РОСТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
(АКАДЕМИЯ) им. С. В. РАХМАНИНОВА

Южно-Российский музыкальный альманах 2006

Ростов-на-Дону
Издательство Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова
2007

THE ROSTOV STATE S. V. RACHMANINOV CONSERVATOIRE
(ACADEMY)

South-Russian musical anthology 2006

Rostov-on-Don
2007

ББК Щ 31,0
Ю 193

Печатается по решению Ученого совета
Ростовской государственной консерватории (академии)
им. С. В. Рахманинова

Главный редактор
А. М. Цукер – доктор искусствоведения, профессор (Ростов-на-Дону)

Редакционная коллегия
Б. Г. Ашхотов – доктор искусствоведения, профессор (Нальчик)
Н. В. Бекетова – кандидат искусствоведения, профессор (Ростов-на-Дону)
Л. П. Казанцева – доктор искусствоведения, профессор (Астрахань)
Т. С. Рудиченко – доктор искусствоведения, профессор (Ростов-на-Дону)
А. Я. Селицкий – доктор искусствоведения, профессор (Ростов-на-Дону)
Е. В. Смагина – кандидат искусствоведения, доцент (Волгоград)
А. Н. Соколова – кандидат искусствоведения, доцент (Майкоп)
В. А. Фролкин – кандидат искусствоведения, профессор (Краснодар)
Е. Г. Шевляков – доктор искусствоведения, профессор (Ростов-на-Дону)
И. М. Шабунова – кандидат искусствоведения, профессор (Ростов-на-Дону)

Ответственный секретарь
кандидат искусствоведения ***Е. В. Кисеева***

Ю 193 Южно-Российский музыкальный альманах – 2006. – Ростов н/Д.: РГК им. С. В. Рахманинова, 2007. – 356 с.

ISBN

«Южно-Российский музыкальный альманах – 2006», продолжающий серию ежегодников, включает в себя статьи по проблемам музыкальной науки, исполнительского искусства, музыкального образования, театрально-концертной жизни, истории музыкальной культуры Северного Кавказа, портреты крупных музыкантов, внесших весомый вклад в культуру Юга России, а также информацию о прошлом и настоящем Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Альманах адресован музыкантам-профессионалам, преподавателям и студентам музыкальных учебных заведений, однако многое в нем может представлять интерес и для широкого круга читателей, интересующихся музыкальным искусством и культурой родного края.

ББК Щ 31,0

ISBN

© Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова, 2007

THE ROSTOV STATE S. V. RACHMANINOV CONSERVATOIRE
(ACADEMY)

South-Russian musical anthology 2006

Rostov-on-Don
2007

Printed after the decision of the Scholars' Board of the Rostov State S. V. Rachmaninov Conservatoire

Editor-in-chief
A. M. Tsuker, Doctor of Arts, professor (Rostov-on Don)
Editorial board
B. G. Ashkhotov – Doctor of Arts, professor (Nalchik)
N. V. Beketova – Candidate of Arts, professor (Rostov-on Don)
L. P. Kazantseva – Doctor of Arts, professor (Astrakhan)
T. S. Rudichenko – Candidate of Arts, professor (Rostov-on Don)
A. Ja. Selitsky – Doctor of Arts, professor (Rostov-on Don)
Je. V. Smagina – Candidate of Arts, docent (Volgograd)
A. N. Sokolova – Candidate of Arts, docent (Maikop)
V. A. Frolkin – Candidate of Arts, professor (Krasnodar)
Je. G. Shevlyakov – Doctor of Arts, professor (Rostov-on Don)
I. M. Shabunjva – Candidate of Arts, professor (Rostov-on Don)

Secritary-in-chief
Candidate of Arts ***E. V. Kiseeva***

South-Russian musical antology–2006. – Rostov-on-Don: Rostov State S. V. Rachmaninov Conservatoire, 2007. – 356 p.

ISBN

«The South-Russian musical anthology – 2006» continuing up the series of annuals, includes articles on the problems of musical knowledge, performing art, musical education, theatre-concert life, the history of the Caucasus' musical culture, portraits of prominent musicians, making an important contribution into the culture of the South of Russia, and as well as the information about the past and the present of the Rostov State S. V. Rachmaninov Conservatoire (academy).

The almanac is directed to professional musicians, teachers and students of musical educational institutions, much material in it may be also interesting for broad circles of readers, taking interest in the musical art and culture of our native land.

ISBN

© Rostov State S. V. Rachmaninov Conservatoire, 2007

СОДЕРЖАНИЕ

МОЦАРТ И МОЦАРТИАНСТВО

И. Сусидко, П. Луцкер. Новые тенденции в моцартоведении последних десятилетий.....9
А. Цукер. «Ты, Моцарт, недостоин сам себя…» Маленькая трагедия Пушкина как миф и как художественное исследование.....14
Г. Мурадян. О виртуозности клавирного стиля Моцарта. Заметки исполнителя.....23
Е. Шлыкова. Скрипичные концерты Моцарта.....28

ПРИНОШЕНИЕ ШОСТАКОВИЧУ

А. Цукер. Шостакович и Мусоргский: музыковедческие саморефлексии.....33
И. Шабунова. Ударные инструменты в симфониях Д. Шостаковича.....42
Е. Зинкевич. «Прогулки» с Шостаковичем.....48

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

Т. Рудиченко. Организация корпуса текстов в культурах канонического типа: стереотипы и их воплощение.....65
Б. Ашхотов. Портрет художника в интерьере камерно-инструментального жанра (К 65-летию Дж. К. Хаупа).....72
А. Селицкий. Маэстро из Таганрога (К 60-летию А. Гуревича и 15-летию Муниципального камерного оркестра).....80

ТЕАТРАЛЬНО-КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ

А. Селицкий. «Ростовские премьеры» – 3. Факты, цифры, высказывания.....87

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

С. Козлыкина. Звуковысотная система клавирных сочинений Джироламо Фрескобальди.....95
В. Кривеженко. Жанрово-стилевые особенности оратории Ф. Листа «Христос».....113
Г. Калошина. «Диалоги кармелиток» Ф. Пуленка в контексте эволюции французской исторической оперы. Проблемы концепции и жанрового синтеза.....119
Е. Кисеева. Камерная вокальная лирика Н. Н. Черепнина и символизм.....129
А. Предоляк. Концепция «новой» мистерии в гепталогии «Свет» К. Штокхаузена.....138
А. Мишина. Жанр постлюдии в творчестве В. Сильвестрова (на примере камерно-инструментальных произведений 1980-х годов).....146
И. Некрасова. О драматургических функциях тишины в современной музыке.....155
Л. Саввина. Информационное пространство музыки: к вопросу типологии звуковысотных кодов в произведениях XX века.....159
В. Давыдова. О тенденции неоэкспрессионизма в развитии флейтовой музыки второй половины XX века.....164
Т. Овчинникова. Хоровой театр как явление отечественной музыкальной культуры.....172

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

А. Крылова. Искусство и менеджмент: размышления о профессии.....181

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

О. Петровская. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха в трактовке М. В. Юдиной: эволюция исполнительской интерпретации....187
А. Волощенко. Некоторые вокальные трудности при исполнении произведений Рихарда Вагнера....190
Н. Биджакова. О влиянии исполнительского искусства на камерно-инструментальное творчество композиторов первой половины XX века....193
М. Кондрашов. Проблемы стилевых и жанровых взаимодействий в «Музыке для народного оркестра „Из трех времен“» Г. Толстенко: в помощь дирижеру оркестра русских народных инструментов....201

ПУБЛИКАЦИИ

Дмитрий Покровский: «Не фольклор гибнет, а люди без него». Публикация и вступительные замечания *А. Селицкого*....207
Николай Спасский. Петр Васильевич Спасский (1896–1968). О жизни, церковной, музыкальной и культурно-просветительной деятельности. Публикация *Т. Рудиченко*....210.

ЮБИЛЯРЫ

К 85-летию Н. Ф. Тифтикиди

Э. Стручалина. Эскиз юбилейного портрета....215
И. Гордон. Счастливый человек....222

Н. Мещерякова, А. Цукер. Маргарита на вершине мастерства. Наброски к роману с чертами сонатности (К 80-летию М. Н. Худовердовой)....229
В. Келле. «Время благоденствия само собой не придет» (К 70-летию М. Н. Саямова)....235
Ю. Желнова. «Занимаюсь только тем, что мне интересно» (К 70-летию С. П. Сахаровой)....240
Г. Рыбинцева. Лирическое сопрано историка (К 70-летию Н. П. Шляндовой)....243
Г. Тараева. Женские истории Сусанны Арабкерцевой (К 60-летию)....246
Т. Франтова. «Счастье – когда пишешь, и у тебя получается» (К 60-летию Г. Н. Гонтаренко)....250
В. Ушенин. Жизнь, посвященная баяну (К 60-летию В. А. Семенова)....256
Е. Показанник. «Благодаря и вопреки…» (К 60-летию В. В. Ушенина)....262
Г. Хорошайло. Педагог по призванию (К 60-летию Э. Я. Ходош)....267
А. Явдошенко. Разве могло быть иначе? (К 60-летию Л. Н. Шабаньянц)....273

ПАМЯТИ УШЕДШИХ

К 90-летию со дня рождения Романа (Аристакеса) Григорьевича Каспарова (1916–1989)

М. Гринева. Роман с дирижерской палочкой....277

К 85-летию со дня рождения Александры Петровны Беляевой (1921–1998)

И. Крикунова. Ее имя – судьба....281

К 70-летию со дня рождения Евгения Григорьевича Уринсона (1936–1994)

Т. Франтова. Смотрите, кто ушел….282

К 70-летию со дня рождения Кима Аведиковича Назаретова (1936–1993)

Ю. Кинус. Рыцарь джаза....292

Памяти Александра Ивановича Блинова (1945–2006)

М. Хрущева. Памяти друга....295

РОСТОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

РГМПИ в материалах и документах. 1978–1987. Публикация ***О. Ермак***.....298

ИЗДАНИЯ РОСТОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ (АКАДЕМИИ) им. С. В. РАХМАНИНОВА

Научные издания.....365
Учебно-методические издания.....366

Сведения об авторах.....367

Contents.....369

Моцарт и моцартианство

И. Сусидко, П. Луцкер

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В МОЦАРТОВЕДЕНИИ ПОСЛЕДНИХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ

Обзор литературы – это то, что обычно в книге или диссертации вызывает наименьший интерес, читается вскользь. Говорить о чужих трудах – дело еще менее благодарное. Тем не менее, начать хотелось бы с общеизвестного факта. О Моцарте написано книг и статей больше, чем о каком-либо другом композиторе. Если их разместить на полках, то они займут не один десяток метров. Изучить все работы или хотя бы детально оценить их проблематику – задача заведомо невыполнимая. Правда, для отечественных музыковедов эта виртуальная библиотечная полка оказывается на порядок короче, чем для европейских коллег. В этом легко убедиться, если порыться в каталогах нашей Национальной библиотеки. Книги о Моцарте на иностранных языках, которые есть в ее фондах, вышли в основном не позднее 60-х годов XX века. Последний Mozart-Jahrbuch был приобретен в 1979-м. Поэтому любой, кто хочет узнать, как обстоят дела в европейском моцартоведении сегодня, должен рассчитывать только на свои собственные силы. Что пришлось делать и нам, работая над монографией о Моцарте. Некоторыми своими наблюдениями мы бы и хотели поделиться, не претендуя на полноту охвата.

Первый вопрос – где проходит водораздел между «старым» и новым, даже новейшим моцартоведением. Такую границу обозначил 1956 год, когда было начато издание Нового полного собрания сочинений Моцарта. В основном, оно было окончено к 1991 году – тоже дата символическая. К слову сказать, ни одно из московских (рискнем предположить, что и российских) учреждений не имеет полного комплекта Нового собрания. А ведь оно на сегодняшний день является единственным общепринятым стандартом и для ученых, и для исполнителей. Процесс подготовки этого издания определил многие основополагающие тенденции моцартоведения второй половины XX века. Негласный девиз, под которым проходила работа, можно условно обозначить так: «От концепций к материалу». В чем конкретно это выразилось?

Первая тенденция, о которой хочется сказать, это расцвет документалистики. В 1961 году Отто Эрих Дойч издал два обширных тома: один – 534 страницы документальных текстов о жизни и творчестве Моцарта [7], второй – альбом иллюстраций «Моцарт и его мир в современных ему изображениях» [8]. Впоследствии к тому документов дважды – в 1978 и 1991 годах – издавались дополнения и поправки [14; 9]. В это же время началась публикация Полного комментированного собрания писем Моцарта и его семьи, в которой Дойч принимал самое активное участие наряду с В. Бауэром и Й. Х. Айблем[1]. На сегодняшний день эти материалы составляют самую бесспорную и объективную базу для исследователей. Американский историк музыки Ховард Чандлер Робинс-Лэндон точно заметил: «Мы можем оставить без внимания тысячи страниц, написанных о Реквиеме между 1792 и 1963 годами, поскольку лишь в 1964 Отто Эрих Дойч поразил ученый мир, обнаружив обстоятельный и сенсационный отчет об его истории» [3, *25*]. Эту высокую оценку можно отнести к труду Дойча в целом.

Вторая тенденция тесно связана с первой. Это – целенаправленное и активное развитие источниковедения. В Новом полном собрании был провозглашен единый подход: опора исключительно на первичные источники – автографы, авторизованные копии, в крайнем случае – на первые публикации. В связи с этим появились ряд новых, даже революционных исследований, которые в отдельных случаях заставили пересмотреть, казалось бы, бесспорные факты. Назовем, в первую очередь, всесторонний анализ моцартовского почерка и его изменения, предпринятый немецким музыковедом Вольфгангом Платом в 1960–1970-е годы [15, *82–117*; 16, *131–173*]. А также исключительно тщательное изучение бумаги в подавляющей части сохранившихся автографов, осуществленное в 1980–90-е англичанином Аланом Тайсоном [20]. Объем проделанной ими работы поражает воображение. Однако, конечно, ценно в данном случае отнюдь не только позитивное знание само по себе. Главное –

[1] Совсем недавно, в 2005 г. изд-во Bärenreiter и Deutsche Taschenbuch Verlag (DTV) вновь переиздали полное собр. писем Моцарта и его семьи [13].

в другом. Плату и Тайсону удалось внести существенные поправки в датировки, хронологию создания ряда моцартовских сочинений и в некоторых случаях прояснить вопросы подлинности и авторства. Как известно, Моцарт с 1784 года вел собственный каталог, до этого проставлял даты в автографе. Но делал это отнюдь не всегда. Так что простор для разночтений и поправок – весьма большой.

Приведем некоторые наиболее яркие примеры. Долгое время считалось, что три клавирные сонаты – К. 331, 332 и 333, т. е. №№ 10 до мажор, 11 ля мажор и 12 фа мажор, были написаны Моцартом в Париже летом 1778 года. Для такой датировки был повод. Моцарт упоминал в письме о каких-то клавирных сонатах, посланных сестре в Зальцбург. Такая датировка сохранялась вплоть до последнего – шестого издания Каталога Кехеля. Исследование почерка показало, что все эти сонаты были написаны гораздо позже, не ранее лета 1780 года. А изучение водяных знаков на бумаге позволило еще больше уточнить время – скорее всего, сонаты были написаны в 1783 году и сразу же предложены венскому издательству Артариа. Уже сама по себе такая датировка очень важна. Но она, кроме того, заставляет пересмотреть и некоторые традиционные музыковедческие интерпретации. Возьмем, к примеру, знаменитую ля-мажорную сонату с «турецким рондо» в финале. В ней, как известно, ни одна из частей не написана в сонатной форме. Герман Аберт в свое время считал, что это приближает сонату к сюите, и трактовал ее как своеобразную дань Моцарта французскому вкусу [1, *258*]. Теперь, после выводов Плата и Тайсона, трактовку нужно пересматривать и искать объяснения необычной сонате в чем-то другом. Вряд ли в 1783 году Моцарта мог сильно волновать парижский музыкальный вкус.

К заслугам Тайсона нужно также отнести новый взгляд на ряд моцартовских *церковных* сочинений. Раньше считалось, что церковную музыку композитор писал в основном в Зальцбурге, а в венские годы создал лишь три шедевра – неоконченную мессу до минор, Реквием и мотет «Ave verum corpus». Кроме законченных церковных произведений, сохранилось несколько фрагментов. Их всех относили к зальцбургскому периоду. Тайсон признался, что начинал исследовать бумагу в этих фрагментах без особой надежды обнаружить что-либо интересное. Каково же было его изумление, когда выяснилось, что все они не имеют *никакого* отношения к Зальцбургу и к раннему моцартовскому творчеству! Они были написаны после 1787 года, т. е. уже после «Дон Жуана». Особенно увлекательна интрига вокруг трех фрагментов – Kyrie и двух псалмов (К. 91, 93 и 93а). Еще в 1953 году было обнаружено, что они не принадлежат Моцарту (хотя и записаны его рукой): это копии произведений Георга Ройтера-младшего. Так вот эти копии также были сделаны не Моцартом-*учеником*, а Моцартом – *зрелым мастером*, в конце 1780-х годов. А это совсем другое дело.

Какова причина появления этих копий, в связи с чем они возникли? Известно, что в конце 1780-х Моцарт надеялся получить пост в соборе Св. Стефана, ожидая вакансии из-за болезни тогдашнего капельмейстера. Поэтому он решил попрактиковаться в стиле Георга Ройтера, так как его музыку (прежде всего церковную) в Вене очень ценили. В этом случае текстологическое исследование заставляет по-новому взглянуть на биографию Моцарта, по крайней мере, на то, что в венские годы он не стремился работать исключительно как «свободный художник».

Упомянуты только два факта – датировки парижских сонат и фрагментов церковных произведений. Помимо этого, Тайсон детально исследовал хронологию работы над «Милосердием Тита», историю создания гайдновских квартетов, «Свадьбы Фигаро», «Музыкальной шутки» К. 522 и многое другое. Его книга, посвященная на первый взгляд узко специальным проблемам, читается как захватывающий детектив. Особо поражает то, что его открытия сделаны спустя 200 лет после смерти Моцарта, когда, казалось бы, обнаружить что-либо принципиально новое практически невозможно.

Нельзя сказать, однако, что развитие науки о Моцарте во второй половине XX века целиком исчерпывается источниковедением. Вольфганг Рем, один из идеологов Нового собрания, заметил, что долгое и несколько однобокое погружение в текстологичекие проблемы и документалистику вызвало обратную реакцию. Прежде всего, среди биографов. Возмутителем спокойствия стала так называемая книга трех врачей – Йоганнеса Дальхова, Гюнтера Дуды и Дитера Кернера [2]. Она посвящена последним годам жизни Моцарта и его смерти. Книга, вышедшая в 1966 году, направлена – по крайней мере, в том, что касается причин смерти Моцарта – против позиции Дойча и его сторон-

ников. Вердикт трех врачей однозначен: Моцарта отравили, если не Сальери, так Констанца в паре с Зюсмайером, если не они, так Ван Свитен, если не Ван Свитен, так масоны. Здесь не место анализировать все аргументы за и против этих выводов. Дело совсем в другом. Книга трех врачей, при всей кажущейся опоре на документы, трактует их крайне тенденциозно, в ней, к примеру, нет никакой грани между тем, какие слова действительно были *написаны* Моцартом, а какие – *как будто* сказаны и дошли к нам только из третьих, а то и четвертых уст.

Эта книга – типичное проявление *мифологической* традиции в моцартоведении. Начало ей было положено сразу же после смерти Моцарта, а результаты мы пожинаем по сей день. Яркий фильм Милоша Формана «Амадеус» – одно из бесчисленных тому свидетельств. Он представляет собой своеобразную энциклопедию таких мифов. Ведь мифу совсем не обязательно прочно опираться на реальность. Достаточно соприкасаться с ней по касательной и – главное – соответствовать ожиданиям широкой публики. Так и три врача взахлеб ругают документалиста Дойча, хотя и пользуются собранными им фактами, ни разу не сославшись на его труд. И при этом азартно эти факты тасуют, подгоняя под свою позицию. Повторим: нам не хочется сейчас углубляться в проблему смерти Моцарта. Обратим только внимание на посвящение книги трех врачей. Оно весьма символично и многое говорит об авторах. Книга посвящена памяти доктора медицины Матильды Людендорф. Кем была эта дама? Она – вдова нацистского генерала, автор книги, вышедшей в конце 1930-х годов, о сионистско-масонском антинемецком заговоре, жертвами которого пали, по ее мнению, и Лютер, и Шиллер, и Лессинг, и Моцарт. Идея вполне параноидальная и имеет совершенно ясную окраску. Однако именно эта идея стала путеводной звездой для трех врачей. К сожалению, как раз эта книга была переведена в России к 200-летию со дня смерти Моцарта, при том, что ни одному из ее оппонентов на русском языке слова дано не было. Не прозвучало оно и до сих пор.

В европейском моцартоведении в 1960–70-е годы книга трех врачей спровоцировала остро полемическую ситуацию. Возникла мощная тенденция *демифологизации.* Ее самые яркие представители – немцы Карл Бэр, Вольфганг Хильдесхаймер, Фолькмар Браунберенс, Рудольф Ангермюллер, Гюнтер Бауэр, англичанин Уильям Стэффорд и американец Ховард Роббинс Лэндон. Тенденция демифологизации коснулась не только причин смерти Моцарта, но затронула большинство из острых вопросов моцартовской биографии. Карл Бэр [4], врач по профессии, первым прояснил и документально подтвердил обстоятельства похорон Моцарта, окруженные массой легенд. Браубереренс и Лэндон [6; 17] – каждый по-своему – нарисовали интереснейшую картину венских лет Моцарта. Новые биографии погрузили жизнь композитора не просто в широкий, но в детально прорисованный исторический и бытовой контекст. Наряду с анализом политики Иосифа II, характеристикой венской социальной и музыкальной жизни, в них приведено много новых деталей о друзьях и покровителях Моцарта, о том, где он исполнял свои произведения, какие в то время были инструменты, где он любил гулять, сколько получали тогда музыканты, сколько и чем зарабатывал Моцарт, на что он тратил деньги и многое другое. Вклад Гюнтера Бауэра [5], нынешнего председателя Моцартеума, – забавная книга о том, в какие игры играл Моцарт с детства и до последних дней. С детальным описанием правил и пр. При кажущемся легкомыслии она затрагивает острейший вопрос моцартовской биографии, так как многие полагают, что нищета и даже смерть Моцарта вызваны его страстью к азартным играм.

Особое место среди упомянутых авторов занимают Хильдесхаймер [10] и Стэффорд [18]. С их именами связывают самое яркое выражение тенденции к демифологизации. Книга Хильдесхаймера вышла в 1977 году, Стэффорда – в 1992. Обе имеют полемическую направленность. Немецкий ученый полемизирует с позднеромантическим моцартоведением, которое в Германии долгое время сохраняло свои позиции. Что предпринял Хильдесхаймер? Будучи профессиональным литератором, он находился в некотором отдалении от цеховых музыковедческих представлений. И попытался сформировать новый, более непредвзятый взгляд на личность Моцарта, исходя не столько из его творчества, сколько из документов и писем.

Монография Стэффорда называется «Мифы о Моцарте: критическое переосмысление». И это название точно определяет ее суть. Она возникла в русле полемики с книгой трех врачей как самая яркая и последовательная отповедь. Стэффорд разворачивает перед читателем что-то наподобие

детективного расследования. Причем речь идет не только о смерти и ее прямых причинах, но и о других распространенных моцартовских мифах – о том, что Моцарт не умел распоряжаться деньгами и умер в нищете, что он был социально и нравственно инфантилен, злоупотреблял алкоголем и азартными играми, не умел организовать ни работу, ни быт и т. д. В своем расследовании Стэффорд стремился докопаться до первичных свидетельств, сопоставить их, выявить и проанализировать противоречия.

К каким выводам он пришел? Во-первых, подтвердил ложность многих мелодраматических подробностей и навязших в зубах образов. Например – образа несчастной вдовы, у которой после смерти мужа остались только его долги, и, как писала одна венская газета, «она с двумя детьми буквально сидит на мешке с соломой». Сохранившаяся опись имущества свидетельствует, что это – очередной миф. И вообще, на самом деле Констанца быстро усвоила, как выгодно пристраивать рукописи своего мужа, умудрялась продать их издателям по нескольку раз, а через пять лет уже сама ссужала в долг большие суммы. Все эти и многие другие факты по отдельности были известны. Заслуга Стэффорда заключается в том, что он их изложил системно. В результате сложилась новая, остро-контрастная картина. Во-вторых, он констатировал, что в ряде случаев, в том числе и в вопросе о причинах моцартовской смерти, окончательный и безапелляционный вывод на сегодняшний день сделать невозможно. Свидетельства слишком противоречивы, да и свидетели ненадежны. Ну, а уж если оценивать вероятности, то более правдоподобной кажется картина ненасильственной смерти. В целом, книга Стэффорда читается с огромным интересом. И очень хорошо, что в этом году планируется выход ее перевода на русский язык в издательстве «Классика – XXI».

Еще несколько слов о тенденциях в моцартоведении самых последних лет. В связи с завершением Нового полного собрания появилось стремление продвинуть его результаты в массы. Вышли два компендиума – путеводителя по биографии и творчеству Моцарта. Первый – на английском языке в 1990-м под редакцией Ховарда Робинса Лэндона. Второй – на немецком в 2005-м под редакцией Силке Леопольд [19; 12]. К жанру компендиума можно отнести и новейшую монографию Ульриха Конрада [11]. Журнал Шпигель назвал ее первым трудом о Моцарте нового тысячелетия, хотя, как кажется, она, скорее, представляет собой развернутое послесловие к Новому собранию сочинений. Кроме этого, написано несколько обширных монографий, посвященных отдельным жанрам. Среди них выделяется прекрасное исследование американца Нила Заслава [21] – огромный 600-страничный том о симфониях Моцарта. Кстати, Заслав и Конрад в настоящее время работают над созданием новой версии Каталога Кехеля, который должен учесть все накопленные за 40 лет изменения и поправки.

Кроме того, важная тенденция самых последних лет – стремление собрать как можно более полный свод изобразительных материалов о моцартовском времени. В 1991 году были проведены масштабные выставки в Вене и Зальцбурге и изданы очень информативные каталоги. 2006 год наверняка принесет новые материалы такого рода. И, наконец, нельзя не сказать еще об одной тенденции. В преддверии 250-летнего юбилея усилилось желание понять значение Моцарта для современной культуры. Моцартеум организовал ряд конгрессов на тему «Моцарт и…» В том числе «Моцарт и славянский мир» и даже «Моцарт и Африка».

В заключение – несколько слов о перспективе. В развитии моцартоведения заметна некая цикличность. В свое время книги Улыбышева и Отто Яна стали реакцией на массу свидетельств и писем, впервые опубликованных в биографии Ниссена. Классическое исследование Германа Аберта увидело свет спустя несколько десятилетий после издания первого собрания моцартовских сочинений. Закончено второе издание, в нем воплотилось все, что современная документалистика и источниковедение были в состоянии обеспечить. Раздаются голоса, что эпоха «погружения в материал» подошла к концу. Дальнейшее движение – путь к интерпретации. Что ж, будем надеяться, что в ближайшее десятилетие нам доведется стать свидетелями рождения новой концепции, сопоставимой с той, что дало в лице Аберта начало XX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аберт Г.* В. А. Моцарт. Ч. I. Кн. 2. М., 1988.
2. *Дальхов Й., Дуда Г., Кернер Д.* Хроника последних лет жизни и смерть. *Риттер В.* Так был ли он убит? М., 1991.
3. *Робинс Лэндон Х. Ч.* Новое о Реквиеме // Сов. музыка. 1991. № 12.
4. *Bär C.* Mozart: Krankheit – Tod – Begräbnis. Salzburg, 1967.
5. *Bauer G. G.* Mozart. Glück, Spiel und Leidenschaft. Bad Honnef: Verlag K. H. Bock, 2003.
6. *Braunbehrens V.* Mozart in Wien. Mainz, Piper-Schott., 1986.
7. *Deutsch O. E.* (Hg.) Mozart: Die Dokumente seines Lebens. Kassel etc., 1961 (NMA X, 34).
8. *Deutsch O. E.*, *Zenger M.* Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern. Kassel u. a., 1961 (NMA. X, 32).
9. *Eisen C.* New Mozart Documents, a Supplement to O. E. Deutsch's Documentary Biography. Macmillan Press Ltd., 1991 (переиздано в: NMA. X: Supplement. Nachträge Bd. 2. Bärenreiter, 1997).
10. *Hildesheimer W.* Mozart. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977.
11. *Konrad U.* Wolfgang Amade Mozart. Leben, Musik, Werkbestand. Kassel u. a.: Bärenreiter, 2005.
12. Mozart Handbuch. Kassel: Bärenreiter/Metzler, 2005.
13. *Mozart W. A.* Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Hrsg. von W. A. Bauer und O. E. Deutsch, erläutert von J. H. Eibl, Einführung und Ergänzungen von U. Konrad. Bärenreiter-DTV, 2005.
14. Mozart: Die Dokumente seines Lebens. Addenda und Korrigenda, in: NMA. X: Supplement. Bärenreiter, 1978.
15. *Plath W.* Beiträge zur Mozart-Autographie I: Die Handschrift Leopold Mozarts // MJb 1960–61.
16. *Plath W.* Beiträge zur Mozart-Autographie II: Schriftchronologie 1770-1780 // MJb 1970–71.
17. *Robbins Landon H. C.* Mozart. The golden years 1781–1791. N. Y.: Schirmer Books, 1989.
18. *Stafford W.* The Mozart Myths. A Critical Reassessment. Stanford, California: Stanford Univ. Press, 1991.
19. The Mozart Compendium. A Guide to Mozart's Life and Music. Ed. by H. C. Robbins Landon. L.: Thames and Hudson, 1990.
20. *Tyson A.* Mozart: Studies of the Autograph Scores. Cambridge and L. Harvard University Press, 1987.
21. *Zaslaw N.* Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception. Oxford: Clarendon Press, 1989.

А. Цукер

«ТЫ, МОЦАРТ, НЕДОСТОИН САМ СЕБЯ…»
Маленькая трагедия Пушкина как миф и как художественное исследование

Памяти друга и коллеги Мориса Бонфельда

«Моцарт и Сальери» Пушкина имеет одно существенное отличие от других его маленьких трагедий – поэт обращается здесь не к вымышленным, легендарным событиям и героям, а к реальным историческим персонажам. Это обстоятельство, как известно, стало основанием для бурной полемики о степени достоверности описанных Пушкиным фактов, начавшейся еще при жизни поэта и не завершившейся вплоть до сегодняшнего дня. Известно, сколь неодобрительно отнесся к «Моцарту и Сальери» высоко ценимый Пушкиным П. Катенин, упрекнувший поэта в том, что тот исказил реальные события и тем самым оклеветал Сальери. «Есть ли верное доказательство, что Сальери из зависти отравил Моцарта? Коли есть, следовало выставить его напоказ в коротком предисловии или примечании уголовной прозою; если же нет, позволительно ли так чернить перед потомством память художника, даже посредственного?» [10, *196*]. Впоследствии в споры о достоверности сюжетной фабулы пушкинской трагедии были вовлечены литературоведы и историки, журналисты и медики, ну и, разумеется, музыковеды. Всем хорошо памятна растянувшаяся на десятилетия, беспрецедентная по своей продолжительности и остроте дискуссия И. Бэлзы, отстаивавшего историческую достоверность «Моцарта и Сальери» (одна из его статей именно так и называлась – «Моцарт и Сальери. Об исторической достоверности трагедии Пушкина» [6]), и его непримиримого оппонента Б. Штейнпресса, собравшего огромное количество «оправдывающих» Сальери материалов (важнейшие из них собраны в авторском сборнике музыковеда [17]).

В ходе этой и других «баталий» вокруг маленькой трагедии проверялись на степень подлинности не только все описанные Пушкиным черты характеров, поступки, высказывания героев, все сюжетные повороты, но и мотивы, ставшие основанием пушкинской версии. Главное из этих оснований изложил впоследствии сам Пушкин в многократно цитированной заметке «О Сальери»: «В первое представление „Дон Жуана“, в то время когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта, раздался свист – все обратились с негодованием, и знаменитый Сальери вышел из залы, в бешенстве, снедаемый завистию. Сальери умер лет 8 тому назад. Некоторые немецкие журналы говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении – в отравлении великого Моцарта. Завистник, который мог освистать „Дон Жуана“, мог отравить его творца» [15, *142–143*].

«Фактический материал», на который якобы опирался Пушкин, многократно подвергался многочисленным опровержениям как не соответствующий действительности «ни по одной из статей». Автор вышедшей совсем недавно книги «Сальери и Моцарт» Марио Корти, называя приведенный факт не более, чем сплетней, приводит целый перечень его несоответствий реальной истории. Процитирую приведенные им аргументы: «В те времена вряд ли весь театр «безмолвно упивался гармонией». Тогда зрители, если их можно так называть, во время театрального действа ели, пили, играли в азартные игры, а в ложах, бывало, и совокуплялись. Время от времени зритель обращал внимание на то, что происходило на сцене, особенно если на сцене выступал знаменитый певец или певица. Премьера «Дон Джованни» состоялась в Праге. На премьере присутствовал Казанова. Он держал игорный стол в партере. И в Праге действительно опера прошла с большим успехом. Только… Сальери в Праге не было. Допустим, Пушкин имел ввиду первое представление «Дон Джованни» в Вене. Но и в этом случае он не прав. Потому что венской публике опера не понравилась» [12, *15*]. Добавлю к сказанному от себя: сентенция Пушкина о том, что человек, могущий освистать (пусть даже шедевр), способен на убийство, выглядит скорее

поэтической метафорой, ибо с точки зрения реальности она, по меньшей мере, наивна.

Словом, начатые более двух столетий тому назад споры о том, умер ли Моцарт своей смертью или был отравлен, продолжаются до сегодняшнего дня. Кстати в роли подозреваемого фигурирует здесь не один лишь Сальери. Тот же М. Корти приводит данные, из которых видно, что было немало и других «претендентов» на роль отравителя Моцарта: это и итальянские композиторы, работавшие в Вене, и масоны, и кларнетист Штадлер, и ревнивый муж соблазненной Моцартом ученицы Франц Хофдемель, и бывшие любовниками Констанца с Зюсмайером. «Под подозрением» оказался и барон ван Свитен. И хотя в новелле Эдварда Радзинского «Моцарт» он не травил автора «Дон Жуана», но все же оказался главным виновником смерти композитора. Исключительно из заботы о развитии его гениальности, барон старался сделать его жизнь несчастной, так как именно в несчастье Гений посещает творца. Результатом этих усилий стала великая музыка, но и безвременная смерть ее создателя [16].

Но, конечно же, «с легкой руки» Пушкина, главным «злодеем» по-прежнему остается Сальери. Эта версия оказалась самой живучей. Достаточно назвать бестселлер Дэвида Вейса «Убийство Моцарта», где в кульминационной главе показан находящийся в психиатрической лечебнице Сальери, вспоминающий своих любимых кошек, на которых он испытывал действие яда, приготовленного для Моцарта, и где он как свою собственную играет сонату, написанную отравленным им гением [7, *395–402*].

Нельзя не вспомнить в этой связи и обошедшую многие сцены мира пьесу Питера Шеффера «Амадеус». Не подписываясь под теорией отравления, автор сконцентрировал свое внимание на теме эзотерической зависти Сальери, но тему эту довел до масштабов устрашающе символических. В то время как Моцарт в ожидании прихода человека в маске, заказавшего ему Реквием, работает, как одержимый, Сальери, по его собственному признанию, раздобыв плащ и маску, под видом Черного человека каждую ночь проходит под окнами Моцарта, чтобы возвестить приближение его смерти. В последний день Сальери простирает к нему руки и зовет за собой, как призрак из его снов. Моцарт же произносит слова героя оперы «Дон Жуан», приглашающего статую на ужин. Когда Сальери входит, Моцарт на коленях умоляет продлить ему срок на месяц, так как еще не закончил Реквием. Сальери срывает маску, и Моцарт пронзительно хохочет в приступе неодолимого ужаса, поняв, что во всех его несчастьях виноват Сальери.

Что же касается снятого по этой пьесе знаменитого одноименного фильма Милоша Формана с точки зрения воссоздания подлинной жизни подлинного человека (оставим в стороне его чисто художественные достоинства), приведу мнение авторитетного моцартоведа В. Браунберенса: «Фильм Милоша Формана – еще больший обман, в особенности в его притязании, что он снят «на месте событий». Каждый, кто видел этот фильм, должен, однако, может быть и неохотно, признать, что ни единое слово, сцена или место действия, не говоря уже о поведении и обличии героев фильма, абсолютно ничего общего с исторической реальностью не имеют» [19, *409*].

Верил ли сам Пушкин в реальность раскрываемой им коллизии, в виновность Сальери? Однозначно ответить на этот вопрос трудно. Быть может, дошедшая до поэта молва была принята им на веру, захватив его драматизмом ситуации и остротой нравственного, психологического конфликта. Но вполне возможно, что реальность персонажей и событий для него вообще особого значения не имела: поэт был увлечен самой художественной идеей и стремился дать ей поэтическое воплощение, реализовав ее через обобщающие образы-антиподы. Не случайно с «подачи» Пушкина «моцартианство» и «сальеризм» стали широко понимаемыми символами двух полярных типов творца и творческого процесса.

Пусть не окончательный, но убедительный и многое объясняющий ответ на этот вопрос дает М. Бонфельд. По его мнению, «Пушкин наделил «своего» Моцарта чертами автопортрета, то есть видел в нем alter ego – второе „я“»… Поэтому, подсознательно идентифицируя себя с Моцартом, чувствуя с ним «духовное сродство», Пушкин и поверил в «легенду об отравлении его ближайшего, „кровного“ собрата по творчеству. Это взволновало поэта до крайности („взбесило“, как тогда говорили) и стало мощным стимулом к написанию очередной маленькой трагедии…» [5, *193–194*]. Вместе с тем, анализируя трактовку Пушкиным взятой им за основу легенды, исследователь делает следующий чрезвычайно важный вывод: «Будучи вдохновлен к написанию трагедии неким „факти-

ческим" импульсом… Пушкин в трагедии далек от стремления представить Сальери как подлинную историческую фигуру (даже на уровне того неполного знания, которым он располагал)» [5, *197*]. Трагедия Пушкина обладает огромным суггестивным потенциалом, громадной магнетической силой, и все же, заключает М. Бонфельд, «одно дело – художественный текст, пусть и самый гениальный, иное дело – суд истории, бесстрастный и считающийся только с фактами. Это две вещи, если и не вовсе несовместные, то уж, во всяком случае, далеко не идентичные. Забвение разницы между ними не пойдет на пользу ни Искусству, ни Истории» [5, *201*].

Полностью разделяя эту точку зрения, еще раз констатируем: «Моцарт и Сальери» – произведение легендарно-мифологическое, и с этой точки зрения оно полностью вписывается как в контекст других маленьких трагедий, так и в целом в романтическое мифотворчество. В мифологической интерпретации трагедии сходятся мнения многих литературоведов и музыковедов. М. Алексеев, комментируя трагедию в академическом издании сочинений Пушкина, замечает: «Уже первые читатели почувствовали за образами Моцарта и Сальери не реальных исторических лиц, а великие обобщения, контуры большого философского замысла» [3, *544*]. «Пушкинский Сальери – такая же мифологическая фигура, как пушкинский Моцарт; к их реальным взаимоотношениям это не имеет прямого касательства», – пишет Л. Кириллина [11, *93*].

Мифологизация образа Моцарта началась еще при жизни гения и продолжилась сразу после его загадочной смерти. Уже тогда стало складываться представление о нем как о «недосягаемом совершенстве», почти божестве, «полном такого величия, что никто не может стать вровень с ним». «Конечно, такое явление, как Моцарт, – писал Гете, – навсегда останется чудом, не поддающимся дальнейшему объяснению. Да и где божество могло бы найти случай творить свои постоянные чудеса, если бы оно не избирало для этого, время от времени, необыкновенных личностей, которым мы изумляемся и не постигаем, откуда они появились» (цит. по [14, *67*]).

Но наиболее весомую лепту в моцартианство как мифотворчество, в создание идеализированного образа Гения внес романтический XIX век. Это и понятно: свойственная романтической эпохе установка на фантазийность, склонность пренебрегая правдоподобием, творить свою реальность по законам собственных эстетических и нравственных идеалов, обожествление творцов были в целом характерны для романтической эстетики. Гениальные художники признавались «богоизбранными» и находились над серой и будничной реальностью, над всем земным и мирским. Им неминуемо должно было быть противопоставлено некое враждебное, догматическое, смертоносное начало (носителем такового у Пушкина и стал образ Сальери). Моцарт в наивысшей степени воспринимался «как некий херувим, который несколько занес нам песен райских» (Пушкин). «О, Моцарт! Божественный Моцарт! Как мало надо тебя знать, чтобы боготворить! Ты – вечная истина! Ты – совершенная красота! Ты – бесконечная прелесть! Ты – наиболее глубокий и всегда ясный! Ты – зрелый муж и невинный ребенок! Ты, – который все испытал и выразил в музыке! Ты, – которого никто не превзошел и никто никогда не превзойдет!» – восклицал Шарль Гуно (цит. по [14, *77*]). И в тон ему вторил Эдвард Григ: «…Моцарт, этот универсальный гений <…> Говорить о Моцарте – это все равно, что говорить о Боге…» [8, *158*]. Остроумно заметил по этому поводу крупнейший исследователь моцартовского творчества Альфред Эйнштейн: «Божественное начало в Моцарте выражено столь ярко, что целая эпоха взирала на него сквозь призму ложной идеализации. Не будь у нас точных сведений о жизни Моцарта, он, вероятно, казался бы нам, подобно Шекспиру, существом полумифическим…» [18, *21*].

Казалось бы, пушкинский «Моцарт и Сальери», будучи одним из романтических мифов, навряд ли может приблизить нас к постижению подлинного Моцарта, да и не в этом главный пафос трагедии. Вместе с тем, маленькая трагедия заключает в себе откровения, дающие пищу для размышлений о природе моцартовского гения, о глубинных основах его художественного мышления, о тайнах его творческого процесса. И происходит это, благодаря поразительно тонкому проникновению поэта в глубины глубин моцартовского стиля. Что было тому причиной: тончайший ли внутренний слух Пушкина, или поэт угадал в композиторе родственную душу? Возможно, был прав Л. Сабанеев, когда писал: «Вкус Пушкина – Моцарт и преимущественно «Дон Жуан»; Моцарт для него – гений музыки, ее олицетворение. И в этом нет случайности: Пушкин сам был один из тех светлых гениев, к

которым относится и Моцарт, и Рафаэль, которых появление еще было возможно на рубеже XVIII века в запоздавшей России, но которых потом уже не могло рождаться…» (цит. по [14, *151*]). Важную роль, по-видимому, должно было сыграть и то объединяющее двух художников качество, о котором, применительно к каждому из них, пишут едва ли не все исследователи – *универсализм*; один универсальный гений мог лучше и глубже постичь другого.

«Моцарт и Сальери» Пушкина – шедевр, а в шедевре, как известно, нет ничего лишнего, второстепенного, случайного; проще говоря, гений экономит наше время и в самом сжатом виде (а в маленькой трагедии такая концентрированность достигает едва ли не высшей точки), зачастую через детали, может воплотить целостный взгляд на явление. Здесь важна каждая реплика.

«Ты, Моцарт, бог и сам того не знаешь…», – говорит Сальери, и это вполне в духе романтической идеализации моцартовского гения как проявления высшего божественного откровения. Но пушкинский Моцарт тут же приземляет пафос высказанного признания веселой репликой вполне раблезианского толка: «…Ба! право? может быть… Но божество мое проголодалось». Возвышенное и земное моментально сжимаются в этой фразе в один неразрывный узел. Такой Моцарт мог одновременно писать устремленный в недосягаемую высь «Реквием» и потешаться над собственным сочинением в исполнении слепого скрипача. «Ты, Моцарт, недостоин сам себя», – заключает Сальери, и, пожалуй, трудно образнее определить диалектическую бинарность, составляющую суть моцартовского мышления и моцартовской традиции.

Именно в ней видятся корни осознанного композитором как некоего эстетического кредо соединения сложности и простоты, или, говоря современным языком, – элитарности и общедоступности, о чем сам Моцарт пишет в одном из своих писем (слова, звучащие и сегодня с поразительной актуальностью): «Что-то принесет удовлетворение только знатокам, однако же и незнатоки, хотя и не понимая почему, тоже останутся довольны. <...> Сейчас [этого] не знают и более не ценят. Чтобы сорвать аплодисменты, нужно либо писать вещи настолько простые, чтобы их мог напеть всякий возница, либо такое непонятное, чтобы только потому и нравилось, что ни один нормальный человек этого не понимает» [13, *278*]. Эту моцартианскую идею «искусства для всех» Пушкин обозначает в трагедии не в прямую, а как бы «от противного», противопоставляя ей эстетический ригоризм Сальери: «Мне не смешно, когда маляр негодный мне пачкает Мадонну Рафаэля…»

Моцарту же реалии повседневной жизни не только не мешают творить, но, напротив, дают дополнительный стимул и материал. В одном из писем (написанных в гостинице, где композитор напряженно работал, чтобы успеть к сроку завершить заказанное сочинение) он обрисовывает окружающую его обстановку: «Над нами скрипач, под нами еще один, рядом с нами учитель пения, который дает уроки, в последней комнате напротив нас гобоист». Читая это, думаешь, как же в таких условиях можно писать музыку? Но Моцарт заключает: «Это весело, когда сочиняешь! Подает много идей» [13, *31*].

Это признание, абсолютно частное, высказанное по одному конкретному поводу, может быть отнесено к искусству Моцарта в целом. Все его творчество отмечено погруженностью в реальную, земную жизнь, редким по наблюдательности визуально-осязаемым воссозданием ее конкретных деталей, подробностей, ситуаций, и, прежде всего, человеческих характеров. Личность у Моцарта – любая – богата и непредсказуема, нет единых законов, определяющих ее чувства, мысли, поступки. И чтобы познать человека, художник также должен идти не от предвзятых теорий, а от собственных наблюдений. Моцарт проявляет в этом отношении поразительный дар, исключительную остроту и точность психологических характеристик, испытывая особую радость от фиксации всего случайного, неожиданного. Для такого познания человека разум, рациональный подход недостаточны. Здесь обязательно должны включаться сердце, интуиция, чувства.

Таков, кстати, Моцарт и в пушкинской трагедии. В его речи, в отличие от Сальери, нет философских сентенций, нравственных или эстетических деклараций. Его лексика импульсивна, эскизна, наполнена непосредственными впечатлениями на жизненные ситуации («Смешнее отроду ты ничего не слыхивал…»), реакциями на настроение («Ты, Сальери, \ Не в духе нынче. \ Я приду к тебе \ В другое время»), разнообразными эмоциями – от детской веселости до страхов и мрачных предчувствий («Мой Requiem меня тревожит»,

«Мне день и ночь покоя не дает \ Мой черный человек»).

Указанное качество, однако, – это лишь одна сторона моцартовской «концепции человека». Уже упоминавшаяся бинарность «дольнего» и «горного» предполагает и наличие другой, противоположной. Личность у композитора – это мир, вселенная, космос. Моцарт был, пожалуй, первым, кто нашел гармоничный сплав типизации и широчайшего надличностного обобщения, связав личность и время, соединив в своих героях сиюминутное и вечное, индивидуальное и общечеловеческое, мирское и возвышенное. «Творчество Моцарта, – писал Б. Асафьев, – полновесно-жизненно и вместе с тем прекрасно-разумно и стройно-уравновешенно: глубоко человечный, гибко воплощавший психику людскую, Моцарт в то же время отражал в своих концепциях стройность и холодную планомерность космического становления» [4, *12*].

И еще одно: Моцарт шел к воплощению характеров своих героев через определенную саморефлексию, через осознание себя, и, не делая по этому поводу никаких заявлений (о присутствии авторского начала в концепциях его сочинений), он, тем не менее, сумел ввести в художественную ткань произведений (оперных и инструментальных) черты собственной личности, собственного чувствования и мировидения. В этом, безусловно, проявляла себя тенденция нарождающегося романтического искусства.

Укажем еще, как минимум, на два проявления бинарности, заключенных в маленькой трагедии, и составляющих суть моцартовского художественного метода.

Первое – это сочетание полярных антитез: комического и трагического. В сжатом виде они заключены в описании Моцартом пьесы («безделицы»), пришедшей ему «намедни ночью»:

> Представь себе… кого бы?
> Ну, хоть меня – немного помоложе;
> Влюбленного – не слишком, а слегка –
> С красоткой, или с другом – хоть с тобой,
> Я весел… Вдруг: виденье гробовое,
> Незапный мрак иль что-нибудь такое…

Обратим внимание на это пушкинское «вдруг». Моцарт в трагедии весь состоит из «вдруг», из внезапных переключений, стремительных поворотов состояний и событий, из неожиданностей: «Ага! увидел ты! А мне хотелось \ Тебя **нежданной** шуткой угостить». Или: «Нес кое-что тебе я показать; \ Но проходя перед трактиром, **вдруг ** Услышал скрыпку…»

В этом проявляют себя не только черты характера героя, но и важнейший принцип моцартовского стиля – ярко выраженная театральность его мышления. Поэтому и момент появления трагического («виденье гробовое») Пушкин дает через типично моцартовский прием вторжения. Этот эффект присутствует во многих оперных сценах композитора и, разумеется, самый яркий пример – «Дон Жуан» (внезапное появление Командора в первой сцене, а в финальной – его статуи). Но столь же характерно указанное проявление театральности и в инструментальной музыке Моцарта, о чем многократно писали исследователи. Мы не знаем, раскрывая содержание моцартовской пьесы устами автора, имел ли в виду Пушкин какое-то конкретное сочинение композитора? Но типологическую черту моцартовской инструментальной драматургии поэт обозначил абсолютно точно. Подтверждений тому может быть названо множество, например, фортепианная соната F-dur (KV 332), о которой Г. Аберт писал в почти пушкинских выражениях: «Ее первая часть прямо таки изобилует контрастными темами, отчасти напоминающими… комическую оперу, отчасти же… они с подлинно моцартовской неожиданностью, внезапно, подобно призраку, вырываются из тьмы и надолго омрачают сцену…» [1, *238*].

В развернутом виде поляризация комедийного и трагического в трагедии Пушкина заключена в соотношении двух ее сцен. В первой господствует безмятежное веселье, во второй царят настроения мрака, угнетенности, зловещих предчувствий. На первый взгляд, контраст даже чрезмерный, если иметь в виду, что, согласно сюжетной линии, между сценами проходит всего один-два часа. Однако каким-то поразительным образом поэт уловил и запечатлел здесь еще одно проявление антитетичности у Моцарта, но теперь уже не театральное, а симфонизирующее.

Ведь трагическое зарождается и прорастает в «Моцарте и Сальери» уже в первой сцене – в недрах комедийного. Именно здесь Моцарт рассказывает о томившей его бессоннице, когда в его ночные раздумья вторгается «незапный мрак», причина которого проясняется во второй сцене: «Мне день и ночь покоя не дает \ Мой черный человек». В трагическую же атмосферу второй сце-

ны, напротив, проникает элемент комического – через упоминание неунывающего весельчака Бомарше, который говаривал: «Как мысли черные к тебе придут, \ Откупори шампанского бутылку \ Иль перечти „Женитьбу Фигаро“». Указанную взаимосвязь на музыковедческом языке можно было бы обозначить как сквозной симфонический процесс взаимодействия двух образно-тематических сфер. Поразительно, но своим универсальным «художественным слухом» Пушкин уловил, таким образом, одно из величайших открытий Моцарта, оказавшее воздействие на всю последующую историю оперы – **театрально-симфонический синтез**.

Второе из указанных нами проявлений моцартовской бинарности заключено в гениальной в своей афористичности формуле, высказанной устами Сальери: «…какая смелость и какая стройность!» Эти слова представляют собой широкое и универсальное обобщение, причем они характеризуют куда более принципиальную особенность дарования композитора, нежели его умение облекать новаторские музыкальные идеи в строгую и отточенную форму.

Смелость Моцарта состояла прежде всего в абсолютно новом, неведомом композиторам-предшественникам и современникам самоощущении своей внутренней *свободы* – человеческой и творческой в их нерасторжимом единстве. Процесс эволюции моцартовского искусства представлял собой сложный и драматичный путь освобождения от множества правил и условностей, господствовавших в искусстве его времени, а стремление выйти за границы царивших в его художественном окружении эстетических идеалов укрепляло в композиторе чувство собственного достоинства и освобождало его как личность, независимую ни от придворных нравов, ни от отцовской власти, ни от своего покровителя – зальцбургского архиепископа. За эту не без борьбы завоеванную свободу композитору пришлось заплатить немалую цену, пожертвовав надежностью своего положения, а, в конечном счете, здоровьем и самой жизнью. Путь Моцарта – человека и музыканта – открывал целую вереницу трагических биографий художников романтической эпохи, для которых категория «свободы» стала важнейшей в их жизненном и эстетическом кредо, свободы, понимаемой так же, как и Моцартом, в социальном и эстетико-творческом аспекте. Применительно к искусству идею свободы творчества в присущей романтикам полемической форме выразил Гюго в своем знаменитом предисловии к драме «Кромвель»: «Собьем старую штукатурку, скрывающую фасад искусства, нет ни правил, ни образцов» [9, *106*]. Моцарт не делал подобных декларативных заявлений (он вообще предпочитал не теоретизировать), не предварял свое творчество эстетическими манифестами, но в столь активном практическом отвоевывании себе прав на свободу творчества среди композиторов он был первым.

