**Структура работы.** Исследование состоит из Введения, четырех глав, каждая из которых дробится на ряд тематически обособленных разделов, Заключение, Нотного приложения, Библиографии, включающей 141 пункт (66 русскоязычных и 75 зарубежных источников), и Приложений. В приложении находятся списки сочинений Казеллы, сгруппированные по опусам и жанрам, Аналитическая схема рассматриваемой в работе Пассакалии из Партиты для фортепиано с оркестром ор.42 Казеллы, а также переводы его отдельных статей. Общий объем диссертации (вместе с приложениями) составляет 302 страницы.

## II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

**Введение** посвящено обоснованию темы диссертации и определению ее основной проблематики. Оно открывается небольшим творческим портретом Альфредо Казеллы. Востребованный композитор, чья музыка регулярно звучала на концертных площадках Европы и Америки, пианист-виртуоз с обширным репертуаром (от Баха и Скарлатти до Стравинского, Шенберга и молодых итальянцев), дирижер, педагог, яркий музыкальный критик и публицист — Казелла был одной из самых видных фигур в итальянской музыкальной культуре 20-30 годов.

Получивший образование в Парижской консерватории, ученик Луи Дъемера (фортепиано) и Габриэля Форе (композиция), он провел во Франции в общей сложности 19 лет – период творческого становления и напряженных поисков собственного стиля. Вернувшись

на родину уже сложившимся мастером, Казелла взялся за претворение в жизнь идеи, выношенной им во время его пребывания во Франции, — идеи создания «новой итальянской музыки». Считая музыку Италии начала XX века устаревшей и замкнувшейся в рамках «провинциальной мелодрамы», Казелла видел необходимость в обновлении итальянской музыкальной культуры, возрождении инструментальной музыки, отодвинутой глубоко в тень в XIX веке, создании нового музыкального языка — ярко-национального и общеевропейского одновременно.

Положению *итальянской инструментальной музыки* в первые десятилетия XX века посвящен второй раздел Введения. После более чем столетнего забвения жанры инструментальной музыки, столь же почвенные для итальянской культуры, как и опера, наконец-то вернулись на авансцену. Именно они оказались «опытным полем» для самых разнообразных стилистических экспериментов, которые, впрочем, всегда оставались в русле общеевропейских тенденций.

Одним из магистральных художественных направлений этого периода стал неоклассицизм, разнообразно представленный в национальных европейских школах. Италия также не осталась в стороне от этой тенденции. В межвоенное двадцатилетие появились: Концерт для струнного квартета (1924), Партита (1925), Римский концерт, «Скарлаттиана» (1926) Казеллы; «Грегорианский концерт» для скрипки и оркестра (1922), «Дорийский квартет» для струнных (1924), Концерт для гобоя, валторны, скрипки, контрабаса, рояля и струнного оркестра (1934) Респиги; Струнный квартет №3 «В мадригальной манере» (1931), Квартет №4 (1934), Ричеркары и «Выдумки» для одиннадцати инструментов (1925-26) Малипьеро.

Столь явно воплощенная на итальянской почве традиция музыкального неоклассицизма нашла поддержку в культурных директивах нового итальянского государства, во главе которого с 1922 года стоял Муссолини. Воскрешение былого величия итальянской музыки было невозможно без знакомства с богатым итальянским

наследием и, в первую очередь, с музыкой предклассической эпохи. В число приоритетных попадают проекты по изданию старинной музыки: в 20-е и 30-е годы из печати выходят собрания сочинений Монтеверди, Вивальди, отдельные тома с произведениями Скарлатти, Корелли. С целью популяризации этой музыки и для внедрения ее в исполнительский обиход итальянские композиторы делают ее транскрипции и обработки для различных составов. Результаты этой деятельности не замедлили сказаться и на их собственной музыке.

Третий раздел Введения представляет собой *обзор литературы*, посвященной жизни и творчеству Казеллы, а также проблемам итальянской музыки межвоенного двадцатилетия. Несмотря на обилие итальянских исследований, настоящая работа опирается, в первую очередь, на материалы из архива А. Казеллы, хранящегося в Фонде Джорджо Чини. Большая их часть никогда не издавалась и доступна для изучения только в архиве. Из опубликованных документальных источников самым важным, без сомнения, является Автобиография композитора «Секреты Кувшина», увидевшая свет в 1939 году. Отдельным сборником опубликованы и некоторые статьи Казеллы (*Casella A. «21+26»*<sup>1</sup>), которые, что примечательно, отбирал и готовил к печати сам композитор.