Моцарту было близко гердеровское понимание творца. Истинное творчество – по Гердеру – не должно следовать заранее данным образцам, не может считаться с существующими предписаниями, правилами риторики и поэтики. Сформулировав понятие «гения», немецкий философ в первую очередь относил к его качествам оригинальность, отрицание условностей, независимость от любого рода регламентаций. Как известно, под воздействием гердеровских идей развивалась немецкая литература «бури и натиска», для которой свобода личности была не только принципом творчества, но и его темой, содержанием художественных концепций. Искусство Моцарта (и прежде всего его оперный театр) явственно корреспондировало с этим комплексом тем и идей. Есть, однако, одно существенное отличие. Оно состоит в том, *как* указанные идеи входили в художественную структуру моцартовских произведений. В них отсутствовала преувеличенная патетика, необузданная страсть в отстаивании этих идей, героическая борьба за свободу или индивидуальное бунтарство (в духе героев Клингера или Шиллера), и уж тем более, теоретические размышления или политические декларации о правах человека. Художественная независимость Моцарта была до такой степени органична и универсальна, что он был свободен от любых теорий – философских, нравственных, эстетических, социальных, в том числе и тех, которые провозглашали свободу как высшую человеческую ценность. Никакие изначально постулируемые, пусть самые передовые, идеи не могли стать для композитора ни импульсом творчества, ни, тем более, его основой. Моцартовские герои не размышляли о свободе и не боролись за нее – они ею дышали.

Конечно, в реальной жизни композитору приходилось не раз отстаивать свои права, но эта борьба, доставлявшая Моцарту немало огорчений, все

же, по-видимому, не составляла настолько важную часть его художественного бытия, чтобы стать темой творчества, хотя к этому, казалось бы, имелись все предпосылки. Вспомним, под влиянием ссоры с графом Арко Моцарт писал отцу: «Я изберу в качестве советчиков только свой разум и свое сердце, так что не нуждаюсь в какой-то даме или знатной персоне. Сердце облагораживает человека, и хотя я не граф, но в душе у меня, может быть, больше чести, чем у иного графа» (цит. по [2, *18*]). Письмо, написанное за несколько лет до создания «Свадьбы Фигаро», по своему содержанию близко монологу главного героя комедии Бомарше:

По странной прихоти рожденья
Один – король, другой – пастух.
Но все решает, без сомненья,
Могучий ум и стойкий дух.
Царя спасут ли восхваленья?
Он умер, пуст его алтарь.
Вольтер бессмертен, хоть не царь.

Но в оперу Моцарта этот монолог не попал, хотя, судя по всему, был созвучен взглядам и настроениям композитора, и не попал, думается, отнюдь не только по цензурным соображениям. В отличие от моцартовского письма, бывшего результатом сиюминутного раздражения и обиды, монолог Бомарше – политический манифест. А Моцарт-художник – вне политики, он свободен и от нее. Конкретная эпоха, время отзываются в его операх, но их идеи – вечные и вневременные. Герой Моцарта не утверждает себя в социальных борениях, ибо он – Человек, а это единственное и высшее сословие.

Блистательным гимном свободной, раскрепощенной, богато одаренной личности стала в творчестве Моцарта опера «Дон Жуан». В главном герое, в неповторимом своеобразии его характера, в художественно-артистическом складе натуры, в непринужденности выражения самых разных состояний, наконец, в его стремлении в себе самом находить законы поведения, утверждая правоту своих действий, было для композитора нечто автобиографическое. Опера стала апофеозом свободы и с точки зрения творческих исканий Моцарта: она нарушала эстетические, жанровые, драматургические каноны классицизма и всей своей новаторской сущностью была устремлена в будущее.

Вместе с тем, логикой симфонизированного развития, характером концепции (показывающей небезграничность свободы, которая подчиняется в конечном счете неким, данным свыше, нравственным законам), трагической развязкой и гармонизирующим итогом-послесловием «Дон Жуан» нес в себе выражение и той второй тенденции, которую Пушкин заключил в слове «*стройность*». Здесь также следует иметь в виду не только формально-конструктивное проявление этого качества, но и стремление композитора, следуя вечным истинам, достичь совершенной гармонии, утвердить высший миропорядок и дисциплину.

Моцарт шел к подобной дисциплине столь же трудно, сколь трудно отвоевывал себе право на свободу. Важным этапом на этом пути стал проявившийся, начиная с 80-х годов, интерес к традициям полифонической музыки старых мастеров, к наследию Баха и Генделя – так называемый «великий стилевой перелом» в моцартовском творчестве. Освоение этих традиций шло так же не просто. Во всяком случае, в его многочисленных полифонических произведениях, появившихся в этот период, слишком заметна некая заданность, подчас подражательность в ущерб индивидуальному стилю, а главное – определенная скованность фантазии, господство «стройности» над «смелостью». Достичь органичного сочетания этих двух тенденций Моцарту удалось, по-видимому, не сразу. Вместе с тем, значение этой организующей художественные замыслы композитора традиции все сильнее давало о себе знать, она обретала все более широкий спектр воздействия на моцартовский стиль и все большую оригинальность претворения. И, пожалуй, лишь в последних сочинениях – «Дон Жуане», «Волшебной флейте», симфонии «Юпитер», Реквиеме – Моцарт пришел к искомому единству, к редкому по своей гармоничности соединению безудержной фантазии и безупречной логики, бьющего ключом потока художественных идей и поразительной дисциплины мышления, стихийной эмоциональной силы и мудрого рационализма.

Характерным проявлением указанного единства – свободной фантазии и гармонизирующего ее рационального начала – стала моцартовская ирония. Она в равной мере была проявлением как той, так и другой тенденции. Ведь и в повседневной жизни, в отношении композитора к окружающему, в его остроумных оценках современников слы-

шался не просто юмор, а желание выйти за пределы будничного, прозаического, за рамки светских условностей. Ирония была для Моцарта выражением игровой стихии, и уж тем более таковой она оказывалась в его творчестве. Вне этой свободной игры с реалиями, включающей в себя и элемент пародирования, невозможно себе представить ни «Похищение из Сераля», ни «Свадьбу Фигаро», ни «Волшебную флейту». Показательна и опера «Дон Жуан», где каждой поданной вполне серьезно коллизии сопутствует ее комедийный вариант и где вслед за трагической финальной развязкой следует еще один, второй финал: не лишенный иронички морализующий ансамбль. Но в этом своеобразном последовании проявляет себя также и оборотная сторона моцартовской иронии – гармонизирующая, уравновешивающая, когда после бурных потрясений, катастрофы, должной произвести на слушателя демоническое, устрашающее впечатление, композитор снимает напряжение улыбкой, легким юмором, ироническим отстранением. К такому приему любил прибегать один из самых по-моцартовски гармоничнейших поэтов – Пушкин. Как только чувства лирических героев приближались к некоему апогею, начинали грозить чрезмерностью и эмоциональным прорывом, Пушкин разряжал напряжение непредвиденным поэтическим «кадансом» откровенно юмористического свойства. Вспомним в «Онегине»:

Но наконец она вздохнула
И встала со скамьи своей;
Пошла, но только повернула
В аллею, прямо перед ней,
Блистая взорами, Евгений
Стоит подобно грозной тени.
И, как огнем обожжена,
Остановилася она.

Но следствия нежданной встречи
Сегодня, милые друзья,
Пересказать не в силах я;
Мне должно после долгой речи
И погулять, и отдохнуть:
Докончу после как-нибудь.

Любопытно, что именно на таком эффекте построен в «маленькой трагедии» комментарий Моцарта к своему новому сочинению, завершающийся неожиданным и не без юмора обытовлением чрезвычайности описываемых событий:

Я весел… Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак **иль что-нибудь такое**...

Как легко, играючи говорит пушкинский Моцарт о том, что подспудно несет в себе роковое начало, фатальную предопределенность, возможно, мысли о смерти (ведь композитор в это время работает над Реквиемом). Подобные настроения в последний период жизни не раз посещали Моцарта. Он пишет: «Если бы люди могли заглянуть мне в душу, то мне было бы почти стыдно. Все во мне захолодело – просто лед» [13, *348*]. Но это в письме. А в произведениях драматизм и психологическая напряженность уравновешиваются игровой стихией, а переживание сочетается с представлением – и это еще одно, тонко подмеченное Пушкиным проявление моцартовского стиля.

Таким образом, миф о Моцарте стал одновременно и глубочайшим художественным исследованием, отразившем в поэтической форме те качества музыкального гения композитора, которые впоследствии музыковедческая наука обозначит как сущностные индивидуальные черты его творческого метода и как основу моцартовской традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аберт Г.* В. А. Моцарт. Ч. 1: Кн. 2. М., 1988.
2. *Аберт Г.* В. А. Моцарт. Ч. 2: Кн. 1. М., 1983.
3. *Алексеев М.* Примечания [к трагедии «Моцарт и Сальери»] // Пушкин А. Полн. собр. соч. Т.VII. М., 1935.
4. *Асафьев Б.* Моцарт // Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. М., 1981.
5. *Бонфельд М.* «Зависть» или «Моцарт и Сальери» (к антропологии вечной темы) // Возвышенное и земное в музыке и литературе. Новосибирск, 2005.
6. *Бэлза И.* Моцарт и Сальери. Об исторической достоверности трагедии Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 4. М.–Л., 1962.
7. *Вейс Д.* Убийство Моцарта. М., 1991.
8. *Григ Э.* Избранные статьи и письма. М., 1966.
9. *Гюго В.* Предисловие к драме «Кромвель» // Гюго В. Собр. соч. в 15 томах. Т. 15. М., 1956.
10. *Катенин П.* Воспоминания о Пушкине // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. М., 1985.
11. *Кириллина Л.* Бог, царь герой и оперная революция // Сов. музыка. 1991. № 12.
12. *Кортти М.* Сальери и Моцарт. СПб., 2005.
13. *Моцарт В.* Письма. М., 2000.
14. Мысли о Моцарте. М., 2004.
15. *Пушкин А.* Дневники. Автобиографическая проза. М., 1989.
16. *Радзинский Э.* Загадки Истории. М., 1997.
17. *Штейнпресс Б.* Очерки и этюды. М., 1980.
18. *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество. М., 1977.
19. *Braunbehrens V.* Mozart in Vienna, 1781–1791. N. Y., 1989.

Г. Мурадян

О ВИРТУОЗНОСТИ КЛАВИРНОГО СТИЛЯ МОЦАРТА
Заметки исполнителя

Я не считаю возможным включить в ряд виртуозов человека, способного лишь разучить и исполнить чужие сочинения, даже если авторы этих сочинений – самые знаменитые мастера.

И. Кунау [1, *232*]

Энциклопедическое определение слова «Виртуоз» (итал. virtuoso, от лат. virtus – сила, доблесть, талант) – музыкант, артист, художник, с блеском преодолевающий значительные технические трудности. Термин «виртуоз» применяется по преимуществу к музыкантам-исполнителям – инструменталистам и вокалистам. Virtus (лат.) – римское понятие добродетели, сочетающее в себе военное мужество с ревностным исполнением гражданского долга [2, *106*]. Как же конкретизировать «силу, доблесть, талант» в исполнении фортепианных произведений музыканта, отстоящего от нас на столетия? О чем повествует нашим современникам музыкальный язык галантной эпохи? Можем ли мы, исполняя Моцарта, разговаривать с публикой его музыкальным языком? Достаточно ли только «воспроизводить» текст его сонат и концертов, или для доблестного, виртуозного рассказа моцартовским языком необходима импровизация, «чтение между строк», пассажи между звуков, которые делают общение с публикой на тему Моцарта актуальным, современным, а отношения исполнителя с текстом глубоко «личным»?

Импровизационный стиль Моцарта менялся на протяжении всего творчества. Прогрессивность мышления композитора повлекла за собой серьезный разлад в отношениях с современниками, «чрезмерная» свобода мысли и речи мешала ему быть понятым до конца.

В клавирных сочинениях выручало совершенство собственного исполнения. Моцарт-виртуоз прокладывал дорогу Моцарту-композитору, и в программах концертов всегда должна была присутствовать импровизация.

Этимологическое значение слова «im-pro-visus» означает «проникновение взором интеллекта вовнутрь предмета или явления».

Г. Чичерин в своей монографии приводит высказывание сестры Моцарта: «Мне было хорошо известно, что мой брат тем меньше мог исполнять свои прежние произведения, чем сильнее он рос как композитор» [3, *37*].

Ноты, графический текст произведения был и есть лишь одна из многочисленных версий, существующих в мозгу творца, которая с течением времени закономерно перестает его удовлетворять.

Нотная запись Моцарта требует от исполнителя творческой инициативы, знания исторически складывающихся стилей, музыкального чутья, но еще больше – тщательного изучения образцов искусства, оставленного старыми мастерами и самим Моцартом.

Импровизационные дополнения моцартовского текста можно встретить в современной исполнительской практике в двух параллельных исполнительских направлениях:

- академическая традиция (как пример, Ф. Гульда исполняет сонату C-dur K. 545);
- традиция джазового дополнения (Ч. Кориа исполняет концерт d-moll, K. 466).

«Разговаривая», импровизируя музыкальным языком, свойственным моцартовскому времени, уместнее всего использовать трели, тремоло, форшлаги, пассажи, арпеджиато, опевания. Долгие звуки необходимо расцвечивать, повторения должны быть узнаваемы – но и уникальны. Виртуозность проявляется не только в смелости, но и в безупречном вкусе, чутье импровизатора. Трудность интерпретации и импровизации в стиле галантной эпохи состоит в необходимости достижения особого звукопроизнесения, жемчужной фортепианной техники, трепетного прикосновения к клавишам. Безукоризненное туше в стиле Моцарта должно

быть мягким, но не сочным, упругим, но не жестким, несвязным, но единым.

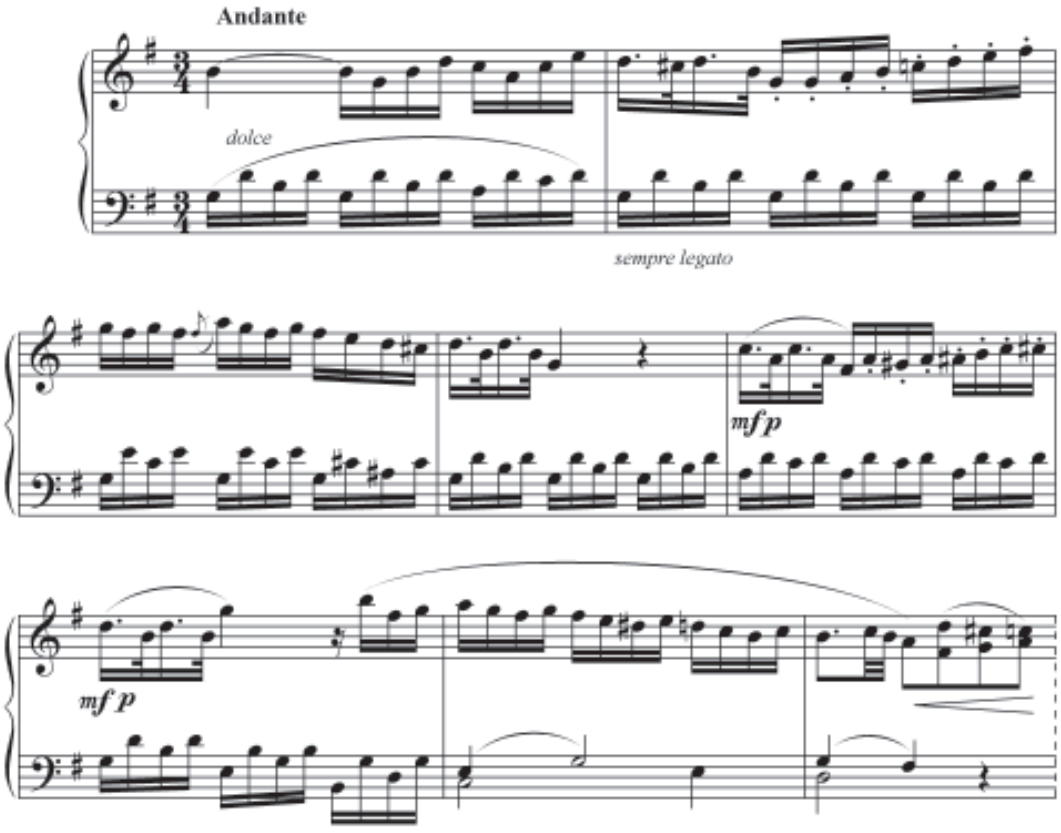
Для исполнителя, «освоившего» язык моцартовских фортепианных произведений и готового импровизационно «разговаривать» на этом языке, требуется, тем не менее, тщательнейшая подготовка к выступлению, которое может стать «изюминкой» традиционных, сложившихся концертных программ.

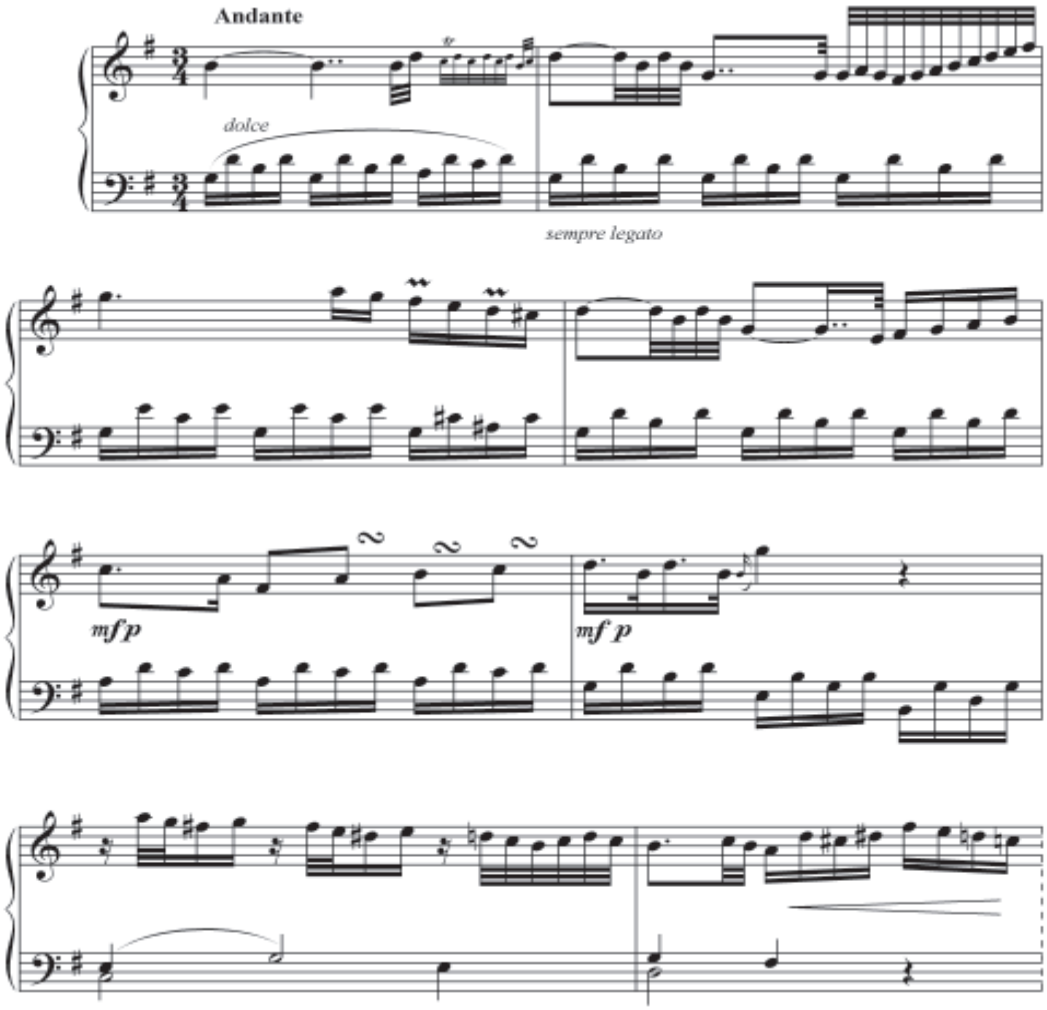
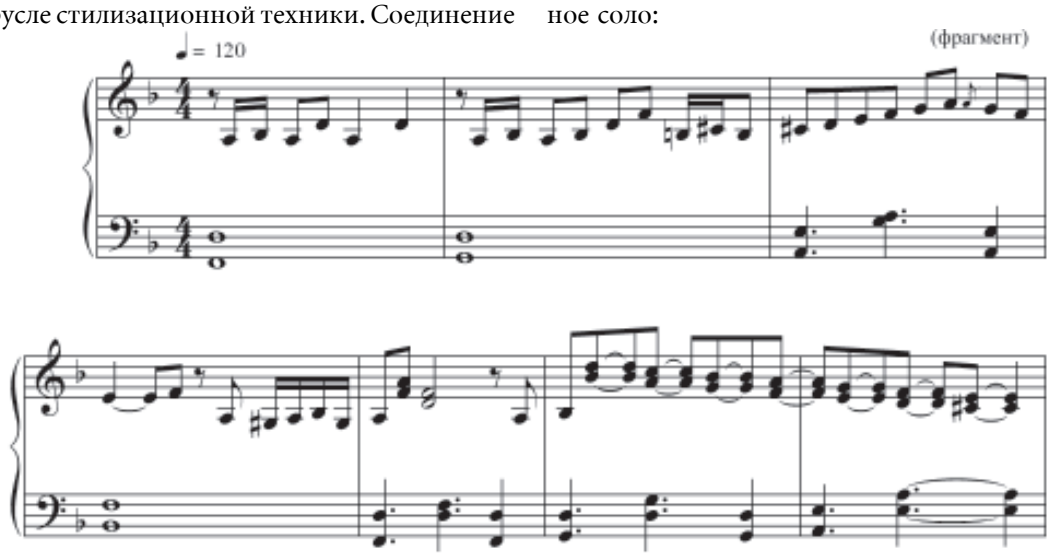
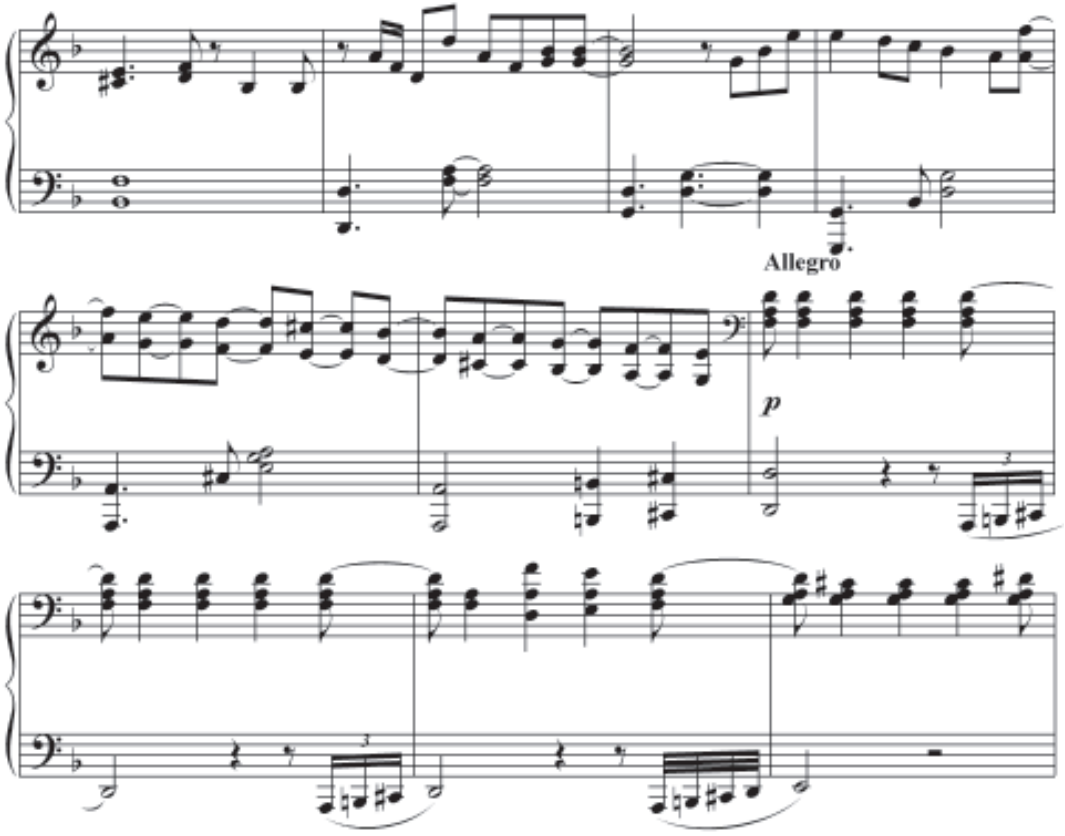
Для начала, работая над сонатой, необходимо внимательно проанализировать фактуру. Для импровизационных высказываний лучше всего выбрать прозрачное фактурное тиснение, там где «долгие ноты» просят трелей, опеваний, пассажей.

Следующим шагом можно считать работу с моцартовской гармонией. Для этого, сохраняя фактурный рисунок аккомпанемента, необходимо, вслушиваясь в мелодическое движение, в его различные варианты, находить гармонии, которые не противоречили бы моцартовскому тексту, и вместе с тем были бы «своими». Чем более разнообразны, разнохарактерны эти «новые» элементы, тем более «личным», «лиричным» будет высказывание.

Момент игры с регистрами так же вполне допустим: эхо, повтор, повтор с изменениями, очень высоко, средне-низко.…

Вообще, импровизационные дополнения моцартовского текста можно назвать игровым приемом виртуозного исполнения на фортепиано, поэтому игровая логика здесь будет вполне уместна. Какие неожиданности будут подстерегать искушенного слушателя в такой интерпретации-импровизации?

Предлагаю свою версию исполнения второй части сонаты C-dur (K. 545):

При всей индивидуальности исполнительского прочтения обязательным условием удачного выступления будет, однако, соразмерность текста и импровизации, свободы и правила, личных эмоциональных порывов и эстетического совершенства собственно моцартовской музыки.

А вот как решает эту задачу Фридриха Гульда – один из самых оригинальных современных интерпретаторов моцартовских произведений:

Добавление элементов **джаза** в сонаты и концерты Моцарта требует совершенно особого отношения. Если импровизатор соотносит свое видение текста со стилистическими признаками породившей его эпохи, то его работа будет происходить в русле стилизационной техники. Соединение с джазовой традицией внесет в игру острый полистилистический эффект, коллажность. Современный джазовый пианист и композитор Чик Кориа перед оркестровым вступлением к концерту Моцарта d-moll (К. 466) исполняет импровизационное соло:

Исполнитель не исключает и работу с гармонией, усложнение ритма, импровизационное «обострение» интонационных ячеек, идиом.

Дабы исполнение-дополнение-сочинение в джазовом ключе принципиально не нарушало стилевое и композиционное единство моцартовских сонат или концертов, мы считаем более «корректным» вводить такие импровизации во вступление или дополнение, но возможно также приемом «вторжения» переключать слушателя в иновременную и иностилевую художественную реальность. С точки зрения гармонического решения самый естественный способ усложнения, переосмысления моцартовской гармонии – введение полиаккордов, внедренных и добавленных тонов.

Подобные диалоги с текстом сонат и концертов Моцарта порождают целый ряд вопросов. Правомерны ли такого рода опыты? Могут ли современные музыкальные течения, с их бесконечными ремиксами, дать импульс к новому, импровизационному, но стилистически корректному прочтению моцартовских творений? Только ли произведения Моцарта, с его неиссякаемой изобретательностью и склонностью к эстетике игры (жанровой, стилевой), допускают подобные «исполнительские вольности»?

Мы не берем на себя смелость дать сколько-нибудь определенные ответы на эти и многие другие вопросы, связанные с современным исполнительским прочтением музыки Моцарта. Задача данной публикации – лишь очертить проблемное пространство, требующее теоретического и практического «освоения».

ЛИТЕРАТУРА

1. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. М., 1971.

2. Словарь античности. М., 1994.

3. Чичерин Г. Моцарт. Л., 1979.

Е. Шлыкова

СКРИПИЧНЫЕ КОНЦЕРТЫ МОЦАРТА

Как известно, Моцартом созданы пять концертов для скрипки с оркестром. В это число не входят один концерт под названием «Аделаида», написанный композитором в десятилетнем возрасте, и шестой, седьмой концерты, авторство которых достоверно до сих пор не установлено. Причем все пять концертов были написаны 19-летним композитором в течение одного года (с апреля по декабрь 1775), когда Моцарт выполнял обязанности капельмейстера при дворе архиепископа в Зальцбурге. По мнению Р. Гербера, моцартовские концерты неравнозначны в отношении яркости авторского стиля [9, *VI*]. Так или иначе, оркестровые произведения Моцарта с солирующей скрипкой олицетворяют собой жанр концерта в его классическом виде. Попытаемся охарактеризовать образцы этого жанра в плане сочетания в них признаков классического стиля и стиля индивидуального.

В Первом и Втором концертах композитор овладевает жанром, они написаны в более типизированном классицистском стиле. Собственно моцартовской манерой отличаются Третий, Четвертый и Пятый концерты, которые неизменно входят в концертный репертуар выдающихся скрипачей, вызывают восторженные отклики публики, включаются в учебную практику.

Р. Гербер, выявляя истоки жанрового стиля моцартовских концертов, отмечает влияние на них французского рококо, итальянского инструментального стиля и немецкого в лице И. К. Баха. Л. Ауэр, разделяя тезис о влиянии «французского „галантного“ стиля», подчеркивает, что Моцарт «сумел озарить эти сочинения своим гением» [2, *152*].

Вместе с тем трудно переоценить значение театра для формирования ведущих жанров музыкального искусства Нового времени, к которым относится также концерт. В. Конен пишет следующее: «В этом новом… мире центром притяжения как для музыкантов-профессионалов, так и для любителей-меломанов стали публичные помещения со сценой и эстрадой. Здесь солирующие певцы и инструменталисты не столько воспитывают слушателей, сколько развлекают их в традициях общедоступных театров [4, *38*]. Причем не только создатели первой музыкальной драмы объявили в качестве своей художественной платформы возрождение античной монодии в неразрывной связи с образцами античной трагедии. Авторы первых концертов вслед за оперными композиторами берут на вооружение еще одно понятие античной эпохи – «оркестр».

Инструментальный концерт, как и симфония, занимает главенствующее положение в музыкальной культуре классицизма, что объясняется его связями с театрально-драматическим искусством. Этот вид музицирования вытесняет прежние инструментальные жанры и воплощает образный строй музыкального театра своего времени. Предшественники инструментального концерта многочисленны. Один из важнейших – оперный оркестр. На смену хоровому звучанию эпохи Ренессанса приходит опера, в которой взаимодействуют вокально-хоровые и оркестровые партии. Оркестр в целом создавал эмоционально-психологический подтекст сценического действия.

Если оперный оркестр более разнообразен по составу инструментов, то в «филармоническом» доминирует скрипичное семейство. Какими факторами это обусловлено? Вторая половина XVII века и первая половина XVIII – эпоха расцвета исполнительства на смычковых инструментах. В. Конен подчеркивает: «Ни в какой другой период ее значение для общей композиторской культуры не было так велико. Никогда впоследствии ей не было суждено так широко и ярко обобщать достижения музыкальной современности, так последовательно и в столь многообразных формах прокладывать пути в будущее… ее участие в творческих исканиях резко упало в послебаховскую эпоху… что же касается концертов Гайдна, Моцарта, Бетховена, то при всей их значительности, они представляют собой не столько самостоятельную скрипичную школу, сколько разновидность сложившегося композиторского письма» [4, *84–85*]. Более того, автор утверждает, что XIX век примечателен новаторством в области фортепианно-симфонической музыки, а «значительные скрипичные произведения романтического склада крайне редки» [4, *85*].

Подобные суждения объясняются состоянием музыкальной практики предклассического перио-

да. К основным направлениям в инструментальной музыке XVII века относится скрипичная школа, «уступавшая по своему художественному значению и резонансу одной только оперной музыке» [4, *86*]. По оценке В. Конен, лютневое и органное музицирование в полной мере не отвечают стилевым потребностям эпохи [4, *86*]. В области скрипичной музыки заявили о себе крупнейшие исполнители и композиторы XVII – начала XVIII столетий: Корелли и Вивальди, Тартини и Витали, Марини и Торелли, Локателли и Джеминиани, Верачини и Нардини, Альбинони и Бассани, Персел и Леклер, Бибер и многие другие. Заложенные этими выдающимися музыкантами традиции послужили основой для скрипичного творчества Баха и Генделя.

На протяжении XVII века в области музицирования на смычковых инструментах преобладали ансамблевые жанры. Сольный концерт и сольная соната формируются к концу столетия. Фактически скрипичные ансамбли удерживали свои позиции до начала XVIII века, когда уже более заметными становятся иные ответвления – сольные и оркестровые жанры.

Попытаемся дать ответ на риторический вопрос: почему не орган, лютня или духовые инструменты оказались столь существенны для классического инструментального концерта, а именно скрипка? Причина заключена в самом инструменте, точнее его тембре: звучание скрипки воспринималось как наиболее близкое вокальному голосу, в отличие от других инструментов. Ни один из них не был столь выразителен в оперной мелодичности. В. Конен дает яркую характеристику удивительной метаморфозе, произошедшей со скрипкой: «Не случайно этот некогда „мужицкий“ инструмент… в „оперный век“ занял столь видное положение в профессиональном композиторском творчестве, вытеснил постепенно всех своих почтенных старших собратьев…» [4, *87*]. Далее автор утверждает, что «в эту эпоху нельзя найти ни одного другого инструмента, в литературе для которого оперно-гомофонное начало проявлялось бы так ярко…» [4, *87*]. И хотя уже тогда скрипка обладала определенным виртуозным потенциалом, в ее звучании особенно ценилось иное: «…гибкая кантиленная мелодия скрипичной музыки была насыщена лирической и драматической виртуозностью оперной арии» [4, *87*]. Культивирование виртуозного концертного стиля приводит к тому, что «каденции в оперных ариях и технические пассажи и каденции скрипичных концертов стали напоминать друг друга, как два слепка с одной натуры» [4, *88*].

Приведенные наблюдения В. Конен в целом опираются на одно из положений Б. Асафьева: «…только в Европе в эпоху позднего Ренессанса в вокальном расцвете (стиль bel canto) и строительстве интонационно-выразительных, „поющих“ струнных инструментов инструментализм стал в полной мере выразителем эмоционально-идейного мира европейского человечества… Громадная роль в осуществлении этого принадлежит концертирующему стилю и особенно великим скрипачам XVIII века» [1, *220–221*].

Взаимовлияние оперного театра и скрипичной школы осуществлялось в разных формах. С одной стороны, оперная мелодичность отражалась в тематизме скрипичной сонаты. В результате появлялись инструментальные мелодии нового склада, обладающие более разнообразной эмоциональной выразительностью, чем темы камерной сонаты. Вообще развитие мелодической линии является существенной стороной исполнения. «Пение – основа инструментальной музыки» – так еще Телеман называет свое эссе. Искусство пения на инструменте становится в период барокко ведущим принципом дидактики. Об этой манере, именуемой «Singkunst» пишет в трактате «Von der Singkust oder Manier» Христофор Бернгард (1667–1692), ученик знаменитого Г. Шютца. Он подчеркивает: «Для того чтобы получить звание певца (tittul), недостаточно, что человек способен петь легко все, что придется, но в особенности требуется, кроме хорошего голоса, искусное умение, которое вообще зовут „Manier“, так что нужно изучить, каковы же те искусные приемы, следуя которым и применяя кои певец может заслужить свое звание» (цит. по [3, *34*]).

С другой стороны, ансамблевые жанры скрипичной музыки выполняли важную роль в становлении оперного оркестра, а впоследствии – концерта. Благодаря им, театральный оркестр приобретает более однородное звучание, подобное звучанию хора. Вплоть до середины XVIII столетия оркестр в опере использовал в качестве основной группы смычковые инструменты, хотя и привлекались иные инструментальные тембры для конкретизации сценических характеристик.

В силу необходимости совершенствовать оперно-инструментальный стиль появляется вполне

самостоятельный оркестровый вид музицирования, представленный собственными жанрами и формами: оркестровая сюита и concerto grosso, скрипичный концерт и увертюра. Все они сформировались под воздействием оперного театра – обозначившаяся жанровая ветвь просуществовала вплоть до создания симфоний и концертов венских классиков.

Уже в стиле Гайдна очевидны отбор и акцентирование тех музыкальных средств, которые обеспечивали театрально-драматические эффекты. Еще в большей степени это свойственно творчеству Моцарта и Бетховена. Общая программная основа этой музыки связана с ее оперно-театральными истоками. В симфониях и концертах венских классиков оперно-театральное переосмысливается в инструментальную драму, в которой действие разыгрывают не оперные персонажи, а инструменты оркестра.

Исполнитель может быть не только посредником между композитором и слушателем, но и стать актером, выполняющим определенную роль, или персонажем со своим характером и стилем поведения. В ряду этих жанров ведущие позиции занимает инструментальный концерт. Именно в концерте солист играет с оркестром в подчеркнуто виртуозном стиле, причем виртуозность, являясь частью исполнительского почерка самого музыканта, не исчерпывается ею. Концертирование солиста вбирает в себя также характерные черты музыкальных тем. Для слушателя солист превращается в особое действующее лицо жанра.

Обозначим основные признаки классического концерта, которые проявляются в стиле жанра, а значит в его содержании и композиции.

Главный – состязательная логика или концертирование. В этом жанре предполагается, что солист и артисты оркестра уже достигли высокого уровня инструментального мастерства и поэтому могут принять участие в своеобразном «музыкальном турнире».

Второй признак непосредственно связан с первым. В самом названии жанра – «концерт для солирующего инструмента и оркестра» – конкретизированы два ведущих персонажа: солист и оркестр. Здесь важно отметить, что оркестр по сути является расширенным ансамблем солистов. И, по законам театральных жанров, каждый из персонажей должен быть представлен публике. Отсюда непременная двойная экспозиция в сонатном аллегро: сначала публика знакомится с мастерством музыкантов оркестра (содержательная функция первой экспозиции), а затем получает возможность предварительно оценить исполнительскую манеру солиста (содержание второй экспозиции).

Третий признак характеризует специфические качества тематизма, ими обусловлен исполнительский стиль солиста. В самом общем плане инструментальный тематизм испытывает на себе влияние вокального стиля bel canto. Чем же он примечателен? Bel canto предполагает сочетание «прекрасной кантилены» и «виртуозной орнаментики». В тематизме концертов выделяются темы или тематический материал двух видов: близкий к вокальной кантилене или к виртуозной орнаментике. В отдельных темах эти мотивы могут сочетаться. Однако в расстановке основных тем первой части наблюдается следующая закономерность: темы главной и побочной партий демонстрируют умение скрипача выразительно исполнять мелодии; в связующей и заключительной партиях сосредоточен тематизм виртуозного плана. Значит, солист предстает в двух амплуа – как вдохновенный музыкант и как музыкант-виртуоз.

Четвертый признак касается каденции, этого обязательного компонента концерта, которым не обладает ни один другой жанр. Содержательную нагрузку каденции можно понять, исходя из драматургии концертного состязания. Напомним основные его этапы: первая и вторая экспозиция – музыкальная характеристика двух главных персонажей концерта, в разработке разворачивается диалогическая состязательность инструментов, реприза преподносит тех же персонажей в новом соотношении, наконец, каденция, помещенная в коде, демонстрирует триумф солиста. Обратим внимание на то, что в этот момент оркестр умолкает, словно склонившись в почтительном поклоне перед солистом и отдавая ему пальму первенства. Острота драматургического конфликта заключена в постепенном завоевании солистом права играть каденцию.

Как видим, в начале музыкального турнира господствует равновесие мастерства всех исполнителей, а к концу первой части солист достигает более высокого положения – признанного лидера.

Тематический материал каденции, как известно, подготовлен предшествующими темами. Особую роль здесь выполняют связующая и заключительная партии второй экспозиции и репризы,

которые являются построениями виртуозного характера, подготавливающими главную каденцию.

Игра каденции – творческое испытание совершенно особого рода для исполнителя. И в плане практическом, и с позиции теории вопроса это всегда вызывает интерес. К моменту создания скрипичных концертов Моцарта уже сложились определенные традиции исполнительства, которые его концертами завершаются. Начиная с XVI века, каденция рассматривается как «виртуозное заключение сольной вокальной (оперная ария) или инструментальной музыкальной пьесы» [7, *630*]. Благодаря театральной драматургии концерта, каденции естественным образом попадают в цикл, причем во все его части. В силу своей композиционной роли (заключение) каденция помещается в коде (между K64 и D). Ее первоначальная трактовка – виртуозное орнаментирование первой из этих гармоний. Постепенно небольшое виртуозное построение перерастает в «сольную виртуозную фантазию на темы концерта» [7, *630*].

Возникшее в свое время обозначение «фантазия» далеко не случайно, оно созвучно эстетической трактовке понятия. Об этом пишет В. Медушевский: «Фантазия как знак и обнаружение данной нам духовной свободы, свободы мысли, чувства и деяния, радует нас в произведениях искусства и в неизменном творчестве людей» [5, *44*]. Интерес к фантазийности в первой половине XVI века обусловлен сменой стилей: «В противовес хоровой культуре средних веков фантазия олицетворяет собой тяготение нового мирочувствования к инструментальности, притом именно к сольному музицированию» [5, *48*]. Исследователь относит к ее феноменальным факторам неожиданность, необычность, сложность, отклонение от нормативного синтаксического либо композиционного членения [5, *52*], которые проявляются в каденциях концертов.

Определение каденции, сформулированное в XVI веке, совпадает с ее современным пониманием, наиболее точно выраженным в положении Б. Асафьева: «Каденция – это комплекс стилистически индивидуальных интонационных мелогармонических формул» [1, *269*]. Подчеркнем, что Асафьев не признавал каденций, выполненых в виде «готовых росчерков» или клише пассажей, пригодных для любого концерта, а значит с его тематизмом не связанных.

Первоначально каденции не выписывались, а импровизировались. В дальнейшем, вплоть до эпохи венских классиков, цикл концерта включал несколько таких разделов, которые сочинял и импровизировал исполнитель. Только в творчестве Бетховена закрепляется иной подход: каденции создаются композитором и вносятся в партитуру. Это можно объяснить с позиции стиля Бетховена, который в своих инструментальных произведениях стремился к сквозному интонационному развитию и не хотел отдавать на волю исполнителя даже каденции.

Во всех частях концертов Моцарта есть каденции, не только в первой, но и в медленной и в финальной. Они представляют собой импровизации солиста, причем эти «фантазии» могут быть двух видов: первый – выписанный композиторский текст, исполнитель лишь передает импровизационный характер тематического материала; второй – собственно импровизируемые солистом построения, которые в тексте партитуры концерта не выписаны.

В этом плане в оценке скрипичных концертов Моцарта важны два вопроса: один касается редакции нотного текста партитуры, другой – его исполнительского прочтения. Сначала коснемся первого. Последние издания моцартовских партитур представляют собой сочетание авторского текста всего произведения и исполнительских редакций каденции. Сохранившиеся моцартовские партитуры первых четырех концертов находятся в Берлинской государственной библиотеке, автограф Пятого концерта – в Венской национальной библиотеке. По этим манускриптам и осуществляются последние издания нотного текста.

Второй вопрос принципиально существен для исполнителя. Каденции, импровизировавшиеся в свое время самим Моцартом, не сохранились. По поводу их исполнения И. Ямпольский отмечает: «Современные скрипачи исполняют концерты Моцарта с каденциями, написанными выдающимися интерпретаторами его музыки – Давидом, Иоахимом, Изаи, Крейслером» [8, *17*]. Однако список имен исполнителей, которые внесли свой вклад в трактовку произведений Моцарта, гораздо полнее. Специальный сборник «Скрипичные каденции к концертам Моцарта» [6] включает более двадцати имен знаменитых скрипачей, поэтому любой исполнитель может сравнить их, выбрать какую-либо версию или сочинить собственную, учитывая опыт мастеров.

В настоящее время можно говорить о двух подходах в исполнении каденций добетховенского периода. Первый из них отвечает духу концентрирования и импровизационного мастерства, солист, согласно этому, играет собственные версии каденций. Так поступает Д. Ойстрах, исполняя Второй и Третий концерты. За исключением первой части Первого концерта, где в комментарии к CD есть указание на принадлежность каденции перу Моцарта, выдающийся скрипач оставляет в неприкосновенности ее композиторский текст. В остальных случаях Д. Ойстрах сочиняет собственные версии.

Второму подходу следует А. Муттер, записавшая на диск Третий и Пятый концерты. Она придерживается каденций, созданных Иоахимом. В этом случае, не меняя текст выписанной конкретной исполнительской каденции, Муттер передает ее импровизационный характер в собственной манере, а следовательно, не копирует исполнительский стиль Иоахима. Скрипачка свободна в расстановке темповых, агогических, динамических и иных акцентов.

Перед молодыми музыкантами, приступающими к игре каденций, всегда возникает множество вопросов, поэтому им не следует пренебрегать советами знаменитых мастеров. Заслуживают особого внимания наставления Л. Ауэра, например, касающиеся первой части Четвертого концерта Моцарта: «Каденцию желательно начать в очень умеренном темпе и сохранять „певучий“ характер до *фа-мажорного* эпизода Allegro… Исполнять его нужно энергично, красивым тоном, а последующее Allegro vivace – легко, непринужденно… вплоть до *forte*… Затем играйте решительно, уверенно и широко до конца каденции» [2, *155*].

Как видим, скрипичные концерты Моцарта, с одной стороны, продолжают линию преемственности в развитии жанра, с другой – представляют собой его оригинальную трактовку, предпринятую композитором. Справедливо их оценивает И. Ямпольский: «Скрипичные концерты Моцарта оказались художественной вершиной концертного стиля XVIII века. Мы не знаем других произведений подобного жанра, которые можно было бы сравнить с этими совершенными созданиями, полными юношеской свежести чувств, музыкального вдохновения и самобытности стиля» [8, *39*]. От концертов Моцарта для солирующего инструмента с оркестром пролегает путь к концертам Бетховена и романтическим образцам жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. Л., 1971.
2. *Ауэр Л.* Моя школа игры на скрипке. М., 1965.
3. *Багадуров В.* Очерки по истории вокальной методологии. Ч. II. М., 1932.
4. *Конен В.* Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). Изд. 2-е. М., 1974.
5. *Медушевский В.* Фантазия в культуре и музыке // Музыка – культура – человек. Вып. 2. Свердловск, 1991.
6. Скрипичные каденции. Вып. IV. Каденции к концертам В. А. Моцарта № 1–4. М., 1961.
7. *Холопов Ю.* Каденция // Муз. энциклопедия. Т. II. М., 1976.
8. *Ямпольский И.* Концерты Моцарта для скрипки с оркестром. М., 1961.

Приношение Шостаковичу

А. Цукер

ШОСТАКОВИЧ И МУСОРГСКИЙ: МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ САМОРЕФЛЕКСИИ

Сначала небольшая преамбула, поясняющая смысл названия данной статьи. В конце 60-х – 70-е годы творчество Шостаковича в его связях с традициями Мусоргского было главным объектом моих научных интересов. Ему была посвящена дипломная работа, затем более широкую разработку эта тема получила в кандидатской диссертации, успешно, при полном единодушии совета защищенной в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии в 1973 году. Как и положено, по теме диссертации был опубликован ряд статей, причем в достаточно солидных изданиях: в журнале «Советская музыка», в ленинградском сборнике статей «Вопросы теории и эстетики музыки», в московском – «Музыкальном современнике» [12; 13; 14; 15]. Тема в то время представлялась благодатной. Она была очевидной, активно подпитывалась сочинениями последних десятилетий творчества композитора (от Одиннадцатой симфонии до поэмы «Казнь Степана Разина» и Четырнадцатой симфонии), открывала широкие исследовательские перспективы, тем более, что специальной литературы, ей посвященной, не было. Публикации были благосклонно приняты музыковедческим сообществом в лице редакционных коллегий указанных изданий, куда входили хорошо известные всем имена: они в полной мере вписывались в эстетические установки тех лет.

Более трех десятилетий спустя, готовя к изданию авторский сборник статей, я включил в него и свои ранние публикации. Я не стал «модернизировать» работы, дополнять их знаниями, полученными в дальнейшем, полагая, что в них отразились воззрения, характерные для времени их написания, в том числе и на творчество Шостаковича. Однако немалый дискомфорт при этом я испытывал: едва ли не все, сказанное когда-то о композиторе, мне хотелось изложить заново, тем более что тема не утеряла своей актуальности. Ни времени, ни возможности это сделать у меня тогда не было: «поджимали» другие творческие проекты. Подтолкнул к «полемике» с самим собой юбилей Шостаковича. Смысл данной «саморефлексии» я вижу, однако, не в желании «оправдаться» (мои научные взгляды, личное музыковедческое «я», полагаю, мало кого может заинтересовать). Вопрос в другом: коррекция прежних индивидуальных воззрений достаточно наглядно отражает более общий процесс изживания стереотипов, напряженных поисков истины в отечественном музыкознании новейшего времени, и с этой точки зрения она может представлять определенный исторический интерес. В полном объеме такую коррекцию в рамках одной статьи, разумеется, сделать невозможно. Поэтому коснусь лишь некоторых, избранных «сюжетов».

Рассматривая в диссертации претворение художественных заветов Мусоргского в творчестве Шостаковича, я исходил из давно и прочно сложившегося постулата о широком и разностороннем развитии традиций автора «Бориса Годунова» в советском музыкальном искусстве, в контексте которого анализировалась и музыка Шостаковича. Эта точка зрения была настолько аксиоматичной, что подвергать ее каким-либо сомнениям или пересмотру было бы в то время, по меньшей мере, странным. А между тем, сегодня мы видим, что такой подход представлял собой не более чем музыковедческое клише, которое вступало в явное противоречие с художественной реальностью. Фактически, самые сущностные, глубинные принципы художественного мышления Мусоргского не получили, да и не могли получить в советской музыке своего продолжения.

Сила и многогранность традиций Мусоргского впрямую связаны с масштабами и характером его новаторского гения. Неустанный поиск нового, неизведанного захватил не какую-либо одну, или даже ряд сторон художественного мышления композитора. Он равно радикально проявил себя во всех возможных направлениях, на всех этажах созданного композитором величественного музыкального здания: в содержании его концепций, круге образов, трактовке жанров, принципах драматургии, системе музыкального языка. И, что особенно важно, между этими «этажами» возникли такие всепронизывающие связи, такая степень взаимообусловленности, когда все, происходившее на одном из них, оказывалось предопределенным процессами, действующими на других.

Поясню сказанное. Хорошо известно, сколь смелым, нарушавшим все и всяческие каноны, был музыкальный язык Мусоргского, вызывавший в свое время упреки в безграмотности, в недостаточном владении композиторской техникой, а на деле предвосхитивший многие принципы музыкального мышления XX века. Вместе с тем, объяснить открытия композитора в этой области, исходя только из его внутренней логики, или даже из эволюции музыкального языка его времени в целом, невозможно. Многие интонационно-мелодические, ладогармонические новации Мусоргского можно понять лишь в контексте его драматургических замыслов, принципов образной персонификации, динамики музыкально-сценического (или quasi-сценического – в камерно-вокальных, инструментальных сочинениях) развертывания. Сказанное ни в малой степени не означает отрицания самоценности музыкально-структурных, лексических особенностей творчества композитора. Его стиль представляет собой единую, логически стройную и цельную систему. Но для того, чтобы понять генезис, родословную многих языковых средств, необходимо выйти за рамки этой системы, подняться на другой уровень постижения.

В такой же мере это относится и к самой драматургии. Я часто задавался вопросом, почему постановки опер Мусоргского, особенно «Хованщины», почти всегда вызывают чувство неудовлетворенности? Почему, общаясь за фортепиано с клавиром, поражаешься удивительным драматургическим прозрениям композитора, а в сценической интерпретации они оказываются нереализованными? Думается, далеко не всегда в этом следует винить постановщиков. Создается впечатление, что сложная полифоническая драматургия «Хованщины» вообще не поддается адекватному сценическому воплощению в условиях традиционной модели оперного театра. Здесь требуется какая-то иная постановочная эстетика, которая ближе, быть может, художественным возможностям кинематографа. Драматургическая реформа Мусоргского не была самоцелью, она вытекала из характера его концепций и ими детерминировалась. Композитор был блестящим мастером театра, он превосходно чувствовал сцену, ее законы, видел воплощение действия в его мельчайших подробностях. Но, подобно тому, как нормативная композиторская техника зачастую «мешала» воплощению его творческих идей, возможности современного ему оперного театра сопротивлялись его масштабным концепциям, принципам художественного моделирования мира. И ради правды жизни, правды истории композитор жертвовал этими возможностями.

Мусоргский являл собой тип творца, для которого решение имманентно-художественных, музыкальных задач было не целью, а «средством для беседы с людьми», инструментом постижения сложнейших проблем действительности, «природы человека и человеческих масс», способом рассказать обо всем, что добыто на этом тяжком пути познания. Потому так сетовал он, что «наши музыканты чаще о технике толкуют, чем о целях и задачах исторических», потому считал, что «границы искусства в религии художника равняются застою» [4, *136–137*].

С легкой руки современников композитора, не без воздействия знаменитого репинского портрета, в сознании многих сложилось представление о Мусоргском (оно широко бытует и сегодня) как об эдаком абсолютно стихийном таланте, о спонтанности его личности и творческого процесса. А между тем он был величайшим мыслителем и философом своего времени, наделенным незаурядным социально-аналитическим даром. Этот дар составлял душу, сердцевину его творческого метода, определяя поиски композитором соответствующих драматургических форм и языковых средств, и именно он должен был стать существом, стержнем того, что мы называем «традицией Мусоргского». Благодаря такому дару Мусоргский в своих музыкальных драмах и смог поднять проблемы, которые во второй половине XIX века были краеугольным камнем русской литературы, критики, философии, эстетики, историографии, и при этом предложить абсолютно своеобразное их видение. Не случайно его оперы, представлявшие собой оригинальные, проницательные народно-исторические концепции, становились предметом бурных дискуссий, выходивших за рамки собственно музыкальных вопросов. И даже там, где споры шли как будто бы о музыке, их настоящей темой была жизнь[1].

[1] Достаточно вспомнить, сколь громкий резонанс вызвала первая постановка «Бориса Годунова», и не только в стане музыкантов. Она заинтересовала крупных литературных критиков и публицистов, представителей разных направлений общественной мысли того времени, таких как идеолог народничества Н. Михайловский или лидер почвенничества Н. Страхов, вдохновив первого на опубликование заметок в журнале «Отечественные записки», а второго – на написание трех писем-статей, напечатанных в газете «Гражданин».

Объектом вдумчивого художественного анализа композитора оказывался необыкновенно широкий круг вопросов: психологических, нравственных социальных, религиозно-философских. Мусоргский писал: «Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое ковыряние в этих малоизведанных странах и завоевание их – вот настоящее призвание художника». Показательно, что Мусоргский, тонкий и чуткий психолог, по глубине проникновения в тайники человеческой души равный в русской музыке разве что Чайковскому, ставит рядом личность индивидуума, с его внутренними конфликтами, скрытыми борющимися началами, и народную массу. Чуть ниже в цитированном письме композитор прямо об этом пишет: «В человеческих массах, как в отдельном человеке, всегда есть тончайшие черты, ускользающие от хватки, черты никем не тронутые: подмечать и изучать их в чтении, в наблюдении, по догадкам, всем нутром изучать и кормить ими человечество, как здоровым блюдом, которого еще не пробовали. – Вот задача-то! восторг и присно восторг!» [4, *141*].

Именно это аналитическое «назойливое ковыряние» позволило композитору увидеть и претворить противоречивые черты сложного, мятежного периода русской истории и современной жизни, связав их единой нитью преемственности, отобразить противоречия народного сознания и психологии, не поддавшись самым красивым и благородным социальным утопиям. При этом многие поднятые композитором больные вопросы так и оставались открытыми, действительность не давала на них ответа, как бы сопротивляясь полной реализации его идейно-художественных замыслов, завершенности концепций его музыкальных драм. Это вносило в произведения Мусоргского ту пессимистическую ноту, которую мы долгое время не хотели слышать. Вместе с тем, аналитический дар приводил его к таким прозрениям, к такому проникновению в глубины устройства человеческого общества, которые и поныне не утеряли своей не только художественной, но и социальной актуальности.

Вот только один характерный пример. Вспомним известное письмо Мусоргского Стасову от 16–22 июня 1872 года, которое иногда не без основания называют манифестом «Хованщины». Позволим себе определенную вольность и попытаемся, отвлекшись от специфичности литературного стиля композитора, представить себе это письмо в виде современной публицистической статьи (заменим еще, для полноты впечатления, XVII век на 17-й год): «Черноземная сила проявится, когда до самого днища ковырнешь. Ковырнуть чернозем можно орудием состава ему постороннего. И ковырнули же в конце XVII-го Русь-матушку *таким* орудием, что и не распознала сразу, чем ковыряют, и, как чернозем, *раздалась и дыхать* стала. Вот и восприняла сердечная разных действительно и тайно статских советников и не дали ей, многострадальной, опомниться и подумать «*куда прет?*». Сказнили неведущих и смятенных: *сила*! А приказная изба все живет и сыск тот же, что и за приказом; только время не то: действительно и тайно статские мешают чернозему *дыхать*. Прошедшее в настоящем – вот моя задача. «*Ушли вперед!*» – врешь, *«там же»!* Бумага, книга ушли – мы *там же*. Пока народ не может проверить воочию, что из него стряпают, пока не захочет *сам*, чтобы то или то с ним *состряпалось – там же*! Всякие благодетели горазды прославиться, документами закрепить препрославление, а народ стонет, а чтобы не стонать, лих упивается и пуще стонет: *там же*!» [4, *132*]. Поразительно, но каждая фраза этого письма буквально кричит о совсем других, куда более близких и знакомых нам временах.

Конечно, подобный прием кому-то может показаться недопустимой вульгаризацией, но, смею заверить, она не слишком велика. Ведь сам Мусоргский определил один из своих главных творческих принципов как «прошедшее в настоящем». Тезис этот означал отображение тех исторических процессов, в которых обнаруживались корни социальных проблем современности, процессов, которые содержали в себе **истоки будущего общественного развития.** В статье известного «перестроечного» публициста В. Селюнина (она так и называется – «Истоки»), исследовавшей исторические предпосылки советской административно-бюрократической системы, института «действительно и тайно статских советников» нашего столетия, одной из таких далеких предтечей называется эпоха Петра I, та самая, к которой обращался и Мусоргский в поисках ответов на мучившие его вопросы современной жизни, о которых он писал в цитированном выше письме. Симптоматично, что стремление публициста нашего времени развеять легенду, «будто Петр преобразовал Россию по европейским образцам», а не создал вполне отечественную бюрократическую машину, достигнув «высшей точки огосударствления» [10, *182*], удивительно резонирует с идеями автора «Хованщины».

Зададимся вопросом, скорее риторическим: могли ли социально-аналитические принципы Мусоргского, составлявшие основу его художественного метода, получить полноценное развитие в советском музыкальном искусстве, могли ли они стать движущейся, живой традицией в условиях жесточайшего ригоризма, унификации исторических взглядов, допустимости только одной, сугубо официальной концепции народа и личности в истории? И здесь к многочисленным заслугам Шостаковича перед Искусством следует добавить еще одну: он был единственным композитором, продолжившим «путь Мусоргского», а его творчество – единственным каналом, по которому Традиция автора «Бориса» вошла в XX век. Для этого нужно было обладать, помимо выдающегося таланта, еще и большим гражданским мужеством. Как известно, своеобразие художника состоит не только в том новом, что привносит он своим творчеством, но и в тех традициях, которые избирает. В активном освоении и развитии наследия Мусоргского, его принципов художественного исследования жизни индивидуальность Шостаковича сказалась столь же определенно, сколь и в его собственных завоеваниях и открытиях.

Однако процесс претворения этих традиций великим музыкантом XX столетия был сложен и противоречив. Мы слишком мало знаем о том, как рождалась музыка Шостаковича, о его творческих муках, душевных борениях. Книга жизни Шостаковича пока что остается ненаписанной, да и трудно сказать, кто мог бы ее написать. Для этого, наверное, нужен был бы писатель масштабов Томаса Манна. Музыка композитора содержит немало загадок, над которыми еще предстоит думать современникам и потомкам. Хорошо известно, с каким величайшим почитанием Шостакович относился к творчеству Мусоргского. Выражением любви к гению русской музыки стали оркестровые редакции «Бориса Годунова», «Хованщины», «Песен и плясок смерти». И вместе с тем, постигая в ходе такой работы глубинную суть и смысл этих сочинений, Шостакович завершил «Хованщину» светлым апофеозом на темах «Рассвета» и петровцев, что вступает в явное противоречие с концепцией оперы, да и со всем духом искусства Мусоргского. Когда последний заканчивал своего «Бориса» плачем Юродивого о будущих трагедиях русского народа, он был куда ближе к правде жизни и истории.

Трудно сказать, что побудило Шостаковича так не по-мусоргски решить финал оперы. Тут можно только строить догадки. Возможно, сказалось действие сложившихся стереотипов того времени, которые композитору в данном случае не удалось преодолеть. Вспомним, что работе по редактированию «Хованщины» предшествовала длившаяся в течении года дискуссия о Десятой симфонии Шостаковича, главной темой которой было «право художника на трагическое». «В симфонии, – писал Б. Ярустовский, – велика сила *обличения* зла, но в ней нет или почти нет активной *борьбы за прекрасное*, без чего и нет подлинной трагедии… Где же эти носители положительной идеи в Десятой симфонии?» [18, *501*]. А когда композитор завершил свою Одиннадцатую симфонию «1905 год» трагическим итогом, тут же раздались голоса неодобрения. «Ряд возражений может вызвать финал, названный композитором «Набат», – писал Ю. Келдыш. – Правда, и в нем есть яркие, впечатляющие моменты… Однако в целом финал производит впечатление некоторой незавершенности и недосказанности… Некоторые товарищи считают, что симфония о 1905 годе должна иметь именно такой финал, потому что и сама революция 1905 года не привела к победе. Но эта мотивировка малоубедительна. Сила подлинного большого искусства в том, что оно не только отражает жизнь, но и осмысливает ее с определенных идейных позиций. В нем (финале) есть стихийный напор, кипение гнева, смятение борьбы, но недостает того утверждающего, оптимистического начала, которое является неотъемлемым свойством революционной социалистической идеологии» [3, *11*].

Утвердившиеся некогда догмы, подкрепленные могучей по силе своего давления теорией социалистического реализма (хотя правильнее было бы ее назвать «теорией социалистического классицизма», с ее непременным требованием социальной гармонии, оптимизма и соотнесенности с идеалом), были слишком прочны. И не следует считать, что давление это оказывалось на Шостаковича только и исключительно извне. Оно, вполне возможно, шло и изнутри: ведь композитор был сыном своего времени. По-видимому, требовались титанические усилия, чтобы преодолеть это двойное давление. Поэтому, осмысливая концепции Шостаковича, приходится «вчитываться» не только в то, что находится в них самих, в их глубинное содержание, которое к тому же нередко содержит скрытые, тай-

ные смыслы, но и в то, что за этим стоит, имея в виду остроту их внешней и внутренней полемичности, силу и значительность их противостояния насаждаемым канонам.

Еще один «сюжетный поворот» – о предтечах претворения художественных заветов Мусоргского в творчестве самого Шостаковича, имея ввиду его ранние произведения, которые по своему внешнему облику никаких видимых точек соприкосновения с традицией русского классика не имеют. Однако следует помнить, что само понятие «традиция» менее всего означает «похожесть» тех или иных приемов, наличие отдельных образно-структурных совпадений, оно предполагает диалектический процесс освоения-преодоления важнейших творческих принципов, составляющих суть художественного метода, когда художник, воспринявший те или иные эстетические заветы, может оказаться абсолютно непохожим на своего «учителя» именно в том, чему он у него «учится».

В этой связи имеет смысл еще раз обратиться к одному из загадочнейших сочинений Шостаковича – его Второй симфонии «Посвящение Октябрю». Вышедшая в 60-е годы, на волне «хрущевской оттепели», из длительного периода забвения симфония привлекла к себе внимание многих исследователей. В эти и последующие годы о ней писали Л. Мазель, Г. Орлов, Л. Данилевич, М. Сабинина, И. Нестьев, С. Хентова. Было высказано немало тонких и проницательных суждений, но при разнообразии мнений сложилась некая доминанта во взглядах на это сочинение: симфония лежит в русле агитационно-декларативных тенденций советского искусства первого послереволюционного десятилетия (таких его образцов, как «Стачка», «Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна, поэма В. Маяковского «150 000 000», бесчисленные театрализованные празднества, инсценировки «Синей блузы», стихи «пролетарских» или «комсомольских» поэтов, к текстам одного из которых – А. Безыменского – обратился Шостакович). С этим связаны ее абстрактная условность и схематизм, отсутствие жанрово-интонационной конкретности, в приверженности к которой в 20-е годы виделась опасность снижения великих революционных преобразований[2].

С. Хентова подчеркивала, что композитор «принял „на вооружение“ в „Посвящении Октябрю“ испытанный арсенал, действуя в общепризнанном русле… Ему казалось, что в такой теме „открыто земные“, эмоциональные интонации будут выглядеть прозаически…» [11, *185–186*]. Еще раньше те же качества симфонии обозначил Г. Орлов: «Музыка симфонии, как и ее лозунгово-отвлеченный текст, лишена живой образности, эмоциональной выразительности. В ней отсутствует мелодическая характерность, это главное условие и средство художественного обобщения» [5, *46*]. М. Сабинина указывала на связь симфонии со схемой, распространенной в практике массовых театрализованных празднеств первых послереволюционных лет, пролеткультовских инсценировок, на «обращение к лексике и композиции, типичных для спектакля-митинга, с его символико-аллегорической образностью, сочетанием гиперболы вселенского масштаба и наивной иллюстративности» [9, *59*]. Написанное мной о Второй симфонии в конце 60-х годов лежит в том же русле [14, *34–37*]. Ее идею и образную композицию я определял словами популярной в 20-е годы агитационной музыкально-драматической инсценировки «Сон и явь»:

> Спи, сын земли! Еще не пробил час твой,
> Еще ползут химеры, ночь темна!
> Сверкнет рассвет, и мыслью смелой, властной
> Воспрянешь ты от векового сна [8, *77*].

Подобная интерпретация «Посвящения Октябрю» вполне объяснима: симфония самим названием, внешним соответствием социальному заказу – прославление революции в год ее десятилетия, образностью, лексикой, композицией, использованием агитационных стихов давала немало оснований для такого истолкования.

Но, по-видимому, Шостакович не был бы Шостаковичем, если бы в произведении, жанр которого он определил как «симфония» (думается, не нужно пояснять, что означала данная жанровая дефиниция для композитора, начиная с его Первой симфонии), вся система смыслов, круг образов, логика концепции оказались бы на поверхности. Понимая это, мы вновь и вновь вслушиваемся в сочинение композитора, стараясь проникнуть в его глубинный подтекст, в его фабулу второго и третьего планов, в то, что композитор вольно или невольно стремился сокрыть, при этом, оставив воз-

[2] В. Беляев писал в это время, что современная симфония должна стать «символом, объединяющим в себе общие отличительные черты нашей эпохи в их отвлеченном от времени и места виде» [1, *3*].

можность проницательному и чуткому адресату добраться до тайного значения его художественных посланий[3]. Ряд факторов в самой художественной ткани симфонии заставляют размышлять в этом направлении, рождая большие сомнения: не представляет ли собой сюжетная схема симфонии, ее видимая фабула лишь внешнюю оболочку, за которой скрывается, возможно, еще не вполне осознанное самим автором, интуитивно «нащупываемое» им содержание, по смыслу и сути своей полярно противоположное этой оболочке, иными словами, не является ли «Посвящение Октябрю» грандиозным лицедейством, с какими мы неоднократно встречаемся в творчестве Шостаковича?

Настораживает уже первый раздел симфонии. Словно какая-то сила удерживает в тисках мелодико-ритмическое движение, направляя его по замкнутому кругу, возвращая к началу и заставляя проходить этот круг вновь и вновь. В этом кружении нет иной логики, кроме безвольного подчинения данной свыше идее. Впоследствии, когда из начального тематического материала прорастут интонации, напоминающие секвенцию Dies irae, к тому же имеющие достаточно жесткий, «омеханиченный» облик, станет просвечивать не самый гуманный смысл этой идеи. Тяжелую сумрачность вступления усиливает прорезающий густое и вязкое звучание струнных мотив трубы. В литературе он обычно интерпретируется как призывный голос оратора. Но слух улавливает здесь интонации совсем иного рода, истоки которых – скорее, в трагических и скорбных песнях каторги и ссылки[4].

Возможно, вступительный раздел, согласно упоминавшейся выше схеме, и есть воплощение тяжелого сна, темного хаоса, в котором пребывала беспросветная народная жизнь в прошлом. Однако последующие разделы мало вписываются в последовательность этапов данной схемы и слабо ассоциируется «с пробуждением протеста, созреванием революционной сознательности» [9, *59*]. Так, скерцозный эпизод своим перерождением скерцо в грубый, даже агрессивный марш, его обезличенная моторика, напоминающая о вступлении, к тому же с вплетенными в музыкальную ткань мотивами стона, мало совместимыми с преувеличенной энергетикой марша, – явственно предвосхищает последующие зловещие скерцо-марши Шостаковича. Еще заметнее эта тенденция в следующем разделе, с явными признаками галопа – жанра, который затем прочно связывается у композитора с гротескной образностью. И во Второй симфонии слышится в этом галопе некая механистическая марионеточность.

Если искать параллели в современной «Посвящению Октябрю» литературе, связанной с революционной тематикой, то скорее его «изнаночная» образность вызывает ассоциации с написанным почти что в те же самые годы, что и симфония, произведением, о котором Шостакович, разумеется, ничего не знал, так же, как и о его авторе, но в котором тема революционного «обновления» раскрылась со стороны, весьма далекой от официальной трактовки. Я имею в виду «Котлован» А. Платонова. В романе много музыки, он буквально насыщен эпизодами, воссоздающими музыкальную атмосферу времени. Если же эти эпизоды вычленить, мы получим по-своему цельное, драматургически выстроенное «произведение», которое обнаруживает поразительную близость со Второй симфонией, словно Платонов создавал к ней некий словесный комментарий. Так, сумрачно-безрадостному вступлению симфонии мог бы вполне соответствовать такой фрагмент романа: «Где-то, наверно в саду совторгслужащих, томился духовой оркестр; однообразная, несбывающаяся музыка уносилась в природу через приовражную пустошь, потому что ему редко полагалась радость… После ветра опять настала тишина, и ее покрыл еще более тихий мрак» [7, *4*]. Бездушно-агрессивный, с мотивами стона, марш в «Посвящении Октябрю» мог бы быть «прокомментирован» жутковатым описанием «молодого похода» в «Котловане», му-

[3] Элизабет Уилсон в книге «Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками» приводит слова Л. Лебединского о том, что уже в Первой симфонии композитор «зашифровал» вызов силам зла: «Когда я заметил Дмитрию Дмитриевичу, что один из пассажей последней части симфонии по звучанию своему воспринимается как изображение казни на эшафоте, и что он стал первым, кто объявил войну Сталину, композитор этого не отрицал». А много позже, по свидетельству того же Лебединского, Двенадцатая симфония задумывалась как скрытая сатира на Ленина. «Я пытался его от этого отговорить, ссылаясь на то, что это опасно и что все равно никто не поймет. Шостакович отмахнулся от моих советов: „У кого есть уши, тот услышит“» [17, *385*].

[4] Огромное значение этого образно-интонационного пласта в творчестве композитора само по себе симптоматично: здесь и опера «Леди Макбет», и вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» («Твой отец в Сибири дальней»), и «Десять хоровых поэм», и Одиннадцатая симфония. Возможно, немалая удача Шостаковича, несмотря на уничтожающую критику оперы «Леди Макбет», состояла в том, что пришедший на спектакль Сталин не досидел до последнего акта – сцены каторжан: последствия могли быть еще более жестокими.

зыку которого Платонов характеризует как «уставшую», где на лицах марширующих «осталась трудность немощи ранней жизни, скудость тела и красоты выражения» [7, *8*], или «маршем великого похода», под который «весь колхоз вместе с окрестными пешими гостями радостно топтался на месте. Колхозные мужики были светлы лицом, как вымытые, им стало теперь ничего не жалко, безвестно и прохладно в душевной пустоте» [7, *92*]. А механистически-марионеточному танцевальному разделу симфонии могла бы служить аналогией сцена массового гулянья в романе Платонова: «Колхоз, не прекращая топчущейся, тяжкой пляски, постепенно запел слабым голосом… „Эй, организованные, достаточно вам танцевать: обрадовались, сволочи?» Но увлеченный колхоз не принял жачевского слова и веско топтался, покрывая себя песней» [7, *114*].

Особого внимания заслуживает финальный хоровой раздел симфонии – прославление Великого Октября. Обратившись в нем к откровенно плохим, представляющим собой не более чем поэтически оформленные лозунги, стихам А. Безыменского, Шостакович, разумеется, в полной мере отдавал себе отчет в качестве избранного им литературного материала. Разумеется, решая тему Октябрьской революции, композитор мог выбрать несравненно более достойную поэзию, например, стихи Владимира Маяковского или Эдуарда Багрицкого. Но его в данном случае, по-видимому, мало интересовало конкретное содержание и качество избранного текста. Скорее напротив, именно такие стихи и такой музыкальный ряд были знаком определенной официальной культуры. Он и музыкально решил их в соответствующем ключе, в особенности коду-апофеоз, построенную на интонационно безликом хоровом скандировании плакатного текста: «Октябрь, Коммуна, Ленин». И вновь вспоминается в этой связи платоновский «Котлован», где из выставленного на крыльцо Оргдома радиорупора постоянно «играла призывающая вперед музыка», а все передачи состояли из воззваний и лозунгов, доведенных автором до полного абсурда: «Товарищи! Мы должны…» – ежеминутно произносила требование труба…«Товарищи! Мы должны мобилизовать крапиву на фронт социалистического строительства!» [7, *46*].

Впоследствии тексты, подобные «Посвящению Октябрю», Шостакович будет использовать исключительно в сатирических произведениях, таких, например, как «Чрезмерный восторг» (на слова из журнала «Крокодил»), где герой, чуть ли не брызжет слюной, распевая с преувеличенным пафосом, почти как гимн, слова о хлебе нового урожая, о том, «как он чудесно пахнет солнцем, молодой соломой, а главное, комбайнерскими руками, пропитанными керосином». «Наше дело – ликовать», бросит как-то едкую фразу Шостакович.

В заключительном эпизоде Второй симфонии народ и ликует, а лозунг, призыв становятся неотъемлемым атрибутом, символом той силы, которая, не допуская размышлений, способна превратить человеческое сообщество в единую обезличенную общность, доведенную до состояния массового экстаза, подчиненную коллективному ритуальному действу. Возможно, Шостакович еще не в полной мере отдавал себе тогда отчет, какой страшной силой может оказаться эта общность и этот бездумный массовый экстаз. Трагические его последствия раскроются в более поздних произведениях: от оперы «Леди Макбет» до Тринадцатой симфонии, с ее жуткой картиной черносотенного погрома, или поэмы «Казнь Степана Разина» – широкомасштабной, почти оперной сцены народного ликования по случаю казни народного же вожака. И чем большее место станет занимать в творчестве композитора тема трагических народных заблуждений, массовых предрассудков, коллективного безумия, проникая в концепции и чисто инструментальных его сочинений, тем больше идейно-смысловых и драматургических нитей будет протягиваться от «Кром» и «Стрелецкой слободы», тем отчетливее будут обнаруживаться связи Шостаковича с традицией Мусоргского.

Поворотным на этом пути была опера «Леди Макбет Мценского уезда», и это еще один музыковедческий «сюжет», требующий коррекции. Пристальное вслушивание Шостаковича в суть и смысл традиций автора «Бориса» было инициировано в значительной степени прозой Лескова – писателя, глубоко родственного по духу Мусоргскому. Характерно, что даже упреки современников в их адрес неслись одни и те же: в глумлении над русским народом, в искаженном показе крестьянской жизни. «Фон оперы составляет народ, – писал о „Борисе Годунове» Н. Страхов, – этот народ выставлен грубым, пьяным, угнетенным и озлобленным… вместе с тем совершенно глупым, суеверным, бессмысленным, ни к чему не способным» [6, *385–386*].

Столь же негативно оценивались многими критиками, особенно славянофильски-народнического толка, и произведения Лескова. Причину резких нападок на писателя раскрыл Горький: «Когда среди торжественной и несколько идольской литургии мужику раздался еретический голос инакомыслящего, он возбудил общее недоумение и недоверие… В рассказах Лескова все почувствовали нечто новое и враждебное заповедям времени, канону народничества. Одним это новое казалось глумлением балагура, другим – злобой крепостника и реакционера» [2, *233–234*].

Народная тема в опере Шостаковича чаще всего связывается с последней картиной – сценой каторжан. В их обрисовке, действительно, многое сближает Шостаковича с Мусоргским: показ безбрежного народного горя, всепоглощающей скорби, в которой слышится обостренно-болезненная реакция на кровавую жестокость окружающего мира. Однако, в опере «Леди Макбет» есть и другой народ – слуги, челядь Измаиловых. Задрипанный мужичонка – также по-своему яркий народный характер. «Это настоящий русский пьяница, – писал о нем Шостакович, – который в силу условий лишен твердых моральных устоев» [16, *9*]. Надо заметить, весь указанный народный слой лишен этих устоев, весь отравлен злобой жестокостью, цинизмом. И, конечно, в такой обрисовке было отнюдь не только бытописание картин прошлого. «Прошедшее в настоящем» – эта идея Мусоргского была глубоко созвучна поэтике и этике Шостаковича.

Все сцены челяди Измаиловых вступают в видимый или невидимый диалог с операми Мусоргского. Вспомним эпизод проводов Зиновия в первой картине «Леди Макбет», в котором своеобразно «цитируется» ситуация из первой картины пролога «Бориса Годунова». Как у Мусоргского, толпа из-под палки молит своего повелителя не оставлять своих «сирот», обращаясь к Зиновию с теми же словами, что и народ к царю: «На кого ты нас покидаешь?». Использует Шостакович и элементы жанра, который лежит в основе хора из «Бориса» – плач-причет. Безо всякой осмысленности, совершенно индифферентно ко всему происходящему слуги голосят во всю мочь, изображая грусть и любовь к своему хозяину. Но, воспроизводя контуры сцены Мусоргского, Шостакович парадоксально искажает, деформирует ее, снижает знакомую ситуацию. В сравнении с «отцом родимым» в лице царя Бориса, «кормилец» в «Леди Макбет» выглядит ничтожным и смешным, да и плач дворни Измайловых – нечто среднее между причетом и шарманочным вальсом – воспринимается откровенно гротесково. Разумеется, объектом пародирования здесь является не опера Мусоргского, не те или иные особенности «цитируемой» сцены. Предмет осмеяния в данном случае носит не эстетический, а социальный характер. Шостакович, фактически, продолжает ту же линию, что была в «Борисе» – ведь и там, в прологе имело место явное противоречие между видимостью и сущностью. Но в «Леди Макбет» это несоответствие доводится до логического конца, до уровня парадоксального, и там, где у Мусоргского к порицанию, даже осуждению примешивались ноты жалости и сочувствия, Шостакович выносит беспощадно-суровый приговор, понимая, сколь страшны и разрушительны последствия массового невежества.

В диалог с Мусоргским, с картинами издевательств над боярином Хрущовым в «Борисе», стрелецких бесчинств в «Хованщине», вступают и другие сцены «Леди Макбет»: эпизод грубых надругательств толпы над Аксиньей и еще более зловещая сцена порки Сергея, сопровождаемая безжалостным хохотом дворни. Кульминация этой линии – эпизод обнаружения Задрипанным мужичонкой трупа Зиновия Борисовича, решенный как разнузданный галоп, своеобразная «песня-пляска смерти», раскрывающая радость холопа при виде свершившегося преступления; не ужас, не страх перед смертью, не жалость или любое другое более уместное в данной ситуации чувство, а именно радость, безудержное веселье, кощунственное и циничное ликование (ведь открылась возможность отомстить выбившемуся «из грязи в князи» Сергею). Как у Мусоргского, бытовое поднимается здесь Шостаковичем до уровня социального, а характеристика персонажа «второго плана» возводится в степень значительного обобщения. И не случайно на теме галопа композитор строит большой симфонический антракт, гротескно сочетающий ритмы пляса с интонациями Dies irae (сочетание, как уже отмечалось, имевшее место в «революционной» Второй симфонии).

Шостакович исследует, таким образом, социально-психологические мотивы раскрываемого им юродства, насилия, диких инстинктов, которые в его концепции суть не что иное, как оборотная сторона забитости и рабства (после «Леди Макбет»

эта тема станет одной из главных в творчестве композитора), заставляя еще раз задуматься, к каким трагедиям приводит утрата людьми достоинства, разума, интеллекта. В глубине такого исследования и проявляет себя живая связь с традицией социально-аналитического метода Мусоргского.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Беляев В.* Десять лет русской симфонической музыке // Современная музыка. 1927. № 24.
2. *Горький М.* Собр. соч. в 30 томах. Т. 24. М., 1954.
3. *Келдыш Ю.* На пути освоения героической темы // Сов. музыка. 1958. № 3.
4. *Мусоргский М.* Литературное наследие. Т. 1. М., 1971.
5. *Орлов Г.* Симфонии Шостаковича. Л., 1961.
6. *Орлова А.* Труды и дни М. П. Мусоргского. М., 1963.
7. *Платонов А.* Котлован. М., 1987.
8. Революционные инсценировки. М., 1925.
9. *Сабинина М.* Шостакович-симфонист. М., 1976.
10. *Селюнин В.* Истоки // Новый мир. 1988. № 5.
11. *Хентова С.* Д. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 1. Л., 1985.
12. *Цукер А.* Драматургия народных образов и сцен в произведениях Шостаковича и традиции Мусоргского // Музыковедение и вопросы теории искусства. Ростов н/Д, 1975.
13. *Цукер А.* Народ покорный и народ бунтующий // Сов. музыка. 1972. № 3.
14. *Цукер А.* Тема народа у Шостаковича и традиции Мусоргского // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 10. Л., 1971.
15. *Цукер А.* Традиции музыкального театра Мусоргского в симфоническом творчестве Шостаковича // Музыкальный современник. Вып. 3. М., 1979.
16. *Шостакович Д.* Мое понимание «Леди Макбет» // «Леди Макбет Мценского уезда». Л.,1934.
17. *Уилсон Э.* Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками / Пер. с англ. СПб., 2006.
18. *Ярустовский Б.* О десятой симфонии Д. Шостаковича // Советская симфоническая музыка. М., 1955.

И. Шабунова

УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В СИМФОНИЯХ Д. ШОСТАКОВИЧА

Сейчас, когда музыка для ударных инструментов и изучение этого явления находятся в стадии становления и развития, любое исследование заявленной темы – трактовка ударных инструментов в творчестве Дмитрия Шостаковича, в целом, и в симфониях, в частности, – должно непременно включать два важных, на наш взгляд, уточнения.

Одно касается исторических фактов. Во многих справочных изданиях и отдельных статьях указано, что первое произведение для ударных создано в 1931 году – это «Ионизация» для 13 исполнителей-ударников Эдгара Вареза, американского композитора французского происхождения. Данное утверждение фигурирует, в основном, в зарубежной музыковедческой литературе, по формальному признаку оно верно, но с позиции проблем творческих его необходимо дополнить комментариями. Опера «Нос» Д. Шостаковича, включающая картину погони, в партитуре которой звучит только группа ударных, была завершена в 1930 году. Задуманный как часть более крупного целого музыкальный материал упоминаемого раздела обладает всеми признаками завершенности: интонационно-тематической сюжетностью и композиционной стройностью. Благодаря им, музыка антракта в последние десятилетия вносится в программы концертов в виде самостоятельного сочинения и исполняется ансамблями ударных инструментов. (Первое концертная версия осуществлена ансамблем М. Пекарского, этим же широко известным коллективом произведение записано на пластинку, несколько лет назад оно прозвучала в Ростовской филармонии в исполнении ансамбля ударных инструментов консерватории под управлением А. Кротова).

Примечательно, что почти в один и тот же исторический момент (с разницей всего лишь в один год!) возникают две принципиально разные трактовки ударных инструментов – театрально-комическая Д. Шостаковича и экспрессивно-колористическая Э. Вареза. Два «открытия» – если их сравнивать, а не декларативно отстаивать первенство – многое дают в плане изучения потенциальных возможностей шумовых звучаний и их содержательного истолкования в композиторской практике.

Второе уточнение касается общей оценки ударных инструментов в творчестве Д. Шостаковича. Э. Денисов справедливо отмечает, что число этих инструментов в партитурах композитора невелико, и применяются они вполне традиционно. Состав группы вариативен, в большей части партитур используются типичные для оркестра инструменты – литавры, малый и большой барабаны, бубен, тарелки, тамтам, треугольник, ксилофон; в отдельных симфониях более специфические – колокольчики, колокола, Holzton, кастаньеты, бич, гудок, вибрафон и том-том [3, *154*]. По сравнению с общим количеством ударных, встречающихся в музыке XX века, – а их, по свидетельству специалистов, около 200 [1], – Д. Шостакович, безусловно, придерживается определенных ограничений в выборе инструментов.

Взгляд одного композитора на творчество другого всегда интересен. Однако важно не просто прислушаться к словам Э. Денисова, а понять, что повлияло на формирование подобной оценки. В своей книге «Ударные инструменты в современном оркестре» [3] он рассматривает творчество многих выдающихся композиторов XX века: И. Стравинского и Б. Бартока, нововенцев, О. Мессиана и С. Прокофьева, зарубежных и отечественных мастеров второй половины столетия. В поле зрения исследователя попадают сочинения, выполненные в стиле «шумовой сонорности» либо в смешанной технике, учитывает он и разработку шумовых звучаний в конкретной музыке. Панорамно-обзорный подход к искусству XX века, в сочетании с детализацией отдельных приемов, заставляет его акцентировать те партитуры, которые по стилистике существенно отличаются от традиционных. Посвящая отдельный очерк творчеству Д. Шостаковича, автор выделяет некоторые находки композитора. Однако отмеченное им, как и настоящая статья, представляет собой, на наш взгляд, этап предварительных наблюдений или первые страни-

цы в изучении темы, которая ждет своих исследователей.

А интрига ее сюжета разворачивается вокруг поиска ответа на главный вопрос: каким образом запрет на оперу «Нос» повлиял на отношение композитора к группе ударных? Действительно, в симфониях мы не найдем продолжительного по времени фрагмента, основанного только на ударно-шумовых фонемах. Исключение составляет лишь кода Пятнадцатой симфонии. Именно от нее перебрасывается арка к знаменитому антракту. Но как они различны! Музыка антракта нарочито демонстративна, фантасмагорична, изобилует смелыми, неожиданными, оригинальными эффектами. В противоположность ей, кода последней симфонии построена на тихих, истаивающих звучаниях, как кажется, хорошо знакомых слушателю, здесь нет потрясающих воображение экспериментов с колористикой ударно-шумовой палитры, но какой смысловой ясностью наделен каждый интонационный рисунок! Сравнение раннего стилистического образца с поздним напрашивается само собой, но без внимания не должны остаться симфонии, в которых композитором отрабатывался подход к данной группе оркестра. Попытаемся представить, хотя бы эскизно, дифференциацию ударно-шумовых звучаний по содержательным признакам в партитурах композитора.

Смысловой диапазон литавр простирается от глухих, тревожных ударов до яростного тремоло. С их помощью композитор обостряет развертывание инструментальной драмы. Нередко громогласно провозглашаемые мотивы литавр сочетаются с фанфарными интонациями драматического характера в партии медных (4 ч. I с.)[1]. Тремоло и иные ритмические фигуры, рельефно выделяющие их партии, повышают тонус напряженности в стремительном движении тематизма (2 ч. XI с. «1905 год»).

Важная роль «лидера» группы состоит и в обособлении реплик литавр, вступающих в драматический диалог с медными инструментами, оркестровым tutti, и нередко противостоящих им (2 ч. X с.). Подобный подход иногда приводит к тому, что остинатный рисунок в партии литавр преобразуется в жесткий «каркас», накладывающийся на мелодические голоса и почти заглушающий их (2 ч. VIII с.).

От обыгрывания фигуры «обрывающего удара», усиленного литаврами, композитор переходит к мотивам, раскрывающим трагический смысл симфонической концепции. Литавры становятся предвестниками трагедии, наиболее ясно очерчена подобная семантика в программной Одиннадцатой симфонии «1905 год» (начало цикла) и экстраполируется на аналогичные образцы в других. Еще в Первой симфонии апробирован композитором иной вариант – заключительного обобщения: в духе императивного послесловия, хотя и приглушенно, звучит в непреклонном повелительном наклонении сольная фраза у литавр в коде 4 части этого же цикла. Подобное решение финала знаменательно, оно прочитывается как незавершенность инструментальной драмы, ее продолжение разворачивается в последующих симфониях.

Освоением самостоятельных мотивов, реплик, имеющих важное драматургическое значение, не исчерпывается трактовка литавр. На наш взгляд, наиболее специфичным для стиля Д. Шостаковича становится то, что композитор включает литавры в круг средств, с помощью которых добивается эффекта пародирования. Так, в кульминации 5 части Девятой симфонии основная тема, прежде стремительная и пластичная, при поддержке литавр превращается в тяжеловесную, даже неуклюжую. И это превращение – один из многих примеров *пародирования тем, достигаемого переоркестровкой*.

Не менее разнообразны ***смысловые оттенки барабанной звучности***. Они стягиваются к двум жанровым и образно-смысловым полюсам: двигательной моторике и маршевости. «Хлесткие» удары барабанов подчеркивают окончания фраз в тематизме скерцозно-танцевального наклонения, в таком же ключе исполняются остинатные ритмические «сетки» (2 ч. I с.; 1 ч., 3 ч. IX с.). Отдельные удары или более протяженные ритмические рисунки в партии барабана как бы «подстегивают» пульсацию и без того быстрого темпа (2 ч. VI с.). В таких темах барабанная звучность заостряет внимание на жанровой природе двигательно-моторного тематизма.

Из дополнительных компонентов фактуры и синтаксиса мотивы в партии барабанов переводятся в разряд основных: передавая четкий, упругий метроритмический пульс, они образуют внутритематический контраст. Благодаря им, в темах сочетаются скерцозность и маршевость (1 ч. I с.; 1 ч. «Революционный Петроград» XII с. «1917 год»).

[1] Здесь и далее в круглых скобках приводится один из многочисленных примеров, указываются номера части цикла и симфонии.

«Барабанная дробь» в структуре темы не только подхлестывает стремительное движение, но и вторгается колкими ударами в ее мелодику, осложняя общий интонационный рисунок (2 ч. X с.).

Участием барабанов в создании вниутритематического контраста обусловлен и другой прием: в развивающих разделах они назойливо имитируют ритмический рисунок темы, но при этом «выхолащивается» ее мелодическое начало и она обезличивается (2 ч. VI с.). Наконец, звучание барабанов, как и литавр, становится средством пародирования: скерцозно-танцевальные темы под мощным воздействием их интонаций нередко доводятся до разгульной пляски «кривляющихся гримас» (5 ч. IX с.).

Воплощенные в партитурах замыслы свидетельствуют и о том, что барабанная дробь является для композитора звуковым выражением «муштры», «шагистики» и даже «натиска». Помимо важнейшей смысловой нагрузки партии малого барабана в известной теме нашествия из Седьмой симфонии, Д. Шостакович и в других произведениях прибегает к жестким остинато. Барабанная дробь, колкая и резкая, воспринимается как знак надвигающейся угрозы, возможно – расправы. Это обусловлено применением барабана на протяжении длительного исторического времени в военной практике, в том числе во время экзекуций (3 ч. I с.).

Однако композитор разрабатывает и ***колористическую шкалу***. Некоторые скерцозные темы его симфоний украшены звеняще-щелкающими темброфонемами ксилофона. Игровая атмосфера, присущая скерцо как жанру, вбирает в себя и игру тембровых оттенков (4 ч. III с.). Но и в партиях ксилофона наблюдается типичное для стиля композитора стремление к пародированию. Во 2 части Пятой симфонии колористика в линии ксилофона – не самое главное, составляющие ее мотивы постепенно выводятся за пределы жанровой специфичности скерцо. Предлагаемое слушателю интонационное развитие передает смену иных смысловых оттенков: от беспечно-беззаботного, игривого до бездушного. Поскольку тон ксилофона лишен теплоты вибрато, в его партии довольно лапидарно воспроизводится присущий скерцо тематизм.

Колористическая трактовка отличает также звучание колокольчиков и треугольника. А вот к раскатистому, медленно затухающему тону ***тарелок*** у композитора вырабатывается особое отношение. Вообще семантика их тембра связана с настроением праздничным, поэтому инструмент нередко используется в торжественных гимнах или триумфальных шествиях. Но в симфониях композитора есть поразительные находки иного рода, отдельными, многозначительно звучащими ударами тарелок отмечены противоположные по смыслу события: или пик «разгула» зловещих сил (4 ч. III с. «Первомайская»), или торжество неумолимой силы в сочетании с интонацией зловещей фанфары у медных (4 ч. IX с.), или могучие волны натиска (4 ч. XI с. «1905 год»).

Редкое появление в партитуре еще одного инструмента – ***оркестровых колоколов*** – подчеркивает значимость трагических событий и создает определенный исторический контекст, как в финале Одиннадцатой симфонии «1905 год» (тогда колокола еще звучали в России и всем была хорошо известна семантика их звонов).

Многие композиторы первой половины XX века, соответственно своим замыслам, рассматривают ***фортепиано*** как ударный инструмент, обнажая молоточковую природу звукоизвлечения и доводя ее до предела. Под влияние ударных попадает фортепиано и в партитурах композитора: в разработке 1 части Пятой симфонии остинатные фигуры в его партии, помещенные в низкий регистр, по штриху и синтаксическим фразам копируют ударные – так композитор добивается искажения характера лирической темы побочной партии.

В ***ансамбле ударных*** Д. Шостакович акцентирует не только характеристичность, свойственную каждому из инструментов, но раскрывает также выразительные возможности группы в целом. Если ударные используются в этом ансамблевом качестве, то в партитурах образуются *однопланновые либо разнопланновые блоки*. Первый прием сглаживает их тембровые различия, а с помощью второго заостряется внимание на контрасте тембров и даже противостоянии инструментов, принадлежащих одной группе. Разумеется, это противостояние мотивировано в образно-смысловом отношении.

Однопланновый блок в виде единообразной ритмической сетки, исполняемый fortissimo всей группой, доминирует в tutti – в таких фрагментах повышаются степень диссонантности оркестрового звучания из-за увеличения шумовых призвуков и степень его агрессивности вследствие усиления

жесткой атаки звука. В результате драматическая кульминация доводится до уровня драматизма катастрофического характера (4 ч. I с.). Подобные кульминации могут быть усилены посредством разноплановости в интонационном отношении блока: например, в 1 части Десятой симфонии «вколачивающие» удары литавр, чеканная барабанная дробь и «обжигающий» звон тарелок дополняют интонации императивного наклонения, провозглашаемые в оркестре.

Блок ударных, как в начале разработки 1 части Седьмой симфонии, перед «темой нашествия», может предшествовать тематизму императивного наклонения. При этом осуществляется мощное динамическое и одновременно драматическое нагнетание звучности, приводящее к генеральной кульминации (1 ч. V с.). К блоку ударных прибегает композитор для превышения уровня динамики, достигнутого предшествующей кульминационной волной. Этот прием был найден в 1 части Первой симфонии. Вообще «блочное» согласование ударных инструментов типично для драматических по характеру кульминаций (4 ч. X с.).

Одноплановый блок может обеспечивать внутритематический контраст – так, в кульминации главной темы 1 части Девятой симфонии отчетливо разведены два интонационно различных компонента: драматически-скерцозный и императивно-напористый.

Как и партии отдельных инструментов, ансамбль ударных нередко привлекается композитором для достижения эффекта пародирования. Так, в вальсе-скерцо из 2 части Пятой симфонии демонстрируется переход от колористически-изобразительной трактовки ударных (обрисовка жанрово-ситуационного контекста танца) к выразительной, при этом искажается лирическая атмосфера вальса, в чем заметная роль принадлежит ударным (блок разноплановый).

Все перечисленные принципы и приемы свидетельствует о том, что ударные в симфониях Шостаковича становятся вполне самостоятельной и равноправной с остальными группой оркестра и выполняют важную роль в драматургии. Но в этом направлении композитор идет дальше. Ударные в его партитурах в отношениях с другими группами нередко составляют ***образно-смысловой контрапункт***.

В интонационно разноплановом блоке из 3 части «Аврора» Двенадцатой симфонии «1917 год» дифференциация линий обусловлена тематическими арками: глухие удары литавр – отголосок фигуры обрывающего удара из 1 части, торжественные «вспышки» тарелок предвосхищают тематизм финала, а барабанная дробь, присущая энергичному маршу воинствующе-драматичного характера, конкретизирует сюжетный поворот в данной части симфонии.

Другой пример – музыка 2 части Одиннадцатой симфонии «1905 год»: здесь литавры сочетаются с тематизмом, воссоздающим шествие народа, а прерывистая барабанная дробь входит в характеристику противостоящей силы. Заявленная во 2 части, эта образная антитеза усилена в финале симфонии: литавры и барабаны поддерживают две противоположные в сюжетно-смысловом развитии линии.

Обособление инструментов, вызванное драматургической логикой, намечено и в 1 части «Бабий Яр» Тринадцатой симфонии: отмеряемый ударами литавр тяжелый шаг – это «тяжкий путь страданий», ему резко контрастирует барабанная дробь поначалу энергичной маршевости. Барабанная звучность используется также композитором как средство пародирования марша – музыкальной характеристики противостоящей силы. Из военного марш превращается в фантасмагорический, «приплясывающий», насыщенный несуразными, карикатурными подскоками, – тем самым достигается потрясающее по силе воздействия запечатление образа не только мощной силы, но и силы одновременно уродливой.

Примеры противопоставления различных образных планов многочисленны: отдельные реплики литавр образуют контраст к лирической кантилене в 3 части Первой симфонии; на фоне мерных ударов литавр, в условиях пианиссимо, ассоциирующихся с траурным шествием и скорбными чувствами, звучат несколько отрешенные импровизационные пассажи флейты (1 ч. VI с.). Партия литавр может вносить смысловой диссонанс и в мелодии медитативной лирики, и в танцевальные темы.

Расслоением отмечены многие кульминации: на первом плане в финале Шестой симфонии – тематизм драматического характера, его оттеняют звенящие призвуки, присущие экспозиционному изложению, на втором плане – темброфонемы литавр, передающие «брожение» иной, зловещей силы.

Образно-смысловой контрапункт, в котором участвуют ударные, – один из его прототипов на-

ходим в симфониях Г. Малера – призван воплотить разветвленность, эмоционально-психологическую глубину и многозначность драматургических процессов.

Завершая обзор, необходимо обратиться к последней симфонии Д. Шостаковича. Ее итоговое положение побуждает оценить наиболее важные акценты в трактовке ударных, типичные для поздних симфоний, поскольку в ней обобщаются многие находки композитора. Если в 1 части инструменты звенящие обогащают тематизм, а барабаны усиливают впечатление энергичности, устремленности движения, то во второй части (Adagio) партии литавр и барабанов разведены в смысловом отношении: одни входят в жанровый комплекс траурного шествия, скорбного хорала и монолога, другие сопутствуют пронзительным фанфарным интонациям. Еще в большей степени противопоставлены инструменты в финале, но их смысловая нагрузка меняется. В кульминации объединены в один смысловой блок литавры и барабаны, им поручены императивные интонации, а кода построена на истаивающем звучании звенящих инструментов – их интонации призрачны, почти ирреальны. В. Биберган в своей интерпретации содержательной нагрузки коды пишет: «Можно… позволить сравнение – взгляд из космического пространства на нашу голубую планету, когда ощущается ее напряженная жизнь и все-таки масштаб постижения явлений уже иной» [2, *115*].

Наблюдаемые изменения, которые происходили с группой ударных на протяжении длительного, почти в полвека, периода, отделяющего Первую симфонию (1925) или картину погони из оперы «Нос» от Пятнадцатой симфонии (1971), позволяют увидеть определенную динамику в поисках композитора. В предельно обобщенном виде она выглядит как ***движение от характеристической трактовки всей группы через смысловую дифференциацию отдельных ее инструментов к ансамблю ударных с самостоятельной смысловой нагрузкой каждой его партии***.

В своей статье М. Сабинина приводит выдержку из аспирантского отчета композитора за 1927/28 годы по поводу замысла оперы «Нос», где указано, что Д. Шостакович «симфонизировал гоголевский текст не в виде „абсолютной“, „чистой“ симфонии, а исходя из театральной симфонии, каковую формально представляет собой „Ревизор“ в постановке Вс. Мейерхольда» [4, *14*]. Принципам театрализации композитор не изменяет и в дальнейшем, добиваясь более высокой степени смысловой детализации в звучании ударных инструментов.

По произведениям Д. Шостаковича можно изучать основы оркестровки в музыке XX века, в том числе и назначение интересующей нас группы. Его достижения в этой области были подхвачены композиторами последующих поколений, многие приемы находим в партитурах Б. Тищенко, Г. Канчели и других симфонистов. Завершить свои наблюдения хотелось бы словами самого Д. Шостаковича, писавшего в «Заметках композитора»: «Музыка сильна мыслью, концепцией, обобщением. Ее могущество ярче всего проявляется в раскрытии внутренней, духовной сущности жизни. Это свойство музыки сближает ее и с поэзией, и с философией» [5, *11*]. Данный подход в искусстве касается не только крупномасштабных замыслов, драматургии симфоний, но и прорисовки деталей партитуры.

В плане исторической преемственности стилей отношение композитора к этой группе оркестра выглядит, на первый взгляд, как резкий переход от экспериментирования, увенчавшегося блистательным художественным результатом, к более типичной трактовке. Чтобы осмыслить внутренние предпосылки подобной стилевой модуляции, затронем данный вопрос с более широких религиозно-философских позиций. Вообще взаимодействие новаторского и традиционного в искусстве представляет собой диалектическое единство, и в одной и в другой области творческой деятельности есть свои особенности. Так, творческое экспериментирование по своей сути тяготеет к необычайному, неординарному, здесь уместны едва ли не любые «зигзаги» и «турбулентные завихрения». Но и развитие традиции протекает довольно динамично. Убеждают в этом, помимо обширного массива музыкальных явлений, слова игумена Иоанна Экономцева, сказанные, правда, по другому поводу – усвоения церковной истории, однако они могут быть отнесены и к иным областям культуры: «Принятие или непринятие исторических традиций есть проблема выбора жизненного пути для каждого индивида и для каждого поколения. И принять традицию, может быть, даже труднее, чем не принять ее – ведь это всегда связано с самоограничением и жертвой. Жертва, однако, невозможна без акта любви – любви передающего традицию и принимающего ее» [6, *140*].

Выбор, сделанный Д. Шостаковичем, как кажется, был продиктован не только обстоятельствами внешнего порядка, то есть идеологическими. Композитор стремился, переосмыслив многое, унаследовать традицию в ее высших проявлениях – о Г. Малере уже упоминалось ранее, а в русской музыке назовем, прежде всего, М. Мусоргского и П. Чайковского – и передать ее. Преклонение перед великими предшественниками, как и желание говорить с современниками и композиторами последующих поколений на музыкальном языке, созвучном эпохе и не утратившем заметных связей с предыдущими стилями, побуждает композитора отказаться от «ослепительной новизны» экспериментирования, побуждает искать и находить неожиданные решения в русле более традиционных стилевых ориентиров.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Биберган В.* К вопросу о классификации ударных // Вопросы оркестровки: Сб. тр. Вып. 47. М., 1980.
2. *Биберган В.* Ударные инструменты в Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича // Оркестровые стили в русской музыке: Сб. ст. Л., 1987.
3. *Денисов Э.* Ударные инструменты в современном оркестре. М., 1982.
4. *Сабинина М.* Мейерхольд и музыка // Музыкальный современник. Вып. 4. М., 1983.
5. *Шостакович Д.* Заметки композитора // Музыка и современность. Вып. 10. М., 1976.
6. *Экономцев И.* Историческая школа Московской Духовной Академии // Экономцев И. Православие. Византия. Россия: Сб. ст. М., 1992.

Е. Зинькевич

«ПРОГУЛКИ» С ШОСТАКОВИЧЕМ

…Извечная жестокость несчастной России, когда она дарит кому-нибудь любовь, избранник уже не спасется с глаз ее. Он как бы попадает перед ней на римскую арену, обязанный ей зрелищем за ее любовь.

Б. Пастернак. Из письма к сестре Жозефине [20, *185*]

Вряд ли надо объяснять, что тему эту подсказала самая скандальная и самая блестящая книга Андрея Синявского, под маской Абрама Терца «прогулявшегося с Александром Сергеевичем по зоне» [4]. Именно «Прогулки с Пушкиным» подвигли на попытку подойти к феномену Шостаковича не с «парадного входа» академического музыкознания, а с «черного» – со стороны профанной мифологии, которая складывается вокруг имени величайшего композитора XX века. Правда, «гулять» с Шостаковичем (и «гулять» – как вздумается) буду не столько я, сколько, в основном, те, кто не слишком обременен грузом накопленных музыковедением знаний. Причем «гуляющая» публика очень пестра: это гуманитарии – и технари, литераторы – и ученые, художники – и хлестаковы от музыковедения, «ушибленные» эпохой фанатики сталинизма – и его ярые ненавистники, истинные ценители искусства – и напористые журналисты, привыкшие «брать твердыни» разбойничьим наскоком (так и кажется, что это про них сказано у Шиллера в перечислении действующих лиц знаменитой драмы: «молодые люди – впоследствии разбойники»).

Можно, конечно, брезгливо отмахнуться от всего этого, гордо проигнорировав как «второсортицу», недостойную музыковедческого внимания – мало ли мусора собирается на обочинах истории! Однако, во-первых, и периферия культурного поля – все-таки составляющая этого самого поля. И не учитывать ее – значит сознательно искажать масштаб культурной карты. А во-вторых, миграция высокого искусства в иные жизненные срезы и социально-культурные контексты – это тоже знак определенного статуса в иерархии ценностей высокой культуры. Из дальнейшего станет ясно, о каком статусе речь.