Самый значимый на сегодняшний день итальянский монографический труд о Казелле появился уже в 1958 году (*D'Amico F. – Gatti G.M. Alfredo Casella. — Milano: Ricordi*). В этом сборнике уже содержатся: хронограф жизни и творчества Казеллы с перечнем всех его сочинений и датами их премьер, списки сочинений и переложений, издательских проектов Казеллы, а также его литературных и педагогических работ. Тематику научных статей, представленных в сборнике, можно условно разделить на

---

<sup>1</sup> Вышедший из печати в 1930 году, этот сборник был переиздан совсем недавно: Casella A. 21+26. A cura di Alessandra Carlotta Pellegrini. — Firenze: Leo S.Olschki, 2001. – 142 p.

два направления. Это статьи о Казелле: пианисте (Д. Альдериги), организаторе (М. Лаброка), педагоге и дирижере (Ф. Д'Амико), «аранжировщике» (Р. Влад), и статьи о его музыке: «Стилистические выражи» (М. Мила), «Театр» (Дж. Гаваццени), «Сочинения для фортепиано» (Г. Росси-Дориа), «Последние сочинения» (Г. Турки). Такое разнообразие тем вполне отвечает разносторонней личности Казеллы и, помимо прочего, задает направления для дальнейшего, более углубленного изучения его наследия.

Фигура Казеллы продолжает привлекать внимание итальянских музыковедов. И свидетельством тому могут служить международные конференции, посвященные Казелле и его окружению, которые проводились в Италии в последнее тридцатилетие: «Итальянская музыка первой половины XX века. Поколение 1880-х»<sup>2</sup> (Флоренция, 1981), «Альфредо Казелла в годы ученичества в Париже»<sup>3</sup> (Венеция, 1992), «Альфредо Казелла и Европа»<sup>4</sup> (Сиена, 2001).

Русская литература о Казелле довольно скудна, и настоящее исследование ставит перед собой задачу хотя бы частично восполнить этот несправедливый пробел. В 1927 году вышла из печати небольшая брошюра Игоря Глебова «Альфредо Казелла», которая интересна, в первую очередь, как выражение непосредственной реакции современников на личность и музыку Казеллы. Спустя почти 60 лет появился чрезвычайно информативный очерк С.Н. Богоявленского о жизни и творчестве Казеллы<sup>5</sup>. Этот материал включен в его книгу

---

<sup>2</sup> Nicolodi F. Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'80 // Catalogo della Mostra (9 maggio – 14 giugno 1980). Palazzo Strozzi – Firenze, 1980.

<sup>3</sup> Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi. Atti di convegno internazionale di studi (Venezia, 13-15 maggio 1992) a cura di G. Morelli con una premessa di G. Salvetti. — Firenze: Leo S. Olschki, 1994.

<sup>4</sup> Alfredo Casella e Europe. Atti del Convegno internazionale di studi (Siena, 7-9 giugno 2001), a cura di Mila de Santis, Chigiana, XLIV (2003).

<sup>5</sup> Богоявленский С. Музыка Италии // Музыка XX века. Очерки. 1917-1945. Книга 4. Часть II. – М.: Музыка, 1984.

«Итальянская музыка первой половины XX века. Очерки» (Л.: Музыка, 1986) и до сегодняшнего дня оставался единственным источником информации для всех интересующихся музыкой этого периода.

## ***Глава I. Италия в первой половине XX века***

В этой главе впервые в российском музыкознании освещается исторический «контекст» творчества композиторов «поколения 1880-х» в период между двумя мировыми войнами. Подраздел ***Первая мировая война и послевоенные годы*** представляет собой краткий очерк из истории Италии, создающий необходимый фон для описания жизни и творчества отдельных композиторов – будь то Казелла, или кто-либо другой. Первая мировая война послужила отправной точкой для кардинальных изменений в политике, экономике и общественной жизни не одного континента. Она изменила привычки и нравы людей и, как ни печально это звучит, сделала их более терпимыми к государственным формам насилия. Потребности военного времени расширили функции государства: правительства воюющих стран ввели государственное регулирование промышленного и сельскохозяйственного производства, нормирование цен и потребления, дозирование общественно значимой информации. Следствием этих общественных изменений стало усиление тоталитарных тенденций в государственном устройстве стран, переживших войну. К таким странам относилась и Италия.

С приходом к власти Муссолини (1922) итальянское государство провозгласило начало нового периода своей истории. Важнейшим инструментом по распространению идеологии фашизма (первоначально она означала лишь объединение нации под руководством вождя) и внедрению ее в общество должна была стать культура. Для более эффективного использования этого инструмента в фашистской Италии создавались разнообразные организации,

посредством которых государство могло контролировать и направлять культурную жизнь общества.

Следующий раздел первой главы посвящен **культурной политике нового итальянского государства**, которая в своих основных проявлениях отчетливо может быть разделена на два больших периода, практически десятилетия.

Первый период отмечен определенной толерантностью и даже поощрением модернизма и культурных обменов с другими странами. Символична декларируемая в первые годы правления Муссолини преданность *новой музыке* и искусству собственно XX века. Этот пункт муссолиниевской программы был воспринят музыкантами с особым энтузиазмом, и тому можно найти объяснение. Новый, «музыкальный» XX век в Италии ознаменовался разве что экспериментами футуристов, которые, при всей радикальности своих опытов, не могли задать магистрального направления в развитии новой музыки. Между тем итальянские композиторы ощущали необходимость не только «впитывать» достижения других культур, но и рождать что-то самобытное, итальянское.

Эйфория первых лет сменилась настороженным отношением к государственным инициативам. 30-е годы – это период многочисленных законодательских интервенций, целью которых было закрепление государственного контроля над культурными институтами Италии. В мае 1930 года была создана Корпорация зрелищ (Corporazione dello Spettacolo), в планах которой значилось: *«изучать и исследовать, согласно высшим интересам национальной экономики, проблемы театральной и кинематографической индустрий и близких им»*<sup>6</sup>. Следующим крупным административным детищем

---

<sup>6</sup> Цит. по: Nicolodi F. Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista // Italian music during the fascist period. Edited by Roberto Illiano. - Brepols, 2004. P.98

фашистской системы стала Инспекция по театру (l'Ispektorato del teatro), указ о возникновении которой был подписан 11 апреля 1935 года.

Из всех предложенных Инспекцией направлений работы наиболее реальной и часто обсуждаемой стала задача обновления оперного репертуара. Можно сказать, что Инспекция многого добилась в этом направлении: в период с 1935 по 1943 оперные театры регулярно включали в свои репертуарные планы сочинения современных композиторов. Более того, число поставленных новых опер даже превышало постановки с оперной музыкой композиторов прошлых эпох: 320 против 315!

Первыми среди собственно воинственных действий Инспекции стали цензурные меры, направленные на композиторов стран Лиги наций, предпринявших экономические санкции против Италии в связи с ее оккупацией Эфиопии в 1935 году. Здесь стоит отметить, что эти меры оказались более сильнодействующими в области «легкой» музыки и мало отразились, например, на оперном или концертном репертуаре. Да и выполнялись все эти требования крайне нерегулярно.

Ситуация заметно изменилась уже в начале 1938 года: упрочение политического и военного альянса между фашистской Италией и нацистской Германией привело к практически неограниченным немецким интервенциям в область культурной политики Италии. Расистские законы, примененные к музыке, привели к исключению из репертуаров оперных театров всей «продукции» представителей еврейской расы. Были дискриминированы все сотрудники театров этой национальности – композиторы, либреттисты, актеры, певцы, режиссеры, статисты, дирижеры оркестров и хоров, танцовщики, техники и любой персонал на сцене и в зале.

Заключительный раздел Первой главы посвящен *музыкальным фестивалям в Италии межвоенного двадцатилетия*. Только на

первый взгляд кажется аномалией то широкое поощрение, которое получили эти международные музыкальные съезды. Приглядываясь внимательно к этим мероприятиям, можно выявить в них особую культурно-политическую стратегию государства. Оно небезуспешно создавало определенное представление о себе в глазах иностранной публики, привлекая ее внимание к событиям элитарным, реализуемым узким кругом музыкантов, композиторов и музыкальных критиков.