Выделим основные **топосы** «прогулок». Это:

- изящная словесность
- журналистика
- «улица» (функцию которой сейчас, большей частью, выполняет Интернет)
- парамузыковедение.

Заметим при этом, что в каждом из топосов и оценочный спектр, и формат высказываний весьма неоднородны.

1

Начнем с **изящной словесности.** Он представлен и поэзией, и беллетристикой, и мемуарной литературой, и высказываниями мастеров искусства, зафиксированными в интервью и всевозможных «мыслях вслух», – напомню, что везде речь идет о «речевых жестах» не-музыкантов.

Их мемуарная проза исполнена пиетета и, без преувеличения, дает много для понимания и музыки Шостаковича, и его чисто человеческой сущности. Достаточно назвать книги И. Гликмана, М. Ардова. Для биографов Шостаковича самые скромные записки (как В. Чемберджи, Ф. Литвиновой, М. Дуловой и др.) – неоценимый материал, и их значение нисколько не преуменьшается огромным объемом мемуарных свидетельств музыкантов. Более того, последние (свидетельства) именно в силу приближенности их авторов к объекту воспоминаний и его профессии порой несут на себе следы ревности, конкуренции, грешат сведением личных счетов, служат самовозвышению, сокрытию своих неблаговидных поступков или – напротив – демонстрации «лояльности»: преувеличенного восхищения, показного преклонения. Всем этим не страдают мемуары сторонних наблюдателей. Более того, цепкий глаз писателя или художника «ловит» незамеченное другими – пусть даже это будут какие-то мелочи, но из-за которых фигура вспоминаемого обретает абсолютно живое «звучание». Бывают в этих мемуарных текстах и нео-

жиданные «встречи»: как бы рикошетом залетевшие свидетельства больших музыкантов, много общавшихся с Шостаковичем, но не оставивших собственных записей. Такое случается, например, на страницах «Виньеток» Александра Жолковского. Известный филолог – сын Л. Мазеля[1], он сообщает в «Виньетках» (в передаче отца) рассказы самого Шостаковича – например, о том, как он в качестве председателя комиссии весной 1957 года (вскоре после венгерских событий) принимал в консерватории госэкзамен по марксизму-ленинизму[2].

Авторам этих и аналогичных им воспоминаний нет дела до мастерства, приемов, композиторской «кухни», но они чувствуют *художественную вибрацию* музыкального текста. А потому нередко в подобных мемуарных высказываниях обнаруживаем *толкование* произведений Шостаковича (как в эссе математика Игоря Шафаревича о «Еврейских песнях», написанном с подлинным исследовательским размахом [51]), яркие *афористичные характеристики* (писатель Борис Хазанов: «*Густав Малер: пролог к чудовищному веку. Шостакович: сам этот век*» [48, *133*]) или замечания о *восприятии* музыки Шостаковича через призму другого вида искусства. Вот Эрнст Неизвестный: «*Никак не могу согласиться с теми, кто считает его музыку непонятной и сложной. …Более того, Шостакович меня всегда трогал прямо эмоционально, непосредственно эмоционально. Поскольку я – художник… и мое восприятие мира – это визуальный ряд, то очень часто музыкальное произведение для меня связано с некими… видениями, скажем. Я в концерте ощущаю не звуки, а видения. В основном, пространственные. Реже – смысловые. То есть, я ощущаю музыку, как некоторое колебание пространства; я ощущаю ее, как вогнутые объемы, как графику – прямолинейно, как пересекающиеся линии, как паутину, как уходящее вдаль или наплывающее на меня пространство. Но вот именно при слушании Шостаковича, как ни странно, у меня еще роятся эмоционально-осмысленные ощущения, переживания прямые, отчетливые – тревога, тоска, радость. Это удивительно, но это так. При слушании Шостаковича они для меня определеннее, крупнее, чем при слушании композиторов-классиков*» [43].

Совсем не все воспоминатели выступают в своих размышлениях поклонниками музы Шостаковича. Но даже когда художник признается в том, что Шостакович ему не близок (как И. Бродский в беседе с Е. Петрушанской[3]), то и в этом случае действует система зеркальных отражений, помогающая лучше понять каждого, кто глядится в зеркало другого художественного мира.

В отличие от серьезной мемуаристики, беллетристика в «прогулках» с Шостаковичем использует постмодернистскую игровую стратегию. Здесь имя Шостаковича помещается в заведомо абсурдные контексты, не просто очуждаясь от своего носителя, но обретая черты постмодернистского симулякра[4].

Вот один из последних по времени примеров – роман В. Аксенова «Москва-ква-ква. Сцены 50-х годов»[5]. Имя Шостаковича возникает в ночных телефонных разговорах главного героя – поэта Кирилла Смельчакова – со Сталиным. «*Как приятно с тобой пить, Кирилл! – говорит ему вождь. – Ни с кем мне так не приятно пить, как с тобой. Даже с* ***Шостаковичем*** *не так приятно, как с тобой*» ([3, № 1, *43*] выделено здесь и далее мной. – *Е. З.*).

---

[1] Формально – пасынок, но воспитанный им с малолетства и называвший его отцом.

[2] «*Подходит очередь отвечать молоденькой девушке. Она симпатичная такая, задумчивая, думает о чем-то, ну, о том, о чем все девушки думают. На билет она ответила, но марксисту этого мало, он спрашивает: „Забвением ЧЕГО, – Шостакович поднимает палец левой руки, – вызваны события... ГДЕ?“ – указательным пальцем правой руки он пригвождает загадочное нечто к столу. – Девушка, молоденькая такая, симпатичная, думает о том, о чем думают девушки, и совершенно теряется. А марксист-зануда уставился на нее и ждет. А она молчит. Ну, тут марксист, он тоже человек, тоже человек, – Шостакович оживляется и отбивает на щеке привычное стаккато пальцами, – тоже человек, в сортир побежал, в сортир побежал. А председатель комиссии – я, я председатель комиссии, я председатель. Он в сортир побежал, а я ей пять поставил, пять поставил, пять поставил, - Шостакович торжествующе набрасывает в воздухе три пятерки. – Я председатель комиссии*». [27, *96*]. Помимо журнальных вариантов «Виньеток» («Звезда», «Новый мир»), есть и книжные [26].

[3] На вопрос «*Но музыка Шостаковича, чувствую, вам не близка?*», он ответил: «*Говоря откровенно, нет. Как, в общем, ко всей современной музыке отношусь чрезвычайно сдержанно. И к Шостаковичу, и к Прокофьеву. <...> Но что делать, уж так я устроен…*» [10].

«Далекость» поэта от мира Шостаковича делает понятным, почему замечание Бродского: «*Шостакович для меня с родным городом не ассоциируется*» [13, *116*] входит в кажущееся противоречие с используемым исследователями понятием «„петербургского текста“ Шостаковича» [2, *27–30*]. Просто у «несовпадающих» Бродского и Шостаковича «не совпадают» и «петербургские тексты».

[4] В параметрах постмодернистской эстетики здесь имя Шостаковича можно трактовать и как «пустой знак».

[5] Роман очень неоднозначно воспринят критикой. Владимир Елистратов назвал его «гипермодернистским романом», положившим начало новому литературному жанру – «лирико-ироническому ретромифокитчу» [23, *226*].

А вот главную героиню – комсомолку, студентку МГУ, дочь партийной функционерши и засекреченного академика Гликерию Новотканную – поклонник приглашает на концерт в Большой зал консерватории, где гвоздь программы – «*Шостакович играет квартеты Бетховена*» [3, № 2, *56*]. И далее – образец эдакого «литературного кубизма» – с временными и смысловыми совмещениями, наездами, деформациями (особенно внятными, конечно, музыкантам-профессионалам): «*…На сцене уже сидел квартет: маститый Шостакович с тремя представителями творческой молодежи: Софьей Губайдулиной, Эдисоном Денисовым и Мстиславом Ростроповичем. Шостакович в данном случае проводил эксперимент с аккордеоном, инструментом народного плана, совсем, в общем-то, не свойственным эре Бетховена. В то же время главную роль в квартете играла старинная арпенджионе, своего рода гитара-виолончель, которая была в руках у Ростроповича. Пошла странная музыка одного из пяти последних квартетов великого композитора*» [3, № 2, *57*].

И последнее упоминание – юбилей Ариадны Лукиановны Рюрих (матери Глики Новотканной*): «Берию как магнитом, тянуло к юбилярше, этому неприкосновенному сокровищу партии, но еще больше к ее дочке, несравненной и неотразимой Гликерии. Он намекнул ей, что знает о ее увлечении классической музыкой, особенно бетховенскими квартетами в исполнении довольно странной компании во главе с аккордеонистом Шостаковичем*» [3, № 2, *68*].

Во всех этих иронично-игровых метаморфозах прочитываются, однако (методом «от противного»), вторые и третьи смысловые планы: суть эпохи с ее культурными символами и антиномией художник – власть. В то же время здесь можно услышать и соц-артовский акцент, где объект иронии – масскультовое сознание: знаем, что имя Шостаковича – бренд; но вот бренд чего, и что толком этот Шостакович делает – «полу-образованщине» неведомо (может, и на аккордеоне играет, может, – и квартеты Бетховена).

Возможно, первым, кто использовал имя Шостаковича в постмодернистском игровом контексте, был Венедикт Ерофеев. До сих пор спорят, не является ли его неоконченный роман «Дмитрий Шостакович» (1972) мистификацией. Рукопись романа была якобы утеряна (украдена в электричке вместе с авоськой, в которой лежали две бутылки вермута), а теперь как будто нашлась, хотя имеет черновой вид и, по словам владельцев, требует сложной текстологической работы. Но даже если это фальсификация, то она спровоцирована Ерофеевым, самолично рассказывавшем в интервью об обстоятельствах пропажи романа, возможно никогда не существовавшего [24].

В «найденном» фрагменте романа, опубликованном после смерти писателя, его герой (как всегда у Ерофеева, в сознании читателя он отождествляется с автором) мчится на свидание. Из адреса он помнит только название улицы – «Коммунистический тупик», однако находит нужный особняк, проходит через его вестибюль, стучится в резную дверь, за которой слышен дикий хохот, но ему не открывают. Посему он садится рядом за столик, где стоит початая бутылка «Кинзмараули» и, потягивая вино, философствует о жизни в типичном для Ерофеева стиле «противоиронии». Волны хохота то нарастают, то стихают, и – «*Вдруг смех прекратился. Перестал быть как-то внезапно и разом. Через минуту в оглушительной сверхтишине родилась, нарастая крещендо, ни на что не похожая нота – завыванье. За стеной попадали стулья, и раздался звероподобный рык! – еще две минуты какой-то возни, и все стихло. Молча и навсегда. Я выпил еще бокал и за неимением ключа взял ломик. Резная дверь, будучи слишком массивной, но с мелким запором, сопротивлялась недолго. ...Зрелище, представшее моему нетрезвому взору, было душераздирающим. <…> Тринадцать с высокими спинками стульев… зловеще окружали, как столбы государственной границы, забитый яствами стол. <…> Весь этот антураж, бутафорские яства, пирамида бутылок шампанского, тринадцать одиноких – одинаковых – стульев, вся эта мертвечина – натюрморт – стягивала лучи зренья и ужаса к живой голове в центре. Мира: к отрезанной голове Дмитрия Шостаковича на блюде. В центре стола! Я взвыл, не услышав своего собачьего воя, и – бросился вон...*» [26, *4–5*].

В дальнейшем развороте сюжета появляется милиция «в числе семи человек с ружьем», которые оцепили здание, забросали окна гранатами-лимонками, кинулись внутрь и один «*порасторопней чекист опрометчиво вынес на блюде голову Дмитрия Шостаковича. – Верни взад! – не вынес дикого зрелища старший – страшный во гневе – начальник и, выхватив блюдо, бросился в распахнутый изнутри особняк*»[6].

[6] На этом публикуемый фрагмент кончается.

Здесь возникают явственные отсылки к другим текстам культуры в самом парадоксальном сочетании. Это и беляевская «Голова профессора Доуэла» (ее след – «*живая* голова в центре»), и библейские сюжеты, ставшие вечными сюжетами искусства: Тайная вечеря (*пиршество* за *закрытой* дверью, *тринадцать* стульев) и Усекновение главы Иоанна Предтечи с его мотивом жертвы и мученичества и недвусмысленным намеком на противостояние Сталин (Ирод) – Шостакович (Иоанн). Последнему способствуют и другие сюжетные параллели (пиршество за дверью = пир Ирода = известные сталинские ночные застолья), и такая деталь, как бутылка «Кинзмараули» – любимого напитка вождя.

Библейские коннотации усиливает вторая глава, как будто внешне не связанная с первой[7]: сквозь «*охрипший хор серафимов*» герой (обнаруживший себя в придорожной канаве) слышит голос некоего бесплотного духа (то ли чудесное видение, то ли пьяные галлюцинации), который говорит: «*Ведь я один из тех, кто оставался с Ним до конца – с Ним и с тобой, – ты помнишь?*»

2

Журналистика «гуляет» с Шостаковичем везде, заглядывая и в парки изящной словесности, и в ученые кабинеты, и в концертные залы. Как и положено этой древнейшей профессии (пусть и второй, но близкой родственницы первой), она не гнушается и «улицей», испытывая особую тягу к злачным местам с запахом жареного.

Не будем касаться подобных журналистов – с их массовыми «юбилейными забегами» и выпеканием fast food'а для неприхотливых «глотателей пустот» (как называла М. Цветаева читателей газет). Взглянем на тех, кто претендует на более высокий статус в журналистской иерархии. К сожалению, и здесь многое определяется неизбывной профессиональной болезнью журналистики – поверхностностью. Нахватанность некими знаниями (которая у доверчивого читателя создает впечатление энциклопедичности), «ярлыковая» стилистика, стремление развлечь, добавить в материал «острого соуса» и при этом – полная свобода от музыки (перечни произведений музыки не добавляют), – таков путь формирования расхожего представления о Шостаковиче.

Вот Алексей Мокроусов[8]: по видимости, он исполнен всяческого пиетета к Шостаковичу. Но журналистская раскованность и непринужденность (проявляющиеся не только в лексике, но и в манере обращения с фактами) приводят к передергиванию, искажениям, ляпам и служат, в конечном счете, одной цели – создать (говоря словами самого А. Мокроусова) – «*портрет художника, пытавшегося сохранить себя любой ценой*».

Желтизной отдает название статьи – «Тайная жизнь Д. Д.» [41] (в той же статье, обнародованной через два месяца в другом издании, появился смягченный, но сохранивший двусмысленность вариант: «Странная жизнь Д. Шостаковича» [40]). События этой жизни, почти полностью «освобожденной» от творчества, уплотнены в статье Мокроусова «фобиями» Шостаковича, примерами сервилизма и подробностями личной жизни[9]. Используется типичный прием возвышения героя – походя «лягнуть» кого-либо из великих («*отрешенно-барственного Прокофьева*», например) или поместить в негативный контекст («*Пикассо он называл сволочью*», «*презирал Стравинского-человека… ко всему, кроме себя самого, индифферентного*») [40].

В статье А. Мокроусова и аналогичных публикациях других авторов отсутствует то, чем окрашены выступления писателей и художников, – собственное отношение к музыке Шостаковича. Его, видимо, и нет – из-за элементарного незнания этой музыки. И проблема эта журналистов совсем не мучает: ведь гораздо проще пересказать (в адаптированном и «разукрашенном» варианте) то, что прочитали у музыковедов или в других источниках. Следы этого отчетливо видны в опусе А. Мокроусова. Например, утверждение: «*От него словно исходила какая-то пульсирующая сила внутреннего отторжения, мешавшая приблизиться к нему даже физически*» – вариация на слова Эрнста Неизвестного из приводившегося уже интервью 2002 года: «*внутреннюю скованность я ощущал только в присутствии Шостаковича. Больше никогда и ни при ком я*

[7] Публикаторы отметили (обнаруженное читателями) использование в этой главе фрагмента из повести Вен. Ерофеева «Благовествование» [24, *139–140*].

[8] Мокроусов Алексей Борисович. Родился в 1965 г., окончил факультет журналистики МГУ. Обозреватель журнала «Домовой», печатается в разных изданиях.

[9] При этом в обеих публикациях автор перевирает имена жен: Ирина Антоновна названа Ниной Антоновной.

не испытывал ничего подобного»[10]. Или такой пассаж А. Мокроусова: «*Шостакович… был напуган на всю жизнь, протекавшую отныне в двух измерениях, сиюминутном и вечном*» (подчеркнуто мной. – *Е. З.*), – сразу вызывающий в памяти название сборника документов, материалов и статей «Между мгновением и вечностью» [52]. Естественно, что никакие первоисточники Мокроусовым (как, впрочем, и другими журналистами) в подобных случаях не называются.

Одна из главных «фишек» статьи Мокроусова – «утаенная любовь» Шостаковича, которой оказалась Галина Уствольская (тут Мокроусов модулирует в жанр мелодрамы: «*женщина его судьбы*», «*он был ею пленен*», «*что-то было в этом влечении роковое, от мистики Настасьи Филипповны*»). Приведенные в качестве доказательства строки из письма Шостаковича (цитата из Достоевского: «*Не тебя люблю, страдание твое люблю*») в действительности характеризуют не Шостаковича, как можно понять у А. Мокроусова, а отношение Г. Уствольской к мужу – композитору Ю. Балкашину, – каким оно виделось Шостаковичу[11].

Надерганные чужие мысли, изъятые из своего контекста и помещенные в чужой (или это принцип постмодернистской интертекстуальности в проекции на журналистику?), обретают совершенно нелепый смысл (как это было и в случае с Г. Уствольской): «*Шостакович почти возненавидел слова*», «*Шостакович считал несовместимыми философию и музыку*» и т. п. Цитируя Г. Козинцева, А. Мокроусов вольно оперирует его параллелями – в одном случае режиссер у него сравнивает Шостаковича с Подколесиным (то же желание «сбежать» от навязываемого) [40], в другой статье место Подколесина занимает Поприщин: «*На уровне повседневного мышления он был, как заметил Козинцев, типичнейший Поприщин, склонный к компромиссам с властью и именно в них искавший прибежищ для внутренней свободы*» [42].

Иной полюс журналистской шостаковичианы – это, напротив, стремление продемонстрировать «приобщенность» и «насытить» свои размышления музыкой (уж лучше бы ее там не было!). Имея, видимо, в анамнезе учебу в музыкальной школе, редактор отдела культуры журнала «Огонек» Андрей Архангельский[12] решил пройти музыковедческой стезей. Если А. Мокроусов подозревал Шостаковича в «ненависти к слову», то А. Архангельский в статье «Поэзия и проза в переводах Шостаковича» утверждает обратное: именно слову – сиречь литературе – Шостакович всем и обязан. Поскольку в русской культуре литература всегда была «*поопытнее и понаставнее, чем музыка*», Шостакович и «*творил по законам литературы, опирался и отталкивался от нее*», писал свои произведения, «*следуя логике не столько музыкальной, сколько литературной*». Да и «*композитором он стал не столько „от музыки“, сколько от „шума жизни“ и от литературного опыта*». «*У серьезной музыки,* – делится с читателем А. Архангельский, – *не было разработанной грамматики музыкальных средств… для отображения не только индивидуальных, но и обобщенных, социально-культурных проявлений человеческого характера*». А литературе повезло, «средства» у нее были, и Шостакович одалживает их и «*первым пытается сделать в музыке то, что до него успешно делалось в литературе… придать герою ряд свойств, характеризующих личность с разных сторон, что в сумме давало бы портрет героя*». Тут одно из двух: либо литература – скряга эдакая – раньше никому в долг не давала, либо А. Архангельский в музыкальной школе не дошел до Мусоргского и Чайковского.

Подобных благоглупостей в статье – масса. Мы узнаем, о чем Шостакович в Альтовой сонате беседует с Бетховеном, посылая ему сигналы из «Лунной»: «*глубоко личные страдания композитора*» (*Бетховена*) *кажутся ему* «*преувеличенными и нелепыми, „детским лепетом“. Знал бы ты (словно говорит Шостакович) со своим внутренним „пампабам“, что такое банальное, ежедневное ожида-*

[10] «Внутренняя скованность» у Эрнста Неизвестного возникала из сознания того, что он беседует с гением. А вот мокроусовская «невозможность приблизиться даже физически» противоречит тому, что говорят о композиторе близко знавшие его. Г. Козинцев: «*ощущение благожелательности, доброты, совершенная естественность, отсутствие хотя бы малейшей искусственности*» [32]. Вдова Д. Шостаковича: «*У меня какое-то такое чувство с первого раза возникло, что с ним очень свободно. Свободно, спокойно, комфортно – внутри, на душе…*» [46]. Может быть, среди источников эссе А. Мокроусова – и «откровения» С. Волкова, утверждавшего, что Шостакович мог бы стать экстрасенсом [9].

[11] Это, видимо, поняла и редакция «Лебедя», поместив в качестве приложения к статье отрывок из письма И. Гликману от 3.11.1960 [44, *162*] (без ссылок на публикацию источника), что не устранило двусмысленности ситуации, сконструированной А. Мокроусовым. Более ранняя публикация статьи этого комментария не имела.

[12] Год рождения – 1974, образование (как он сам сообщает) – высшее журналистское.

ние ареста…» Узнаем, что «*додекафония… у раннего Шостаковича была одним из главных приемов создания „музыкальной литературы“*», что в своих вокальных циклах «*Шостакович пытается быть вровень с поэтами и поэзией*»; что он «*повторяет в цикле не приемы или даже ритм стихов, а творческую логику поэта*». Бедная музыка ничего сама не умеет, и «*поэзия „учит“ музыку Шостаковича разговаривать, давать характеристики… отображать абстрактные понятия, говорить со слушателем*». Так композитор строит свою музыку по «*логическим лекалам литературы*» [6].

Перечислить все «открытия» А.Архангельского невозможно, для этого надо переписать всю статью, читая которую не знаешь – смеяться или возмущаться[13]. Но в полный нокаут музыканта отправляет опус Д. Бавильского, переложившего на язык прозы все симфонии Шостаковича [7][14].

Если А. Архангельский предлагал читать музыку Шостаковича как литературное произведение, то Д. Бавильский признается, что «*любит симфонии Шостаковича за то, что они дают возможность смотреть внутреннее кино*» (подчеркнуто Д. Бавильским). А поскольку «*нынешнее сознание* (видимо, и сознание Д. Бавильского. – *Е. З.*) *воспитано на музыкальных клипах*», а «*симфония напоминает… сжатый, до синопсиса, роман*», то ему «*и захотелось записать (отрецензировать) экранизации этих романов… внутренним зрением*». Правда, прежде чем отправиться в кинопутешествие, Д. Бавильский на всякий случай пристегивается к страховочной лонже, оговаривая: «*сколько слушателей, столько параллельных музык звучит одновременно*» – мол, не обессудьте.

«*…Мы входим внутрь, попадаем в нутряную складчатость, где все подвижно: вода и свет стелятся-струятся по слизистым стенкам, как если ты внутри, скажем, желудка, переваривающего пищу*». Как Вы думаете, о чем этот сюрреалистический «клип» Д. Бавильского? – Это его «экранизация» Третьей симфонии Шостаковича.

«*Moderato второй части похоже на пьяную женщину, в тоске слоняющуюся по пустым комнатам, — Наташа Ростова, первый раз попавшая на бал и перебравшая впечатлений до головокружения и тошноты. И эти интерьеры вокруг — высокие потолки, роскошные зеркала в человеческий рост — все плывет перед глазами пионерки*». Напрягитесь, догадайтесь, Ну?! – Это Девятая симфония.

Продолжим викторину. «*…В этих недрах зарождается какая-то скрипичная жизнь, похожая на танец на рассвете, плавный, грузный, степенный, этакая Ахматова, рассказывающая про бессонницу. …Тяжелая, неповоротливая глыба сдвинулась с места и поплыла… цепляясь за коряги и кусты. А там уже и — литавры, и все-все-все, в едином порыве – к звездам, кверху, хотя намокшая тяжесть тянет книзу, книзу…*» Что там у «Ахматовой» «намокло»? – Неясно. Но это – о первой части Десятой.

Общеизвестно, что музыка по определению не поддается вербализации, и для расшифровки (хотя бы приблизительной) ее языка неизбежно прибегают к ассоциативным приемам. Но визуальные ряды, навязанные Д. Бавильским симфониям Шостаковича, вызывают полную оторопь. Спектр его ассоциаций, помимо желудочных, литературных и пейзажных, включает и приземленно-бытовые, житейски-будничные, кухонные.

«*Представь, что ты сел в поезд. <…> Тут вступает напряженное фортепиано, следом – трубы, мы проезжаем заброшенные города; ты стоишь у окна и думаешь о сыре, засыхающем в горбатом холодильнике*». Это о первой части Пятой.

«*Двухминутный промелькpresto, как дорога на службу (или со службы)*» – о третьей части Девятой.

«*…Вот они, смычковые кулисы, выскакивают рощицей, то береза, то рябина, камера-глаз плывет дальше – к каким-то деревенским окраинам, с крышами, заваленными пористым снегом, с дымами над домами. Пахнет собаками, пахнет скотиной, пахнет теплом. По главной улице с оркестром, невидимый и свободный, невидимый и свободный, немного пьяный, расхристанный, так что пар валит*». Вторая часть Десятой.

«*Ты сидишь возле чайника, в котором пузато отражается твой страдающий лоб, у тебя болит*

[13] Чего стоит начало статьи: «*В конце девятнадцатого – начале двадцатого веков внутри культуры, между различными видами искусства… начали возникать контакты частные* (? – *Е. З.*), *самопроизвольные* (?), *причем даже помимо воли самих творцов* (?!) – *например, жанровые „Картинки с выставки“ Мусоргского* (1874 г.!) *или пейзажные „Времена года“ Чайковского*» (1876!)…

[14] Бавильский Дмитрий Владимирович – прозаик, эссеист, критик. Родился в 1969 году. Окончил Челябинский государственный университет. Автор романов «Едоки картофеля», «Семейство пасленовых», «Ангелы на первом месте» и многочисленных выступлений в прессе и сетевых изданиях (из журнальной врезки к публикации [7]). До статьи о Шостаковиче «вывешивал свои впечатления» (его слова) в своем сетевом дневнике в 2002 и 2003 гг. и в журнале «Топос», 2003.

голова, вечное похмелье, экзистенциальная изжога, напоминающая зубную боль, а тут еще и эти пэсни — то ли соседи с перепою, то ли на улице праздник». Первая часть Одиннадцатой.

Мысль о «*слизистом супе из геркулеса, по чайной ложечке в час…*» возникает у Д. Бавильского в девятой части Четырнадцатой («О Дельвиг, Дельвиг»).

Все это, конечно, «приправлено» (использую кулинарный стиль Д. Бавильского) комментариями, авторскими репликами в сторону и, время от времени, – якобы нечаянными музыкальными ремарками (знак приобщенности!)[15]. Но последнее как раз и не следовало бы делать, ибо выдает элементарную неосведомленность автора по части музыки[16].

Весьма оригинален понятийный музыкальный аппарат, который пополняется у Д. Бавильского таинственным термином «*скрипичные*» (это, видимо, псевдоним струнных: «*скрипичные наращивают темп…*»), «*затактовые затухания*» (Тринадцатая симфония), «*скрипичные тутти*» и «*низко звучащие фьорды*» (Пятнадцатая). А чего стоят «*бездны, из коих срочно сочится атональность*» (Тринадцатая). Неважно у Д. Бавильского с тембровым слухом: соло кларнета в начале Десятой симфонии он называет «*дальней трубой*». А его музыкально-исторические параллели и отсылки могут стать подлинными «открытиями» для музыкознания.

В Первой симфонии Шостаковича, оказывается, оставили ощутимый след все его предшественники: «*Традиционный музыкальный хронотоп подвешен на веревки. У девятнадцатилетнего вундеркинда еще маловато силенок, чтобы противостоять традиционному долгозвучанию и неизбывности тем (слышишь, пробежала лунная дорожка фортепианных россыпей). Отголоски всей музыки сразу — от Бетховена до Чайковского („Щелкунчик“, прослушанный в горячечном или пьяном бреду) и „Могучей кучки“ слышны…*»

Первая часть Шестой заканчивается «*изящными реверансами в сторону венской классики, малеробразным пассажем*», а в финале «*рахманиновская, разливанная российскость маскирует раненую экзистенцию-изжогу под тревогу о судьбах родины*».

«*Первая часть Десятой одной ногой – словно бы в XIX веке, словно это Бетховен, сыгранный на расстроенном рояле*».

Все части Двенадцатой «*сильно отдают Малером (густой, широкий симфонизм), скрещенным с Брукнером*» и т. п.[17]

Тринадцатая симфония – это «*явная отсылка к героическим формам романтической музыки*»[18].

Поигрывая «литературными мускулами», Д. Бавильский не забывает мимоходом поделиться оценочными суждениями – о «*чудовищной социальной извращенности Шостаковича*» (клип XI), о «*его безразличии ко всем процессам, которые происходят не внутри него*», о его «*мизантропическом ерничаньи и передергивании*» (Тринадцатая).

Вульгаризаторская «беллетризация» Д. Бавильским музыки Шостаковича настолько ошеломляюща, что поначалу закрадывается мысль – а всерьез ли все это? Может, это что-то вроде шутливого опуса Питера Гэммонда «Музыка. Притворись ее знатоком» известной блеф-серии? [21] Тем более, что текст «клипов» выстраивается по моделям постмодернистской языковой игры – с невероятными языковыми смесями, где и журналистский стеб, и использование низовых речевых фигур (с неизменным «блин»), и густой метафоризм (к уже приводившимся примерам добавим «*одышливые миры, гроздьями висящие за левым плечом, космические сквозняки, черные – дыры*» – о Четвертой)[19]. Все это обильно пересыпано фразеологизмами, цитатами из классики, из песен, из фильмов, где и

[15] Удостоверением (для читателя) музыкальной компетентности автора служат, вероятно, и упоминания типа: «*Первая цитата возникает на шестой минуте*», «*На восьмой минуте оркестр разворачивает…*» или «*Последние шесть минут последней симфонии…*» Собственно это единственный «исполнительский» знак (как известно, дирижерские интерпретации разнятся ощущением времени) в «киноромане» Д. Бавильского, специально (из кокетства? А иначе – для чего?) в подзаголовке указавшего: Лондонский филармонический оркестр, дирижер – Bernard Haitink.

[16] Хотя явно заглядывал в музыковедческие труды и даже спорит с Кшиштофом Майером (у Д. Бавильского – Мейером), назвавшего Двенадцатую симфонию одним из самых слабых сочинений Шостаковича: «*Если это неудача – то дай Бог таких неудач каждому. Впрочем, я не считаю Двенадцатую слабой или неудачной*». А в другом месте (Пятнадцатая симфония) он дополняет К. Майера, видимо, прочитав цитируемое им письмо Шостаковича: «*Когда Шостакович говорил о заимствованиях из Бетховена, скорее всего (скорее всего), он имел в виду траурный марш из Седьмой*» (что действительности не соответствует).

[17] Непонятно, как Д. Бавильскому удается так тонко везде «просекать» Малера, если он (сам признается) явно его не любит (а значит, и не знает): «*Я все время никак не мог понять, почему не могу слушать вокальные циклы Малера. А просто природа (порода) иная, реалии другой культуры*» («клип» о Второй симфонии).

[18] Абсурдность всех этих вердиктов понятна профессионалу.

[19] Вот еще примеры вербально-образной «свалки»: «*…скрипичные тутти становятся все более и более инополагающими, иррациональными на фоне дремлющего бэкграунда басов, длинных ресниц и зрачков, подернутых музыкальной поволокой, из которых вдруг воскресает мощное крещендо – Вий открывает свои осоловелые глаза, примиряя с заглушающим безвкусицу текста трагическим пузырем, встающим из недр земли*» (о третьей части «Женщины в очереди» Тринадцатой).

«Тараканище», и «Доктор Живаго», и Пушкин, и Гоголь, и Тютчев, и Маяковский, и многое другое, все вместе создающее игровой эффект[20]. Возникает и налет иронии, усиленный намеренным искажением общеизвестных выражений[21], парадоксальностью, а порой и сомнительностью метафорических изысков Д. Бавильского,– к примеру, такой пассаж о финале Десятой: «*…Вполне гуманистический танец, без обычного для Шостаковича кривляния и подмигивания, без тика, без надрыва: Россия-матушка – и все дела. Могучая кучка. Только скрипицы нет-нет, да и вскрикнут, заскрипят-заволнуются в едином порыве, только задник у фона вскипает в обессиленной злобе…*» (Этот «вскипающий задник»– сродни с чем-то «намокшим» у Ахматовой). Вполне соответствуют постмодернистским коммуникативным приемам и «надтекстовые элементы» – всевозможные реплики в сторону.

Так что же это? – Развлекательное постмодернистское чтиво? Да нет, Д. Бавильский абсолютно серьезен и искренен. Просто он совершенно глух к музыке, хотя не подозревает об этом. Транслируемую музыкой *внелингвистическую* информацию он не слышит, не «считывает»[22], а потому созданный им «клиповый роман» портретирует не Шостаковича, а самого Д. Бавильского. Не догадываясь об этом, он прилюдно «заголился», продемонстрировав абсолютную а-музыкальность и полное непонимание существа творчества Шостаковича[23]. Сложные, полные глубинных неисчерпаемых смыслов симфонии он «заземлил», разукрасил «спецэффектами», «одел» в бутафорские декорации, страдающие к тому же безвкусием. *Так пошлость свертывает в творог / Седые сливки бытия* (Б. Пастернак).

Поэтому на кокетливый вопрос клипмейстера: «*Что ж теперь, мне признать свой вкус провальным?*», – можно ответить утвердительно[24].

3

«Улица», в отличие от «гуляющих» в других топосах, не притворяется знатоком. Она открыта и откровенна в своей любви или ненависти, в своем непонимании или попытках понять, что это за явление – Шостакович. У него есть и восторженные почитатели, и столь же страстные хулители. В компании (надо сказать, очень неплохой!) А. Твардовского, Э. Казакевича, В. Гроссмана, К. Чуковского, М. Ромма и других «детей оттепели» Шостакович подвергается яростным нападкам со стороны фанатиков-сталинистов. Но обвинительный пафос (направленный против неблагодарного композитора, который «*в эпоху Хрущева поспешил открреститься от своего прежнего кумира и стал в первых рядах борцов с „тенью Сталина“*»*),* помноженный на смешные ошибки («*Став „человеком оттепели“, Шостакович в 1954 году получил звание народного артиста СССР, а за оперу „Карл Маркс“ при Хрущеве ему в 1958 году присудили Ленинскую премию. При Брежневе в 1966 году за оперу „Молодая гвардия“ ему дали Героя Социалистического Труда*»)[25], создает эффект самопародии, явно не запланированный автором «памфлета», а потому не срабатывает[26].

На любую хулу в Интернете найдется и «защитник» Шостаковича – и не музыкант-профессионал, а какой-нибудь инженер-механик, который и нападки отметет, и «оценку» творчеству Шостаковича даст – пусть и неуклюже-простодушно («*му-*

[20] Вот лишь некоторые примеры:«*Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя: финальные минуты переменной облачности, окончательно падающей на землю и застилающей землю, как стол скатертью, исполнены сказочного звучания, как если бы мы попали в тридевятое царство*» (о завершении второй части Одиннадцатой).

«*…Понеслась душа в рай, задрав штаны и за комсомолом*» – начало ее же четвертой части.

«….*Переливы, когда вдруг становится видно во все стороны света; мимо проплывают скелеты тревожных мыслей*» (пятая часть Тринадцатой).

«*Пустыня, пустыня вокруг. Свеча горела на столе, мужчина и женщина встретились – в другой жизни…*» (Четырнадцатая).

[21] «*…А есть ведь еще рок, судьба, и нам не дано предугадать, как*» («клип» о Пятнадцатой).

[22] Музыку он, судя по всему, воспринимает только как иллюстрацию визуального ряда. Не случайно его предположение, что Четвертая симфония «*могла бы быть идеальным саундтреком к „Звездным войнам“*».

[23] Вот один из резюмирующих пассажей: «*В этом и заключается самое сильное впечатление от музыки Шостаковича, которого мы в нем ищем и которого ждем, – промельки красоты, невозможные на каких-то протяженных кусках, вдруг-вдруг возникнет аккорд неземной красоты, или неожиданная связка звуков, или пара-другая мощных скрипичных пассажей, просто необыкновенная, чтобы быть тут же растертой тупыми, тяжелыми массами, никакой симметрии, одно сплошное движение непонятно куда. Непонятно к чему*».

[24] Музыкальная глуховатость – личное дело Д. Бавильского. Но ведь это «вербальное изнасилование» (выражение филолога и истинного меломана Т. Борисовой), с помощью которого Д. Бавильский пытался овладеть не дающимся ему искусством, приняла вся редакция журнала! – Вот что печально…

P. S. Уже после завершения статьи узнала, что редакция «Нового мира» по итогам 2006 года присудила премию Д. Бавильскому за его «надругательство» над Шостаковичем. Слов нет…

[25] Все эти произведения значились в разных интервью Шостаковича как якобы планируемые, но они никогда не были написаны, а тем более – награждены.

[26] Это некто Лев Балаян, чья книга «Сталин и Хрущев» во фрагментах ходит по Интернету.

зыка его трагична, но она светла и полна юмора, который иногда достигает высот сатиры»), и даже стихи ему посвятит:

Шостакович – это имя мне знакомо с юных лет:
Формалист и недоучка сочиняет чистый бред.
Его опера сумбурна, его музыка сложна
И советскому народу она на хрен не нужна.

Но исправился он вскоре и ошибки осознал,
Все бездушие фашистов в своем марше показал
А потом, идя навстречу нашей партии родной,
Имя Ленина прославил он в симфонии одной.

Возмущались чистоплюи: „Шостакович – ты холуй!“
Но на умников подобных положил в душе он ….
Он сквозь годы лихолетья свою музыку пронес,
Как свидетельство эпохи и людского моря слез.

Он с сарказмом и насмешкой коммунизм наш осудил,
Посмеялся над врагами, чистоплюев обхитрил.
Вот таким он и остался в нашей памяти навек,
Гениальный и веселый, с виду мрачный человек [31].

Подобная фамильяризация Шостаковича не должна оскорблять или смущать – как не оскорбляет нас «масскультовая» метаморфоза с Достоевским в песне Б. Гребенщикова *(«Когда Достоевский был раненый / и убитый ножом на посту, / матросы его отнесли в лазарет, чтоб спасти там его красоту»)*, а затем в романе Б. Акунина «Внеклассное чтение» (вдохновленном именно этой песней). Ибо, по справедливому замечанию Л. Баткина, «профанное снижение возникает лишь по отношению к сакральному» [8, *188*].

Шостакович вошел в нашу повседневность (а значит – и в массовое сознание) через звонки мобильных телефонов (тема Седьмой симфонии), muzak (оформление телерекламы – здесь опять лидирует Седьмая), музыкальную эмблематику (третьей частью Восьмой симфонии начинается телепередача «Исторические хроники» Николая Сванидзе). Конечно, массовый образ композитора – по преимуществу внешний, упрощенный, но в нем нет поверхностного пиетета, и он доступен, понятен. А потому «улица» так легко вступает с ним в контакт, сочиняя не только стихи, но и (гораздо чаще) анекдоты, байки[27]. Измышления «улицы» кочуют и по другим топосам, питая журналистику и изящную словесность (вспомним соцартовские коннотации в романе В. Аксенова).

Пример «окультуренного» варианта баек – сны Ольги Седаковой, записанные М. Гаспаровым: «*Шостаковичу я сдавала экзамен по древнерусской литературе. Он поставил на пюпитр натюрморт и сказал: пожалуйста. Я, притворяясь, что все остальное мне понятно, спросила: А сколькими пальцами играть? – Конечно, как при Бахе. – Откуда-то я вспомнила, что восемью, но это оказалось очень трудно, потому что я загибала не большой палец, а безымянный. Когда натюрморт кончился, оказались обыкновенные ноты. Но я рано обрадовалась: эти ноты были вишни, и если ближние можно было сыграть, то дальние никак. Я придумала, наконец, и клавиатура стала круглой, так что дальние ветки оказались внизу. Но на следующей странице появилась уже гроздь – не то винограда, не то сирени, бесконечно многомерная. В отчаянье я отрываю руки от клавиш и шевелю в воздухе – и звучит неимоверная, божественная трель. Это телефонный звонок*» [16, *138*]. Поразительно, с какой светлой красотой сопряжено здесь («овеянное» Бахом!) имя Шостаковича (натюрморт, виноград, вишни, сирень) и как это отличается от образа мрачного ипохондрика, созданного Д. Бавильским!

4

«Уличный», фольклорный образ Шостаковича не может ему повредить. Гораздо вредоноснее – **парамузыковедение,** которое, как любая паранаука, «*паразитирует на теле науки… питается ее жизненными соками, присваивая себе научные факты и беззастенчиво имитируя научные подходы и методы. Ее отличает максимализм претензий при минимуме обоснованности*» [54, *213*].

В парамузыковедении «гуляют» музыканты-профессионалы, позиционирующие себя как представителей альтернативного шостаковичеведения. По базовому музыкальному образованию – народ очень разный: это певцы, пианисты, дирижеры-хоровики, quasi-музыковеды и пр. Все они – «иконоборцы», их объединяет декларируемое стремление очистить Шостаковича от мифов, явить миру его истинный лик. Но на этом общность заканчивается, так как под «мифами» понимается разное. Одни объявляют Шостаковича «*певцом коммунизма*» и «*беспринципным конъюнктурщиком*», кото-

[27] Вот образец интернетовских баек: *Моя подруга училась в музыкальном училище. Каждый год у них проводилось что-то вроде отчетного концерта. На одном таком концерте хор должен был петь русскую народную песню в обработке Шостаковича. И вот во время концерта на сцену выходит ведущая и объявляет:*

– Русская народная песня «Как меня младую» обработал Шостакович.

Хор после этого петь не смог…

рый «*верно служил советскому режиму*»[28]. Другие – мужественным борцом с этим режимом, «*регулярно бросающим тирану прямо в рябое лицо железный аккорд, облитый горечью и злостью*»[29].

«*Против обоих подходов к Шостаковичу*» выступает (так он утверждает) Дмитрий Горбатов[30]. Его главная идея: «*У музыки Шостаковича… нет будущего… Шостакович уже перестает быть современным. …Для ближайшего подрастающего поколения современным он уже точно не будет*». Аргументации Д. Горбатова (если убрать многословие с мутными эстетическими сентенциями) такова: «*Шостакович – советский композитор. …Это не ругательство (из уст антикоммуниста) и не панегирик (из уст коммуниста).* ***«Советский композитор» — это теоретический термин, и… он наполнен таким же глубоким эстетическим содержанием, как и термин „русский композитор“».*** В музыке советского композитора Шостаковича (и в ее «текстах», и ее «подтекстах») живет (звучит) советская эпоха. Нам – бывшим советским людям – эта музыка внятна, поскольку нам известны реалии советской эпохи. Последующие поколения этих реалий знать не будут, подтексты будут не читаемы. Резюме: «*СССР больше нет. …Его никогда больше не будет. …Он умер. А это значит, что и Шостакович тоже умер*» [19][31].

[28] В этом плане особенно злобствует (при этом подтасовывая и фальсифицируя факты) некий Яков Рубенчик (с образованием, судя по всему, – вокальным), наводняющий интернет писаниями, проникнутыми такой ненавистью к Шостаковичу, что возмущается даже склонная к эпатажу и ерничанью «улица». Вот отклики форумов: «*Это просто чудовищно. Бред сивой кобылы. Сколько же в людях злобы, жестокости, зависти... Откуда? Ради чего?*» (форум «Классика» // http:// www.forumklassika.ru).

Или: «*А вы не знаете, кто такой Яков Рубенчик? Чем он знаменит? Я тут наткнулся на его инвективы в адрес Шостаковича, и хотелось бы понять подоплеку...*»

«*– Да тем, видимо, и знаменит: „Ай, Моська, знать, она сильна, что лает на Слона*“».

[29] Из рецензии-памфлета С. Гедройца на книгу С. Волкова «Шостакович и Сталин: художник и царь» [17, *227*].

[30] По базовому образованию дирижер-хоровик (Московская консерватория, набор 1986 г.). Как сообщает о себе сам Д. Горбатов, он до 22 лет жил в Москве, потом – в Бостоне, в 1993 – вернулся в Москву.

[31] Выделено везде Д. Горбатовым.

В другом своем эссе Д. Горбатов утверждает, что Шостакович принес «*в жертву своей „советскости“ свою гениальность*». По заложенному в нем творческому потенциалу он «*был* ***исключительный гений, который мог бы составить мировую славу русской музыки XX-го века и вывести ее на такие высоты, которые были бы недосягаемы даже для Игоря Стравинского!» Но он*** «*по капле* ***вдавливал в себя*** *раба*». Д. Горбатов вновь и вновь подчеркивает, что Шостакович был «*советским композитором* ***в самом высоком смысле этого понятия***!», оговаривая при этом, что «*следует принять во внимание исходную позицию, состоящую в том, что „советское“ – не значит плохое (хотя плохого в „советском“ было через край), но „советское“ – не значит и хорошее (хотя и хорошее там тоже было). „Советское“ – значит советское; и лучше всего понимать это явление так, как предлагает Александр Зиновьев, – т. е. с точки зрения „феномена коммунальности*“[20].

Надо ли объяснять, что горбатовские «эсхатологические пророчества» – не что иное, как новый штамм вульгарного социологизма, этой «сезонной болезни» переходных исторических периодов, а все вышеназванные мифоборческие атаки – это лишь новые витки мифотворчества.

Отсвечивают **парамузыковедением** и откровения Соломона Волкова, который во всех российских СМИ беззастенчиво пиарит свою книгу «Шостакович и Сталин» [16]. Этот очередной опус «русского Эккермана» (как рекламируют Волкова издатели [12]) ярко демонстрирует его компиляторский талант, явленный и в предшествующих работах «изначально скрипача, а впоследствии музыковеда»[32]. Книга уже отрефлектирована критикой (немузыкальной) как популяризаторское издание, жанр которого – «ликбез для американской элиты»[33]. Отсюда – «*ощущение поверхностности, невольно возникающее из-за просветительской манеры автора объяснять азы российской истории и разжевывать реалии российской жизни*» [34, *128*][34].

Укрепляя свою концепцию, С. Волков, как всегда, очень субъективно и вольно интерпретирует многие факты, допуская и профессиональные огрехи. Так, во Второй симфонии он слышит отсутствующие там «*скрябинистские взлеты*»; микрополифонический эпизод, предвосхищающий открытия Лигети и Пендерецого, называет «*немецким куском*», и вообще «Посвящение Октябрю» характеризует как «*работу по найму*» [14, *165, 166, 167*], абсолютно игнорируя авангардные интенции «переустройства музыки», совпадавшие (в 1920-е годы)

[32] Так представляет Волкова одна из газет во врезке к интервью с ним [9]. Не правда ли, невольно возникает типично постмодернистская перекличка с упоминавшимися персонажами драмы Шиллера?

О компилятивном характере «Testimony» см.: Лорел Э. Фэй. Шостакович против Волкова: чье «Свидетельство»? [41], она же. «Возвращаясь к Свидетельству» [41]. Об «Истории культуры Санкт-Петербурга» см. [30; 36; 37]

[33] См. материалы сайта svoboda.org [03.05.2004].

Солидарен с этим определением и критик С. Гедройц: «*Труд предпринят явно для иностранцев. Жанр – детективный очерк истории советской культуры. Судьба Шостаковича вклеена в литературно-политический коллаж*». [19, *228*]..

[34] «*Читателю русскому не надо объяснять,* – пишет критик, – *что Кащей Бессмертный — это „злой чародей из русской сказки“, что Чапаев — „полумифический красный командир времен Гражданской войны“, что Пушкин ко времени коронации Николая Первого был „молодым, но уже знаменитым на всю Россию стихотворцем“, а позже написал трагедию о том, „как честолюбивый боярин Борис Годунов, обойдя более знатных претендентов, воссел в 1598 году на русский трон“, и замечать, что Великая Отечественная война стала для Советского Союза „неслыханным катаклизмом*“» [34, *128*].

с революционными идеями переустройства мира. Меркантильными соображениями объясняет Волков и появление «Первомайской» симфонии *(«деньги за симфонию от власти были получены, надо было расплачиваться с заказчиком»)*, вынося судейское заключение: «*Все это может объяснить (но не оправдать)*» [14, *183, 182*]. А чего стоит заявление: «*Политизировав жанр симфонии, Шостакович вдохнул в него новую жизнь*»! [14, *392*]

В музыке Шостаковича (вот ее обобщенный «портрет» по Волкову: «*мрачная, тянущая душу мелодика… тяжеловесные притаптывающие ритмы и ревущая оркестровка*» [14, *29*]) его интересует лишь ее «тайные смыслы». Их «расшифровка» – через прямолинейно-буквалистскую вербализацию – сужает смысловые спектры произведений, профанируя музыкальное искусство как таковое[35].

Шостакович рисуется С. Волковым как расчетливый холодный прагматик. Представляя в СМИ свою книгу, он все время подчеркивает, что Шостакович «*выстроил сознательную стратегию творческого выживания*» [38], то есть, как иронично резюмировал С. Гедройц, – «*Такой трагический гамбит: добровольно пожертвовать личностью, а спасти организм и гений*» [17, *229*]. Ставя Шостаковича и Сталина в условия равных игроков в обоюдной игре (*Сталин на эту игру «пошел, но потребовал ответных ходов. Это было их танго*»), С. Волков тем самым унижает одного (Шостаковича) и возвышает другого (Сталина)[36].

Порой возникает впечатление, что С. Волков настолько сжился с ролью единственного и абсолютного знатока Шостаковича, что, забываясь, идентифицирует себя с ним, перенося на композитора свои собственные поведенческие принципы. В интервью «Московским новостям» он заявляет, что Шостакович, «*будучи гением, все просчитал*», то есть, видимо, задумал будущие волковские публикации о себе как «*грандиозный пиарный ход, как сознательную попытку… укрепить свои позиции на Западе*» [38].

В целом к книге С. Волкова вполне можно отнести слова Михаила Лидского, адресованные «Истории культуры Санкт-Петербурга»: «*Похоже, однако, что книгу С. Волкова действительно ждет успех: она написана в невзыскательной манере, в ней много „соленых» подробностей, зато нет глубокомыслия и основательности — словом, автор как бы следует доктрине Б. М. Парамонова, своего коллеги по радиостанции «Свобода»: Чтобы удерживать интерес и внимание публики, вы должны быть забавным. Высокие предметы надо подавать в жанре энтертейнмента – это требование эпохи. Не рынка даже, а так называемого массового общества, демократии, если угодно*» [37].

«Энтертейнмент» (развлечение) присутствует в книге С. Волкова в изобилии. Это и завлекательные декорации, выстроенные из подробностей русской истории, где и Николай Первый, и Пушкин, «*никогда не отличавшийся особой элегантностью одежды*» [14, *43*] (вот такой мелкий «оживляж»), и «милые подробности» о кремлевских вождях (Ворошилов – «*обладатель небольшого, но приятного тенорка*» [14, *49*]). Это и пикантные детали личной жизни персонажей (у С. Волкова Шостакович обзавелся новой возлюбленной – писательницей Галиной Серебряковой, а Катерина Измайлова оказалась «*портретом жены Шостаковича Нины, какой ее в тот момент видел композитор*» [14, *237*]). Это и шокирующие – ради красного словца – сравнения: «*Раскольников в романе Достоевского из-за денег убил старуху-процентщицу. …Схожие идеи обуревали молодого Шостаковича*» [14, *159*]; Ковалев в «Носе» – это «*„alter ego“ Шостаковича*» [14, *179*]. Да и сама речь Волкова, постоянно сбивающегося на стиль дружеского «трепа», свойственна, скорее, «чтиву»[37].

[35] Это ощущают даже немузыканты: «*настойчивое стремление автора придать политически протестный тайный смысл многим музыкальным опусам Шостаковича вовсе не возвышает его гений. Музыка глубже политики*» [там же].

[36] Алла Латынина, кроме того, справедливо замечает, что облагораживают фигуру Сталина и «*постоянные параллели между Сталиным и Николаем Первым, на поведенческую модель которого, по мнению Волкова, ориентировался пролетарский вождь*» [34, *128*]. Она с этими параллелями не согласна.

Надо сказать, что отношение к Сталину у Волкова далеко не определяется только знаком «минус». Вот его слова о Сталине из интервью, посвященном выходу книги: *«Сталин является одним из титанов XX столетия». «Вообразите себе Сталина, который хочет что-то такое сделать. И в некий момент он понимает, что это можно сделать только жестокостью, только террором. А дальше возникает вопрос: стоит ли это жертв или не стоит? Тут Сталин должен был сесть и для себя решить. И он решил. Он решил, что стоит». «Он был идеальным политиком и безусловным фанатиком идеи построения коммунизма». «Он был гений. Потому что выстроенное им сооружение простояло после его смерти еще 40 лет».* И на испуганно-возмущенный возглас поэтессы Татьяны Бек (она брала интервью): «***Соломон, вы что, сталинист?», – он ответил: «****Я не сталинист, но меня эта фигура привлекает, занимает. Мне кажется, что я понимаю логику его решений*» [9, *346*].