По образцу Байрейта и Зальцбурга в Италии были созданы музыкальные фестивали, некоторые из которых живы до сих пор. Это *Венецианский Международный фестиваль*, впервые проведенный в сентябре 1930 года в рамках уже существующей Биеннале искусств, «*Флорентийский музыкальный май*» (Maggio musicale fiorentino), впервые состоявшийся в 1933 году, «*Праздник музыки в Умбрии*» (La Sagra musicale umbra) – фестиваль, специализировавшийся на исполнении старинной и современной музыки религиозного характера. «*Театр новинок*» города Бергамо (Teatro della Novita` di Bergamo), основанный в 1937 году, был создан специально для осуществления постановок новых итальянских опер (как минимум, по три каждый год). «*Сиенские музыкальные недели*» возникли в 1939 году на базе Музыкальной Академии Киджана с целью ввести в музыкальный обиход сочинения композиторов прошлого, до того мало известных. В разные годы эти музыкальные праздники были посвящены А. Вивальди (1939), Алессандро и Доменико Скарлатти (1940), мастерам венецианской школы – Габриели, Монтеверди, Кавалли, Марчелло, Галуппи (1941), Перголези (1942).

До определенного момента фашистский режим приветствовал и проведение в стране фестивалей, организованных благодаря зарубежным инициативам. Самыми важными из них были ежегодные музыкальные фестивали Международного общества современной музыки (International Society for Contemporary Music). В межвоенное двадцатилетие Общество провело в Италии три фестиваля: в Венеции (1925), Сиене (1928) и Флоренции (1934).

## Глава 2. Жизненный и творческий путь Альфредо Казеллы

Эта глава представляет собой развернутый биографический очерк, посвященный композитору.

Родившийся в 1883 году, Казелла стал фактическим лидером композиторов своего поколения, среди которых были всемирно знаменитые музыканты — Джан Франческо Малипьеро, Отторино Респиги, Ильдебрандо Пиццетти, Франко Альфано. Склонный более других к общественной и организаторской деятельности, Казелла в разные годы возглавлял творческие объединения и сообщества композиторов «поколения 1880-х». По его инициативе и при его непосредственном участии в Италии возникли крупные музыкальные организации, целью существования которых было «продвижение» современной музыки на концертные площадки: Итальянское общество современной музыки (1917-1919) и Корпорация новой музыки (1923-1928), вошедшая в состав Международного общества современной музыки в качестве ее итальянского филиала.

Столь обширная общественная деятельность не мешала Казелле реализовывать себя, в первую очередь, как композитору и исполнителю. Родившийся в семье музыкантов, Казелла получил прекрасное домашнее образование и начинал как вундеркинд: свой первый сольный концерт в качестве пианиста он дал в возрасте десяти лет. Продолжить музыкальное образование решено было в парижской консерватории. Как иронично напишет сам Казелла, *«посоветовавшись с двумя директорами итальянских консерваторий — Мартуччи и Баццини, — мои родители все же решили отправить меня учиться в Париж»*<sup>7</sup>. Во французской столице Казелла провел

---

<sup>7</sup> Цит. по: Casella A. 21+26. A cura di Alessandra Carlotta Pellegrini. — Firenze: Leo S. Olschki, 2001. P.11-12.

следующие 19 лет, вернувшись в Италию уже зрелым музыкантом.

Как отмечают итальянские музыковеды, присутствие Казеллы на родине сыграло важную роль в активизации культурной жизни Италии. *«С его [Казеллы] возвращением в Италию, — пишет Роберто Дзанетти, — наша национальная культура совершила качественный скачок вперед. Он верно почувствовал момент, когда для Италии настало время буквально ворваться на музыкальную арену. В своём творчестве он сумел подчеркнуть национальную сущность, «рельеф» нашей культуры»<sup>8</sup>.*

В середине 20-х годов Казелла переживал период творческого расцвета. Он продуктивно сочинял: в этот период появились его самые значительные произведения, в основном для оркестра или для солирующих инструментов в сопровождении оркестра. В эти годы Казелла много гастролировал. Интенсивность и географический размах его поездок действительно впечатляют: однажды Казелла написал своему другу, композитору Дж. Ф. Малипьеро, что за шесть месяцев 1927 года он дал сто тридцать концертов, преодолев расстояние в тридцать шесть тысяч километров!<sup>9</sup> В определенный момент Казелла стал своего рода «лицом» итальянской музыки. Достаточно сказать, что для советской России он был первым итальянским композитором, побывавшим там с официальным визитом после Октябрьской революции.

С наступлением 30-х годов Казелла практически не выступал сольно как пианист, но зато основал Итальянское трио, с которым активно гастролировал, исполняя камерный репертуар. В эти годы в Италии активно расцветает фестивальное движение (подробно об этом – в главе 1). С деятельностью Казеллы напрямую связаны

---

<sup>8</sup> Zanetti R. La musica italiana nell' novecento. - Busto Arsizio: Bramante, 1985. P.225.

<sup>9</sup> Malipiero G.F. Così mi scriveva Alfredo Casella // L' Approdo Musicale. - Roma, 1957. P.26.

два, пожалуй, самых крупных события такого рода: Венецианский фестиваль современной музыки и «Сиенские музыкальные недели» в Академии Киджана – летние школы, посвященные старинной музыке. В первом случае Казелла был вице-президентом фестиваля и, по существу, его «программным директором». Можно сказать, что именно ему фестиваль обязан исполнением сочинений композиторов первого ранга: Стравинского, Шенберга, Берга, Хиндемита, Бартока, Кодая и др. Участие Казеллы в «Сиенских музыкальных неделях» было, как обычно, многообразно: он выступал как пианист и дирижер, давал фортепианные мастер-классы и читал лекции, готовил к исполнению старинные партитуры. Представляющие собой два музыкальных полюса, эти события – Венецианский фестиваль и «Сиенские музыкальные недели» – наглядно иллюстрируют широту творческих интересов Казеллы.

В 40-е годы интенсивная деятельность Казеллы заметно ослабевает: сказалась и обрушившаяся на Европу война, и первые признаки смертельной болезни композитора. Впрочем, он сохраняет творческую активность до последних месяцев жизни, выступая на конференциях, сочиняя музыку. За два с небольшим месяца до смерти он дает свои последние концерты – и вновь как солирующий пианист, исполняя прелюдии и фуги из Хорошо темперированного клавира И.С. Баха.

### ***Глава 3. Альфредо Казелла - композитор***

Эта глава состоит из двух разделов, посвященных, соответственно, сочинениям для оркестра и солистов с оркестром и музыкальному театру. В начале главы дается краткая характеристика музыкального наследия Казеллы.

К композиторской деятельности Альфредо Казелла обратился довольно поздно: его первым сочинением, о существовании которого

нам известно, стал «Вальс–каприс» для фортепиано (1901). Вальс остался неопубликованным, а впоследствии вообще был утерян. Список сочинений Казеллы открывается блоком фортепианной музыки: будучи востребованным в парижских светских кругах пианистом, Казелла расширял, в первую очередь, свой собственный репертуар. Следующим шагом на этом пути стала вокальная лирика, также, скорее всего, ориентированная на исполнение в парижских музыкальных салонах и камерных концертах.

Появлению сочинений, которые сам Казелла считал воплощением своего стиля, предшествовал долгий – более чем двадцатилетний – период творческих поисков. За это время Казелла успел сменить место жительства и свое окружение, а также не единожды поменять свои эстетические и музыкальные предпочтения. Самые значимые сочинения Казеллы, благодаря которым он останется в истории музыки как композитор, появились в 20-е и 30-е годы. Это Партита для фортепиано с оркестром ор.42 (1924-1925), Римский концерт для органа, духовых, литавр и струнных ор.43 (1926), «Скарлаттиана» ор.44 (1926) – Дивертисмент для фортепиано и камерного оркестра на темы сонат Д. Скарлатти, Тройной концерт (для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром) ор.56 (1933), Виолончельный концерт ор.58 (1934-1935).

Как видно из названий, все это циклические инструментальные сочинения концертного и сюитного жанров. Они почти на тридцать лет вытеснили из композиторского репертуара Казеллы крупные симфонические формы и составили достойную конкуренцию его произведениям для музыкального театра, написанным в те же годы, но никогда не пользовавшимся такой же популярностью, как инструментальные работы Казеллы. Все вышперечисленные сочинения принято относить к одному – неоклассическому – периоду творчества Казеллы, хотя эта характеристика никак не может быть исчерпывающей и одинаково подходящей ко всем сочинениям

Казеллы этого периода.

При всем разнообразии форм и жанров этих сочинений в них есть и общая черта — камерность концепции, противопоставленная философски-обобщенному плану крупных симфонических форм. Главным «формообразующим» ориентиром для Казеллы служил старинный итальянский концерт, причем в том виде, в котором он был представлен у Вивальди. Образцом является трехчастный цикл с характерным темповым последованием частей: быстро-медленно-быстро. Эту форму Казелла использует на протяжении почти двух десятилетий, хотя ее функциональное наполнение со временем и претерпевает изменения. С этой точки зрения обширный – почти двадцатилетний – неоклассический период творчества Казеллы можно разделить на два отрезка, условно – десятилетия.