[37] «Организованная Сталиным пушкинская вакханалия захватила и 30-летнего Шостаковича…» (а так бы он Пушкинский юбилей не заметил? – *Е. З.*). «Творческий процесс резко затормозился. …Композитор запаниковал…» «Шостакович, что называется, заметал следы». «Сталин… закусил удила, и его понесло…» «…Могу хорошо представить себе, как этот здоровенный и громогласный тип кричал…» (о Б. Ярустовском) и т. п. [14, *79, 162, 237, 271, 356*].

Поражает в русскоязычном издании книги С. Волкова, претендующей на исследовательский статус, полное отсутствие научного аппарата – ни ссылок при цитировании, ни библиографического списка, ни указателей[38]. Тут передо мной, как у С. Гедройца, «появляется и ползет через страницу так называемый червь сомнения» [17, *228*]: не объясняется ли подобная «амнезия» нежеланием сравнения текста С. Волкова с используемыми им материалами?[39]. Ведь в избранной теме «художник и власть» С. Волков не первооткрыватель, о чем он скромно умалчивает. Он работает на хорошо возделанной почве. И дело не только в том, что этот вечный (едва ли не со времен Еврипида) конфликт давно питает исследовательскую мысль, причем в том же векторе, что у С. Волкова, – как основанный «*не на подавлении царем – поэта, а на соперничестве двух властей, царской и поэтической*», как «*конфликт между двумя формами власти*», «*в мифологизирующем аспекте их взаимного тяготения*» [39, *176, 177, 180*]. Дело и в разработанности этой проблемы на примере персонажей книги С. Волкова: Пушкин – и Николай Первый (можно вспомнить хотя бы «Поэт и Николай Первый» П. Е. Щеголева, «Литература и власть» В. Ходасевича)[40], Сталин – и… (тут длинный перечень: …и Пастернак, …и Мандельштам, …и Булгаков, и т. д.)[41], уподобление Сталина Николаю Первому[42] .

Наконец, когда журналисты, вторя С. Волкову, пишут, что он **«*вслед за Пушкиным*», рассматривает «*три миссии художника – самозванец, юродивый и летописец*» [9] (здесь С. Волков, как гоголевский Хлестаков, «с Пушкиным на дружеской ноге»), то, во-первых, почему-то забывается при этом, что Пушкин не просто «рассматривал» этот вопрос, а все три маски «примеривал» на себя[43], а во-вторых, – что эти метафоры уже были опробованы исследователями, в частности, Абрамом Терцем в «Прогулках с Пушкиным» (особенно идея «самозванства»). Не оттуда ли Волков позаимствовал этот «рабочий инструмент», нигде об этом не упоминая?**

«*Характерными признаками паранауки*, – пишет С. Яржембовский, – *является преследование научными методами вненаучных целей*» [54, *213*]. Но не только в этом ее порочность. Претендуя на обладание истиной, парамузыкознание всеми способами стремится внедриться и внедряется в массовое сознание, и тогда, как писал Дж. Оруэлл, «*ложь становится историей и превращается в правду*» («1984»).

5

Какой же вывод можно сделать из всех этих «всенародных гуляний», обрекающих Шостаковича на самые невероятные метаморфозы? Самое легкое –

[38] В немецком издании, которое мне удалось посмотреть, все это имеется. Сравнение показало, что цитируемый материал в русскоязычном варианте часто дается в сокращении, отчего, естественно, искажается. Например, цитата о «Леди Макбет Мценского уезда» из работы Р. Тарускина не только сокращена, но даже лишена имени цитируемого, превращенного в «одного профессора».

[39] Зарубежные читатели с русскими источниками сравнивать не будут. А в научной недобросовестности С. Волков был уличен не раз (см. отзывы на «Testimony» и «Историю культуры Санкт-Петербурга»). Не потому ли «эккермановские» работы С. Волкова выходят в свет лишь после смерти его собеседников? Елена Касаткина свою рецензию заканчивает так: «*Будь поэт жив, он наверняка захотел бы что-то в этой книге изменить; но скорей всего при его жизни она вряд ли увидела бы свет...*» [30].

[40] А еще – работы С. Абрамович, Ю. Лотмана, Н. Эйдельмана, Э. Герштейн, И. Немировского и многих других из неизмеримого моря пушкинистики. Можно вспомнить и сборник «Поэт, Россия и цари» [45], с названием которого перекликается название «Пролога» книги С. Волкова – «Цари и Поэты».

[41] Назову лишь некоторые из публикаций последнего времени: Наталья Иванова. Пастернак и другие (М., 2003; «другие» – это Фадеев, Катаев, Симонов, Ахматова; до выхода книги все публиковалось в «Знамени»); М. Мейлах. Поэзия и власть (Лотмановский сб., 3. М., 2004); «Мемуары» Эммы Герштейн (М., 2002; здесь – Мандельштам, Ахматова, Пастернак. И тоже все появлялось в журнальных публикациях); А. Белинков. Сдача и гибель советского интеллигента: Юрий Олеша (М., 1997); цикл статей Александра Горбовского «Магия и власть» с разработанным образом Сталина (Знамя. 1998. №№ 10, 11); Е. Добренко. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен, 1993; масса публикаций о Булгакове - и т. д. и т. п.

Наталья Иванова пишет: «…*Сталин не исчезает из исторического, культурологического и литературоведческого обихода. Что-то есть беспрецедентно завораживающее в том, как вождь даже через десятилетия после своей смерти продолжает встраиваться в модели мира, созданные художниками, в их творческие и поведенческие стратегии. Или – вдруг высовываться из них. Булгаков и Сталин, Сталин и Мандельштам, Сталин и Ахматова, Платонов и Сталин. Из замечательных русских писателей XX века, пожалуй, только Набоков, да и то, благодаря своему исключительному эмигрантскому положению, избег вероятности появления в литературоведческих работах и исследованиях союза „и“ в связке с вождем*» *(подчеркнуто Н. Ивановой)* [29, *398*].

[42] Имя Сталина при рассмотрении тандема Пушкин –Николай Первый встречается в пушкинистике не раз. См., например, «Дуэль с пушкинистами» Ю. Дружникова [22]. С. Волков пишет, что параллель Сталин – Николай Первый он заимствовал у Георгия Федотова, эссе которого было опубликовано в 1936 году в Париже в эмигрантском журнале (но, верный себе, не пишет – в каком журнале и когда именно). Это, пожалуй, единственное упоминание об источниках в русскоязычном издании его книги [16, *59–60*].

[43] И не Юродивый говорил с Борисом в пушкинской трагедии, а Пушкин, «*в „Борисе Годунове“ скрывавшийся, чтобы говорить о царе, под маской Юродивого*» [39, *181*].

списать на «эпоху постмодернизма» с его диффузностью, стирающей все границы (между классическим, авангардным и массовым, между высоким и низким, культурой и субкультурой). Но, думается, здесь нужно говорить о другом феномене.

Столь обширное поле рефлексии, в котором оказалось творчество Шостаковича (добавим сюда научно-музыковедческую зону, сознательно не затронутую в статье), можно, на мой взгляд, сопоставить в русской культуре лишь с пушкинским мифом[44]. В том, как (на наших глазах!) формируется в национальном сознании «культурный концепт» Шостаковича, прослеживается удивительное типологическое подобие с Пушкиным[45]. Выделяемые исследователями черты прижизненного пушкинского мифа полностью соответствуют ситуации, складывающейся вокруг творчества Шостаковича:

- «*редукционизм, связанный с приятием одних и неприятием других произведений…*
- *биографизм – с отчетливыми попытками расшифровать произведения… как опыт биографии и обнаружить конкретные адресаты и прототипы… обращений и посвящений…*
- *идеологизм – стремление истолковать произведения… как отражение определенных идеологем… времени*» [50].

При этом код культурной коммуникации вокруг «текста Шостаковича» начинает претерпевать те же изменения, которые отмечают исследователи «пушкинского мифа», прослеживая его жизнь во времени. У Пушкина:

- «*преодоление редукционизма и постепенная замена его универсализмом*» (формула Аполлона Григорьева: «Пушкин – это наше все»);
- затем «*универсализм сменяется феноменологизмом. Альтернативой тезису: „Пушкин – это наше все“ – становится тезис: „Мой Пушкин“. Своего Пушкина конструируют Брюсов, Цветаева, Ахматова. Вересаев пишет „Пушкина в жизни“, а Ф. Раневская видит сны о Пушкине и записывает их*». Все это «*сопровождается возрастанием спроса на биографические мелочи из жизни Пушкина*», а понимание его значения «*все больше сопровождается указанием на идеологический плюрализм пушкинского мышления („певец империи и свободы“). …При этом пушкинский текст сохраняет значение эталона, переосмысляется лишь значение этого эталона: он перестает быть универсальным измерителем всевозможных чужих текстов*»;
- затем «*наряду с феноменологическим типом культурной коммуникации… начинает формироваться иной тип… связанный с теорией и практикой постмодернизма*»[53][46].

Интерпретация «текста Шостаковича» (как мы могли наблюдать) подчиняется тем же коммуникативным стратегиям. Но их проявления не растянуты во времени, как в случае с «пушкинским текстом», а осуществляются в «стреттном» наложении. Здесь и **универсализм** с его агиографическим пафосом (особенно ощутимым в официально-юбилейных славословиях); и **феноменологизм** – и не только «Мой Шостакович», «Шостакович в моей жизни» и записанные сны (вспомните сны Ольги Седаковой), но и «Опыт феноменологии творчества», как обозначил свой труд Л. Акопян [2] – явный оппонент универсалистской научно-интерпретационной стратегии; и, наконец, выходы в **постмодернистскую** зону трансляции (наиболее полно явленную в «профанном пространстве» шостаковичеведения).

Совпадают с Пушкинским и механизмы мифотворческого процесса, в который вовлечено творчество Шостаковича:

- м**истификация –** появление апокрифических «свидетельств», аналогичных пушкинским сфальсифицированным «тайным запискам, « дневникам» и «воспомианиям»[47];

[44] Пушкинским мифом исследователи называют «*совокупность реакций национального масштаба на творчество и личность*» Пушкина [28, 9].

[45] Напоминаю, что речь не идет о личностных или стилевых пересечениях, хотя и здесь еще много неоткрытого. В частности, можно вспомнить по-пушкински дерзкую смеховую грань таланта молодого Шостаковича, его умение «*дразнить традицию*», «*щедрость на безделки*» (Абрам Терц). О музыке молодого Шостаковиче вполне можно говорить словами Терца: «*повороты, быстрота, натиск, прыгучесть, умение гарцевать, галопировать, брать препятствия, делать шпагат…*» [1, № 7, *157*].

[46] Одна из самых скандальных постмодернистских акций – журнал «Дантес» Маруси Климовой как «приношение» к 200-летнему юбилею Пушкина. В постмодернистский дискурс вписываются всевозможные продолжения неоконченных (или неосуществленных) произведений Пушкина [33], произведения о нем [53], жутики [15] и т. п.

[47] Шостакович в этом плане, конечно, проигрывает Пушкину. Апокрифический пласт пушкинистики огромен и имеет столь же обширную зону научного осмысления (см., например, сборник «Легенды и мифы о Пушкине» [35]). Но возникают (совсем по-Пушкину!) «странные сближенья»: эмигрировавший в 1976 году в США писатель Михаил Армалинский якобы вывез, а затем издал в 1986 году «Тайные записки Пушкина». Скандальная фальсификация переведена на все языки («записки» Пушкин «вел» на французском), кроме русского. Но апокриф этот ходит во фрагментах (на русском) по интернету, и попадает в разные издания (естественно, не научные), продолжая оставаться сенсацией (в параллель к волковскому «Свидетельству»).

- **фамильяризация –** рассмотренное выше «присвоение» Шостаковича массовой культурой[48];
- **глобальные дискуссии**, охватывающие самые разные общественные слои – с **поляризацией мнений,** повышающей градус споров: либо «иконизация» («наше все») либо поношение (Лидия Гинзбург писала о свойственных нашему обществу двух формах обращения с ценностями прошлого: «оплевывание и облизывание»[49]);
- **нарастание виртуальных** (самых невероятных) **смыслов** и прочтений, извлекаемых из произведений Шостаковича;
- появление «**православного акцента»** в мифе[50].

Словом, Шостакович (как и Пушкин) обрел статус **«культурного героя»** эпохи. Так именоваться может далеко не каждый выдающийся (с мировым именем!) художник (в русской музыке, пожалуй, только Чайковский соответствовал этому статусу[51]).

Позиционирование Шостаковича как «культурного героя» соответствует

- и современной научной трактовке этого понятия *(«...культурный герой приносит в мир новость ... Но совершение того, „чего раньше не было», - не единственное требование к культурному герою. Другое, не менее настоятельное, заключается в том, что принесенная им новость должна остаться в мире как норма. В соединении этих двух требований и находится точка пересечения мифа и истории»* [11, *117*]);
- и признакам его архаического прародителя *(«защитника, добытчика культурных благ, борца с силами зла и хаоса»* [5]);
- и реальному месту, занимаемому в жизни общества[52].

Более того, у Шостаковича, как положено «культурному герою», есть и **трикстер.** По К. Г. Юнгу, трикстер соответствует фигуре тени, а в мифологиях это пародийный спутник / дублер культурного героя: нарушитель запретов и низвергатель канонов, жертва и злодей одновременно. Он провоцирует – и сам страдает (иногда даже гибнет). Феномен этот проявляется у Шостаковича необычно: трикстером по отношению к себе выступает он сам.

Мифологическое пространство, в котором существует «культурный герой» не может оградить его от новых трансформаций: оно само подвижно, вариативно. В свете новых мифологем будут выстраиваться новые дискурсы внутри творчества Шостаковича. Но многообразие толкований (этого, по слова В. Ходасевича, *«профессионального риска гениев»* [49, *210*]) не стеснит «тайную свободу» искусства Шостаковича. Как писал Абрам Терц в «Прогулках с Пушкиным», всякий раз, когда что-то *«принимают за окончательный курс, называют каким-нибудь термином, течением и говорят: искусство служит, ведет, отражает и просвещает. Оно все это делает – до первого столба, поворачивает и – ищи ветра в поле»* [1, № 9, *175*].

---

[48] Здесь тоже никто не сравнится с Пушкиным. *«Кто заплатит? – Пушкин»* – это еще не самое «сильное» проявление «окичевления» поэта, который удостоился набора водок («Пушкин», «Болдинская осень»), конфет «Ай да Пушкин!» и куклы Натальи Николаевны с набором белья. А уж по части анекдотов он просто народный герой.

[49] В pendant к балаянам и рубенчикам можно вспомнить книгу Анатолия Мадорского «Сатанинские зигзаги Пушкина» (1998).

[50] Пушкин «умер христианином», а в различных размышлениях о Шостаковиче все чаще встречаются утверждения его безусловной религиозности. Вот мнение Игоря Блажкова: *«робко и чересчур косвенно затрагивается вопрос „Шостакович и вера“. Мне кажется, что задачей будущих поколений и станет посмотреть на Шостаковича с этой стороны»* (из письма автору статьи от 21.07.2003).

[51] Причем, как и у Пушкина, в создании мифа Чайковского большую роль сыграли обстоятельства его смерти. Из «культурных героев» мирового масштаба – это Шекспир, Бетховен, Моцарт.

[52] Не касаясь такого вопроса как жизнь *музыки* Шостаковича (исполнение, воздействие на музыкально творческие процессы и т. п.), вспомним, что никто из русских современных композиторов так широко не отрефлектирован в самых разных жанрах (оставляем в стороне научное музыкознание): мемуарах, интервью, произведениях художественной литературы, «научных» опытах дилетантов, изобразительном искусстве (скульптуры, картины), кинематографе (документальные фильмы в России и за рубежом – например, телефильм Бруно Монсенжона «Запрещенные ноты» о событиях 1948 года), не говоря о фольклорных байках и т. п.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абрам Терц.* Прогулки с Пушкиным // Вопросы литературы. 1990. №№ 7, 8, 9.
2. *Акопян Л.* Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб., 2004.
3. *Аксенов В.* Москва-ква-ква. Сцены 50-х годов // Октябрь. 2006. №№ 1, 2.
4. *Аннинский Л.* «Наше все» – Наше ничего? // Завтра. 15.01.2002.
5. *Апинян Т.* Aesthesis et mythos: эстетика перед лицом неомифологизма // http://anthropology.ru/ru/texts/apinyan/aestt_03.html
6. *Архангельский А.* Поэзия и проза в переводах Шостаковича // Toronto Slavic Quarterly. 2004. № 11 // http://www.utoronto.ca/tsq/11/arkhangelsky11.shtml
7. *Бавильский Д.* Пятнадцать мгновений зимы. Все симфонии Дмитрия Шостаковича // Новый мир. 2006. № 9.
8. *Баткин Л.* Синявский, Пушкин и мы // Октябрь. 1991. № 1.
9. *Бек Т.* Собеседник великих людей // Ex Libris NG. 2004. 02.12.2004.
10. *Бродский И.* О музыке // Звезда. 2003. № 5.
11. *Виролайнен М.* Речь и молчание. СПб.,2003.
12. *Волков С.* История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. М., 2003.
13. *Волков С.* Разговоры с Иосифом Бродским // Звезда. 1998. № 1.
14. *Волков С.* Шостакович и Сталин: художник и царь. М., 2004.
15. *Галкин К.* Мертвый Пушкин // Знамя. 2006. № 11.
16. *Гаспаров М.* Записи и выписки. М., 2001.
17. *Гедройц С.* Соломон Волков. «Шостакович и Сталин: художник и царь» // Звезда. 2004. № 12.
18. Говорят лауреаты «Знамени» // Знамя. 2002. № 3.
19. *Горбатов Дм.* Накануне нового тысячелетия: размышления о Шостаковиче в рамках музыкальной эстетики // http://www.lebed.com/2000/art2336.htm
20. *Горбатов Дм.* Шостакович и «сермяжная правда» музыки //Лебедь. 22.12.2002.
21. *Гэммонд П.* «Музыка. Притворись ее знатоком». СПб., 2001.
22. *Дружников Ю.* Дуэль с пушкинистами // http://www.druzhnikov.com/text/rass/duel/10.html
23. *Елистратов В.* Философия микрокитча // Знамя. 2006. № 5.
24. *Ерофеев Вен.* Дмитрий Шостакович: Начало романа / Публикация В. Лена. [С добавлением фрагментов интервью В. Лена и В. Ерофеева] // ГФ – Новая литературная газета. Вып. 9. М., 1994.
25. *Ерофеев Вен.* Оставьте мою душу в покое. М., 1995.
26. *Жолковский А.* Новые виньетки // Звезда. 2005. № 3.
27. *Жолковский А.* Эросипед и другие виньетки. М., 2003; НРЗБ: Рассказы. Allegro Mafioso: Виньетки. М., 2005.
28. *Загидуллина М.* Пушкинский миф в конце XX столетия. Челябинск, 2001.
29. *Иванова Н.* Пастернак и другие. М., 2003.
30. *Касаткина Е.* С. Волков. Диалоги с Иосифом Бродским // Новый мир. 1999. № 3.
31. *Кацнельсон Ц.* Веселое имя Шостакович. Лебедь. 11.07.2004.
32. [*Козинцев Г.*] Из рабочих тетрадей Григория Козинцева // Советская культура. 15.04.1989.
33. *Королев А.* Похищенный шедевр // Знамя. 2005. № 11.
34. *Латынина А.* Тайный поединок // Новый мир. 2005. № 2.
35. Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1999.
36. *Лидский М.* Несколько замечаний по поводу книги Соломона Волкова // Муз. академия. 2003. № 3.
37. *Лидский М.* Петербургская повесть Нью-йоркского уезда, написанная в жанре энтертейнмента // Лебедь. 23.032003.
38. *Мартыненко О.* Динарий кесаря // Московские новости. 16.04.2004.
39. *Мейлах М.* «Водились Пушкины с царями…» // Звезда. 2005. № 6.
40. *Мокроусов А.* Странная жизнь Д. Шостаковича // Лебедь. 11.07.2004.
41. *Мокроусов А.* Тайная жизнь Д. Д. // Домовой. 05.05.2004.
42. *Мокроусов А.* Соловей в стране Шумеров. Оперное наследие Шостаковича на фестивале «Белые ночи»: штрихи к портрету гения // Новое время. 01.08.2004.
43. *Неизвестный Э.* «Я буду говорить о Шостаковиче» // Лебедь. 22.12.2002.

44. Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. СПб., 1993.
45. Поэт, Россия и цари: Сб. ст. М., 1999.
46. Рядом с гением // Аргументы и факты. 1996. № 37.
47. *Фукс Г.* Карамболь после полуночи // Нева. 2006. № 9.
48. *Хазанов Б.* Из дневника // Октябрь. 2004. № 10.
49. *Ходасевич В.* По бульварам. М., 1996.
50. *Шатин Ю.* Пушкинский текст как объект культурной коммуникации // http://www.prometeus.nsc.ru/museum/texts/sibpush/shatin.ssi
51. *Шафаревич И.* О вокальном цикле Шостаковича «Из еврейской народной поэзии» // Москва. 2005. № 9.
52. Шостакович: Между мгновением и вечностью: Документы, материалы, статьи / Ред.-сост. Л. Ковнацкая. СПб., 2000.
53. *Шульпяков Г.* Пушкин в Америке // Новый мир. 2005. № 12.
54. *Яржембовский С.* Сказки для невзрослых: По следам псевдонаучных спекуляций // Звезда. 2006. № 1.

Музыкальная культура Юга России

Т. Рудиченко

ОРГАНИЗАЦИЯ КОРПУСА ТЕКСТОВ В КУЛЬТУРАХ КАНОНИЧЕСКОГО ТИПА: СТЕРЕОТИПЫ И ИХ ВОПЛОЩЕНИЕ

Одна из особенностей культур канонического типа, построенных на стереотипных сообщениях (к каковым относятся церковная и народная), – огромный объем текстов. В церковной и в народной традициях, образующих разнородные исторические и стилевые пласты, они интегрированы в неодинаковой степени. Круг церковного пения представляет собой многоуровневую систему, регулируемую календарем, в которой противопоставляется богослужение будней, праздников (имеющих свою иерархию), поста и т. п. Эта разноуровневость и иерархичность обусловливает многообразие и вариативность состава текстов. В богослужебной практике корпус текстов организуется системой осмогласия. За ее рамками могут оставаться лишь постоянные песнопения, не обусловленные календарной сменой гласа.

В фольклоре избыточность текстов выявляется на уровне жанровых групп репертуара, традиций отдельных территориальных образований (селений), исполнительских коллективов или индивидуумов, транслирующих фольклор.

В связи с этим и в церковной и в народной культуре особое значение имеют факторы, обеспечивающие целостность системы.

Сравнительное изучение народного и церковного певческого искусства всегда находилось в поле интересов отечественной медиевистики и фольклористики. Попытки выявления сходства и взаимодействия между ними предпринимались в направлении изучения ладовой организации (И. Лозовая, А. Руднева, Н. Успенский, Г. Федорова) [18; 21; 23; 24], попевочного словаря и принципов распевания слова (М. Казанцева, В. Свисткова, Н. Успенский) [13; 23; 22], наконец, многоголосной фактуры (С. Буцкая, А. Конотоп, Н. Успенский) [3; 14; 15; 23]. Но попытки сравнительного изучения принципов, по которым организуются корпусы текстов, до сих пор не предпринимались.

Предметом нашего анализа стало такое явление церковной и народной культуры как создание или воспроизведение новых музыкально-поэтических текстов по образцу (модели). В фольклоре это происходит на основе обобщенных кратких (чаще одноэлементных) мелодических формул или типизированных строфических (многоэлементных) напевов, соотносимых в церковной певческой практике с пением *по погласице* и *на подобен* [1]. Пение по моделям, как известно, вписывается в систему фундаментальных принципов культур канонического типа.

Рассмотрим это явление на примере певческой традиции донских казаков. Последняя преимущественно многоголосная, но для нее актуальны оба типа моделей – сугубо мелодические (это преимущественно духовные стихи старообрядцев, исполняемые монодийно или гетерофонно) и мелодико-фактурные (жанры, бытующие в развитой многоголосной фактуре с дискантом, в частности, протяжная песня). В исследовательских целях можно также дифференцировать уровень мелодической и фактурной организации, поскольку среди многоголосных образцов есть такие, в которых доминируют линеарное развитие и горизонтальные связи, и такие, в которых преобладают вертикальные связи и ритмическая координация голосовых партий.

К роду мелодических моделей относятся *погласицы*, служившие, прежде всего, целям обучения и являющиеся обобщенными формулами гласа. В среде образованных старообрядцев-казаков термин *погласица* применяется и к чтению: «Анастасия и Анна – дочери – читают хорошо: вырабатывают погласицу московскую»[1].

Знаток русского богослужебного пения И. Гарднер считал, что самым важным в нем было «искусство распевать какой-либо богослужебный текст согласно указанному уставом гласу» [4, *540*]. Сходство принципа распевания текста по мелодической модели прослеживается в донской, как и других традициях (чаще старообрядческих), прежде все-

[1] Информант М. С. Севастьянов 1928 г. р., г. Ростов н/Д.

го в духовных стихах, где образцом служат погласицы самогласных стихир. Как и в церковных псалмах, здесь в основе интонирования лежит принцип силлабического соотношения (слог–звук) и произнесение нескольких слогов на одном тоне (псалмодия). Текст делится на неравносложные строки, цезуры между которыми обусловлены синтагматикой и подчеркнуты оборотами кадансирующего характера – опевание опорного тона на внутрислоговом распеве и ритмическая остановка. В соответствии с практикой культового пения, интонационно и ритмически выделяются ударные, а также начальные и концевые слоги. При этом образуются периоды с несимметричным отношением единиц. Как и в напевах-формулах фольклора, возможны противоречия в координации слова и напева (в части нормы соответствия ударения повышению и понижению голоса). В качестве примера можно привести исполняемые посредством псалмодии на одни и те же погласицы псалмы и духовные стихи (*пример 1*).

На сходство в интонировании причитаний, духовных стихов и псалмодирования у казаков-некрасовцев впервые обратил внимание А. Иванов. Правда, ссылаясь на псалом 33 «Благословлю господа во всякое время», он не выявил гласовую природу этого мелодического единства [12, *15*].

В жанрах фольклора, не испытавших прямого воздействия церковной традиции, известно явление *напевов-формул*. Правда, этим понятием фольклористы часто обозначают феномены разной природы. Мы опираемся здесь на определение Е. Гиппиуса: «Напев – застывшая *в известных пределах* (выделено мною. – *Т. Р.*) определенная формула (вполне аналогичная формуле заговора)». Вводя термин в обиход, З. Эвальд и Е. Гиппиус имели в виду «устойчивый интонационный комплекс» [9, *7*], который может, однако, координировать как с ритмоформами стабильными, так и варьирующими по временной протяженности. В результате объединения нескольких текстов разной ритмической организации одним напевов, «не только грамматические, но и стиховые ударения песенного текста не всегда совпадают с опорными звуками мелодии» [25, *33*]. Исследователи, как явствует из ряда работ [7; 26], были убеждены, что этот формульный уровень присущ мышлению исполнителей. В одной из поздних статей Е. Гиппиус предположил существование напева «на уровне звучания и на уровне мышления» [8]. Способность народных исполнителей растягивать напев, превращая, по образному выражению ученого, некую мелодическую линию в «узловатую» (здесь использовано одно из обозначений лиц – «узел») [2], подтверждает сходство принципов распевания в народной и церковной певческой традиции.

Прием расширения текста с мелизматическим подчеркиванием клаузулы стиха (как в гласовых напевах силлабического склада) донские казаки используют при распевании *эпических* и *лироэпических* текстов, как в декламационных формах нестрофического типа (*пример 2*), так и протяжных (строфических) песнях (*пример 3*).

Как известно, в музыкальном фольклоре выделяют два основных типа протяжных песен. В основе первых лежит принцип мелизматического расширения слога и слова и введения дополнительных структурных единиц (структурно выделенного запева, повторов слоговых ритмических формул, обрывов слов и их допевания). В песнях второго типа композиция проходит этапы становления: в первой строфе воспроизводится лишь запевка (часто не повторяющаяся в других строфах), проецирующая контур ладовой ячейки кадансового оборота и само заключительное структурное звено. Вторая строфа дополняется структурно выделенным (срединным сцепляющим) запевом, начальным слогоримическим звеном (на основе первого полустишия) и интерпункционными вставками-вокализами («е-ай» и т. п.); в третьей–четвертой – представлены все структурные единицы, включая словообрыв и его допевание. Песни сложной многосоставной композиции исполняются певцами-мастерами с большим опытом.

В народном певческом искусстве распространено приспособление создаваемых или заимствуемых поэтических текстов к известным напевам, а также к определенным типам композиций. Это относится к выявленным в казачьей традиции политекстовым напевам протяжных песен (они есть и в других региональных традициях), напевам, бытующим в одной и той же локальной традиции или в одном населенном пункте, с одними и теми же или разными текстами в распетой и краткой форме (*примеры 4а, 4б*). Правда, не всегда подобного рода тождество напевов певцами осознается.

Приведенные примеры, сами по себе еще не доказывают сознательного или привитого практикой, как в церковном пении, навыка растягивания и свертывания напева. Более показательны в этом

смысле варианты одной и той же песни, записанные от разных исполнительских составов (одни и те же участники сеанса записи в разных сочетаниях выполняемых ими ансамблевых функций) и демонстрируемые для записи композиционные версии мелострофы той или иной песни – со словообрывом и без него [20, *501*] (*пример 3*). Анализ совокупности вариантов указывает: 1) на вариативность музыкально-поэтической композиции, проявляющуюся в различных комбинациях в мелострофе единиц текста (неодинаковая группировка стихов в строфы и распределение структурно опорных слов между слоговыми музыкально-ритмическими формулами, образующими типовые цепочки); 2) на вариативность мелодической композиции, заключающуюся во введении дополнительных или пропуске факультативных единиц (мелодических оборотов – попевок); при этом наиболее неустойчива по временной протяженности, как и в распевах древнерусской монодии, предударная начальная фаза слогоритмического звена (по А. Кручининой, *подвод* [16, *157*]).

Такое отношение к песне как «живой» субстанции позволяет исполнителям как распевать («растягивать»), так и «скорачивать» песенную мелодию, воспроизводя, по выражению одного из информантов, «ствол песни»[2], своего рода погласицу. Данное наблюдение относится к песням без дополнительных (вторичных) композиционных единиц. Случаи с опусканием словообрыва и следующего за ним мелизматического оборота-вставки представляет, по нашему мнению, аналогию пропускам фиты в богослужебном распеве. Как следует в этом случае его видоизменять, на примере богородичнов и евангельских стихир показано в учебном «Октае» [19]. По свидетельству старообрядцев-клирошан, такие сокращения традиционны, но иногда возникают и по ходу службы: «„Слава в вышних Богу“… без фиты, и мы солидарно с ним споем без фиты»[3].

Очевидно, что в ходе этого процесса возникает потребность в некоем мысленном соотнесении структуры напева и текста, который необходимо распеть. На то, что некое представление об обобщенной модели распева у народных исполнителей есть, указывает наличие терминов, обозначающих элементы текста и распева. Запоминая какую-либо песню, народные певцы выделяют константные структурно-семантические единицы поэтического текста – «слова» (словосочетания предлога и имени существительного, прилагательного и существительного и т. п.). По счету «слов» (в распеве превращающихся в слогоритмические звенья) и вставок-вокализов («е…е…») – «поворотов», «колен» – запоминается песенная строфа. Фиксация распетого поэтического текста в тетрадях, имеющихся у завзятых песенников и руководителей сельских коллективов, позволяет актуализировать любой репертуар[4].

Как нам представляется, механизм протяжного преобразования текста вполне сопоставим (в типологическом аспекте) с практикой пения *по погласице* и *на подобен.*

Явление мелодико-фактурных стереотипов [6] и их приспособления к разным тексты, а также к условиям бытования и стилистическим особенностям тех или иных жанров, особенно ярко проявляется при распевании сравнительно поздних текстов литературного происхождения.

Это соотносится с поздней же традицией пения православной церкви. Как известно, с конца XVII, в связи с распространением партесного стиля, появляются новые *подобны.* Утверждению и распространению принципа распевания канонического текста по многоголосному образцу способствовала практика создания циклов постоянных песнопений одним композитором («Службы Божьи») [11]. В качестве таковых использовались многоголосные распевы, в частности кантовые. И. Гарднер ссылается на мнение С. Смоленского, считавшего, что канты в новой церковной традиции легли в основу так называемых постоянных песнопений – «херувимских» разных названий, «Милость мира», «Достойно есть» и пр. [5, *112*]. Таковы канты «Радуйся, радость твою воспеваю» и «Под твою милость». И. Гарднер указал на исполнение кантов (псальм) «Потоп страшный приближался» и «А кто Николая любит» за богослужением на литургии сербской церкви [5, *113*, *115*]. Вполне вероятно и использование в качестве таковых и многоголосных переложений обиходных песнопений, первоначально входивших в состав «Служб божиих» конца XVII – начала XVIII века, а позднее существовавших и независимо от них.

[2] Информант С. И. Садчиков 1957 г. р. г. Ростов н/Д.

[3] Информант М. С. Севастьянов.

[4] В ст-це Краснодонецкой (бывшей Екатерининской) пришлось столкнуться с тем, что опытная певица П. Я. Плужникова легко распевала песни по записи текста в сборниках А. М. Листопадова и Б. Н. Путилова.

Аналогично тому, как в церковной традиции в качестве образцов использовались канты известные как с богослужебными, так и светскими текстами, напевы псальм нередко служили образцами для распевания народных и литературных текстов. Таковы песни «В семьдесят седьмом году», «Славен, славен Варшав-город» [17, *№ 74а, 106*], «Из-за гор горы едут мазуры» и др.

Получившее широкое распространение в партесном стиле, сочинение музыки без текста (*атексталис* [10, *532*]), а затем ее «приложение» к разным текстам способствовало эмансипации мелодико-фактурной субстанции и расшатыванию сложившихся принципов координации слоговой музыкально-ритмической формы и ладового развития голосовых партий, что особенно ярко проявляется в нарушении нормы соответствия внутрислогового распева слова и стихового ударения.

Сравнительный анализ принципов воспроизведения текстов в церковной и народной певческой традициях позволил выявить непознанные ранее закономерности организации певческой практики, важные для понимания ее структурных закономерностей, а также способов распевания, запоминания и трансляции.

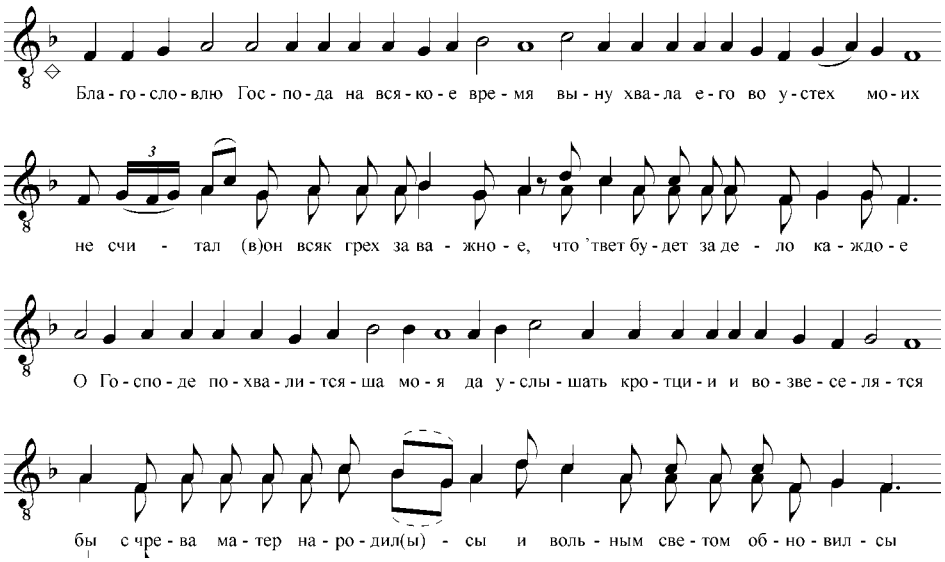
Рассмотренные явления вскрывают различные уровни связей церковной и народно-певческой практики, указывающие в одних случаях на преемственность, в других – на известный параллелизм развития двух ветвей певческой культуры.

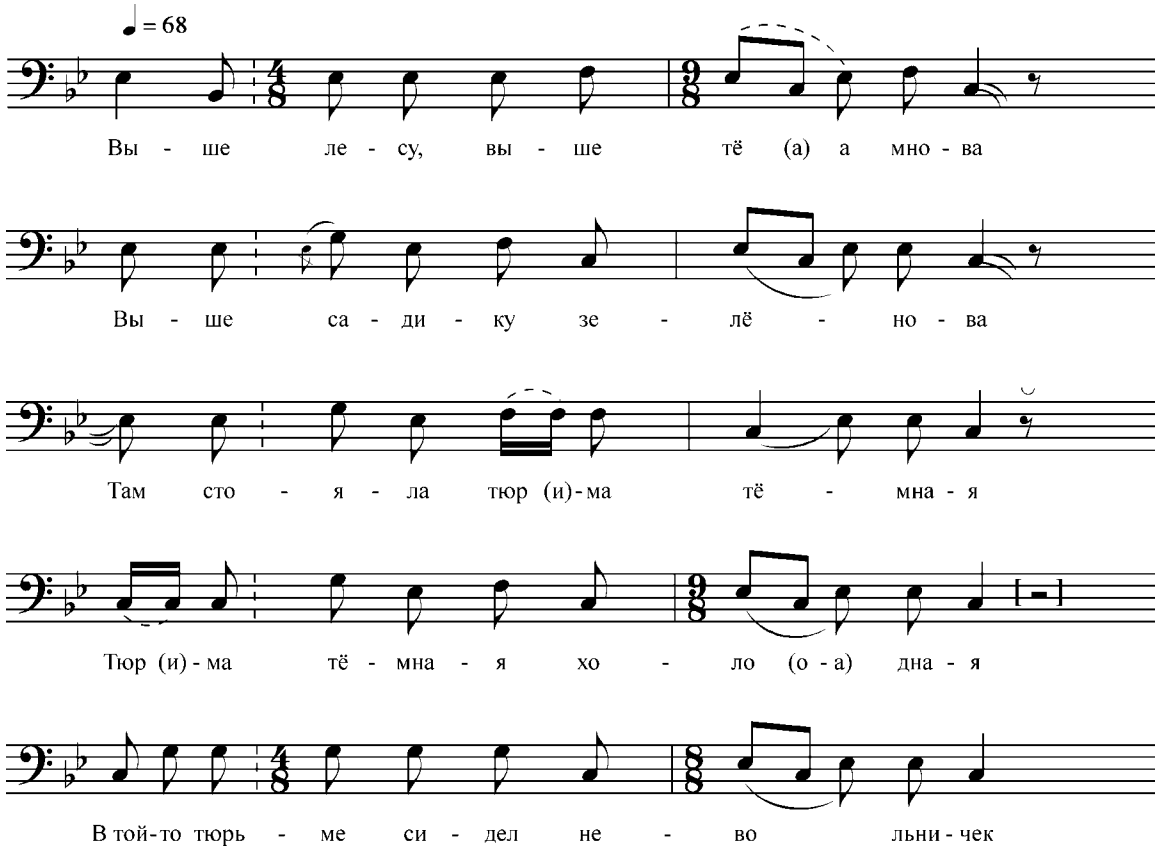
ЛИТЕРАТУРА

1. *Артамонова Ю.* Проблема изучения древнерусского пения по моделям: терминология и репертуар // Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика: Материалы междунар. науч. конф. 1991–1994 гг. М., 1994.
2. *Бражников М.* Лица и фиты знаменного распева: Исследование / Общ. ред. Н. Серегиной и А. Крюкова. Л., 1984.
3. *Буцкая С.* К проблеме народных первоистоков в партесном многоголосии // Методы музыкально-фольклористического исследования: Сб. науч. тр. / Сост. Т. Старостина. М., 1989.
4. *Гарднер И.* Богослужебное пение русской православной церкви. В 2 т. Нью-Йорк, 1978. Т. 1: Сущность, система и история.
5. *Гарднер И.* Богослужебное пение русской православной церкви. Нью-Йорк, 1982. Т. 2: Богослужебное пение русской православной церкви. История.
6. *Геворкян (Дорохова) Е.* О роли мелодико-фактурных типов в песенных традициях русских сел верховьев Северского Донца // Традиционное народное музыкальное искусство и современность (Вопросы типологии): Сб. тр. Вып. 60. М., 1982.
7. *Гиппиус Е.* Культура протяжной песни на Пинеге // Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера. Л., 1928. – Вып. 2.
8. *Гиппиус Е.* Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сб. ст. и материалов. Л., 1980.
9. *Гиппиус Е.* З. В. Эвальд и ее исследования белорусского народного песенного искусства // Эвальд З. В. Песни белорусского Полесья / Под ред. Е. Гиппиуса. М., 1979.
10. *Дилецкий Н.* Идеа грамматики мусикийской / Публ., перевод, исследование и комментарий Вл. Протопопова. М., 1979 / Памятники русского музыкального искусства. Т. 7.
11. *Ділецький М.* Хорові твори. Київ, 1981.
12. *Иванов А.* Федор Тирон в песенной эпике казаков-некрасовцев // Сохранение и возрождение фольклорных традиций: Сб. науч. тр. М., 1994. Вып. 4 / Сост. В. Г. Смолицкий.
13. *Казанцева М.* Роль устной традиции в формировании словаря знаменного пения // Бражниковские чтения: Тезисы науч. конфер. СПб., 2002.
14. *Конотоп А.* Русское строчное многоголосие. Текстология, стиль, культурный контекст: Автореф. дис. … д-ра искусствоведения. М., 1996.
15. *Конотоп А.* Русское строчное многоголосие XV–XVII веков. Текстология. Стиль. Культурный контекст. М., 2005.
16. *Кручинина А.* О семиографии попевок знаменного распева в музыкально-теоретических руководствах конца XV – середины XVII века // Проблемы истории и теории древнерусской музыки / Сост. А. С. Белоненко. Л., 1979.

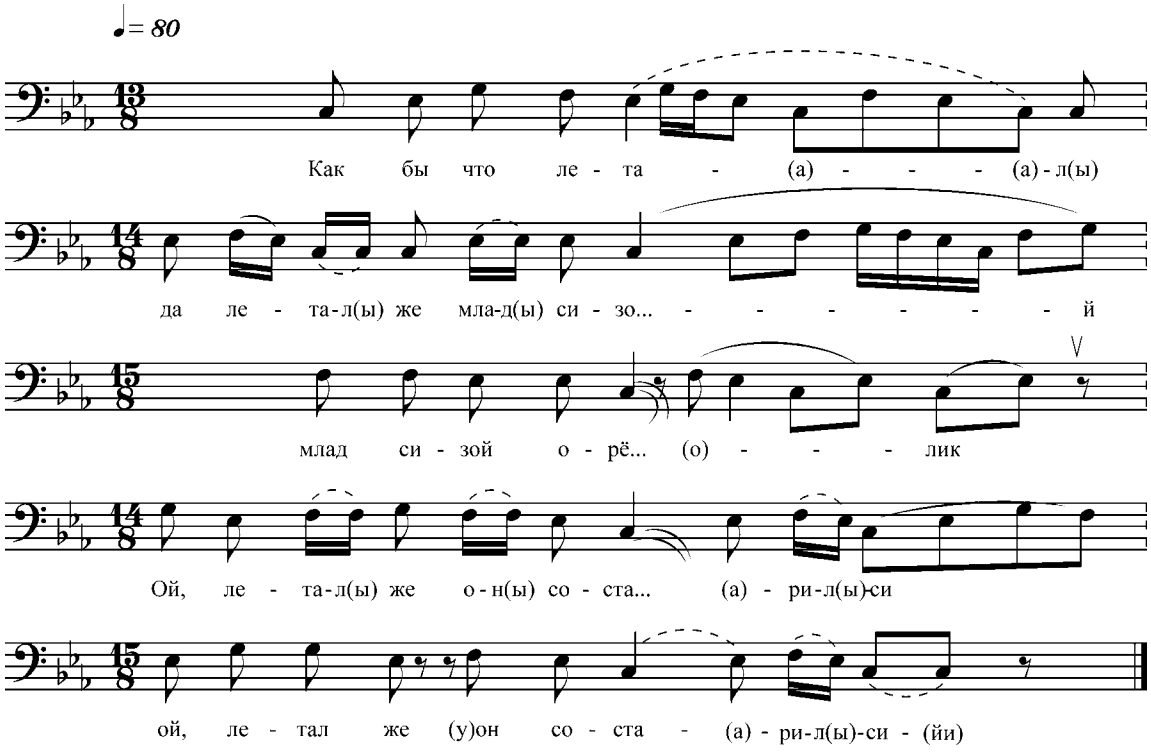
17. *Листопадов А.* Песни донских казаков. М., 1950. Т. 2.
18. *Лозовая И.* Русское осмогласие знаменного распева как оригинальная ладовая система // Музыкальная культура Средневековья: Тезисы и доклады конференций. М., 1992. Вып. 2 / Сост. и отв. ред. Т. Ф. Владышевская.
19. Октай церковного знаменного пения. Киев, 1909.
20. *Рудиченко Т.* Донская казачья песня в историческом развитии. Ростов н/Д, 2004.
21. *Руднева А.* Обиходный лад в русской народной песне // Руднева А. В. Русское народное музыкальное творчество. Очерки по теории фольклора. М., 1994.
22. *Свисткова В.* О некоторых особенностях мелодики лузских «долгих» песен // Традиционное народное музыкальное искусство восточных славян (Вопросы типологии): Сб. тр. М., 1987. Вып 91 / Отв. ред. Б. Б. Ефименкова.
23. *Успенский Н.* Древнерусское певческое искусство. М., 1971.
24. *Федорова Г.* К проблеме связи ладового мышления в русской монодии и русской народной песне // Проблемы стиля в народной музыке: Сб. науч. тр. / Сост. О. В. Гордиенко. М., 1986.
25. *Эвальд З.* Заметки о песенных стилях белорусского Полесья // Эвальд З. В. Песни белорусского Полесья / Под ред. Е. В. Гиппиуса. М., 1979.
26. *Эвальд З.* О социальном переосмыслении жнивных песен белорусского Полесья // Песни белорусского Полесья. М., 1971.

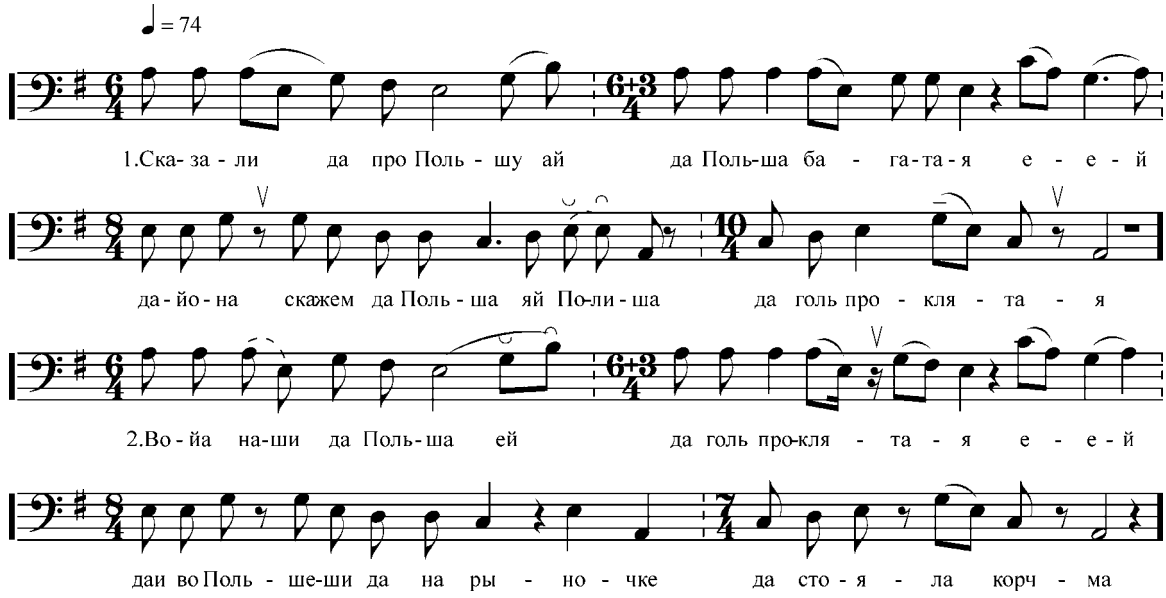
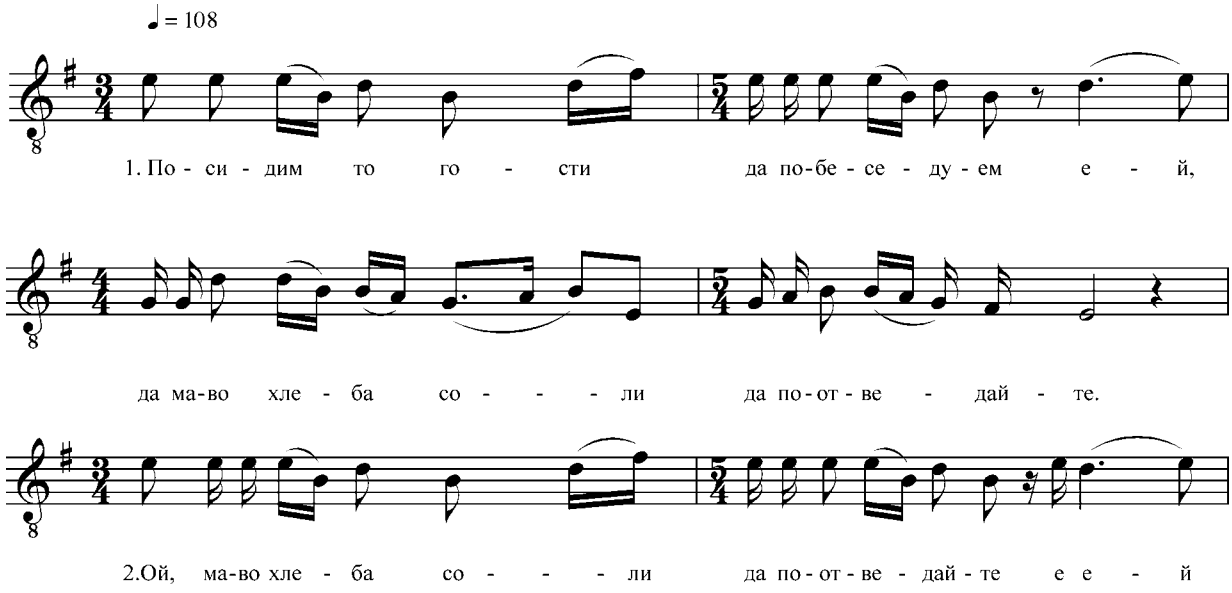
НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1

Пример 2



Пример 3



Пример 4а

Пример 4б

Примечания к нотным примерам

1. Псалом 33 по изданию: Литургия (песнопения древних одноголосных распевов) / Авт.-сост. Н. Г. Денисов. Сергиев Посад, 1999.

ПЗА в хут. Камышном Константиновского р-на Ростовской обл. в 1991 г. Инф. У. И. Раздорова 1912 г. р., А. Г. Морозова 1912 г. р., А. А. Лобова 1916 г. р., П. П. Чернобылова 1916 г. р.

2. ПЗ А. Чистяковой и Д. Конаковой в хут. Богураеве Белокалитвенского р-на Ростовской обл. в 2001 г. Инф. И. Е. Белоконев 1910 г. р.

3. ПЗ там же. Инф. тот же.

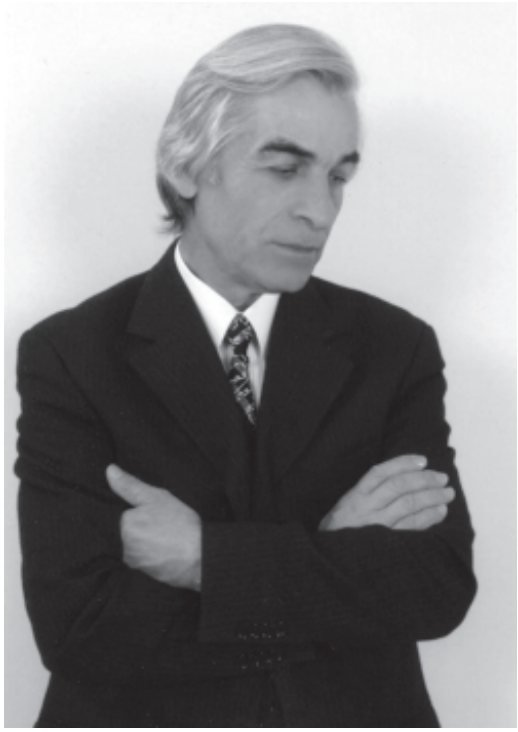
4а. ПЗА в ст-це Николаевской Константиновского р-на Ростовской обл. в 1995 г. Инф. М. И. Коренев 1924 г. р.

4б. ПЗА там же, тогда же. Инф. П. Н. Лесниченко 1928 г. р.

Б. Ашхотов

ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА В ИНТЕРЬЕРЕ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ЖАНРА (К 65-ЛЕТИЮ ДЖ. К. ХАУПА)

В 2007 году Джабраил Кубатиевич Хаупа переступил порог своего 65-летия. Он представляет наиболее яркую группу композиторов Северного Кавказа, а его творчество олицетворяет современный уровень развития профессиональной музыки в Кабардино-Балкарии. Ю. Корев в статье «Единство и доверие», посвященной итогам IX съезда Союза композиторов России, перечисляет делегатов творческого форума, произведения которых «услышать <…> было особенно ценно – как свидетельство незатухающей творческой активности авторов, преданности свому призванию, верности высоким идеалам жизни классики в современности» [1, *4*]. Наряду с Б. Тищенко, А. Чайковским, С. Низаметдиновым, Ж. Плиевой, В. Агафонниковым и др. он приводит и имя Дж. Хаупа. Такая авторитетная оценка характеризирует роль и место композитора в многоликой палитре отечественного музыкального пространства.



После окончания Тбилисской консерватории (класс А. Шаверзашвили) Хаупа с особым рвением окунается в творчество, практически обращаясь ко всем жанрам симфонической, камерно-инструментальной и вокально-хоровой музыки. За долгий путь в искусстве он испытывал подъемы и спады. Незабываемо триумфальное исполнение его сочинений в Москве и других городах России. Было и непонимание современных композиционных приемов самовыражения и интеллектуального содержания у широкой публики. Последнее замечание относится прежде всего к камерным опусам.

Дж. Хаупа сегодня находится в русле характерных тенденций музыкального творчества новейшего времени, когда композиторы, все чаще трансформируя классические традиции, находят оригинальные формы воплощения своих художественных устремлений, определяющих самобытность стилистики. Если одни авторы, придерживаясь авангардистских течений, во главу угла ставят использование экспериментальных приемов композиционной техники, то для большинства художников XX–XXI веков приоритетным в творчестве остаются привычные формы эмоционально-психологического отражения образов и мыслей в сочетании с инновационными изобразительными и символическими факторами музыкального воплощения. К последней группе композиторов, по нашему мнению, относится Дж. Хаупа.

Особенности художественного мышления Хаупа и способы их передачи наиболее ярко отражаются в камерных сочинениях. Пристально наблюдая за творческим процессом автора, нам удалось установить одну принципиальную сторону его творчества – следование принципам минимализма, направления в музыкальном искусстве последней трети XX века, столь индивидуально трактуемого композиторами. Нам представляется, что данный фактор творчества не следует принимать как дань моде, а, наоборот, метод редукции и многовариант-

ное комбинирование простейших ритмоинтонационных комплексов больше всего соответствуют его мимесису, а если говорить еще шире – его музыкальной ментальности. Поэтому Хаупа всегда стремится концентрированно выражать свои творческие замыслы. Быть немногословным, но емко и выпукло претворять музыкальные образы становится ценностным качеством индивидуального почерка. Следуя принципам структурного конструктивизма, композитор основной акцент делает на полифонизацию музыкальной ткани, часто пользуясь приемами микрополифонической комбинаторики. Тем самым полифонический склад письма в целом для Хаупа оказывается своеобразным *метатекстом,* где реализуются его драматургические концепции.

В камерно-инструментальном жанре Хаупа создал 3 сонаты для скрипки и фортепиано, Сонату для кабардинской гармоники, Сонату для флейты и фортепиано, Сонату-поэму для флейты и кабардинской гармоники, струнный квартет, программную сюиту «Самшитовый напев» для гобоя соло (здесь авторское определение жанра «сюита» носит лишь внешний характер) и фортепианное трио.

Последнее сочинение и Сонату для флейты автор посвятил И. С. Баху. Следует заметить, что у Хаупа отношение к Баху особое. Не расставаясь с «Искусством фуги», он до сих пор не перестает познавать философскую глубину творчества немецкого полифониста, проникать в тайны полифонического письма, находя в нем вдохновение и новые художественные решения. Его особо привлекает симфонизм Баха в самом широком его понимании, воспринятый, по его мнению, композиторами последующих поколений. По словам Хаупа, именно симфонизм является средством существования музыки Баха: «Меня удивляет, как баховская одноголосная тема, разрастаясь, словно растущее дерево, расслаивается в ветвистый могучий дуб». Такое восприятие наследия Баха и внутренняя близость его творческого метода предопределяет доминирующую сторону композиторского мышления Хаупа. Реализовывая свои художественные планы, в любом музыкальном материале он стремиться к контрастной корреляции линеарных пластов фактуры, а в аккордовых созвучиях находит варианты их «полифонизации». К сказанному добавим, что композитор пишет и стихи, в контексте которых явно прослеживается параллельная мысль. В этом отношении особую многоуровневую объемность содержания имеет его поэма «Двойная фуга».

Трио для скрипки, виолончели и фортепиано было написано в 1983 году, совпадающем с периодом творческой зрелости композитора. К этому времени Хаупа достиг уровня философского осмысления происходящих вокруг него событий, определения собственной жизненной позиции, места и роли человека и художника в мироздании, оценки общественных явлений и поступков людей, ценности жизни и идеалов красоты. Избрав полифонию как *метаязык,* композитор в своем цикле словно осуществляет путешествие во времени. Обращаясь к эстетическим нормам эпохи барокко, он с позиции современного человека рассматривает актуальные во все времена основополагающие проблемы творчества и их значимость. Другими словами, данное сочинение, пользуясь термином В. Мартынова, можно представить как *opus-музыку,* в содержании которой Хаупа ведет диалог одновременно интравертного и экстравертного порядка, обращенный к собственному сознанию и сердцу, величайшему композитору прошлого, немеркнущим принципам Красоты и Гармонии.

Мысль об уподоблении музыке Баха содержательных идей и характера их философского разрешения Хаупа подтверждает частым использованием в своих партитурах монограммы BACH, в которой он находит некоторое сходство с собственной монограммой – DH[1]. Здесь нужно отметить, что композитор в большинстве своих сочинений в основу кладет две звуковысотности – «*си*» и «*ре*», определяющие драматургическую и композиционную константу творчества в целом. Словно в каждом из них автор всегда присутствует (*alter ego*), комментируя «происходящие» в музыке события, а порой обнаруживая свою позицию в контексте музыкального развития. Они приобретают узловое значение в формодвижении, становятся своеобразным мерилом мироздания, временем и пространством его музыкальной мысли. Сам композитор говорит: «Человек в творчестве. Я шел к этому. Все, весь Космос выразить минимумом средств. Вот это искусство. Вот у Баха: две ноты – весь Космос». О двух звуках-символах в творчестве Хаупа Ф. Хараева размышляет так: «Всего две ноты, и в

[1] В этой связи Хаупа для себя символичным находит, что предсмертное сочинение «Искусство фуги» Баха заканчивается проведением имени BACH в теноровом голосе, а затем запись обрывается на звуках **си-ре**.

них сокрыт смысл бытия, некий роковой знак, символизирующий, может быть, какой-то исконно тоскливый страх человечества перед неизвестностью ухода и явления, смерти и рождения» [2, *77*].

Камерные сочинения Хаупа (в равной степени, как инструментальные, так и вокальные опусы) позволяют приблизиться к постижению тайн индивидуального творческого процесса. Каждый пласт фактуры всегда рельефен и несет важную информацию, а совокупность линеарных движений целого четко выстраивает общую «сюжетную» линию произведения, логику композиционного развития. Отметим еще одну, на наш взгляд, важную черту композитора, ставшую отражением его индивидуального письма – скрупулезное отношение к оформлению нотного текста, с чем напрямую связаны многочисленные авторские ремарки, во многом помогающие раскрытию содержания во внепрограммном сочинении.

Как правило, в произведениях Хаупа сложно найти звуки, имеющие преходящее значение или относящихся к так называемым общим формам движения. Данный принцип стилистики характеризует Хаупа как автора расчетливого, но в тоже время такой рационализм наполняется эмоциональной экспрессией и достигает своей цели – избирательный характер использования ограниченного звукового материала концентрирует мысль художника и усиливает семантику каждой интонации.

Интонационный склад музыки Трио опирается на звуки, входящие в монограммы Баха и самого автора. Безусловный конструктивистский подход к композиционному решению придает циклу элитарный характер, что, возможно, усложняет слушательское восприятие. Но в то же время эмоциональная насыщенность партитуры произведения, узнаваемость отдельных мелодических построений, динамические подъемы и спады наполняют драматургическое развитие, что может служить ориентиром для индивидуального осмысления в различной аудитории.

Звуковысотный ряд, служащий основой тематического материала, включает *ля, си, си-бемоль, до, ре.* В этом интонационном комплексе, трактуемом Хаупа в самых различных модификациях, опорными тонами выступают *a* (в баховской теме) и *h* (в авторской монограмме), которые, скорее, носят латентный характер. Формирование тематических блоков в своем развитии отталкивается от них и ими же заканчивается, напоминая своеобразную форму двойного бесконечного канона. Остальные звуковысотности композитор подчиняет им в качестве побочных и хроматизированных тонов, которые привлекаются в значении терцовых, секстовых и вводнотоновых интонаций к двум главенствующим ладотональным центрам.

Свободное манипулирование многовариантно используемым звуковысотным комплексом, изменчивость модулей тематических образований, имеющих адресную содержательность, способствуют образованию широкомасштабного «интонационного поля» (Земцовский), где все переплетается, находится в постоянном движении и динамизируется. Конечным результатом такого процесса «формования» (Асафьев) оказывается высокая пафосность и подлинный драматизм, источником которых служит «инвариант напряжения» (Шаймухаметова), образуемый малой терцией ***си-ре.***

Форму Трио сложно отнести к традиционным классическим структурам, где непременно присутствуют волевое сонатное аллегро, лирический центр и оживленный финал. Две части данного сочинения при всей контрастности, в первую очередь темповой и эмоционально-смысловой, представляют звенья единой драматургической линии. Формостроительство, во многом напоминая принцип свободного фугирования, широко использует возможности полифонической ткани. Принимая за основу прием тематического развертывания и интонационного прорастания, Хаупа меньше всего прибегает к экспозиционному типу изложения – отличительным признаком фактуры становится вариативность трансформации тем-монограмм, как по вертикали, так и по горизонтали.

Музыка Трио представляет редкое исключение в ряду сочинений композитора, где он не привлекает явно распознаваемый этнический музыкальный материал в виде конкретных цитат. Однако отдельные страницы цикла достигают ощутимого национального колорита. В первую очередь это сказывается в типичной двухголосной фактуре с преобладанием «пустых» квинт и синкопированного мотивного членения четырехтактной темы (*пример 1*) . В дальнейшем экспозиционная ясность данной темы, представляющей самого автора, исчезает, рассредоточиваясь во множестве ритмоинтонационных вариантов, но сохраняя при этом особую «национальную» тональность ее звучания.

Центральное место в музыкальной композиции Трио занимает «баховская» тема (*пример 2*). Доминирующее ее положение подтверждается непременным проведением на главнейших узловых этапах драматургического развертывания. Тема может излагаться в виде линеарно-гибкого мелодического построения, либо «складываться» в различные созвучия по вертикали или приобретать формы полифонической трансформации.

Необходимо выделить еще один тематический блок, главным образом акцентируемый во второй части цикла (*пример 3*). Его появление обусловлено общим образно-эмоциональным содержательным контекстом музыки Трио. Имеются в виду плачевые интонации, в которых переплетаются характерные мелодические обороты адыгских песен-плачей. В данном отрывке у скрипки излагается типичная тирадная фраза, характерная для историко-героических песен, драматического или плачевого содержания, в которой акцентируется нисходящее движение от седьмой низкой ступени к опорному звуку. В этом интонационном комплексе принципиально важным представляется соотношение шестой низкой (*соль*) и пятой ступени (*фа диез*), а остановка на терцовом тоне лада закрепляет неустойчивость окончания мелодического отрывка, общее элегическое настроение. Хроматизированная линия верхней мелодии у фортепиано усиливает напряженность общего звучания. Выразительным контрапунктом звучит и экспрессивно-размашистая партия виолончели, представляющая ритмоинтонационный вариант «баховской» темы.

«Лакримозные» ритмоинтонационные обороты, ассоциирующиеся с известными музыкальными шедеврами, а также секвентное проведение «стонущих» малосекундовых построений, отдаленно напоминающих средневековую секвенцию «Dies irae», оказываются необходимыми композитору для передачи переживаемых им чувств. Нисходящая малая терция, как известно, близкая плачевой семантике, дополняет элегическое настроение музыки Трио. По мнению Л. Шаймухаметовой, «ее (малой терции. – *Б. А.*) эмоционально-экспрессивный заряд также определяется «инвариантом напряжения» [3, *125*]. Другими словами, монограмма Хаупа **DH**, чаще всего интонируемая именно сверху вниз, словно фокусирует в себе весь комплекс выразительных средств образной сферы тихой грусти, высокой печали и глубокого душевного потрясения, имеющих катарсический выход в противоположную эмоциональную плоскость.

Трио открывается двухтактовым аккордовым вступлением скрипки и виолончели, где собраны звуки монограммы Баха (*пример 2*). Далее у струнных инструментов унисонно звучит «генеральная» тема Баха, которая постепенно расслаивается в контрастном двухголосии. Начальным ядром темы становится оборот в двух вариантах – ***ля – си бемоль – ля*** и ***ля – си бемоль – до***, чередуемых струнными инструментами. Ее логическое завершение акцентируется нисходящей секундой ***до – си*** у виолончели и ***си бемоль – ля*** у скрипки. Такие варианты пространственной локализации получает монограмма Баха при первоначальном ее экспонировании.

Далее к развитию подключается фортепиано с известной уже аккордовой фактурой вступления, составляя верхним мелодическим линиям еще один контрапункт. Непрерывность движения, организованная по принципу интонационного прорастания, приводит к новой теме – к теме автора Трио (*пример 1*). В ней рассредоточивается нисходящая малая терция *ре-си*, становящаяся каждый раз опознавательным знаком инклюзивности автора в контекст произведения. Тема проходит в партии скрипки, где верхний остинатный подголосок на открытой струне *Ля* создает элемент скрытой полифонии, а сонорность гармонических интервалов квинты и сексты создают характерный национальный колорит звучания. В это же время виолончель развивает первую тему, обогащая ее новыми интонациями, практически создавая противосложение верхней мелодии. Это короткое начало Трио (всего 11 тактов), таким образом, выполняет функцию экспозиции двух основных музыкальных образов и напоминает соответствующий первый раздел баховской двухтемной фуги.

Начало разработки отмечено интенсивностью движения. Благодаря ритмической дробности фактуры и имитационному проведению основного тематического ядра во всех голосах, происходит постепенное расширение звукового пространства, достигающего более четырех октав.

С цифры 3 начинается новая фаза развития. В партии фортепиано в высоком регистре излагается авторская тема, где к «пустым» квинтам подключаются столь же характерные для адыгского мелоса септимовые созвучия. В теме терцовые интонации теперь заменены ниспадающим рядом се-

кунд, характеризующим душевное состояние вступившего в диалог с баховской темой «персонажа», усиленное семантикой низких остинатных басов, ассоциирующихся со звуком колокола. Впервые подчеркиваемые здесь выразительные секундовые интонации в дальнейшем, особенно во второй части, приобретут важное смысловое значение, вытекающее из общего контекста содержания Трио.

Переход к динамизированной репризе (ц. 4) выделяется разрежением фактуры. Изложение различных ритмоинтонационных элементов тем происходит в партии фортепиано, к которой постепенно подключаются мелодические сегменты струнных инструментов. Так, особое выразительное качество имеет вступление виолончели с новым тематическим образованием, напоминающим типовые мелодические обороты адыгских песен-плачей.

Дуэт скрипки и виолончели приводит к кульминационной точке развития (*пример 4*), которая отличается аккордовым складом, заметно контрастирующим с линеарно развивающейся музыкальной тканью партитуры, и усилением динамики. Здесь монограмма Хаупа излагается у скрипки на два форте, она дублирована аккордами фортепиано в предельном для этого инструмента диапазоне, а виолончель, создавая контрастное противосложение к крайним звуковысотным пластам, развивает интонации основного тематического ядра первой части.

Реприза, по сути, становится новым этапом континуального развития. Этот раздел можно назвать репризой лишь условно, так как интенсивность дальнейшей самореализации тематического материала не прекращается ни на миг. Возникают новые модели основных тематических импульсов и формы их пространственного развертывания.

В непродолжительной коде (Andante) достигается интонационная концентрация за счет акцентирования комплекса звуковысотности, имеющего плачевую семантику. Устанавливается «прозрачная» ладотональность си минора. На фоне тонического трезвучия в партии фортепиано возникают выразительные подголоски, очерчивающие устойчивость основных ступеней лада. Фактура постепенно «свертывается» в хоральный тип изложения и заканчивается первая часть на выдержанном аккорде, в основе которого лежит ***си***, а виолончель на *pizzicato* и *pianissimo* «произносит» дважды терцовый тон (*ре*) от главного опорного тона. Это звучит словно приглашение ко второй части, где будет дано осмысление величия и недостижимости творчества великого художника.

Во второй части (Andantino) автор продолжает развивать основной тематический материал, находя в нем неисчерпанные еще возможности. Так композитор достигает сквозного характера развития всей музыки цикла. В драматургическом плане все, что было продекларировано в первой части, здесь получает новое освещение. Весь состав ансамбля сразу (стреттно) вовлекается в круговорот напряженного тематического развития-продолжения.

Вначале вступает виолончель, в партии которой баховская тема приобретает новый вариант в виде короткой трихордовой попевки, построенной на натуральных ступенях *ля-си-до*, которая обрастает гибкими мелодическими оборотами. На нее накладывается трехтактовая мелодия скрипки, сочетающая звуки двух основных тематических образований сочинения и имеющая арочное обрамление из звуков-символов композитора (*ре, си – си, ре*). Партия фортепиано представляет еще один вариант монограммы Баха: вначале одноголосное проведение темы в низком регистре (***си-бемоль, ля, до, си***) постепенно динамизируется, редуцируя в двухпластовую вертикаль с широким фактурным спектром звучания. Таким образом, в начале второй части устанавливается плотная фактура, складывающаяся из трех контрастных линий на фоне дискретно интонируемых звуков фортепиано в низком регистре.

С цифры 1 начинается важный этап в композиционном развертывании. Виолончель излагает уже знакомый вариант первой темы из первой части, достигающий значительного мелодического размаха. Вступает скрипка с хроматизированными мелодическими сегментами нисходящего движения, словно реагируя на экспрессивность развития основной темы. В партии же фортепиано впервые появляется цепь акцентированных нисходящих секунд, носящих семантику декламационно-пафосных «речений» (*пример 5*), которые до конца цикла все глубже будут проникать в фактуру произведения, способствуя общей драматизации всего цикла.

Напряженность достигается за счет противоположных векторов развития основных линий, включением микроинтонационных мелодических оборотов, носящих повышенную эмоциональность звучания и плачевую семантику, а также усилением полифонизации фактуры. Это приводит к еще одной узловой кульминации (ц. 5), подготовка к

которой отмечается авторской ремаркой *crescendo poco accelerando.* Это обозначение используется автором в партитуре Трио только один раз, что свидетельствует о драматургической роли данного этапа во всей композиции цикла. Звуковая насыщенность и широкая пространственная рассредоточенность достигается ритмической дробностью интонационных линий у скрипки и виолончели с последующим удвоением в октаву, где акцентируется каждая вертикаль. Общая напряженность усиливается остротой штрихового исполнения у струнных и мощной звукофонической фактурой партии фортепиано.

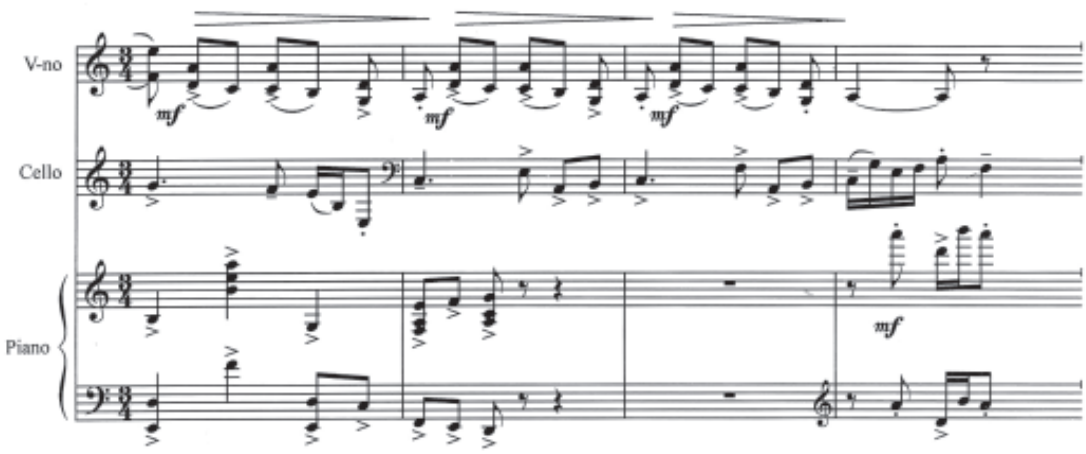
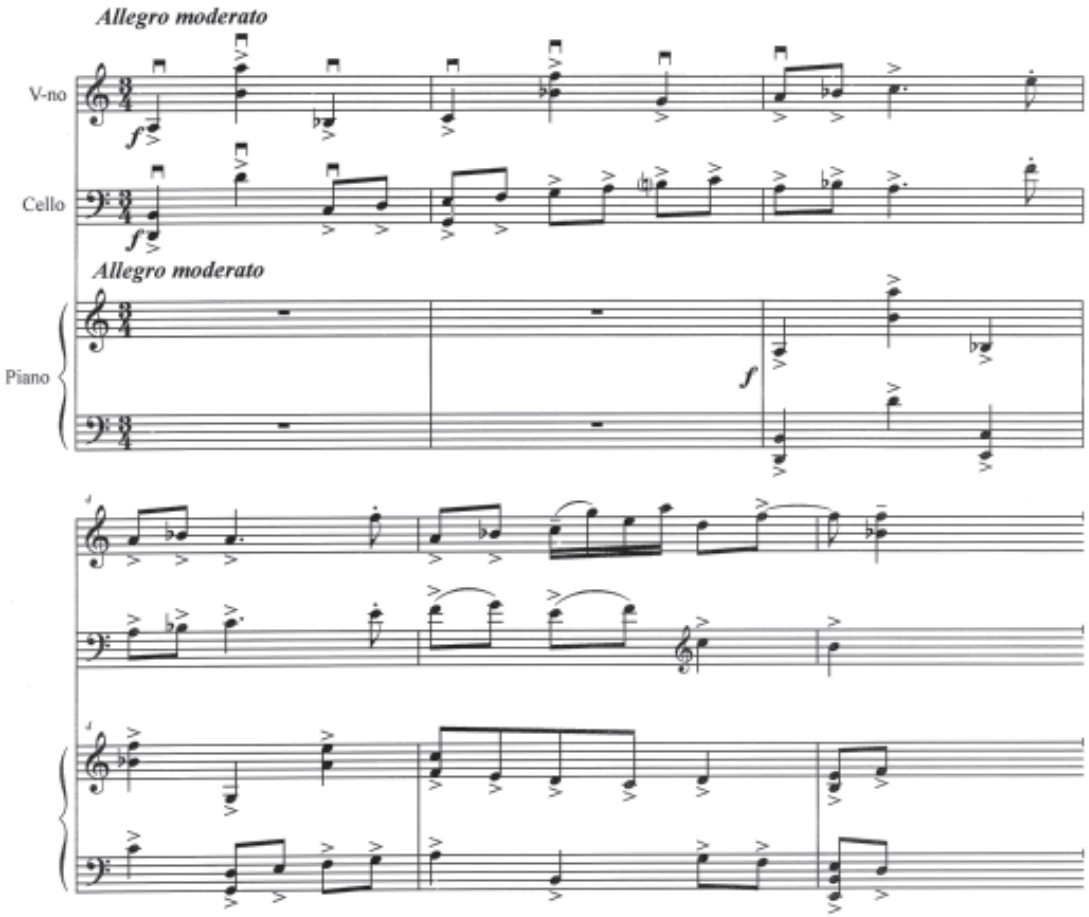
Генеральная кульминационная точка всего цикла (*пример 6*) выделяется мощным аккордовым изложением по всей партитуре. Здесь сплетены все тематические элементы: инверсия монограммы Хаупа, интонационные обороты баховской темы, рассредоточенные у струнных инструментов, а в разряжающейся общей фактуре в высоком регистре фортепиано «высвечивается» имя великого полифониста – BACH.

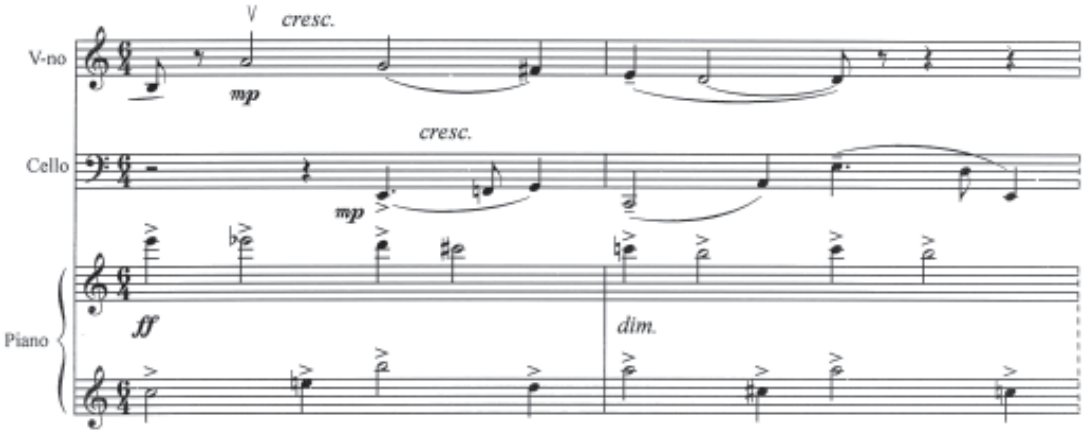
С этого момента начинается спад эмоционального напряжения, и весь дальнейший ход композиции соответствует эпилогу. Струнные инструменты все чаще переходят к приему игры *pizzicato* в сочетании с *vibrato,* а штрих *arco* сопровождается флажолетом. В партии фортепиано на короткое время появляется характерный тип изложения, напоминающий фактуру Прелюдии *до мажор* из первого тома ХТК. Эти композиционные и исполнительские приемы свидетельствуют о том, что автор, словно дистанцируясь от личности Творца, сквозь историческое время и пространство говорит нам о величии и значимости далекой музыкальной эпохи и ярком ее представителе.

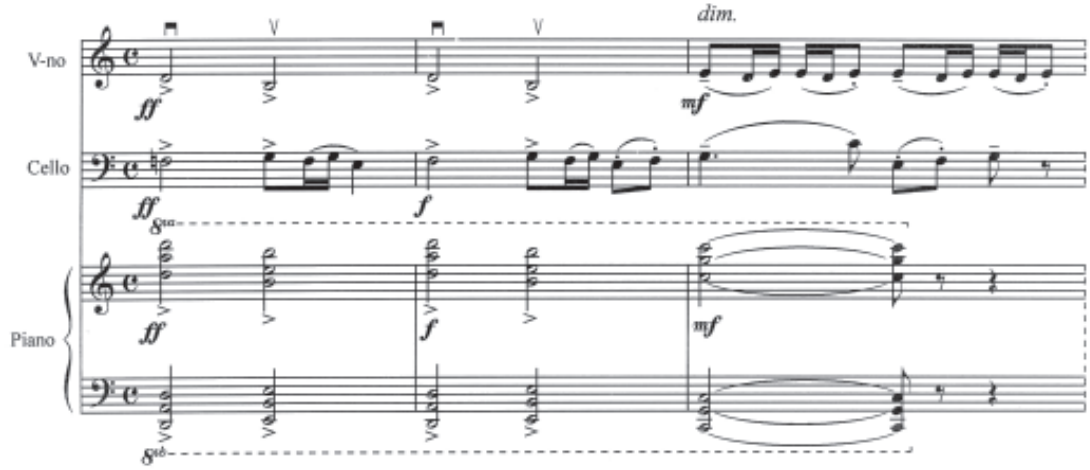
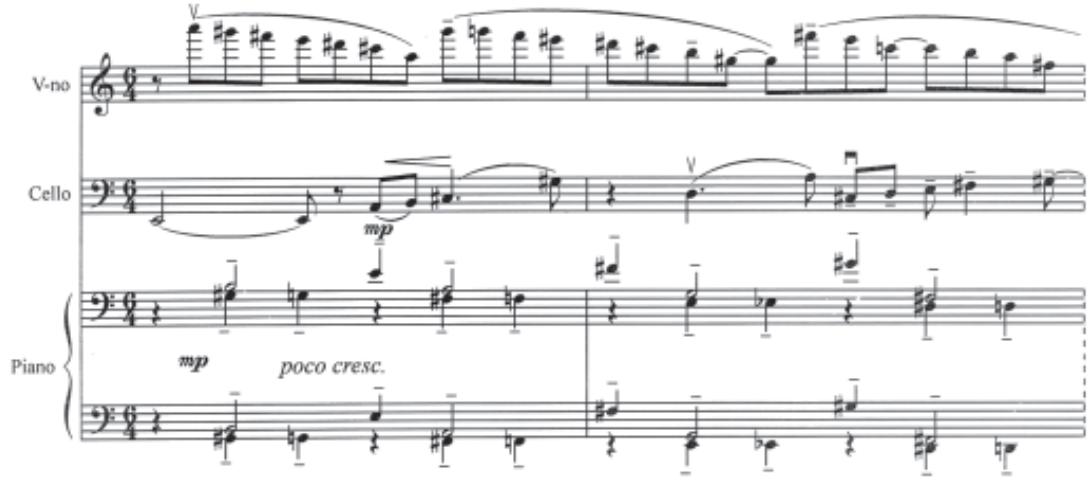
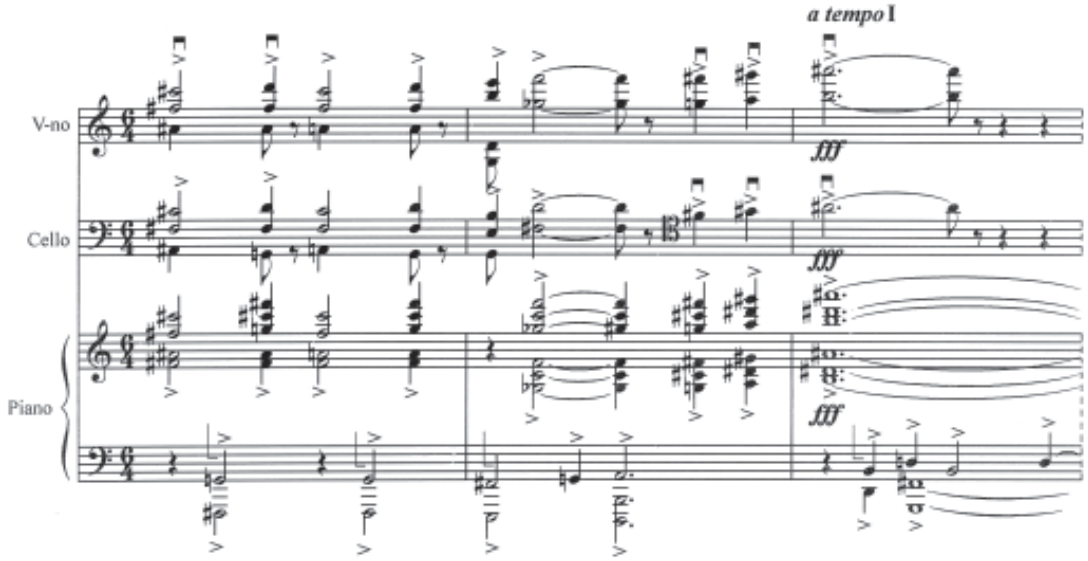
ЛИТЕРАТУРА

1. *Корев Ю.* Единство и доверие // Муз. академия. 2006. № 2.
2. *Хараева Ф.* Джабраил Хаупа: Светлая печаль. Философия красоты // Джабраил Хаупа: мир логики и чувств. Нальчик, 2002.
3. *Шаймухаметова Л.* Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М., 1999.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1

Пример 2

Пример 3



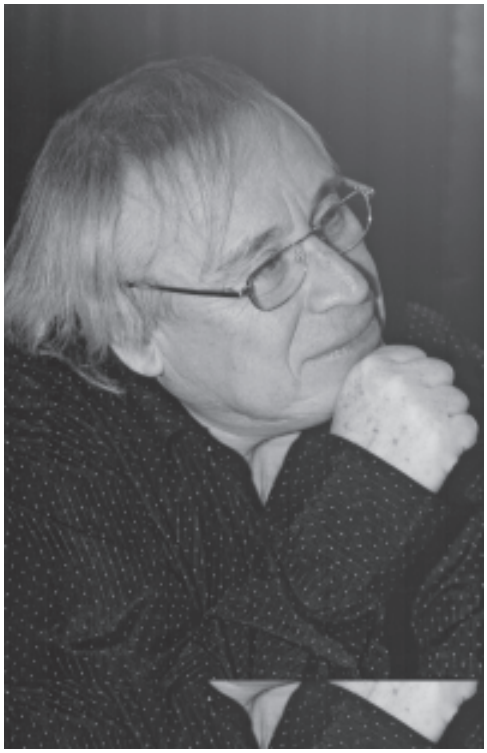
Пример 4

Пример 5

Пример 6

А. Селицкий

МАЭСТРО ИЗ ТАГАНРОГА
(к 60-летию А. Гуревича и 15-летию Муниципального камерного оркестра)

2006 год – трижды юбилейный для художественного руководителя и дирижера Муниципального камерного оркестра г. Таганрога Александра Гуревича: самому маэстро исполнилось 60, созданному и возглавляемому им коллективу – 15, прошел 1000-й концерт.

Нетрудно посчитать, что за дирижерский пульт А. Гуревич встал, когда ему «стукнуло» 45, и это – важный штрих к психологическому портрету музыканта: круто поменять жизнь в этом возрасте может и хочет далеко не каждый.

Он родился через год после великой Победы в семье капитана II ранга и агронома. Отец Николай Александрович родом из Анапы, потом жил в Поти, в войну служил на базе торпедных катеров, едва ли не единственной из оставшихся на Юге после потери других морских портов. Мог бы дорасти до больших чинов, да вследствие неуемного темперамента был дважды разжалован, вновь поднимался по служебной лестнице, и в конце воинской карьеры носил погоны старшего офицера. Словом, человек, во-первых, абсолютно морской, «человек воды» (недаром после войны для дальнейшего проживания избрал Таганрог), во-вторых – характера несколько авантюрного. Он передаст сыну и страсть к «большой воде», рыбалке, которая станет одной из главных страстей, не уступающей по силе и достигнутым результатам страсти к музыке, и отмеченное свойство натуры. Разве на создание оркестра в провинциальном городе может решиться человек, не наделенный хотя бы толикой авантюризма? Впрочем, она все-таки уравновешивается вдумчивостью и основательностью всего, чем Гуревич-младший будет заниматься. Мама, Ольга Никитична Малышева, москвичка, с 20-х годов жила в Ростове и была ревностной посетительницей всех вечеров классической музыки. Ее нереализованные художественные устремления воплотились в сыне. Саша был третьим, поздним, ребенком в семье (его появление на свет задержала война); разница со старшими братом и сестрой составляла соответственно 10 и 8 лет.



Подрастая, мальчик не только увлеченно гонял мяч, но подолгу задерживался у тарелки репродуктора во время трансляций концертов, особенно пристально вслушивался в выступления Д. Ойстраха, которые буквально завораживали, других скрипачей. Так определился не только выбор профессии, но и любимого на всю жизнь инструмента. Увлечение футболом тоже сохранится надолго; позже он скажет, что приемы владения мячом надо оттачивать так же, как и скрипичную технику.

Периодами Саша жил у родственников-ростовчан. Некоторое время, с 11 до 13 лет, учился в ростовской школе, расположенной в районе нынешней филармонии. Еще раньше, когда ему было лет 5–6, тетя Вера, сестра мамы, единственная верующая в семье, водила ребенка в церковь, стоявшую в конце Кировского проспекта. Походы эти навсегда запомнились как таинство: прохладный сумрак храма, убранство, освещение, китайский фонарик

в руке… Когда позднее Александр узнал, что церковь снесли, в душе шевельнулось первое диссидентское чувство.

Как положено, он окончил музыкальную школу, училище, поступил в Ростовский музыкально-педагогический институт (ныне консерватория) в класс профессора Александра Амитона, который скоропостижно скончался под конец первого учебного года, в мае 1969-го. Гуревич с благодарностью вспоминает своих учителей (А. Н. Амитону предшествовали В. П. Мельников, Л. А. Холоденко, в институте считает важным для себя общение с С. Б. Куцовским), но в силу сложившихся обстоятельств и нрава являет собой образец *автодидакта*. Человека, который постоянно занимается самообучением, то есть учится у всех и всего, с кем и чем сводит судьба.

После окончания вуза он работал в Таганрогском пединституте, музыкальной школе, училище. Главная педагогическая удача – сын Максим. Окончив музыкальное училище в Таганроге в классе отца, юноша поступил в Московскую консерваторию с оценкой 5+ (он давно уже успешно завершил образование и ныне является артистом оркестра «Солисты Москвы» под управлением Ю. Башмета, начав работать в этом известном коллективе, будучи еще студентом). Это событие произвело впечатление на мир столичных педагогов-струнников. Александр Николаевич сразу же получил предложение преподавать в Москве, в одной из школ-одиннадцатилеток, но в силу разных соображений предложение отклонил. Позднее с весьма заманчивым, как сейчас говорят, проектом к нему обращалась З. Шихмурзаева, в классе которой учился Максим: ее пригласили преподавать в музыкальном вузе Тель-Авива, а она, в свою очередь, предлагала Гуревичу заниматься с детьми и подростками, воспитывая их в близком ей духе, с последующей передачей в ее руки. Этому замыслу тоже не суждено было реализоваться. Возможно, к счастью, иначе «оркестра Гуревича» в Таганроге не было бы.

На протяжении ряда лет музыкант вел курсы повышения квалификации педагогов ДМШ в Ростове, приобрел известность в городе и области, к нему привозили на консультацию способных детей, доверяли его оценкам и рекомендациям. Его популярность давно переросла границы Донского края, позаниматься с ним приезжают из Москвы, Харькова, других городов. В игре детей, по его убеждению, педагог должен «не убить детство», сохранить непосредственное ощущение музыки, при этом привить основы исполнительской культуры, по меньшей мере – вкус к грамотному исполнению. Сейчас он педагогическую работу не ведет, и это, безусловно, упущение Таганрогского музыкального училища. Хотя дирижер, постоянно работающий со «своим коллективом», – педагог по определению.

Все это время, занимаясь с учениками, Александр Николаевич не оставлял работу иллюстратора, благодаря которой не только не утратил исполнительских навыков, но напротив, значительно их усовершенствовал. Первоначальные навыки дирижирования, руководства коллективом также приобретены на педагогической работе: возглавляемый Гуревичем школьный ансамбль скрипачей неоднократно завоевывал первые места на городских и областных конкурсах. Зрело ощущение, что сможет стать во главе более серьезного коллектива.

Однако создание «с нуля» оркестра – дело в высшей степени непростое. Нужен лидер, ощущающий, что начинание будет востребовано горожанами. Нужны в необходимом количестве и составе музыканты. Нужны административные и финансовые условия.

Лидер был. Состав оркестра он представлял с полной ясностью, поименно, предварительно заручившись согласием каждого. Вокруг Гуревича сплотились лучшие инструменталисты города: выпускники Ростовской и Саратовской консерваторий, Таганрогского музыкального училища, музыкального факультета педагогического института[1].

Остального, естественно, не было, его следовало создать. Гуревич прекрасно понимал, что организовать оркестр единым махом не получится. Однако первые попытки были предприняты еще в середине 80-х годов (идею поддержал Семен Коган, в те годы возглавлявший симфонический оркестр Ростовской филармонии). Неудачные попытки тоже приносят пользу, опыт «осечек» – бесценный опыт. В конце десятилетия, на пике горбачевской перестройки, на сломе эпох пришло понима-

[1] В настоящее время в штате 15 музыкантов (6 скрипок, 3 альта, 2 виолончели, контрабас, флейта, клавесин, сопрано). При необходимости привлекаются музыканты из муниципального духового оркестра и оркестров г. Ростова. Концертмейстер – Ирина Батычко. Постоянные солисты: Светлана Лакиза (сопрано), Альбина Зейтунян (флейта) Анатолий Терещенко (саксофон), Александр Гуревич (скрипка), Нина Тотоева (фп, клавесин), Александр Третьяков (виолончель).

ние того, что наступило время, когда осуществить задуманное не только можно, но и нужно.

Первым шагом на пути к образованию оркестра стало создание Музыкального общества им. А. Бродского, при котором и существовал поначалу коллектив. Все оркестранты стали членами общества.

Фигура Адольфа Бродского, видного скрипача, уроженца Таганрога, давно интересовала Гуревича, который с большим вниманием и любовью относится к прошлому родного города. История с перепосвящением Чайковским своего Скрипичного концерта (первоначально – Леопольду Ауэру, потом Бродскому, который и стал первым исполнителем этого шедевра) всегда волновала своей неординарностью, вместе с обстоятельствами премьеры концерта в Вене представлялась удивительным, почти детективным сюжетом истории музыкальной культуры. Привлекала личность и судьба музыканта – выпускника Венской консерватории, профессора Московской и Лейпцигской, дирижера симфонических концертов в Киеве, с 1881 года жившего за границей, гастролировавшего во многих странах мира, в том числе в России, директора и профессора Королевского музыкального колледжа в Манчестере, где Бродский и скончался.

Основание общества преследовало две цели. Первая – популяризация имени скрипача на его родине: Гуревич много рассказывал о нем, написал статью в городскую газету, где назвал Бродского «славой и гордостью культуры нашего города»; он и сегодня с увлечением, подробно излагает его биографию. Вторая цель – создать официально зарегистрированную общественную организацию, завести счет в банке, чтобы можно было перечислять деньги, расплачиваться с артистами. Он долго вникал в административные, юридические, финансовые премудрости, сознавая, что на основе случайных пожертвований оркестр существовать не может, нужно что-то более серьезное, стабильное. В своем начинании Гуревич встретил единомышленников в начальнике городского управления культуры Елизавете Васильевне Липовенко (ныне она заместитель мэра по социальным вопросам) и председателе горисполкома Сергее Ивановиче Шило (в 1996–2002 – глава городского самоуправления, мэр г. Таганрога). Не желая рисковать, брать на содержание «кота в мешке», власти решили: начинайте; если дело пойдет, вам будет оказана поддержка.

Дело пошло! 1991-й стал годом рождения коллектива, а уже в следующем году оркестр обрел статус муниципального – власти сдержали обещание. Первый концерт состоялся в помещении театра им. А. П. Чехова 23 декабря, т. е. за два дня до того, как М. Горбачев объявил о прекращении полномочий на посту президента СССР, тем самым, ставя точку в истории государства. Символично: когда многим казалось, что все вокруг рушится, и «конец света» если не завтра, то самое позднее – послезавтра, в одном «отдельно взятом» городе на юге страны был явлен акт созидания. Для Гуревича был в этой дате и глубоко личный смысл: она совпала с кануном дня рождения мамы, к тому времени уже покойной, которая когда-то приобщила будущего скрипача и дирижера к музыке. Программа первого публичного выступления уместилась в одно отделение и включала в себя «Ave Maria» Каччини, Маленькую симфонию соль мажор Вивальди, его же Скрипичный концерт «Зима» из цикла «Времена года». Солировал студент первого курса Московской консерватории Максим Гуревич.

Еще до официальной презентации, буквально через месяц после начала репетиций, оркестр записало Ростовское телевидение. Корреспонденты спросили у декана музыкального факультета пединститута Е. Александрова, что интересного в городе, и тот указал на только что рожденный коллектив. Запись пошла в эфир. Гуревич вспоминает, с каким сложным чувством он ее смотрел и слушал: «Можно было сразу бросить эту затею, увидев ее безнадежность, а можно было извлечь урок». Остановился на втором варианте. Взгляд на себя, на свое детище со стороны дал очень много.

Репертуар складывался медленно и трудно. Переиграли немало произведений, но на публику не выносили, неудовлетворенные качеством исполнения. Поначалу не давались самые азы коллективного музицирования – согласованность интонации, штрихов, артикуляции. Новоиспеченный дирижер слышал все недостатки, хорошо представлял себе желаемый результат, но пока еще не умел его добиваться. Учил и учился сам, «притирал» музыкантов друг к другу и «притирался» к ним. Надо было научиться разговаривать на одном языке, достичь единого понимания стиля музыки и культуры ее исполнения. Гуревич считает, что на это ушло 3–4 сезона, и к 1995 году они «играли уже более или менее прилично». Этому способствовали и напряженная репетиционная работа, и не ме-

нее напряженный график выступлений, и страстное желание оркестрантов стать полноценным творческим коллективом.

Уже в первый неполный сезон дали около 20 концертов. В начале 90-х мировое сообщество проявляло неподдельный интерес к новой России. В Таганрог потянулся бесконечный поток иностранных делегаций. Ни один такой визит не обходился без выступления оркестра. Руководство города гордилось молодым коллективом: есть что показать. И руководитель оркестра испытывал душевный подъем. Время надежд, время романтических упований на скорейшее наступление «счастья для всех и сразу» он воспринимал, прежде всего, как время действия, ощутил свою востребованность как музыкант, как гражданин, и это придало физические и творческие силы.

Пришла пора включать в афишу произведения более сложные – Сюиту си минор и Бранденбургский концерт № 3 Баха, несколько concerti grossi Генделя, ставшие фундаментом репертуара и школой оркестрового мастерства.

С первых же выступлений стало очевидным, что появления такого оркестра ждал и город. Был сразу же замечен публикой и быстро завоевал признание. Местная печать не скупится на похвалы, порой отводит под публикацию полполосы большого формата, называет оркестр так же, как Гуревич назвал Бродского, – «славой и гордостью Таганрога» («Город», 1997, № 3). Характерный заголовок: «Оркестр, который нам нужен» («Таганрогский курьер», 1997, 29 мая). Появились публикации и в центральной печати: «Публика не хотела оставлять зал даже после того, как прошло три с половиной часа» («Музыкальная жизнь», 1995, № 4). Такое отношение критики и слушателей неудивительно: город, с одной стороны, имеет богатые культурные традиции, с другой – лишен всего того, что имеет и чем порой пренебрегает соседний Ростов (филармония, консерватория, музыкальный театр), но зато все, чем располагает, ценит по достоинству.

В 1995 году, как раз тогда, когда оркестр преодолел важный творческий перевал, в Таганроге после реконструкции был открыт Дворец Алфераки, официально именуемый филиалом Историко-краеведческого музея.

Это одна из самых впечатляющих достопримечательностей Таганрога. Великолепное здание построено в середине XIX века Николаем Алфераки, крупным предпринимателем и покровителем искусств (позднее усадьба перешла в собственность города, в ней располагался Клуб коммерческого собрания, упоминаемый в рассказах Чехова). Князь М. Г. Голицын, посетив город, писал: «В отношении великолепия в Таганроге есть дома, не уступающие царским палатам. Таков, например, дом известного богача, негоцианта Алфераки, стоящий, по уверению многих, внимательного осмотра по превосходным картинам, статуям, антикам и другим предметам художественной роскоши».

Сердце дворца – огромный, с превосходной акустикой, 9-метровой высоты парадный зал с хорами и тремя громадными, от пола до потолка окнами, занимающими большую часть стены, глядящей во двор-сквер. Из-за этих окон, льющих уличный свет как бы в два этажа, его именуют «двусветным». Зал украшают коллекция картин и античных статуй, расписные плафоны, позолоченная лепнина. Здесь может разместиться до 150 слушателей, но иногда набиваются все 180. Ведет к залу беломраморная лестница. Дворец называли Эрмитажем в миниатюре. У Алфераки гостили Мусоргский и Чайковский, играли Скрябин и Рахманинов, Танеев и Ауэр, здесь дал свой последний концерт перед отъездом за границу молодой Горовиц, пели звезды итальянской оперы.

На исходе XX века эти стены вновь жаждали музыки, а молодой коллектив нуждался в «своем» помещении, Месте с большой буквы. Таганрогские ценители искусства в один голос заявили, что зал и оркестр созданы друг для друга. «Алфераки» быстро сделался излюбленным местом выступлений. Но играли и в других местах. До открытия Дворца часто выступали в Чеховской гимназии, давали концерты на летней веранде Картинной галереи. Сложившаяся за эти годы верная и преданная аудитория «находит» оркестр, где и когда бы он ни играл. Так, в январе юбилейного 2006 года, в разгар небывалых для Приазовья морозов, публика дважды, с интервалом в неделю, до отказа заполняла зал Городского дома культуры вместимостью 600 мест на вечерах с одной и той же программой. Любой творческий коллектив мечтает о таком слушателе.

Интенсивность деятельности возрастала в первые сезоны стремительно. В разные годы проходило от 100 до 230 выступлений. Оркестр с большим успехом участвовал в международных фестивалях в Ростове (Россия), Ялте (Украина), Люденшайде (Германия). Немецкая газета писала, что «восхищенная публика не жалела аплодисментов». В 1998

году, к 300-летию Таганрога был записан и выпущен компакт-диск «Барокко. Романтика», получивший высокую оценку крупных российских музыкантов. Одно из вершинных свершений – постановка полузабытого «Орфея» Евстигнея Фомина, для осуществления которой были привлечены актеры, танцевальный коллектив, муниципальный хор «Лик». В той же программе весьма органично слушается Концертная симфония Бортнянского. Слушается и… смотрится, ибо исполнение второй части, сицилианы сопровождается выступлением танцевальной пары.

В концертной практике Таганрогского камерного доминируют два подхода к построению программ. Первый – когда произведения соседствуют на основе ясно читаемого принципа – исторического или монографического. Например, упомянутая выше программа (русский XVIII век) или объединяющая музыку Гайдна, Сальери и Моцарта. Примером второго подхода, когда одно из произведений нарушает предложенную логику построения программы, может служить такая: «Королева фей» и «Диоклетиан» Перселла, Серенада для струнного оркестра Элгара, Простая симфония Бриттена, Сюита в старинном стиле Шнитке. Последнее сочинение как бы выпадает из «английской» программы. Или: фортепианные концерты Моцарта, Шопена – и гитарный концерт Кастельнуово-Тедеско, который снова будто не вписывается в целое. Но в том-то и дело, что внутреннее единство выигрывает от неожиданности. Замысел состоит в том, чтобы избрать какой-либо принцип – и нарушить его.

В постоянно пополняющемся репертуаре – музыка пяти веков, популярная классика соседствует с сочинениями редко звучащими. За монографической моцартовской программой может следовать ретро-вечер под названием «Все было таким голубым и зеленым», включающий стихи, музыку и танцы 1930–1970-х годов. Оркестр является первым исполнителем ряда произведений ростовских композиторов.

Все эти годы Гуревич настойчиво и последовательно воспитывает в себе дирижера. Не чуждый самоиронии, он говорит: «Может, и сейчас я делаю это не очень хорошо, но поначалу, как я теперь понимаю, получалось просто безобразно». Не стеснялся спрашивать, обращаться за помощью и советом. Считает себя обязанным создателю и первому руководителю хора «Лик» Валерию Русанову, руководившему хором в педагогическом институте Герману Карпенкову. Наезжал из Петербурга и работал с оркестром Вадим Афанасьев, оставивший самые хорошие впечатления как человек, музыкант и дирижер.

Чрезвычайно много дала дружба и сотрудничество с Евгением Колобовым. В 1993 году возникла идея гастролей в Таганроге основанной незадолго до этого «Новой оперы». Колобов вместе с директором приезжал в город для согласования организационных вопросов. Гуревич и Русанов провели вместе с ним несколько дней, показывали ему город, подбирали площадку для выступлений театра. Гастроли по разным причинам не состоялись, но эти дни оставили глубокий след в памяти таганрогских музыкантов. Один из лучших оперных дирижеров слушал оркестр, позанимался с ним, дал несколько советов, касавшихся и собственно ремесла, и стратегии руководства коллективом, которым Александр Николаевич старается следовать по сей день. Общение с Колобовым продолжалось и позднее, во время приездов Гуревича в Москву, где он старался обязательно посетить репетиции в театре, слушал колобовские симфонические программы, бывал у него дома. «Потрясающий музыкант, – вспоминает Гуревич, – с такими я больше не встречался. Гений, не до конца понятый и оцененный».

Все 15 лет коллектив держится в хорошем творческом тонусе. «Не могу сказать, что я многого добился, но всегда старался быть последовательным, – признается маэстро в одном из газетных интервью. – Стараюсь сделать максимум возможного. Одновременно пытаюсь создать в коллективе атмосферу, когда все хотят того же». И это ему удается.

Александр Гуревич – человек открытый для людей, музыки, культуры. Его кредо: «осознавать свою причастность ко всему, что происходит в жизни». Обладает немалой библиотекой, где рядом с биографией Николая II стоит «Фортуна рыбака», с томиком А. Кушнера – «Нравы насекомых», собрания сочинений классиков мировой литературы, труды по истории, философии, психологии… Партитуры и записи музыки – само собой. Не просто стоит – усвоено, воспринято, осмыслено. Когда-то одному юному музыканту, приглашенному для участия в концерте, он сказал: «Тебе должно не хватать времени на самореализацию» – и это один из его собственных девизов. Он напрочь лишен ци-

низма, считает его «жутким явлением, крайней формой лицемерия», но чужд он и пафоса. На вопрос журналиста, что вы чувствуете, когда ваш оркестр творит музыку, ответил: «Что кто-то сыграл фальшиво, а кто-то чисто».