В первом десятилетии преобладает «облегченный» вариант цикла, который в своих основных чертах сближается с сюитой. Первые части динамичны и активны; они, как правило, написаны в *C-dur* (исключение составляет первая часть Римского концерта в *Es-dur*, что, впрочем, совсем не отразилось на ее характере), диатоничны, поступенны, четырехдольны с оттенками маршевости. По своему характеру они напоминают музыку для ансамбля натуральных духовых инструментов, исполняемую на пленэре. Такие первые части как раз и ведут свое происхождение от жанров развлекательной музыки – сюит, серенад, дивертисментов. Вторые части в этих циклах становятся смысловым центром композиции; третьи — это, как правило, динамичные и живые финалы, нередко танцевального характера.

В 30-е годы Казелла пересматривает концепцию своих циклов; начиная с Виолончельного концерта *op.58* он создает сочинения с «тяжелой» первой частью в форме сонатного аллегро. Здесь вряд ли можно говорить о классической сонатной форме, сложившейся у Бетховена; в «квази-сонатной» форме Казеллы обычно соблюдается

ее тональная структура, но тематическому материалу не хватает выразительности и завершенности в его формировании. В итоге в первых частях Казеллы нет того драматургического противопоставления разнохарактерных главной, побочной и заключительной партий. И такие формы оказываются ближе раннеклассическим сонатным, какими они были, например, у Скарлатти. В качестве примеров можно привести первые части Концерта для виолончели с оркестром ор.58, Концерта для фортепиано, литавр, ударных и струнных ор.69.

В разделе об оркестровых сочинениях и сочинениях для солирующего инструмента с оркестром представлены аналитические очерки о следующих сочинениях Казеллы:

«Скарлаттиана» для фортепиано с оркестром ор.44

Серенада для пяти инструментов ор.46

Партита для фортепиано с оркестром ор.42

Римский концерт ор.43

Тройной концерт ор.56

Концерт для виолончели с оркестром ор.58

«Паганиниана» для оркестра ор.65

Концерт для фортепиано, литавр, ударных и струнных ор.69

К *оперному творчеству* Казелла обратился довольно поздно, успев к тому времени написать пару балетов и прославившие его инструментальные сочинения концертного жанра. Первая опера Казеллы появилась, когда композитору было почти 50 лет, и он переживал период творческого расцвета. Написание оперы стало ответственным шагом для Казеллы, который с момента своего возвращения на родину без устали писал о кризисе этого жанра в Италии. Посвятив так много статей этому вопросу, Казелла, отважившись на написание крупного музыкально-театрального сочинения, не мог не отдавать себе отчета в том, что его опера вызовет пристальное внимание коллег, критиков и всех сочувствующих

современной музыкальной культуре.

Казелла был последним из композиторов своего поколения, обратившимся к оперному жанру. Было очевидно, что его музыкальный вкус и темперамент, как и собственно композиторские наклонности вели его к театру анти-веристскому и анти-вагнерианскому, условно говоря – антиромантическому. Перу Казеллы принадлежат три оперы: трехактная опера «Женщина-змея» по мотивам сказки К. Гоцци (ор.50, 1928-1931), одноактная камерная опера «Сказание об Орфее» по пьесе А. Полициано, написанная специально для представления на Венецианском музыкальном фестивале (ор.51, 1932). Третьим оперным сочинением Казеллы стала «мистерия в одном акте» «Пустыня искушений» на либретто К. Паволини. Сюжет этого, пожалуй, самого слабого оперного сочинения Казеллы основан на рассказе видного деятеля Национальной фашистской партии Алессандро Паволини, вернувшегося с итало-эфиопской войны.

Отношение современников к оперной музыке Казеллы было довольно прохладным; ни одна из его опер не выдержала на сцене более трех представлений (впрочем, такая же участь постигла и большинство оперных спектаклей того времени, невзирая на степень одаренности их авторов). Однако, по прошествии времени следует с вниманием относиться к этим опытам Казеллы как к факту истории итальянского музыкального театра, искавшего в XX веке новые формы и сюжеты.