У него до сих пор нет достойного почетного звания («заслуженный работник культуры», полученный в 1997, – не в счет), хотя у всех, кто его знает, кто ходит на концерты, нет сомнения в том, что он – артист, заслуженный, активный деятель, *делатель*, просветитель. Нет звания, но есть ИМЯ. Его знает не только «весь Таганрог», но Таганрог – уж точно. Беседовать с ним, идя по улицам этого прекрасного города, затруднительно: с маэстро здороваются прохожие каждые полторы минуты…

Театрально-концертная жизнь

А. Селицкий

«РОСТОВСКИЕ ПРЕМЬЕРЫ» – 3
Факты, цифры, высказывания

С 8 ноября по 11 декабря в городе Ростове-на-Дону проходил III международный фестиваль современной музыки «Ростовские премьеры», приуроченный к 100-летию со дня рождения Д. Д. Шостаковича.

Столь масштабных мероприятий, посвященных музыке наших дней, в России не слишком много, в провинции – и подавно, тем более – проводимых не концертной организацией, а учебным заведением. Фестиваль уже вошел в историю донской и российской культуры. О его существовании знают композиторы разных стран, о нем сообщали федеральные СМИ, ростовская публика проявляет к нему немалый интерес.

Впервые Ростовская консерватория выступила инициатором и главной движущей силой такого фестиваля в 2001 году, подтверждая репутацию одного из ведущих музыкальных вузов России. Ростову как современному мегаполису, в котором сложилась полная инфраструктура развитой музыкальной жизни (филармония с симфоническим оркестром, консерватория, музыкальный театр), такой форум тоже остро необходим.

Сегодня классическая музыка востребована самыми разными слоями горожан. На спектаклях музыкального театра зал заполнен, хорошо посещаются также наиболее значимые симфонические концерты филармонии, в том числе – проводимые силами хора, оркестра и солистов консерватории. Ростов перестал быть городом, о котором пренебрежительно говорили еще лет двадцать – двадцать пять назад: «Здесь любят только цыган, оперетту и эстраду». Своеобразный экзамен на активность и «выносливость» ростовчане прекрасно выдержали в 1994 году, во время проходившей тогда «Академии музыки „Русское передвижничество“». Публика с энтузиазмом откликнулась на предложенные ей спектакли и концерты – 26 в течение одного месяца!

Однако есть одно большое НО. XX век завершился, тем не менее, многие созданные в это столетие музыкальные произведения для слуха значительной части аудитории продолжают оставаться чем-то не вполне комфортным. Даже многими профессиональными музыкантами, имеющими училищный, а то и консерваторский диплом, музыка эта воспринимается как нечто антихудожественное. Эти люди, условно говоря, пойдут «на Шопена и Рахманинова», но предпочтут провести вечер дома, когда исполняют Булеза и Губайдулину. Видимо, именно в этой среде родилось шутливое утверждение: «Мужчины притворяются, когда говорят, что любят худеньких женщин, сухое вино и музыку Хиндемита. На самом деле они любят полных, водку и Чайковского». Имеется в виду, конечно, Петр Ильич.

По замыслу устроителей, фестиваль призван активизировать интерес ростовских музыкантов и публики к *новой* музыке. Если угодно, приучить слух, воспитать вкус к ней. Да, в этой музыке много непривычного, ошеломляюще смелого. Но в лучших ее образцах, наряду со смелостью, есть глубина и стройность. *Своя* глубина и *своя* стройность. Так ведь и XIX век не похож на XVIII, а XVII на XVI… Разумеется, фестиваль адресован и тем, кто современную музыку чувствует и любит, но лишен возможности встречаться с ней в концертном зале так часто, как того бы хотелось.

Формат фестиваля: *музыка ныне живущих композиторов мирового уровня, никогда не звучавшая в Ростове, в присутствии авторов*. Произведения из этого ряда составляют основу программ, но к ним прибавляются и сочинения мастеров, чей жизненный путь уже завершен, и авторов не столь знаменитых и даже начинающих, в частности, музыка участников Всероссийского семинара молодых композиторов. Таким образом, вниманию слушателей предлагается достаточно широкая панорама музыкального искусства XX–XXI веков.

В первом фестивале (2001) согласились принять участие *восемь выдающихся композиторов современности*. В. Казенина ростовчане хорошо знают

по успешно шедшей на сцене театра музкомедии оперетте «Дядюшкин сон», А. Эшпай с давних пор связывают с Ростовом совместные творческие проекты, грузинский композитор Г. Канчели специально приехал на фестиваль из Бельгии, где он проживает последние годы, В. Сильвестров – из Киева. Их имена знакомы каждому любителю современной музыки в мире и на территории бывшего СССР. Э. Артемьев, В. Екимовский, Ю. Каспаров, В. Тарнопольский представляют *современный российский музыкальный авангард*. Их сочинения звучат во всех странах Европы и США, исполняются на престижнейших международных фестивалях, многие созданы по заказу авторитетных музыкальных издательств, знаменитых артистов и коллективов. Все композиторы приехали в Ростов бесплатно, гонорары не оговаривались (оплачивалась только расходы на дорогу и проживание).

Второй международный фестиваль современной музыки «Ростовские премьеры» состоялся в декабре 2003 года. Идея его проведения была горячо поддержана участником первого фестиваля Г. Канчели. Во многом благодаря этой поддержке, удалось осуществить давнюю мечту организаторов – привлечь к участию в одном из концертов Ю. Башмета. В первом появлении артиста на концертной эстраде города сыграло роль и то обстоятельство, что он – уроженец Ростова-на-Дону. Знаменитый музыкант исполнял сольные партии в произведении Г. Канчели «Стикс» для альта, хора и оркестра, а также концертной пьесе Р. Леденева «Маэстро». Концерт вызвал ажиотажный интерес ростовчан. Цены доходили до 1500 рублей, но о «лишнем билетике» нечего было и мечтать.

В десяти концертах прозвучали сочинения Юрия Фалика (Санкт-Петербург), Романа Леденева, Толиба-хон Шахиди, Владимира Тарнопольского, Александра Чайковского (Москва), Гии Канчели (Грузия–Бельгия), Валентина Сильвестрова (Украина).

Исполнители: Юрий Башмет (альт), Сергей Яковенко (баритон), Сергей Словачевский (виолончель), дуэт из Германии Татьяна Бломе (фортепиано) и Франк Лунте (саксофон), дирижер из Санкт-Петербурга Александр Сладковский, ансамбль солистов Московской консерватории «Студия новой музыки» (художественный руководитель – Владимир Тарнопольский, дирижер Игорь Дронов). Наряду с приглашенными артистами, активное участие в реализации проекта приняли местные исполнительские силы, прежде всего – коллективы консерватории, а также муниципальный хор г. Таганрога «Лик».

Особое значение имеют «Ростовские премьеры» для композиторов Дона. Как верно заметила газета «Донская культура», ростовчане получают возможность ощутить себя в контексте мировой музыки. Там же говорилось:

Значение фестиваля в музыкальной жизни города трудно переоценить... У «Ростовских премьер» нет никакой «партийной» принадлежности: звучит музыка всех стилей и направлений: национально-почвенная, авангардная, западноевропейская, содержащая активные поиски и полный отказ от них.

Оргкомитет всех трех фестивалей возглавляют: президент фестиваля – ректор консерватории, народный артист РФ, профессор **Александр Данилов**; арт-директор – проректор по научной и концертной работе, заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор **Анатолий Цукер**; исполнительный директор – заместитель председателя Ростовской композиторской организации, профессор **Геннадий Толстенко**.

Третьи по счету «Премьеры» проведены при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии, Министерства культуры Ростовской области, в сотрудничестве с областной филармонией, Ростовской организация СК России.

Спонсорами фестиваля выступили группа компаний «Северсталь» совместно с благотворительной организацией «CAF Россия», Московское представительство фирмы «Yamaha», авиакомпания «Lufthansa», ЗАО «Книга», туристическая компания «Розовый слон», гостиница «Ростов».

Общая смета составила более 1 млн. руб. Федеральное агентство по культуре и кинематографии выделило 500 тыс. руб., CAF – 150 тыс. руб., Министерство культуры области – 150 тыс. руб., «Yamaha» – 75 тыс. руб. Остальные расходы покрыты из внебюджетных средств консерватории

Буклет «Премьер» открывался «вступительным словом» президента фестиваля – своего рода программным заявлением:

Фестивали современной музыки – сравнительно редкое явление даже в насыщенной культурными событиями жизни Европы. Кинематограф, театр, живопись и скульптура, архитектура и дизайн, балет и опера всегда привлекают к себе более широкую

аудиторию. Сложный, нетрадиционный по сравнению с классикой, часто авангардный язык новой музыки, за редким исключением, не привлекает в концертные залы массового слушателя. И это естественно. Исторический опыт показывает, что инерция слушательского восприятия обновляющихся выразительных средств затормаживает их освоение лет эдак на пятьдесят. Разве не современны по-прежнему Стравинский и Барток, Прокофьев и Шостакович, Хиндемит и Мессиан? Но и их музыка, не воспринимавшаяся вначале большинством, спустя десятилетия приблизилась по степени ее признания к популярной классике. Более того, один из недавних новаторов, гениальный Д. Д. Шостакович уже принадлежит к числу наиболее исполняемых в мире композиторов.

Вечная актуальность для человечества освоения нового, диалога художника-творца с обществом, в данном случае – композитора со слушателем, является одним из главных мотивов проведения фестиваля. Озвучивая музыку современников, музыканты Ростова вместе с гостями – выдающимися музыкантами России и мира – хотят также привлечь общественное внимание и к важной, утрачиваемой в последние полтора десятилетия роли музыкальной культуры как духовно-нравственной основы, формирующей человека-гуманиста.

Наш фестиваль основан на идеях просветительства, привлечения к одному из самых сложных видов искусства пытливого слушателя, особенного молодого, приобщения к музыке, обращающейся не к физиологии, а к разуму, сопереживанию, тонким чувствам, интеллектуальным ассоциациям. Организация такого форума – задача всегда современная, трудная, но и амбициозная. За нее, как правило, берутся в крупных культурных мировых центрах с развитой инфраструктурой музыкальных учреждений и высокой культурой слушательской аудитории.

Содержание концертных программ III Международного фестиваля современной музыки свидетельствует и о сложившемся творческом потенциале южной столицы России. Сегодня «Ростовские премьеры» – крупнейший музыкальный форум за пределами Москвы и Санкт-Петербурга. Мы рады, что именно Ростовская консерватория стала инициатором и организатором проведения III Международного фестиваля. Как и прежде, мы хотим познакомить любителей музыки с максимально возможным – горизонтальным охватом всех направлений, достижений, разнообразных поисков в современной музыке.

Посетители восемнадцати концертов фестиваля смогут в этом убедиться воочию. Хочу выразить огромную признательность тем выдающимся музыкантам современности, которые разделили наши мечты, творческие идеи и прибыли к нам из разных стран и городов мира: Кшиштофу Пендерецкому, Гие Канчели, Валентину Сильвестрову, Александру Чайковскому, Мураду Кажлаеву, Гюсу Янссену, Ефрему Подгайцу, Дмитрасу Марагопулосу, Джону Корильяно, Михаилу Броннеру, Юрию Каспарову, Виктору Екимовскому, Фридриху Липсу, Александру Князеву – всем участникам этого замечательного праздника музыки.

Те же мысли А. Данилов развивал в своей приветственной речи на церемонии открытия:

III Международный фестиваль современной музыки – это очередной художественный вызов ростовских музыкантов, солидарных с нами выдающихся композиторов и исполнителей к самим себе – нашим творческим возможностям, уровню профессионализма исполнительских коллективов и солистов, вызов умению консолидировать музыкальный потенциал г. Ростова и привлечь слушательскую аудиторию.

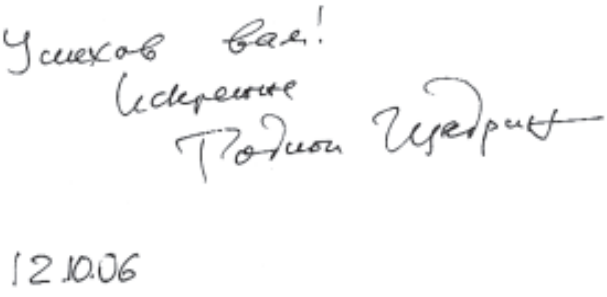
Одновременно, содержание фестивальных программ – это и достойное противодействие тем складывающимся условиям жизни, которые низводят высокое искусство до уровня услуг, рыночного товара, а личность художника-музыканта, артиста, творца в широком смысле – до роли ремесленника, обязанного приспосабливаться к примитивным запросам формирующейся антикультурной элиты.

Здравомыслящие, прагматичные функционеры (к сожалению, некоторые из них – и от искусства) говорят: зачем вы беретесь за реализацию тех проектов, которые не гарантируют массового притока слушателей, тем более, не обеспечивают коммерческой отдачи? И мы отвечаем: затем, чтобы оправдать, во-первых, свое предназначение музыканта-художника и всегда просветителя и, во-вторых, бороться силой своего искусства за человеческое в человеке, за те его потенциально божественные качества, которые и отличают homo sapiens от лягушки, дикаря, стадного животного.

*Когда молодому поколению, а заодно и не молодому, в последние полтора десятилетия с утра до вечера навязывают рэп, Шур**у**, «лолит», «титомиров», дебилизируют «композициями» из трех повторяющихся звуков, – его формируют как дикаря с примитивными инстинктами.*

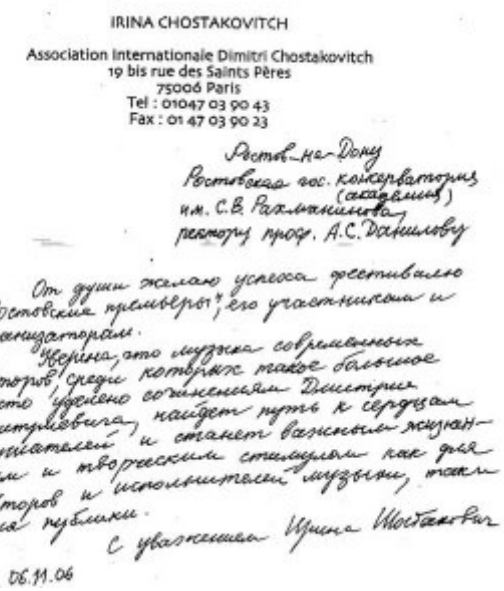
Сегодня, когда будут звучать шедевры Шостаковича, Канчели, Сильвестрова, как и в последующие дни фестиваля, мы будем взывать к высокой, духовной человеческой сущности. И сегодняшняя программа, и последующие – это концентрированная инъекция, противоядие от той инфекции, которая ложно называется массовой культурой.

Перед фестивалем и в его ходе проводилась активная рекламно-информационная компания. Состоялись две пресс-конференции, на которых присутствовали представители ведущих печатных и электронных СМИ Ростова и области; два местных телеканала ежедневно в режиме «бегущей строки» давали информацию о концертах. О них возвещали яркие афиши и два баннера – на здании консерватории и на Ворошиловском проспекте. Разнообразная информация содержалась в изданном буклете, его Internet-версии (календарь концертов, полные афиши, сведения о композиторах и исполнителях, их фотопортреты). Оповещение проводилось также через Web-сайт консерватории (систематически обновляемые новости, репортажные фотоснимки с концертов и из кулуаров). Информационную поддержку оказали газеты – «Культура Дона», «Молот», «Академия», «Ростов официальный», «Вечерний Ростов», «Южный Федеральный» «Город N»; журналы – «With Style», «Ковчег Кавказа», «Трибуна современной музыки», а также ГТРК «ДОН-ТР», радиостанция «Эхо Ростова». Сообщение о фестивале прошло и по телеканалу «Культура».



Приветствия в адрес фестиваля прислали руководитель Федерального агентства по культуре и кинематографии М. Швыдкой, композиторы Р. Щедрин и Дж. Корильяно, а также И. Шостакович.

Концертные площадки – традиционные для крупных фестивальных акций консерватории: Большой и Малый залы филармонии, Малый зал


IRINA CHOSTAKOVITCH

Association Internationale Dimitri Chostakovitch
19 bis rue des Saints Pères
75006 Paris
Tel : 01047 03 90 43
Fax : 01 47 03 90 23

Ростов-на-Дону
Ростовская гос. консерватория (академия)
им. С.В. Рахманинова
ректору проф. А.С. Данилову

От души желаю успеха фестивалю "Ростовские премьеры", его участникам и организаторам.

Ирина, это музыка современных авторов, среди которых такое большое место уделено сочинениям Дмитрия Дмитриевича, найдет путь к сердцам слушателей и станет важным жизненным и творческим стимулом как для авторов и исполнителей музыки, так и для публики.

С уважением Ирина Шостакович

06.11.06

РГК, Камерная сцена музыкального театра. География участников такова, что над этими залами можно было бы вывесить флаги 11 стран – России, Бельгии, Германии, Греции, Грузии, Италии, Нидерландов, Польши, США, Украины, Эстонии.

…Фестиваль, набирая авторитет, привлекает к участию очень известные в мире музыки имена

(Н. Мирзабекова – «Молот», 19. 12. 2006).

Уже в третий раз порадовали своим участием в фестивале Г. Канчели и В. Сильвестров. К сожалению, пребывание грузинского мастера на донской земле было омрачено оскорбительным поведением некоторых ретивых чиновников.

Композитора Гию Канчели приняли за простого грузина (анонс). Как только сотрудники пограничного контроля в Ростовском аэропорту увидели грузинские паспорта, сразу вызвали офицера ФСБ. Знаменитого композитора и его жену, прибывших из Антверпена… препроводили в помещение для спецдосмотра, где тщательно обыскали все их вещи. Шмонали так рьяно, что на одной из сумок сломали замок. В гостинице у супругов сразу же… «временно» забрали паспорта… В ответ на недоуменные вопросы Канчели служащие… отвечали, что у них «такое распоряжение»

(А. Лебедева – «Новая газета», 20–22. 11. 2006).

В связи с этим инцидентом, в своем приветственном слове от имени «всех» нормальных ростовчан А. Данилов принес извинения.

За 5 недель состоялись 18 концертов. Для сравнения: на втором фестивале (2003) за 11 дней было дано 10 концертов. Концерты посетило небывалое в истории «Премьер» число слушателей. Причем не только жители города и области, но также из других областей России и даже из сопредельной Украины. Студентам и педагогам консерватории выдавались бесплатные билеты.

На «Ростовских премьерах» – аншлаги (заголовок). Как и предыдущие фестивали, третьи «Ростовские премьеры» стали заметным событием я культурной жизни Ростова… Они ежедневно собирают в залах филармонии и консерватории большое количество любителей современной музыки

(М. Ким – «Ростов официальный», 22. 11. 2006).

Параллельно, в дневные часы, реализовывался проект «Выдающиеся композиторы современности – композиторской молодежи. Мастер-классы», которые проводились в рамках Программы малых грантов по направлению «Современная культура» при поддержке «Северсталь-групп» через «CAF Россия». После каждой встречи гостей фестиваля со студентами и педагогами консерватории фонотека пополнялась ценнейшими звукозаписями.

Открылись «Премьеры» концертом, которым одновременно завершался другой фестиваль, посвященный 100-летию со дня рождения Шостаковича. В исполнении студенческого симфонического оркестра консерватории под управлением народного артиста РФ, профессора С. Когана прозвучала его 15-я симфония. Эта же программа включала сочинения Г. Канчели, В. Сильвестрова и недавно окончившего Ростовскую консерваторию Д. Власова. Так в одном концерте встретились гений всех времен, живые классики и молодой автор.

Вот произведения, прозвучавшие в концертах фестиваля:

Д. Шостакович. Симфония № 15, Соната для альта и фортепиано

А. Шнитке. Третий квартет

И. Стравинский – Ю. Тканов. Сюита из балета «Петрушка»

А. Пьяццолла – Ю. Тканов. Большое танго

Э. Денисов. Силуэты

В. Лютославский. Симфония № 3

Дж. Кейдж. Ноктюрн для скрипки и фортепиано

Я. Ксенакис «Харизма» для кларнета и виолончели

К. Пендерецкий. Пятая симфония, Concerto grosso для трех виолончелей и симфонического оркестра, Миниатюры для скрипки соло, Каденция для альта, Дивертисмент для виолончели, Три миниатюры для кларнета и фортепиано, «Каприччио» для гобоя и 11 струнных (переложение М. Фуксмана для ансамбля «Каприччио», альта и контрабаса).

Р. Щедрин. «Диалоги с Шостаковичем»

Г. Канчели. «Diplipito» для виолончели, контртенора и оркестра, «Сумерки» для скрипки, альта, синтезатора и струнного оркестра

В. Сильвестров. «Гимн–2001», «Тихие песни» (фрагменты), «Четыре песни на стихи Осипа Мандельштама» (две части), фортепианные и вокальные миниатюры

А. Чайковский. Концерт для виолончели с оркестром, Фантазия («Из воспоминаний о музыкальной школе»)

М. Кажлаев. Симфоническая и хоровая музыка, песни

Дж. Корильяно. «Променад-увертюра», «К музыке» для симфонического оркестра, «Красная скрипка» (чакона для скрипки и фортепиано)

Г. Янссен. «Поиск» для альт-флейты, кларнета, клавесина, скрипки и виолончели, Сольная импровизация для фортепиано «Bach Rock» после Фантазии Телемана для флейты соло

М. Теодоракис. Сюита из балета «Зорба»

Д. Марагополус. «Восточней Эолии – Эфеса»

Е. Подгайц. «Липс-концерт» для баяна и симфонического оркестра, Концерт для мандолины и оркестра русских народных инструментов, «Ироническое адажио» для скрипки и фортепиано

М. Броннер. Концерт для домры-альт и оркестра русских народных инструментов, «Песенка» для солирующего альта», «Время вспоминать» для струнного квартета

В. Екимовский. «Вечное возвращение» для баскларнета соло

Ю. Каспаров. «Con moto morto» для четырех ведер, струнного оркестра и заводной обезьянки

П.-Д. Поннель. Струнный квартет

Б. Гецелев. «Опыт биографии», «Вечерний полет» на стихи И. Иртеньева

С. Крымский. Прелюдии для фортепиано.

Д. Курляндский. «Прерванная память» для скрипки, виолончели и фортепиано

Д. Финко. «Б-88» для фортепиано

Р. Габичвадзе. «Заздравный кубок» (Из вокального цикла «Истина и любовь» на стихи Пушкина)

Н. Пейко. Фрагмент из поэмы Блока «Двенадцать»

А. Фляркoвский. «Всю неделю о любви» («Эротические грезы» на стихи И. Иртеньева)

М. Ван дер Аа. «Quadrival» для флейты, фортепиано, скрипки и виолончели

Е. Анисимова. Струнный квартет

Дж. Бек. Концерт для литавр и ансамбля ударных инструментов

А. Виноградова. «Из тишины» для двух фортепиано

А. Вольф. Струнный квартет

В. Воронов. «Ленин в Октябре» для электроники

М. Гейсен. Инсталляции

В. Зубицкий. Второй квартет

Э. Креспо. Импровизация для тромбона соло

М. Крутик. Мелодии

С. Крымский. Прелюдии для фортепиано

Т. Лувенди. «Shuffle» для скрипки и фортепиано

С. Невский. «Rift» для бас-кларнета, скрипки и фортепиано

С. Павленко. «В манере Гогена» для кларнета, фортепиано, скрипки и виолончели

А. Павлючук. «Ветер». 3 картины на ст. И. Бунина

А. Сафронов. «Sentimento…» для фортепиано

А. Сюмак. «Cl.Air» для кларнета соло, Полька для кларнета, фортепиано, скрипки и виолончели

Б. Филановский «Drama muto» для кларнета, фортепиано, скрипки и виолончели

В. Честнодумов. «Ожидание» для двух фортепиано, Импровизация для флейты и фортепиано

О. Шайдуллина. Фантазия-токката для гитары соло, Траурный вальс

Наибольшее внимание прессы вызвал авторский вечер К. Пендерецкого, где мастер выступил и в качестве дирижера.

Легенда музыки XX века (заголовок). Статус «авангардиста»… далеко в прошлом. Сегодня это подлинный классик современной музыки…

Это казалось нереальным! До последнего момента организаторов не покидали опасения, что приезду композитора что-то помешает. Когда Пендерецкий появился на первой репетиции оркестра, накал достиг критического предела. Зал в филармонии оказался занят, пришлось репетировать в Доме офицеров. Неподготовленная сцена «офицерского клуба», измученный фестивальным марафоном оркестр – маэстро высказал сомнения в том, что концерт состоится. Но на следующий день тучи рассеялись. Великолепный мастер уверенно лепил сложные, непривычные для музыкантов партитуры. Вдобавок оказался контактным, отзывчивым, обаятельным человеком.

2 декабря переполненный зал филармонии взорвался овацией…

Кшиштоф Пендерецкий – великолепный дирижер, маэстро в полном смысле этого слова. Никакой аффектации, расчитанной на публику. Лаконичный жест, точность управления музыкантами, впечатляющее многозначной живостью лицо. Одержимость художественной задачей не могла не передаться оркестру, и он играл на достойном уровне…

(Г. Тараева – «Академия». 16. 12. 2006).

Грандиозная кульминация «Ростовских премьер» (заголовок глянцевого ежемесячника, чей слоган – «Ваш гид в мире стиля»; материал помещен на первом развороте и снабжен шестью фотографиями дирижирующего мэтра, сделанными из-за кулис) Получилось! Концерт закончился грохотом оваций – стоя

(Н. Зограбян – «With Style». 2006. № 5).

Широко было представлено творчество ростовских композиторов, как признанных мастеров, так и более молодых:

Ходош В. «Медведь». Опера-шутка по одноименной пьесе А. Чехова

А. Кусяков. Четыре части из цикла «Лики уходящего времени» для баяна

Г. Гонтаренко. «Дорога, не скажу куда…» – вокальный цикл на стихи А. Ахматовой для сопрано и фортепиано

А. Матевосян «Были у ней золотые короны» – вокальный цикл на стихи М. Метерлинка в пер. В. Брюсова, «Сакья-Муни» – легенда для голоса и фортепиано на стихи Д. Мережковского

Г. Толстенко «Творящая флейта», «Вечность» – две части из сюиты для ансамбля «Infinito»

М. Фуксман Концерт для фортепиано и оркестра русских народных инструментов, «Шептал Камень плачущий: О, Ветер», «Птичьи истории» (I ч. «Сломанное крыло») для альта и струнного оркестра

Ю. Машин. «Te Deum» для смешанного хора и симфонического оркестра

Д. Власов. Маленькая Кремлевская симфония, «Слуховой опыт» – пьеса для одного исполнителя, «Одинокая Луна»

О. Горчаков. Две обработки казачьих народных песен: «Как и с вечеру дождь», «Ой вы, бабочки»

Е. Сажикова. Квази-импровизация для флейты соло

А. Светличный. Регтайм для фортепиано, «Исследование внутреннего пространства» для флейты, фортепиано, ударных и виолончели

А. Хевелев. Шесть прелюдий для фортепиано, «Три»

В. Шишин «Танец колдуна» для оркестра русских народных инструментов

На фестивале было сделано множество открытий… Одно из самых значительных – то, что ростовские музыканты (композиторы и исполнители) воспринимаются самыми авторитетными именами в мире музыки как равные среди равных. Живя в Ростове, общаясь со своими земляками постоянно, мы не вполне отдаем себе отчет, какого уровня специалистов готовит Ростовская консерватория, какие педагоги в ней преподают

(Н. Мирзабекова – «Молот». 19. 12. 2006).

Фестиваль опирается, в основном, на местные исполнительские силы. Выступили почти все большие **коллективы консерватории**: студенческий симфонический оркестр и хор РГК (худ. рук. хора засл. деятель иск. РФ, профессор Ю. Васильев), оркестр русских народных инструментов, другие коллективы города: Ростовский академический симфонический оркестр, оркестр русских народных инструментов «Дон», муниципальный ансамбль «Каприччио» (худ. рук. засл. артистка РФ, профессор – М. Черных), ансамбль песни и пляски «Казачий круг» (худ. руководитель – засл. артистка РФ Л. Мельниченко), ансамбль ударных инструментов (художественный руководитель – профессор А. Кротов).

В концертах участвовали также Московский ансамбль современной музыки (художественный руководитель – Ю. Каспаров) и одесский струнный квартет «Гармонии мира».

Дирижеры: народный артист РФ, профессор С. Коган, профессор Ю. Машин, засл. деятель искусств РФ, профессор К. Хурдаян, профессор К. Пендерецкий, Р. Ревакович (Польша), нар. арт. СССР, профессор М. Кажлаев, П. Грибанов.

Солисты – народные артисты РФ, профессора Ф. Липс (баян), А. Князев (виолончель), С. Яковенко (баритон), М. Горобцов (домра-альт), М. Щербаков (виолончель); заслуженные артисты РФ, профессора Ю. Тканов, Ю. Спиридонов (альт), В. Дайч (фортепиано); заслуженный артист РФ С. Нестеров (скрипка), лауреаты международных конкурсов И. Чепижная, Д. Хадзигеоргиу (скрипка), С. Бугаян, А. Игубнов (фортеиано), М. Нимиря (альт), А. Орлова (мандолина), З. Рафаилов (ударные), заслуженный артист РИ В. Колосов (виолончель), педагоги и студенты РГК, солисты музыкального театра и филармонии.

Вели концерты доктора искусствоведения, профессора: А. Селицкий, А. Цукер, Е. Шевляков, лектор филармонии М. Шорникова и музыковед М. Дилоян.

«Трудно выделить наиболее значимое мероприятие фестиваля, каждое становилось событием и открывало для слушателей новые имена и произведения»

(М. Ким – «Культура Дона». 2006. № 12).

«Существует некий миф, что современная музыка сложна для восприятия широкой публики. И это неправда. Просто ее мало или почти не исполняют, и большая аудитория вынуждена слушать звуковой „мусор" разнообразнейшей „попсы", которая заполонила эфир»

(Н. Зограбян – «With Style». 2006. № 4).

«Ростовские премьеры» вылились в итоге в настоящую демонстрацию того, что есть истинная ценность для людей культуры, для тех, кто исповедует принцип первичности духа над материей, братство людей-творцов, но не политиков, бизнесменов, воинов»

(Н. Мирзабекова – «Молот». 19. 12. 2006).

Проблемы музыкальной науки

С. Козлыкина

ЗВУКОВЫСОТНАЯ СИСТЕМА КЛАВИРНЫХ СОЧИНЕНИЙ ДЖИРОЛАМО ФРЕСКОБАЛЬДИ

В настоящее время необходимость рассмотрения звуковысотных систем композиторов эпохи раннего барокко, ярчайшим представителем которой является и Джироламо Фрескобальди (1583-1643), становится все насущнее. Это вызвано усилением интереса к музыке указанной эпохи, а также отсутствием традиций адекватного ее восприятия. В очень большой мере высказанное утверждение касается гармонических черт раннебарочных сочинений. Несмотря на появление ценнейших работ в этой области, многие аспекты все еще остаются непроясненными, поскольку гармонические стили композиторов раннего барокко сильно разнятся и общетеоретические выкладки желательно «примерять» на произведения конкретного творца.

Необходимость адекватного восприятия звуковысотности старинной музыки кажется нам фактом неоспоримым, ведь традиция высокомерного взгляда на «переходную гармоническую систему барокко» все еще существует. Для того чтобы лучше и скрупулезнее разобраться в некоторых особенностях звуковысотной организации в музыке Фрескобальди, мы и предприняли данное исследование.

Творчество великого итальянца, как всегда, преподносит музыковеду множество загадок. Как объяснить столь свойственную композитору остроту, пикантность созвучий, соседствующую с очень сдержанными средствами? Что значат эти поразительные хроматизмы? Почему, следуя традициям в использовании выразительности тех или иных ладов, Фрескобальди оказывается новатором даже более радикальным, чем некоторые из его современников? На эти и другие вопросы мы попытаемся ответить.

1. Лад и тон

Лады подмениваются один другим, но не всегда одинаково удачно…
Глареан. Двенадцатиструнник. II, 11 (цит. по [9, *388*])

Однако тона имеют специальные и отличающиеся друг от друга особенности звуков и притом такие, что прилежному музыканту и опытному певцу они, сверх того, сами дают представление о себе.
И. Коттон. Музыка. XVI. (цит. по [9, *210*])

1. 1. Две концепции

Изучая звуковысотную организацию музыки эпохи Возрождения или раннего барокко, исследователь сталкивается с проблемой адекватной трактовки. Очевидно, что теория гармонии, основанная на музыке классицистов и романтиков, не может быть применена в данном случае. Понимание этой сложности присутствует в работах отечественных музыковедов, и многое на данном пути уже сделано. В современных работах по данной теме наметились два принципиально различных подхода. Первому из них, который называют ***теорией многоголосных ренессансных ладов***, свойствен своеобразный ретроспективный подход. Его сторонники (К. Еппесен, К. Дальхауз, в большой степени – Ю. Холопов) характеризуют указанные лады как развивающуюся систему, причем вектор этого развития устремлен в будущее, к классической функциональной тональности. Столь удаленные от нас явления рассматриваются сквозь призму всего, что происходило в музыке за разделяющие Ренессанс и поставангард пятьсот лет. Такой взгляд учитывает, в первую очередь, то, *что получалось* у композиторов, а не то, как они мыслили, другими словами, определяющим становится *по-*

сткомпозиционный (термин М. Катунян) план композиции.

Из противоположной посылки исходят сторонники ***теории аутентичных церковных тонов***, создателем которой является Б. Майер. Лидирующим здесь становится как раз *прекомпозиционный* (термин Ю. Холопова) аспект. Таким образом, по меткому обобщению Г. Лыжова, в первой концепции «предикатом является *система* (высотных связей)», а во второй – «некое *правило* (построения мелодии и, следовательно, высотной системы)» [8, *19*].

Сразу оговоримся, что мы больше склоняемся ко второй теории, поскольку, с нашей точки зрения, попытка поставить себя на место композитора, угадать, чем он руководствовался при сочинении своих произведений, – очень полезна и перспективна. Однако если ждать полного единогласия и ясности от трактатов раннего барокко, то можно разочароваться: противоречивая, антитетичная эпоха не могла не породить противоречивых мнений. Но если не поддаться этой иллюзии и посмотреть на происходившее в умах и в музыке того времени объективно, то сама разноречивость в итоге представится как система, как органичное диалектичное целое, из которого нельзя изъять ни одну ее составляющую. Попробуем взглянуть на звуковысотную организацию в музыке раннего барокко с позиций обеих теорий.

Ко времени Фрескобальди уже существовала и находила применение система двенадцати ладов: восемь средневековых и четыре лада, введенных в 1547 году Глареаном. Тем не менее, современные исследователи считают, что эти воззрения не соответствовали реальной музыкальной действительности. Еще К. Еппесен в 1930 году утверждал, что «многоголосие XVI века использует лишь пять ладов: дорийский, фригийский, миксолидийский, эолийский, ионийский» [4, *133–134*]. Эту мысль развивает К. Дальхауз, а вслед за ним и Ю. Холопов. Последний, в частности, отмечает изменения, произошедшие в модальной гармонии. Во-первых, различие между автентическими и плагальными ладами упраздняется, благодаря чему остается не 12, а лишь 6 ладов. Во-вторых, лидийский и гиполидийский лады должны быть исключены из-за образующихся в них созвучий с тритоном. В итоге, остается пять ладов, что совпадает с выводом К. Еппесена. И это небольшое количество Е. Кривицкая и Т. Баранова сокращают, считая фригийский разновидностью эолийского [6; 2].

Итак, все вышеперечисленные авторы сходятся во мнении, что на практике использовалось гораздо меньшее количество ладов, чем казалось самим композиторам и теоретикам высокого Возрождения и раннего барокко.

По мнению сторонников теории многоголосных ладов, модальной гармонии интересующего нас времени были свойственны такие черты[1]:

1) финалис лада – не звук, а аккорд, обладающий основным тоном;

2) амбитусы голосов в контрапунктической многоголосной фактуре сливаются и перестают быть показателями лада, следствием чего становится –

3) нивелирование различий между автентическими и плагальными ладами;

4) место исчезнувшего монодического амбитуса занимает амбитус гармонический – сумма созвучий, употребляемых в данной системе;

5) одноголосная реперкусса тоже трансформируется в созвучие, чаще всего располагающееся на пятой ступени лада.

Мы описали первую из названных концепций, теперь же попробуем разобраться в том, как мыслили сами теоретики и композиторы высокого Возрождения и раннего барокко.

Важным показателем для характеристики аутентичных мнений становятся различия, существовавшие в *нумерации тонов*. В «Додекахорде» Глареана отсчет ведется от дорийского *d*, который «являлся самым употребительным из всех ладов» (цит. по [9, *395*]). Однако эта последовательность не была единственно возможной. Уже за двенадцать лет до рождения Фрескобальди Дж. Царлино в своей работе «Dimostrationi harmoniche» (1571) отказывается от традиционного порядка (ему он следовал в первых редакциях «Le Istitutioni harmoniche») и начинает отсчет с ионийского *C*. Новация Дж. Царлино была воспринята Д. Артузи, С. Кальвизиусом, Ф. Саллинасом, М. Мерсенном, Г. Шютцем, И. Вальтером и др. Правда, подобное приятие новой нумерации ладов не было повсеместным и однозначным. Я. Свелинк предлагает обе последовательности, а М. Преториус вводит двойное обозначение ладов: juxta vulgatem opinionem (по общепринятому мнению) соответствовало старинной традиции, а juxta Italorum opinionem (по

[1] Эта обобщающая характеристика излагается нами по работе Г. Лыжова [8, *18*].

мнению итальянцев) соотносилось с реформой Дж. Царлино. О том, какая путаница была в этом вопросе, свидетельствуют следующие слова М. Мерсенна: «Я соблюдаю обычный порядок ладов, начиная первый от *C sol ut fa*, который некоторые называют лидийским, другие ионийским, третьи дорийским. Впрочем, неважно, каким именем называть лады, лишь бы слышать их природу и свойства, исходя из которых можно дать названия более приличествующие или хотя бы более понятные» (цит. по [2, *11*]). Сам же М. Мерсенн упоминамый им лад *C sol ut fa* называл ионийским и считал первым. А вот Д. Готье, французский лютнист, выстроил пьесы в своем сборнике «Красноречие богов» (1652), начиная от *c* дорийского.

Очевидно, что такая разноголосица не была каким-то формальным «спором о порядковых числительных». За каждой точкой зрения стояла определенная концепция звуковысотной организации. Среди тех, кто продолжал считать дорийский первым ладом, были, в основном, приверженцы церковного искусства, среди их оппонентов – любители светской музыки, в частности, танцев.

Любопытно, что Фрескобальди в данной ситуации оказывается в числе «консерваторов». Это и неудивительно, ведь композитор практически всю свою жизнь служил церковным органистом в соборе св. Петра. Кроме того, Фрескобальди свои новации, в том числе и гармонические, вводил как бы исподволь, не декларируя разрыв с прошлым, не выпуская революционных манифестов, и тем сильнее поражал своих слушателей новизной и фантазийностью гармоний.

Многие композиторы предпочитали определять принадлежность свого сочинения к тому или иному тону с помощью его *порядкового номера* (интонация шестого тона, ричеркар девятого тона и т. д.). Модальные лады продолжают рассматриваться как прямые наследники ладов монодических, более того, первые отождествляются со вторыми. Разумеется, ни о какой «дискредитации» плагальных тонов не может быть и речи. Раз так считали теоретики и композиторы барокко, значит такие взгляды несли определенный смысл, и к ним следует внимательно прислушаться, а не полагать, будто они просто закрывали глаза на происходящее. Такое доверие к мнению давно живших людей отличает последователей аутентичного подхода.

Обе основополагающие категории указанных концепций – и лад, и тон – оказываются важными и необходимыми для современного исследователя. Лад позволяет увидеть панораму произошедших за столетия изменений, выявляет в звуковысотной организации музыки раннего барокко черты, направленные в будущее. Тон помогает взглянуть на те же явления как бы изнутри, поставить себя на место композиторов, представить себе, каким правилам они следовали и какие требования выполняли.

Поскольку алгоритм определения лада уже существует (Холопов [11]) и этот алгоритм применим к творчеству разных музыкантов, то позволим себе остановиться на проблеме выяснения тона того или иного произведения. Данная задача усложняется тем, что многие раннебарочные композиторы активно бунтовали против каких бы то ни было установлений. Кто-то традиции следовал, а кто-то стремился ее нарушить. Причем обе тенденции могли присутствовать у одного и того же художника в зависимости от выбранного жанра, или периода творчества, или любых других факторов. Вот почему подход к определению тона должен быть *строго индивидуальным*, ведь каждый композитор мог сам придумать некие законы и сам им следовать. Именно такой попыткой выяснения прекомпозиционных, *тоновых* закономерностей в клавирных сочинениях Фрескобальди мы и займемся.

1.2. Тоновая организация в музыке Фрескобальди

В своем творчестве композитор опирается на систему двенадцати тонов. Однако в целом можно выделить следующую закономерность: в жанрах фантазийного стиля Фрескобальди использует весь спектр существующих модусов, а в церковных сочинениях он не выходит за рамки восьми ладов. Это и неудивительно, ведь известно, что О. Лассо не принял реформы Глареана, а Ж. Титлуз в предисловии к сборнику магнификатов (1626) написал: «Церковь свела все антифоны и песнопения к восьми тонам, и нужно, чтобы мы следовали этому правилу» (цит. по [6, *91*]).

Таким образом, «смешение стилей», столь типичное для барокко, тем не менее, не было неорганизованным хаосом. В полном соответствии с принципом гармонии антитез, художники данной эпохи умеряли и продумывали свои прихоти и причуды.

Опираясь на существующие в современной теории положения (конечно, с учетом специфики эпохи и индивидуального композиторского стиля Фрескобальди), мы разработали предлагаемый ниже **алгоритм определения тона в произведениях Фрескобальди.**

Сначала нобходимо определить основной тон многоголосного финалиса и манерию. Согласно В. Апелю, «термин **манѝрия** (maneria)… обозначает лады с общим финалисом. …Выделяются четыре манерии: protus, deuterus, tritus, tetrardus, без подразделения на автентический и плагальный лады» [1, *17*].

После этого следует обратить внимание на наличие или отсутствие ключевых знаков, что позволит отнести тон к той или иной проприации. Проприация – это один из трех вариантов высотного положения Гвидонова гексахорда: «… от *f* („мягкий", с си-бемолем), от *c* („натуральный", или простой) и от *g* („твердый", „дуральный", с си-бекаром)» (Холопов [11, *42*]). При наличии бемоля проприация оказывается моллярной, при отсутствии – натуральной или дуральной. Для различения двух последних опираемся на акциденции и каденции. Проприация позволят нам выяснить, транспонирован ли тон, и если да, то в какую сторону: на квинту вниз или вверх. В эпоху раннего барокко уже применяются транспозиции в обе стороны, иногда даже на две квинты, в отличие от ренессансной практики, где единственно возможной была транспозиция на квинту вниз (или кварту вверх).

Теперь мы подошли к самому сложному, но и самому интересному этапу – определению конкретного тона сочинения. Это делается по-разному, в зависимости от склада пьесы.

В сочинении полифонического склада учитывается амбитус голосов – так называемая *парная диспозиция* (термин Г. Лыжова). Наиболее ярко названный принцип проявляет себя в четырехголосии, где амбитусы голосов повторяются через октаву. Ведущая пара: cantus – tenor, поскольку главным голосом веками считался тенор. Здесь излагаются остовные консонансы. Именно по ней определяется тон всего сочинения. Подчиненная пара: bassus – altus. Выясняя, каково положение диспозиции в конкретном случае (высоко – автентический тон, низко – плагальный), проанализируем мелодический абрис темы. Опора на квинту свидетельствует о принадлежности к нечетному тону, на кварту – четному. Иногда одна и та же тема может меняться в зависимости от того, в каком голосе она проводится. Так образуется соотношение пропост и риспост, соответствующее теме и ее тональному ответу. Это явление К. Бернхард называет *консоциацией ладов*: «…объединение автентического лада с его плагальным и плагального с его автентическим… Консоциация есть лучший способ проводить фуги всеми голосами соответственно данному ладу… В таком случае кварта обращается в квинту, а квинта в кварту, и, где это возможно, сохраняются полутоны… каковые являются господствующими звуками» (цит. по [5, *114–115*]).

В том случае, если в пьесе преобладает гомофонно-гармонический склад, амбитус голосов может не быть показательным, так как, например, в токкатах (а именно для них типичен такой склад) нет четкого голосоведения и количества голосов, а обилие пассажей становится причиной гигантского диапазона голосов. Здесь необходимы другие критерии для разграничения автентических и плагальных ладов. Во-первых, наличие или отсутствие нисходящего поступенного хода в басу (как минимум, в объеме кварты) в начале пьесы. В первом случае с большой долей вероятности можно утверждать, что перед нами – плагальный тон. В автентических тонах преобладают (с самого начала!) скачки баса, но не плавное движение. Во-вторых, пристального внимания требует каденционный план пьесы. Согласно теории монодических церковных тонов, их реперкуссы располагаются следующим образом:

тон	финалис	реперкусса	тон	финалис	реперкусса
I	d	a	II	d	f
III	e	c	IV	e	a
V	f	c	VI	f	a
VII	g	d	VIII	g	c
IX	a	e	X	a	c
XI	c	G	XII	c	e

В многоголосных сочинениях эти реперкуссы становятся созвучиями (конкордами) с основным тоном на указанных звуках. Правда, медиантовые каденции менее характерны, чем каденции на пятой ступени, ведь уже интенсивно формируется классическая функциональная тональность с ее определенностью и остротой тяготений, особенно доминантовых. Такое предвосхищение как раз наиболее сильно заметно в рассматриваемых гомофонно-гармонических пьесах. Противоречие между старинными традициями монодических реперкусс и зарождающимися новыми функциональными взаимоотношениями разрешается следующими способами.

1. Медиантовая ступень в плагальных ладах может появляться нечасто, но на заметных для слуха участках формы, например, в начале строфы, верса, партии (как правило, такие пьесы состоят из множества четко отделенных разделов) или в яркой, значимой каденции.

2. Реперкусса не на пятой ступени может быть часто встречающимся созвучием, что выявляется статистически.

3. Очень оригинальный способ акцентирования внимания на «нестандартной» реперкуссе – ее показ с помощью «местной доминанты». Он свидетельствует о начале проникновения внутрь системы «тонико-доминантовых» отношений и намеке на «отклонения».

Проанализировав большое количество сочинений Фрескобальди по выработанной нами методике, мы пришли к выводу, что композитор, в отличие от многих своих современников, достаточно бережно относится к сохранению облика того или иного тона. В противоположность существовавшей в его время тенденции к нивелированию различий между модусами (на которую неоднократно жаловался Глареан), Фрескобальди, по сути, возобновляет традицию разграничения тонов. Так, возрождая хорошо забытое старое, композитор в очередной раз приходит к реформаторству, а реставрация испытанных приемов становится проявлением барочного остроумия.

В отличие от новаций скрытых, явное инвенторство бросается в глаза и сразу поражает исследователя. К числу таких диковинок относятся пассакальи Фрескобальди (входит этот танец в состав баллетто или является самостоятельной пьесой, значения не имеет). Так, в пассакалье из Баллетто № 3 мы сталкиваемся с уникальной для того времени пьесой, модулирующей из *B* лидийского в *g* дорийский. Как известно, теоретиками подобная ладовая разомкнутость осуждалась: «Часто окончание песни искажается … Некоторые певцы действительно находят удовольствие в этом и даже считают красивым и переворачивать окончания песен, и насмехаться над слушателем» (Глареан, цит. по[9, *400*]).

Специфическая структура пассакальи, членящейся на двутакты-вариации с постоянным кадансированием с помощью полного гармонического оборота, обусловливает некоторые особенности звуковысотной организации. В течение тринадцати таких вариаций устой настолько прочно «вбивается» в сознание, что модуляция, происходящая в четырнадцатой вариации, воспринимается как нечто совершенно неожиданное и поистине фантазийное – барочная поэтика чудесного проявляется здесь очень ярко. После завершившегося «хода» новообретенный лад утверждается еще на протяжении пяти вариаций.

Феномен такой ладово-разомкнутой формы встречается у Фрескобальди только в жанре пассакальи, что может быть объяснено с помощью этимологии названия. Слово «пассакалья» происходит от испанского pasar (проходить) и calle (улица) и обозначает песню, а позднее и танец, «первоначально исполнявшийся на улице в сопровождении гитары при отъезде гостей с празднества…» [10, *413*]. Этимология пассамеццо во многом схожа: «Пассамецо[2], или пассандо. Представляет собой постепенное вступление в танец. Происходит от слова „passae“, что значит „идти через“, проходить или уходить. Это то же самое, что и переход» (Преториус, цит. по [12, *171*]). Общей точкой, объединяющей идеи пассакальи и модуляции, является «переход», движение. Здесь мы сталкиваемся с типичной для эпохи барокко игрой различными семантическими оттенками одного и того же слова или близких слов. Еще один смысловой оттенок «хода» – равномерное ритмическое движение, соответствующее «шагу» и любым аналогичным упоминаниям в тексте. Обычно описанный комплекс выразительных средств был связан с аффектом скорби, поскольку изначально под упомянутым шествием понималось исключительно шествие Христа на Голгофу. Фигуру passus duriusculus мы находим

[2] В названии сохранена орфография перевода оригинала (прим. ред.).

и у Фрескобальди. Вторая часть пассакальи (после модуляции) вся построена на этом ходе.

Итак, мы убедились, что в тональной системе Фрескобальди имеют место как следование старинным традициям и даже их возрождение, так и черты явного и неоспоримого новаторства. Однако еще более поразительным образом проявляется фантазия композитора в сфере применения хроматизмов.

2. Хроматизм в музыке Фрескобальди

…При помощи хроматической ступени мы можем достичь прекрасной и звучной гармонии.

Царлино. Установления гармонии. III, 78
(цит. по [9, *485*])

Хроматизм находит у Фрескобальди широчайшее и разнообразнейшее применение: пикантные переченья соседствуют с томными хроматическими тетрахордами Н. Вичентино, а скорбные passus duriusculus – с причудливыми мажоро-минорными сопоставлениями. Система модальной хроматики настолько сильно и детально развита композитором, что в этом с ним могут сравниться далеко не все его современники.

Musica ficta имеет весьма давние корни. Если не учитывать древнегреческую музыку, то можно говорить о распространении хроматизма в Западной Европе начиная с XIII века. Он был тогда очень скромно представлен – тремя «ложными» полутонами (fis, cis, gis) к воксам «re» в трех гексахордах.

В XVI веке Н. Вичентино предпринимает попытку возрождения древнегреческих родов. В итоге, помимо восьми диатонических церковных тонов, он выводит еще по столько же хроматических и энармонических. Смелый эксперимент по использованию указанных родов на практике проводили сам Н. Вичентино, К. Джезуальдо, К. де Роре, А. Берарди, Д. Мадзокки.

Новация Н. Вичентино, тем не менее, не всеми его современниками воспринималась положительно. Общеизвестно, что Дж. Царлино некоторые полемические главы своих «Установлений» посвятил опровержению заблуждений хроматистов. Он не протестовал против *элементов* хроматики, а боролся с неумеренным энтузиазмом тех, кто использовал упомянутый род *целиком*.

Таким образом, к эпохе раннего барокко сформировалась особая звуковысотная система, которую современные исследователи называют хроматической модальностью. Новая хрома, то есть увеличенная прима, изобретение новейших хроматистов во главе с Н. Вичентино, звучала на клавишных инструментах того времени очень специфично из-за своеобразия темперации. Современники свидетельствовали, что «у лютен и виол тон делится на два равных полутона, а у чембало и ему подобных инструментов полутоны не равны» (Э. Боттригари. «Дезидерио, или Об исполнении на различных инструментах» [9, *538*]).

Согласно Ю. Холопову [11, *76*], новая хрома имела пять источников возникновения, от исторически более ранних и уже упомянутых нами до новейших:

– *миксодиатонический* ряд (с хромой b–h);

– *акциденции* «ложной музыки» (fis, cis, gis);

– *транспозиционные мутации*, от прибавления к коренным трем гексахордам еще других, транспонированных;

– «возрождение» в эпоху Ренессанса «*греческой*» *хроматики* (типа a–fis–f–e);

– зарождение *реторической*[3] *хромы* (на основе переченья «mi contra fa»), в дальнейшем особых хроматических фигур вроде passus duriusculus.

Как известно, практика использования *миксодиатонической хромы* – очень старинная. Еще во времена Средневековья переменность *b–h* была чрезвычайно распространена и вводилась ради избегания тритона. Однако наличие или отсутствие одного или другого вариантов ступени (или их обоих) не влияло на определение тона, ведь для характеристики тона гораздо важнее специфический «мелодический профиль» (финалис, реперкусса, мелодические формулы).

Первоначальное «место дислокации» *акциденций* – это каденции. Обострение вводного тона способствовало тому, что именно в каденциях

[3] Здесь и далее в словах «реторика», «реторический» мы следуем орфографии, предлагаемой Ю. Холоповым.

формируются классические функциональные отношения по типу D–T, которые затем начнут проникать внутрь построений. В связи с этим представляется важным проанализировать существовавшие в рассматриваемый период виды каденций с точки зрения их роли в складывании классической функциональной гармонии.