#### ***Глава 4. Критическая деятельность Альфредо Казеллы***

Эта глава разделена по хронологическому принципу на две части: статьи до 1922 года (с акцентом на статье «Новая итальянская музыкальность») и статьи после 1922 года. Во втором разделе, более крупном по объему, в центре внимания оказывается несколько статей: «О современном положении нашей музыки...», «"Скарлаттиана"»

Альфредо Казелла о своей новой пьесе» и «Русский Дневник».

Деятельность Казеллы-эссеиста, публициста и критика была столь же важной частью его разносторонней творческой деятельности, как и сочинение и исполнение музыки, организация музыкальных сообществ и фестивалей, преподавание. Главный творческий проект его жизни – формирование и распространения в Италии новой музыки мог быть реализован, по мнению Казеллы, только комплексными средствами. Новая музыка должна быть не только написана и исполнена, но и понята публикой. И потому в публицистике Казеллы так сильна нота просветительства, накладывающая отпечаток на его литературный язык.

Спустя два года после своего возвращения на родину Казелла создает Национальное музыкальное общество, вскоре переименованное в Итальянское общество современной музыки, и – практически одновременно с ним – его печатный орган, журнал *Ars Nova*. Именно на страницах *Ars Nova* Казелла впервые формулирует свою «сверх-идею» о необходимости создания «новой музыки Италии». Статья под тенденциозным названием «Новая итальянская музыкальность»<sup>10</sup> появилась в *Ars Nova* в феврале 1918 года и стала первым материалом Казеллы подобного рода. За ней на страницах того же журнала последовали: «Импрессионизм и то, что таковым не является» (март 1918), «Все одинаковы, кроме...» (май 1918), «Что есть искусство» (ноябрь 1918), «Происхождение и корни современной музыки» (декабрь 1918), «Диссонансы» (январь 1919), «Официальное предупреждение...» (февраль-март 1919).

Уже в первой из вышеперечисленных статей Казелла наиболее полно сформулировал свои эстетические позиции. Прежде

---

<sup>10</sup> Casella A. La nuova musicalita` italiana, Anno II - #2 // *Ars Nova* 1917-1919. Ristampa anastatica a cura di Francesca Petrocchi. Collana: Quaderni di "La musica e la Danza", 5. – Napoli: Edizione Scientifiche Italiane, 1992.

всего, он констатирует, что Италия, как никогда ранее, является ареной напряженной борьбы между представителями молодого и старшего поколения музыкантов – борьбы, не ограничивающейся вопросами техники музыкального письма, но вышедшей на уровень эстетики и даже политики. Одним из главных пунктов этой борьбы является вопрос жизнеспособности оперного искусства. Основная проблема, как считает Казелла, заключается в желании слушателей полностью идентифицировать итальянскую музыку с мелодрамой – романтической, исторической, веристской, – чьи музыкальные средства иссякли уже к концу XIX века. По его мнению, до тех пор, пока не будет понято, что музыкально-театральные жанры есть такое же фрагментарное проявление музыки, как роман и литература, как семейный портрет и живопись, – дальнейшие дискуссии невозможны.

Статья «Новая итальянская музыкальность», открывшая собой второй номер журнала *Ars Nova*, стала в некотором роде эстетическим манифестом целого общества, просуществовавшего, впрочем, недолго. Что касается самого Казеллы, то с течением времени его формулировки менялись. Но суть его музыкально-исторической теории была неизменной: на смену изжившей себя итальянской мелодраме, долгое время считавшейся единственным воплощением итальянской музыки, должна прийти новая – в первую очередь инструментальная! – музыка, проникнутая подлинным латинским духом.

После 1922 года критические статьи Казеллы приобретают новый – идеологический – оттенок. В 1930 году Казелла публикует сборник своих статей «21+26», среди которых обращает на себя внимание материал под названием «О современном положении нашей музыки и о существенной роли итальянского «духа» для будущего европейской музыки». Казелла обращается к молодому поколению итальянцев и предлагает расценивать этот текст как некий «духовный завет» человека, шедшего к своей цели путем «сражений, горечи и

муку». Прежде всего, Казелла с удовольствием признает тот факт, что его современники перестают, наконец, ассоциировать итальянскую музыку только с оперой. Он также призывает итальянских музыкантов не обращать внимания на упреки в реакционности, предъявляемые новой итальянской музыке, как и итальянскому государству. Пересмотрев свои убеждения двенадцатилетней давности, где он обвинял в реакционности музыкантов старшего поколения, Казелла в 1930 году воспринимает «реакцию» в искусстве как положительное, разумное начало. Тем более что это неплохо рифмовалось с современной государственной идеологией.

В 30-е годы Казелла продолжает интенсивно публиковаться не только в итальянской, но и в зарубежной прессе. Статьи именитого итальянского композитора Альфредо Казеллы «шли на экспорт» так же, как и современная итальянская музыка, с которой американскую и европейскую публику нередко знакомил он же. Наиболее солидными из изданий, с которыми сотрудничал Казелла, были американские *The Christian Science Monitor* (с 1925 по 1929, и затем в 1938-1939 г.), *The Musical Quarterly* и *The Musical Courier*, венский *Musikblätter des Anbruch* (с 1920 по 1937 г.)

В *Заключении* подводятся итоги исследования и обобщаются выводы, сделанные в четырех главах настоящей работы. Многообразное творчество Альфредо Казеллы заняло достойное место в истории итальянской музыки XX века, и наша работа отнюдь не претендует на его всеобъемлющее рассмотрение. Заслуги Альфредо Казеллы перед мировой музыкальной культурой не ограничиваются только его композиторским творчеством. Он не был композитором-революционером, открывавшим новые звуковые миры, но зато обладал редкой интуицией и тонким музыкальным вкусом, позволяющим ему вычленять из всего многообразия европейских течений самые интересные тенденции и умело преломлять их в своей музыке. А затем

пропагандировать их в своих статьях, эссе и публичных выступлениях.

Выделять только одну сторону дарования Казеллы было бы неправомерно; его облик поборника новой музыки складывается из разных составляющих. Казелла был превосходным пианистом, с детства не боявшимся играть самую разную музыку – от забытой старинной до остросовременной. В своей дирижерской деятельности он также занял особую нишу: солидную часть репертуара Казеллы составляла музыка его современников и соотечественников – Малипьеро, Пиццетти, Лаброки, и с этим репертуаром он гастролировал по всему миру. Обладая рыцарственно-романтической натурой, Казелла уже в юношеские годы сформулировал для себя цель, которая стала его «путеводной звездой» и подчинила себе все сферы его деятельности. Этой целью было рождение в Италии новой музыки. Чувствуя всю полноту и масштабность своего замысла, Казелла стремился сказать свое слово во всех областях музыкального творчества, напоминая своей разносторонностью художников эпохи Возрождения. Реализация идеи «новой музыки» стала авторским проектом Казеллы, воплощенным во всем его творчестве.

Проведенное автором этой работы исследование позволяет увидеть в Казелле рефлексирующего художника, живущего в своем времени, в своем государстве и в конкретных исторических обстоятельствах. Судить о его достижениях, иллюзиях и заблуждениях следует, исходя из конкретных обстоятельств, а не из идеологических клише. И насколько знание исторического «контекста» может многое объяснить нам в творчестве Казеллы, настолько же его уникальные личностные проявления помогают нам ощутить вкус эпохи и ее неразличимые издалека приметы.

**Публикации по теме исследования в рецензируемых изданиях,  
рекомендованных ВАК:**

1. «Русский дневник» Альфредо Казеллы: путешествия из Петербурга в Москву и обратно. Перевод, вступительная статья и комментарии М. Лебедь // Научный вестник Московской консерватории, 2011, № 2. с. 200 – 207. 1 п.л.
2. *Лебедь М.* Альфредо Казелла в борьбе за новую музыку Италии. По материалам европейской прессы // Музыка и время, 2011, №10. с. 18-21. 0.5 п.л.
3. *Лебедь М.* Русская линия в жизни Альфредо Казеллы. Лица. Путешествия. Музыкальные впечатления // Музыкальная академия, 2011, №3. с. 120-127. 1 п.л.

**Выступления на конференциях:**

1. *Лебедь М.* Русские впечатления Альфредо Казеллы // Научная конференция «Музыкальная Италия: взгляд из России», РАМ имени. Гнесиных, 25-27 октября 2011 г.
2. *Лебедь М.* Назад к... порядку. Реставраторские тенденции в итальянской музыке межвоенного двадцатилетия // Научная конференция «Смена художественных парадигм в искусстве», МГИМ имени. А. Шнитке, 24-25 февраля 2012 г.