Ко времени Фрескобальди в музыке уже довольно давно существовала хорошо организованная, иерархически соподчиненная система каденций, весьма детализированная. Теоретически она была сформулирована позднее, в начале XVIII века. Любопытно, что приводимая ниже систематика основана на представлении о том, что разнообразные ходы в басу на каденционных участках ведут свое происхождение от типизированных мелодических оборотов различных голосов, бытовавших в эпоху господства контрапункта. Считалось, например, что последовательность ступеней II-I характерна для тенора, VII–I – для кантуса и т. д.

Итак, И. Вальтер в «Наставлениях по музыкальной композиции» называет следующие разновидности клаузул, то есть заключительных каденций:

1. Perfectissimam. Бас идет на квинту вниз или на кварту вверх (V–↓I, V–↑I). Эта клаузула, несомненно, наиболее «тональная» по интенсивности тяготения к финалису. Примеров использования ее – огромное количество. Приведем лишь некоторые из них (пример 1). Интонация задержания к терцовому тону доминанты становится своеобразной «лейтинтонацией» музыки Ренессанса и раннего барокко. Однако еще более явно тонико-доминантовое тяготение там, где вводная ступень берется сразу, без задержания (пример 2).

2. Perfectam. Ход баса: IV–↓I, IV–↑I. Такая клаузула особенно характерна для третьего и четвертого тонов (пример 3).

3. Minus perfectam (V–VI в bassus) – чрезвычайно распространенная у Фрескобальди клаузула. Пожалуй, ее можно без опасений назвать прерванной каденцией, поскольку это будет полностью соответствовать и ее структуре, и ее функции, и нашему восприятию. Частое использование такой каденции у композитора свидетельствует о хорошо сформированном у его слушателей ожидании клаузулы perfectissimam. Нарушение этого ожидания усугубляет напряженность и даже слегка шокирует, что вполне сопоставимо с действием прерванной каденции в музыке более позднего времени (пример 4).

4. Cantizantem (VII–I) звучит особенно мягко, как доминантовый секстаккорд с разрешением в тонику в музыке позднейших времен (пример 5).

5. Tenorizantem (II–I) может представать в разных вариантах: то в виде уменьшенного секстаккорда на второй ступени с разрешением (пример 6 а), то в необычном звучании во фригийском ладу (пример 6 б).

6. Altizantem (V–↓III). Эта клаузула у И. Вальтера не упоминается, однако она, как и все остальные, использовалась задолго до составления приводимой систематики. Каденция altizantem звучит мягче и незавершеннее, чем cantizantem, но встречается и в конце строк или даже строф, то есть достаточно протяженных отрезков формы, выполняя роль своеобразного многоточия (примеры 7 а-в).

Вышеприведенная классификация каденций характеризует лишь соотношения пенультимы и ультимы (буквально, «предпоследнего» и «последнего» звуков в монодии или конкордов в многоголосии). Но для того чтобы проанализировать процесс формирования «твердой» классической тональности в недрах «рыхлой» раннебарочной, важно обратить внимание и на антепенультиму («перед предпоследней»). Это позволяет заметить такую тенденцию: последовательность *антепенультима – пенультима – ультима* часто превращается в S–D–T, а неустойчивые функции могут быть представлены диссонирующими аккордами (примеры 8 а-г).

К группе акциденций, помимо каденционных musica ficta, примыкают звуки, входящие в состав одноименных трезвучий на разных ступенях лада. Истоки их – в традиции завершать все пьесы созвучием с большой *пикардийской* терцией. Постепенно одноименность мажорного и минорного вариантов гармонического финалиса экстраполировалась на другие ступени лада, благодаря чему список возможных в ладу созвучий значительно пополнился.

Эта общая тенденция приобрела у Фрескобальди некоторые характерные черты. Частая смена одноименных трезвучий стала причиной появления огромного числа перечений – как в рамках одного голоса, так и между голосами (примеры 9 а-г). Подобные переченья на близком расстоянии – особая черта хроматического стиля Фрескобальди, придающая его музыке неповторимость, яркость и пикантность. Одноименные конкорды мо-

гут звучать в самой непосредственной близости, однако это происходит лишь в тех пьесах, где в основу положена тема, содержащая греческий тетрахорд или же passus duriusculus (примеры 10 а-б). Такое буйство контрастов света и тени (уподобим их мажорным и минорным трезвучиям), их резкие и частые перепады роднят музыку Фрескобальди с современной ему живописью.

Еще одним путем хроматизации гармонии у Фрескобальди стала мутация. В системе Гвидо, действовавшей на протяжении трех столетий, существовала мутация в пределах церковного звукоряда – переход из одного гексахорда в другой (то, что Ю. Холопов называет *внутренней* мутацией). Но уже в XVI веке начинает формироваться такое явление, как мутация *внешняя*, предполагающая выход за пределы церковного звукоряда. Ее использование ставит острые проблемы перед композиторами и исполнителями-инструменталистами (особенно на клавишных), связанные с *темперацией*.

В XVI веке существовало несколько путей развития темперации:

1) создание мезотонической (среднетоновой) системы, где предпочтение отдавалось терциям, а не квинтам;

2) замкнутые «циркулирующие» системы, благодаря которым появлялась возможность играть в «далеких» тональностях;

3) поиски «истинной интонации» у Дж. Царлино, опыты Н. Вичентино (у него октава делится на 31 часть).

Темперация Дж. Царлино не привилась, а из опытов Н. Вичентино были отобраны лишь некоторые элементы, например, греческий тетрахорд в разных видах (*d–h–b–a* или *d–f–fis–g*) стал использоваться как ***тема***.

Мезотоническая темперация существовала, скорее всего, со второй половины XV века. В ней можно было извлечь восемь чистых терций, однако очень плохо звучали интервалы *Gis–Es* («волк»), *H–Es*, *Fis–B*, *Cis–F*, *Gis–C*. Таким образом, пределом в данной системе стали трезвучия *Es* и *E*[4].

Какой же темперации придерживался Фрескобальди?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, проанализируем одну из самых новаторских в гармоническом плане пьес композитора – Praeambulum legatura. По количеству встречающихся здесь акциденций она не имеет себе равных, однако чтобы пьеса не распалась, композитор создает прочный гармонический «каркас», явно тональный, можно даже сказать, выдержанный в g-moll, – начальное и заключительное построения преамбулы (примеры 11, 8 г). Приведем схемы звуков и созвучий, встречающихся в преамбуле (примеры 12, 13, 14). Обращает на себя внимание огромная роль диссонирующих аккордов, в основном, малых мажорных, часто без квинты, а также уникальный уменьшенный септаккорд. Именно с помощью таких созвучий осуществляются краткие отклонения в другие центры (примеры 15 а-г).

Еще раз взглянув на пример 13, можно сделать вывод, что гармонический амбитус очень «углублен» в бемольную сферу. Крайний звук квинтовой цепи – *ges* (в диезной области – всего лишь *gis*), предельное созвучие – *es–ges–b* (верхняя граница – *a–cis–e*). Использование интервалов, недопустимых в мезотонической темперации (*Gis–Es* и *Gis–C* в составе *as–c–es* и *f–as–c*, *Cis–F* в *b–des–f*, *Fis–B* – в *es–ges–b*), заставляет предположить, что пьеса рассчитана на инструмент с «циркулярной» темперацией.

Это заключение подтверждается также тональным планом еще одной экстраординарной пьесы – Ricercare con obligo del Basso come appare («Ричеркар с обязательным басом, как видно») из «Fiori musicali». В ней Фрескобальди последовательно проводит сольмизационную тему ut-mi-fa-re в диезных, а затем и в бемольных тональностях:

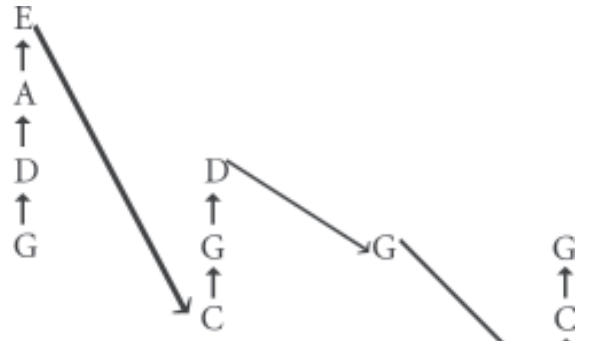
	C	**G**	**D**	**A**	**A+cis** (удвоенное проведение темы)	**E**	**D**	**G**	**C**	**F**	**B**	**Es**	**F**	**C**
тт.:	1–8	8–12	13–14	15–21	21–24	25–29	30–34	34–36	37–41	42–45	46–49	50–54	54–58	59–64

[4] Изложено по [3, *10–11*].

В данной пьесе тоже встречаются созвучия, неприемлемые при мезотонической темперации: *as-c-es* с квинтой *Gis-Es* и терцией *Gis-C*. Верхний предел в этом ричеркаре продлен (по сравнению с преамбулой) еще на одну квинту и достигает *e-gis-h*.

Аналогичный пример «выстроенности» квинтового круга находим в каприччо «баталия», но здесь «систематизации» подлежат пока не тональности, а модальные лады:

В квинтовой цепи обнаруживаются два «разрыва»: между *E* mix и *C* ion и между *G* mix и *F* lyd-ion, как будто композитор хочет еще и еще раз начать сначала, уходя при этом то на одну (C), то на две (F) квинты вниз от исходной точки (G):



	G ion-mix	D						mix	F lyd-ion	C ion	G ion
тт.:	1–6	7–10	10–14	15–19	20–23	24–26	26–31	32	33–34	35	37–38

Очевидно, что для гармонических поисков Фрескобальди в области внешней мутации наиболее приемлемой темперацией становится «циркулярная». Несомненна связь творчества композитора и теории К. Антеньянти, изложенной в его руководстве «Органное искусство» (1608). «Характерной особенностью системы настройки Антеньянти … явилось расположение звукоряда по четырехзвучиям, связанным квинтовым кругом тональностей, а также равномерность темперирования настраиваемых квинт…» (цит. по [12, *42*]). А круг тональностей в проанализированном ранее ричеркаре на бассо остинато полностью совпадает с ладотональной последовательностью настройки по К. Антеньянти.

«Возрождение» античного *хроматического тетрахорда* оказало огромное влияние на многих композиторов, в числе которых был и Фрескобальди. Темы, в состав которых входит названная последовательность, проникают во все жанры композитора, даже в мессу. Мы говорим «даже» потому, что хроматический род всегда считался женственным, изнеженным, капризным, чувственным, а в церкви таким эмоциям, разумеется, не место (примеры 16 а, б).

Однако часто хроматический тетрахорд «маскируется» композитором с помощью весьма распространенного (начиная с эпохи Ренессанса) приема *изовокальной вариации* (термин Г. Лыжова; греч. isos – равный, одинаковый, подобный; лат. vox – вокс, сольмизационный слог). Суть этого явления заключается в так называемой *фрагментарной транспозиции*, когда тема делится «на фрагменты, которые при повторении или имитации могут даваться в транспозиции сравнительно с начальным проведением темы» [7, *108*]. Благодаря этому приему звуки на расстоянии кварты оказываются функционально тождественными, а интервал между ними как бы перестает существовать.

Изовокальной техникой Фрескобальди интенсивно пользуется в своих ранних сочинениях – в Первой книге фантазий (1608). Одна из тем седьмой фантазии часто подвергается таким вариациям (примеры 17 а-е). Сольмизационные замены в разных местах темы позволяют получить множество вариантов, особенно учитывая далекие и смелые для того времени мутации.

В условиях барочной эстетики изовокальная техника получает новое обоснование. Стремление первенствовать, изобретать, приверженность «странностям» и «причудам», свойственные эпохе, дали старому приему другое название и смысл. Теперь это inganno («обман»), когда одна партия начинает тему, а следующая ее повторяет, но не интервалы, а названия звуков гексахорда. В примерах (18 а-г) демонстрируются некоторые образцы «одинарных» и «двойных» подмен (inganni) в творчестве Фрескобальди.

Чрезвычайно распространенные поступенные восходящие или нисходящие ходы также маскировались и делались более утонченными за счет рас-

щепления целых тонов на полутоны с новой хромой. Так возникает ход, получивший в дальнейшем широчайшее распространение и известный нам как реторическая фигура passus duriusculus. Последовательное накопление хроматических полутонов, заполняющих нисходящее движение, демонстрирует вторая фантазия из сборника 1608 года. Последняя шестая строфа пьесы основана на хроматическом варианте главной темы, причем полутонами могут заполняться разные тоны:

К концу строфы (и всей пьесы) оба варианта расщепления тона сливаются, и образуется плавный хроматический ход – образцовый passus duriusculus (пример 19).

Беспрецедентный по свой продолжительности passus duriusculus мы обнаруживаем в четвертой гальярде из ряда шести гальярд, где (с учетом октавных переносов) «жестковатый ход» охватывает диапазон уменьшенной дуодецимы (пример 20). Неоднократные сопоставления одноименных трезвучий, сам хроматический ход, тем не менее, не выражают в данном случае какого-либо скорбного или мрачного аффекта, как можно было бы ожидать. Гипорхемный (то есть танцевальный) стиль нивелирует печальную семантику вышеуказанных средств, и остается лишь причудливая звуковая игра.

***

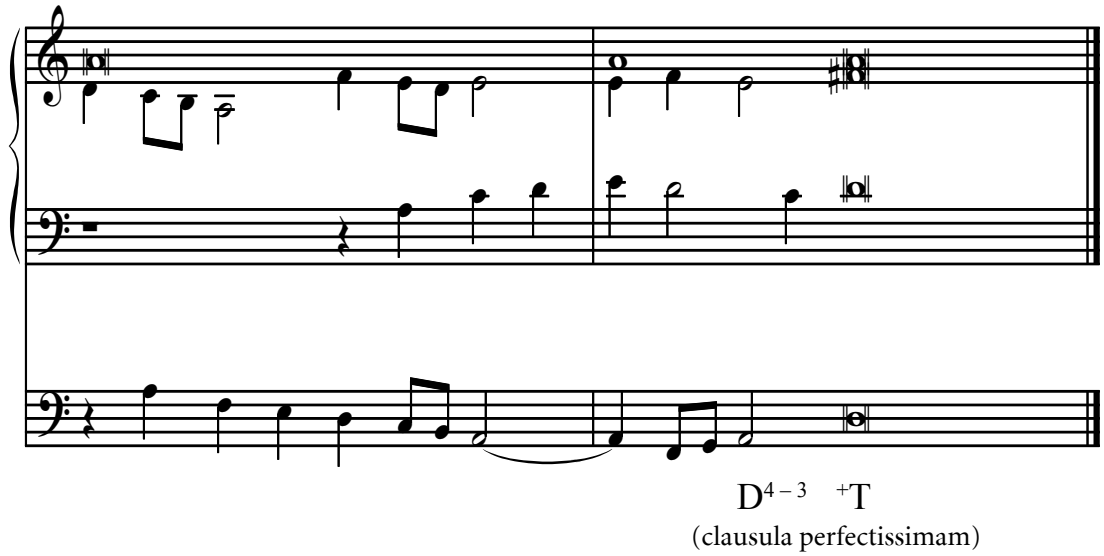
Проанализировав некоторые аспекты звуковысотной системы клавирных сочинений Фрескобальди, мы приходим к выводу, что это весьма самобытная, разнообразная и все еще загадочная область. В чем-то опираясь на традиции, композитор многое изобретает сам. Это вполне естественно и даже необходимо для творца эпохи барокко, когда так высоко ценилось искусство быть остроумным и многосторонним. Позволим себе соединить «далековатые идеи», как выразились бы теоретики эпохи, и поиграть со словами, вполне в духе времени, высказав следующее соображение. В области гармонии, как, впрочем, и во всех остальных, Фрескобальди вполне оправдывал свою фамилию, ведь «fresco» в переводе с итальянского обозначает «свежий, оригинальный», а «baldo» – «храбрый, смелый, отважный». Великое множество открытий и действительно смелых нововведений убеждает нас в этом.

ЛИТЕРАТУРА

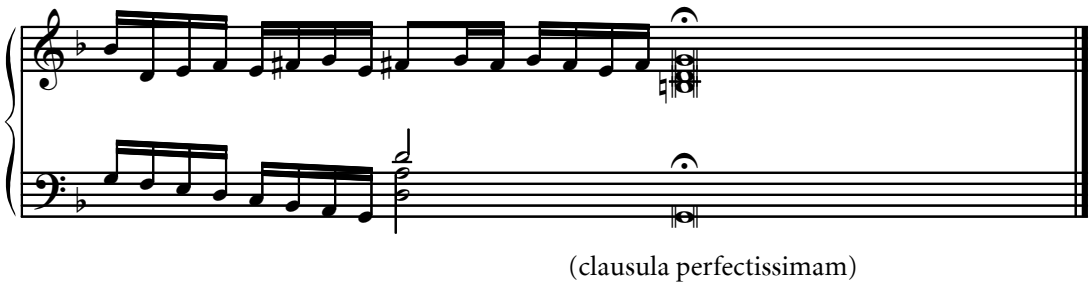
1. *Апель В.* Григорианский хорал (в кратком изложении Татьяны Кюрегян) // Григорианский хорал: Сб. науч. трудов МГК им. П. И. Чайковского. М., 1997.
2. *Баранова Т.* Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI–XVII веков (Из истории музыкальной науки) // Из истории зарубежной музыки: Сб. статей. М., 1980.
3. *Волконский А.* Основы темперации. М., 1998.
4. *Еппесен К.* Контрапункт // Войченко О. Книга К. Еппесена «Контрапункт» / Пер. с нем. с коммент.: Дипломная работа. Рукопись. Ростов н/Д, 1982.
5. *Катунян М.* Учение и композиции Генриха Шютца // Генрих Шютц: Сб. статей. М., 1985.
6. *КривицкаяЕ.* О некоторых аспектах французской ладовой теории XVII века // Музыкальное искусство барокко. Стили, жанры, традиции исполнения: Сб. статей МГК им. П. И. Чайковского. М., 2003. – Вып. 37.
7. *Лыжов Г.* Ребус Лассо // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения): Сб. статей МГК им. П. И. Чайковского. М., 2003.
8. *Лыжов Г.* Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века (на примере Magnum opus musicum Орландо ди Лассо). Автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 2003.
9. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966.
10. *Райгородский П.* Пассакалья // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990.
11. *Холопов Ю.* Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Гармония: проблемы науки и методики: Сб. статей РГК им. С. В. Рахманинова. Ростов н/Д, 2002. – Вып. 1.
12. *Шерман Н.* Формирование равномерно-темперированного строя. М., 1964.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1

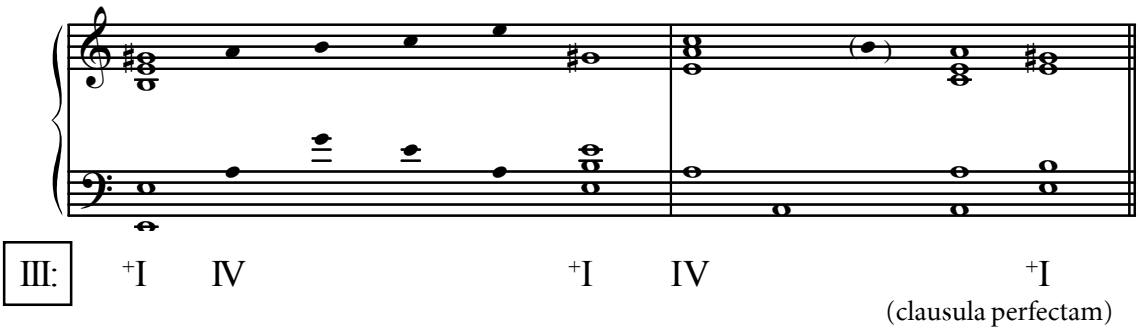
«Fiori musicali» (1635). Messa della Madonna. № 38 Kyrie.

Пример 2

Toccata Prima (Первая книга токкат, 1637).



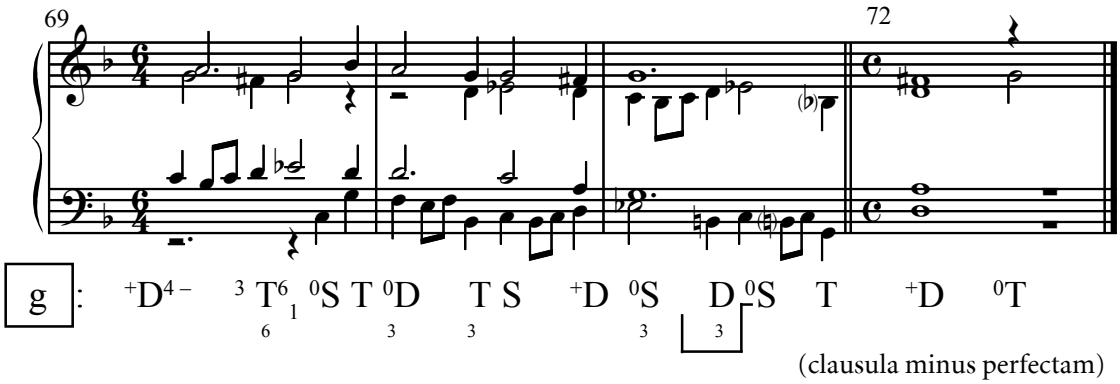
Пример 3

Toccata Sesta (Первая книга токкат, 1637) (редукция).



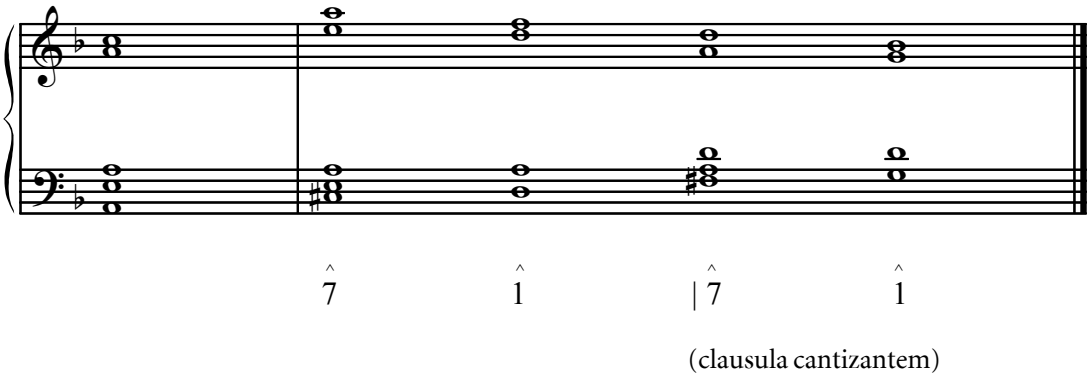
Пример 4

Каприччо на фламандский бас.



Пример 5

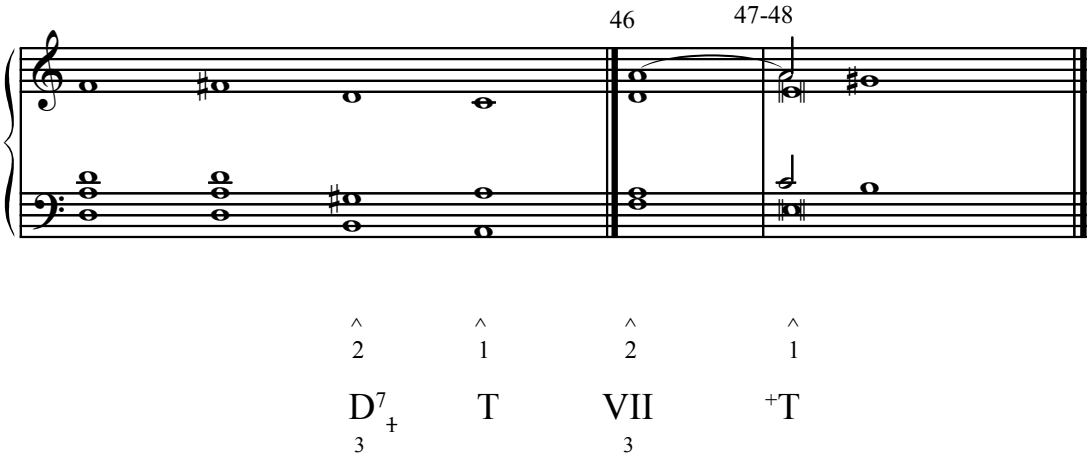
Toccata Prima (Первая книга токкат, 1637) (редукция).



Пример 6

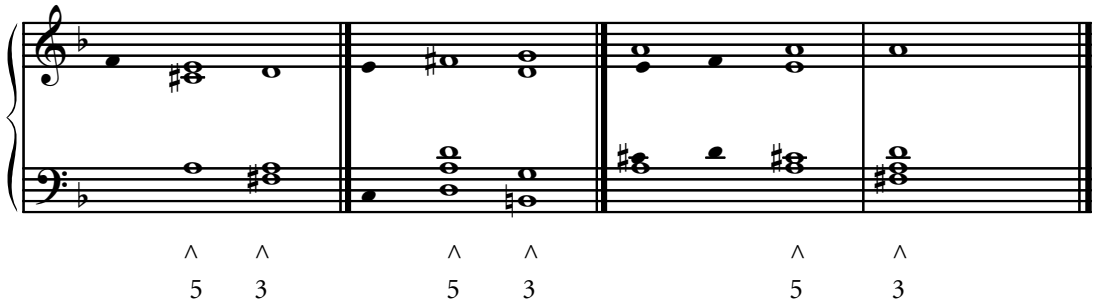
а) Toccata Quinta (Первая книга токкат) (редукция).

б) «Fiori musicali». Messa delli Apostoli. № 33. Toccata per l'Elevazione (редукция).



Пример 7

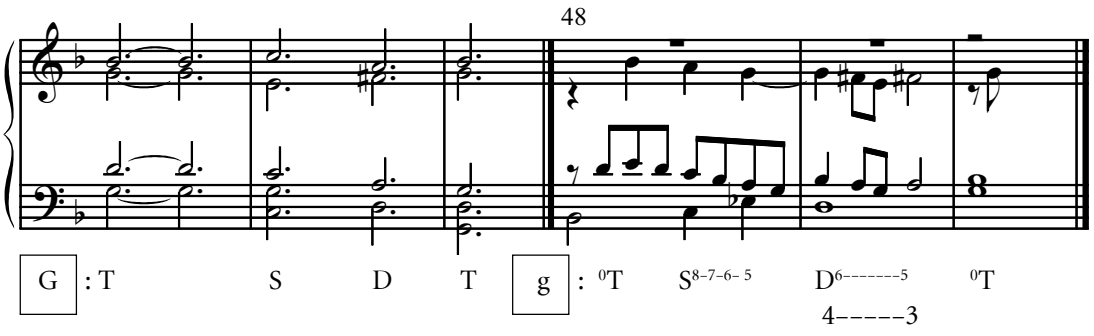
а) Toccata Quarta (редукция) **б) Toccata Prima (редукция)** **в) Toccata Seconda (редукция)**



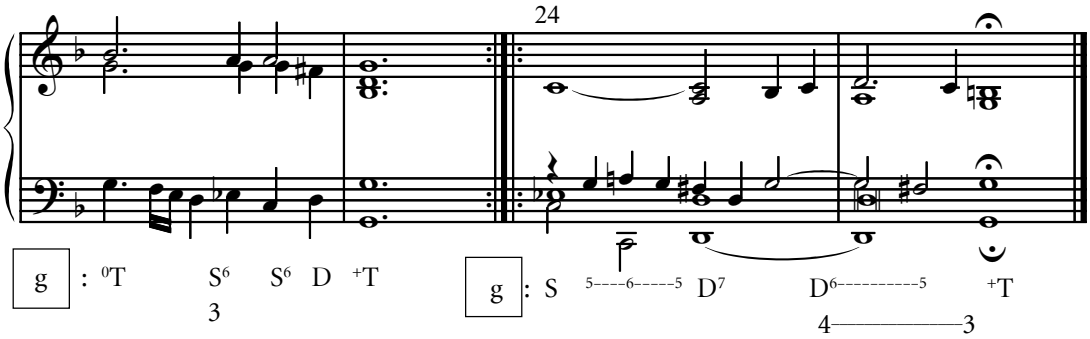
(clausula altizantem)

Пример 8

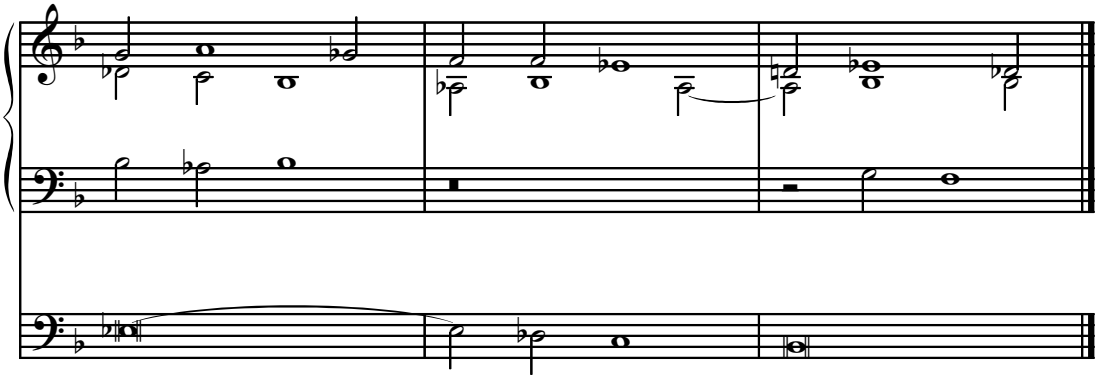
а) Каприччо на тему Фра Якопино, соединенную с песней Руджиеро (редукция) **б) Каприччо на фламандский бас**

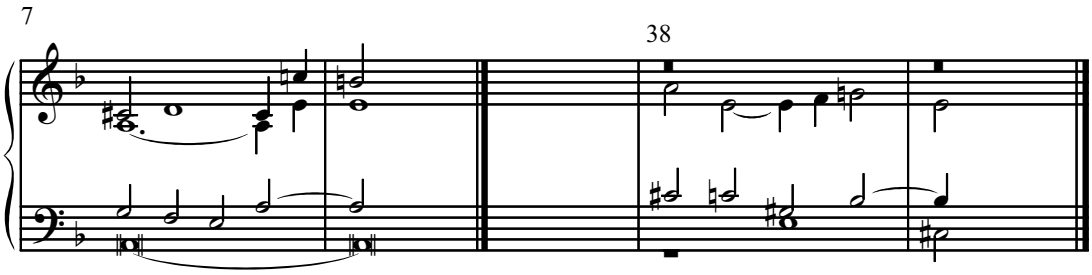


в) Partita sopra l'Aria di Follia. Seconda Parte **г) Praeambulum legatura**

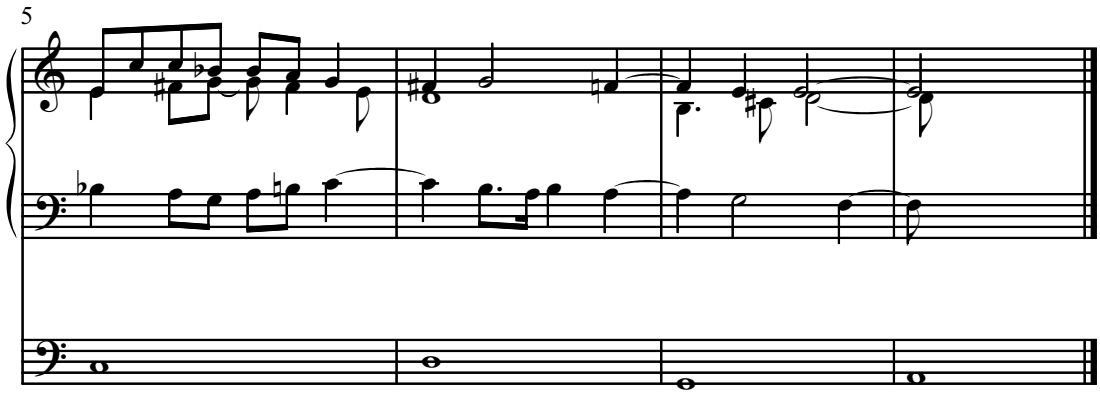


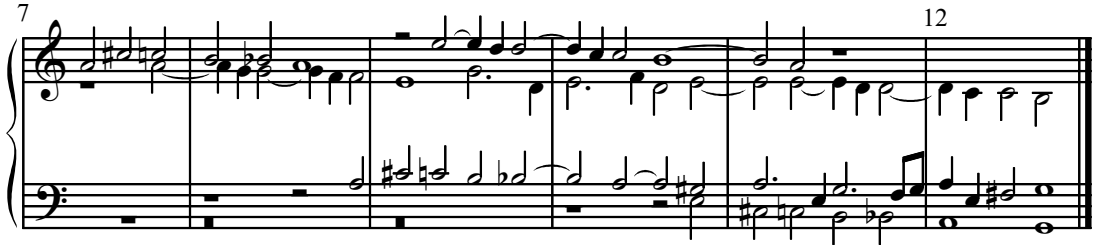
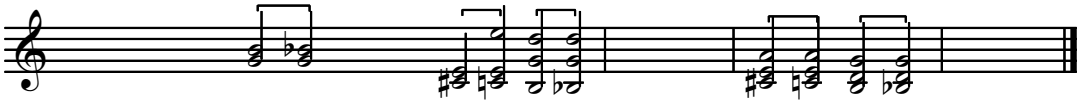
Пример 9

а) Praeambulum legatura

б) Praeambulum legatura



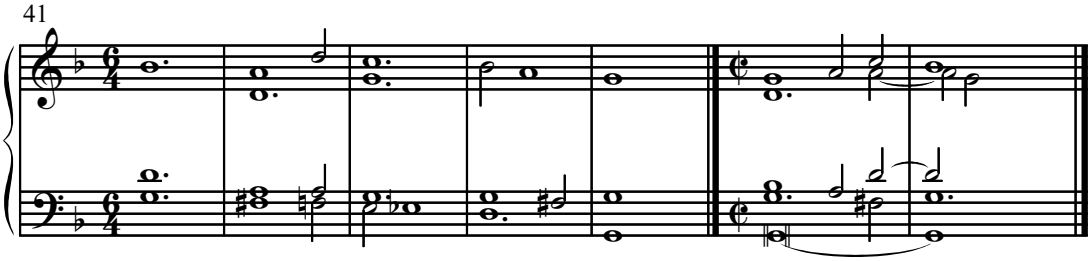
в) «Fiori musicali». Messa della Domenica. № 17, Toccata cromatica per l'Elevazione

г) «Fiori musicali». Messa delli Apostoli. Messa delli Apostoli. № 30, Toccata avanti il Ricercare.

Пример 10 а

«Fiori musicali». Messa della Domenica. № 17,
Toccata cromatica per l'Elevazione.

редукция

Пример 10 б

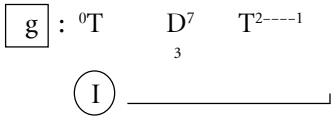
Пример 11

Пассакалья из Баллетто № 3 (редукция)



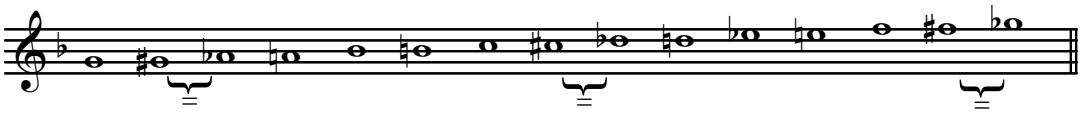
passus duriusculus

Praeambulum legatura



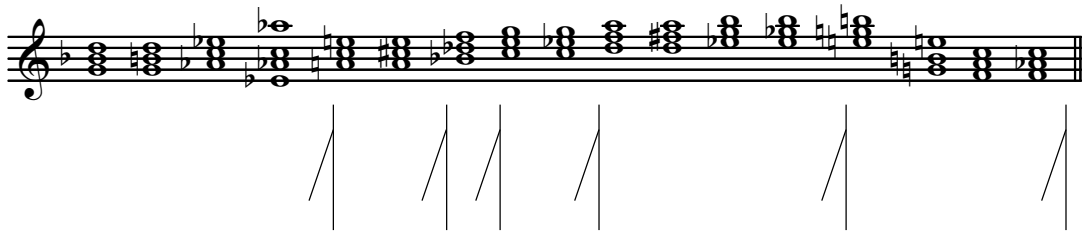
Пример 12

Суммарный звукоряд:

такты: 8 12, 17, 19, 21 4, 11 2, 7 5, 21 4, 11, 12 2, 3 21

Пример 13

Консонирующие созвучия:

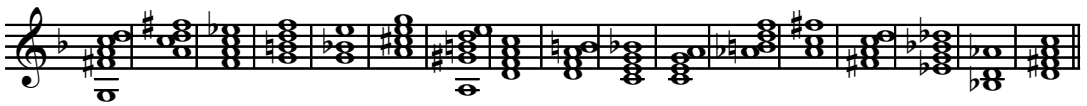
такты: 25 21 8 2 5, 15 4, 11, 9 17,
20 24 прох. 19

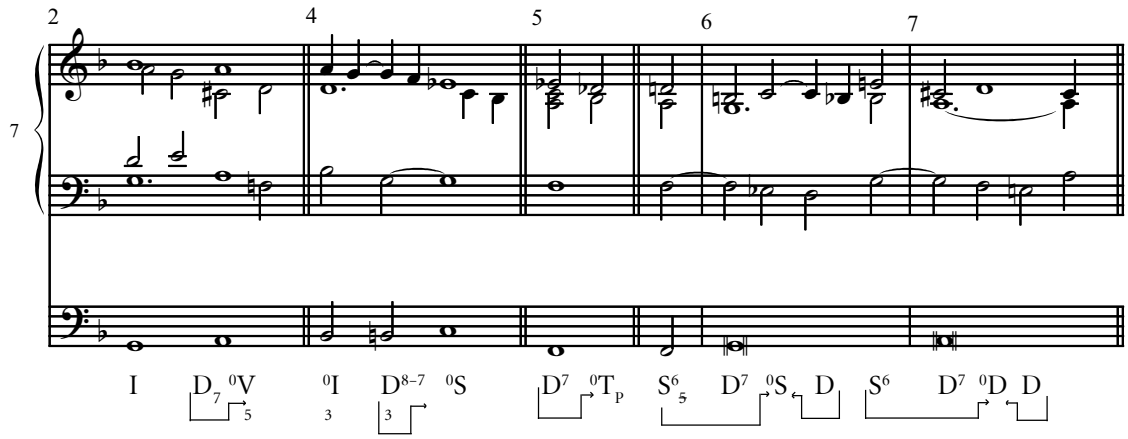


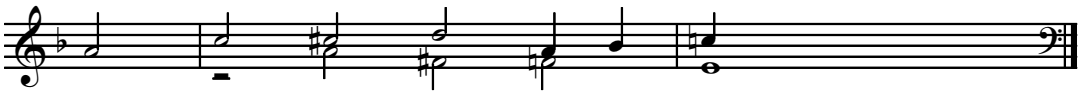
gis ? B ? H, h ? Des, E ?
Ges, cis ? fis ?

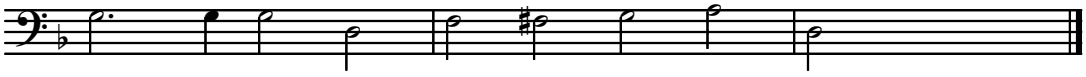
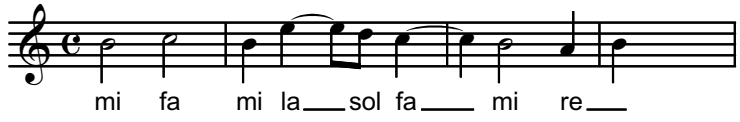
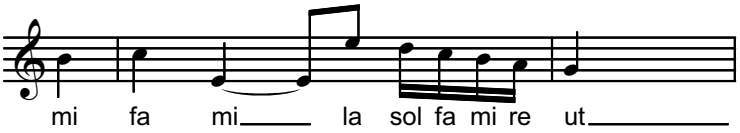
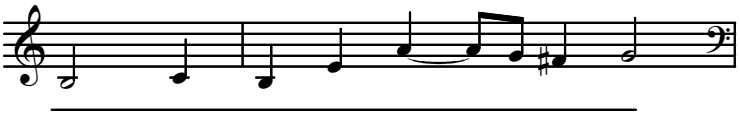
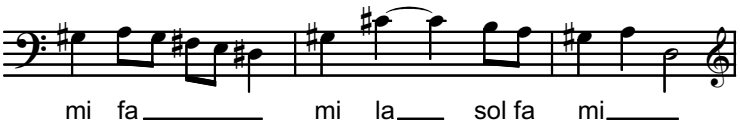
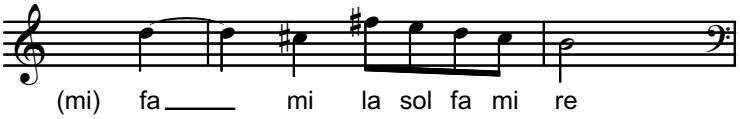
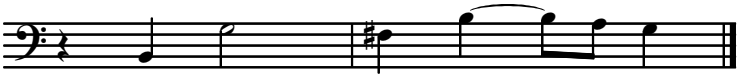
Пример 14

Диссонирующие созвучия:

такты: 1 3 5 6 6 7 8 9 9 9 9 12 14 17 21 23 24

Пример 15

а) б) в) г)

Пример 16

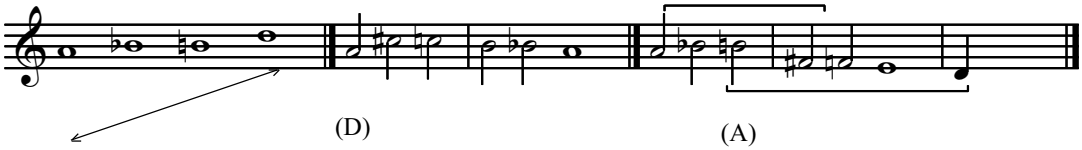
а) Ricercare sopra *mi-re-fa-mi*

б) «Fiori musicali». Messa della Domenica. № 15, Ricercare dopo il Credo

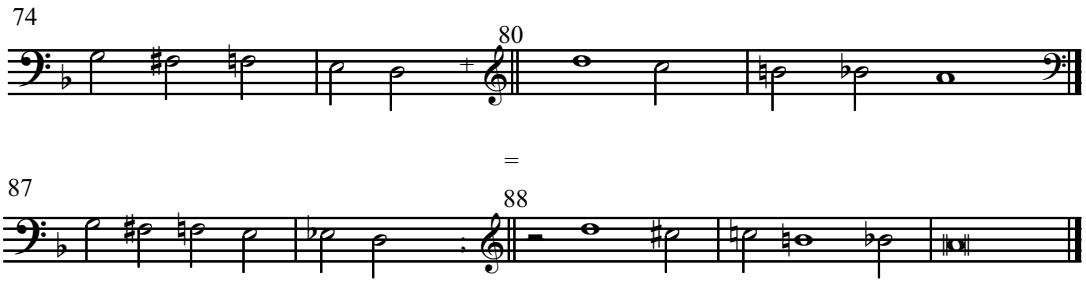
(восходящий и нисходящий варианты хроматического тетрахорда)

Пример 17

воксы:
mi–fa–mi–la–sol–fa–mi–re

клависы:
h^1–c^2–h^1–e^2–d^2–c^2–h^1–a^1
e^1– f^1–e^1–a^1–g^1–f^1– e^1–d^1

клависы:
h–c^1– h– e^1–d^1
e^1–f^1–e^1–a^1–g^1

мутация далекая

мутация далекая

клависы:
H– c–H– e–d–c
fis–g–fis–g–a–g

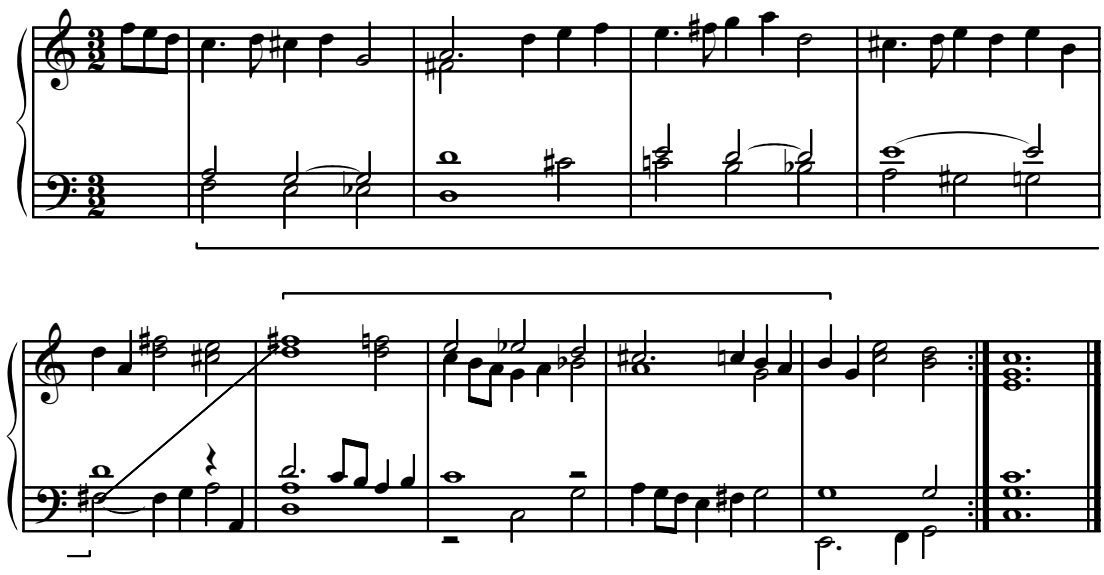
Пример 18

а) «греческий тетрахорд» Вичентино.

б) «Fiori musicali». Messa della Domenica. № 17, Toccata cromatica per l'Elevazione.

в) «Fiori musicali» Messa della Domenica. № 15, Ricercare dopo il Credo.

Пример 19

Фантазия № 2 (Первая книга фантазий, 1608).

Пример 20

Гальярда № 4

В. Кривеженко

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОРАТОРИИ Ф. ЛИСТА «ХРИСТОС»

Оратория Листа «Христос», будучи произведением, наиболее близким христианской культуре по жанру и по содержанию, в то же время стала ярким проявлением эстетики романтизма – в плане как концепции, так и синтеза в ней различных жанров и стилей. Жанровая многосоставность отразилась в произведении не только на музыкальном, но и на словесно-текстовом уровне, что воплотилось в совершенно новой роли слова в музыкальном сочинении.

Замысел оратории «Христос» возник у Листа в 1853 году. В этом же году композитор обратился к поэту Г. Гервегу с просьбой написать либретто для оратории; позже эту же просьбу композитор адресовал К. Витгенштейн и П. Корнелиусу, которые ранее помогали Листу в составлении программ и комментариев к инструментальным сочинениям. Приступив к работе над произведением, автор решил сам составить текст. В него вошли фразы, заимствованные из Книги пророка Исайи, Евангелий от Матфея, Марка и Луки, а в песнопениях композитор обратился к каноническим молитвам Pater Noster и гимнам Stabat Mater, Fillea et Fillie. Словесный текст в оратории не был традиционным сюжетным либретто с развитым последовательным событийным рядом, сценами, персонажами. Основные события из жизни Иисуса Христа – от рождения до смерти и воскресения в нем только намечены. Слово трактуется подобно слову в богослужении, поскольку утверждает идею веры и выражает обобщенное душевное состояние, а не действие. Такое понимание роли слова позволяет уподобить ораторию циклу вокально-симфонических композиций, где оно помогает музыке выразить определенные образы и настроения и является своеобразной программой, представленной в трех видах написанного, но не всегда звучащего слова:

1) названия произведения и его частей;

2) эпиграфы и комментарии, написанные на латыни;

3) тексты канонических молитв и песнопений.

Эпиграфы и комментарии подобны чтению фрагментов Евангелия во время богослужения и вводятся Листом для уточнения деталей сюжета. С их помощью композитор выражает основное настроение и ведущий образ, указывает причину создания произведения. Например, общий эпиграф, выбранный из послания апостола Павла Ефесянам: «Но истинною любовью все возвращали в Того, который есть глава: Христос», или эпиграф ко Вступлению из первой части: «Кропите, небеса, свыше» (Исайя 45, 8). Эти фразы текста не имеют непосредственной связи с музыкой и деталями ее развития, но дают обобщенное направление музыкальной мысли.

В оратории есть эпиграфы и другого рода, напоминающие комментарии. Они вводятся композитором для уточнения или разъяснения музыкальных образов и предваряют инструментальные эпизоды. Здесь уже можно проследить непосредственную связь с конкретным фрагментом того или иного номера. Например, два пояснения в середине «Поклонения волхвов»: «И се звезда, которую видели они на Востоке, шла перед ними» (Мф 2, 9) (перед ноктюрном в *Des-dur*) и к хоралу (*Adagio sostenuto assai*): «И, вошедши в дом, увидели младенца с Мариею» (Мф 2, 11).

Тексты канонических молитв и песнопений являются своеобразными ритуальными символами, напоминающими об определенных религиозных действах, посвященных тому или иному событию из жизни Христа. Эти песнопения звучат или в преддверие, или после инструментальных номеров, имеющих обобщенный смысл. Например, перед эпизодом «Пастухи в яслях» (№ 4), повествующим о рождении Младенца, звучат два песнопения: «Angelus» и «Stabat Mater». «Angelus» (№ 2) – католическая молитва, трижды повторяемая во время ежедневных богослужений, «Stabat Mater» (№ 3) – одна из пяти средневековых секвенций в католическом богослужении, рассказывающая о чувствах Пресвятой Богородицы, стоящей перед Крестом. Тексты песнопений выступают в роли эмоционально-философского обобщения (подобно хоралам в Пассионах И. С. Баха).

Слово в данном случае выступает в двух основных функциях: вводится композитором либо для передачи главного настроения, ведущего образа всего произведения или его частей, либо для уточнения деталей сюжета. Текстовая драматургия оратории позволяет проследить связь и с более поздними сочинениями, в частности, с «Детством Христа» Берлиоза, в котором можно выделить несколько драматургических уровней (подробнее об этом см. [4]):

1) религиозно-символический, утверждающий сверхидею произведения, концепцию христианской Веры;

2) внешнее действие, связанное с развитием сюжетных мотивов Евангелия;

3) внутреннее действие, реализуемое через смену эмоционально-психологических планов.

Религиозно-символический уровень Лист обозначает эпиграфами и ко всему сочинению, и к некоторым его частям. Уровень внешнего действия реализуется в таких частях как «Пастораль и весть ангела», «Поклонение волхвов», «Чудо», «Вход в Иерусалим». Внутреннее действие отражают реплики Иисуса в эпизодах № 9 и № 11.

Таким образом, в оратории «Христос» текст, глубоко связанный с канонами католического богослужения (использование текстов молитв, латинского языка, григорианских антифонов) был переосмыслен композитором-романтиком, что и отразилось на его функции в системе художественного произведения.

Полижанровость оратории «Христос» на музыкальном уровне еще более сложна и многосоставна. Это связано с тем, что в произведении отразилась одна из основных тенденций музыкального романтизма в целом и творчества Листа, в частности – тенденция к синтезу. В данном случае наблюдается синтез жанров, по своей сути уже являющихся синтетическими: оратории, программной симфонии, пассионов, литургической драмы, а также инструментальных программных миниатюр. Все они объединены специфическими приемами тематического развития, основанными на напевах григорианских хоралов, и это не случайно.

«Романтический Универсум, – пишет Г. Калошина, – должен был соединять в себе фантастическое и реальное, мистическое и объективное, философское обобщение и живую конкретику. Поэтому использование риторических формул, григорианского и протестантского хоралов, традиций барочных опер и оратorий становится практически обязательным для воплощения сложных философских концепций в самых различных музыкальных жанрах XIX века…» [4, *12*].

Ораториальность выражается в проявлении складывавшихся веками основных принципов жанра. К ним, прежде всего, относятся:

1) эпический тип драматургии (преобладание повествовательности, что обусловлено отсутствием сценического действия);

2) содержание, воплощающее большие темы общественного значения;

3) монументальность форм, требующая соответствующих средств выражения;

4) ведущая роль масс как участника действия и, отсюда, хора, как компонента целого (см. [1]).

Черты пассионов проявляются в драматургическом расслоении на религиозно-символический, действенный и эмоционально-психологический уровни (традиция, напрямую связанная со Страстями Баха). Причем каждому из драматургических уровней в оратории «Христос» соответствует свой интонационно-тематический пласт. Обратимся к конкретному анализу музыкально-тематических пластов оратории Листа.

Первый пласт – религиозно-символический. Музыкальный материал, избранный композитором для воплощения молитвенно-медитативных эпизодов («Pater Noster») и гимнов («Stabat Mater», «Fillea et Fillie»), а также изображающий явление ангелов, в основном, опирается на барочные традиции с использованием элементов григорианского хорала. Уже в оркестровом Вступлении григорианская мелодия «Rorate coeli» вводит в атмосферу торжественно-возвышенной сосредоточенности. В оратории напев выступает в роли своеобразного музыкального импульса, свободно варьируемого на протяжении всего произведения. Особую звуковую ауру создает оркестр, вся ткань которого пронизана мотивами этой темы. Начало второго раздела вступления отмечено проявлением иного стилевого компонента, где распевные фразы деревянных духовых звучат на фоне тремоло струнных. Этот тембро-комплекс впервые появляется у Берлиоза в «Фантастической симфонии», а затем в оратории «Детство Христа», где он приобретает особое значение, символизируя божественный Свет, связанный с рождением Иисуса. Похожую функцию выполняет он и в оратории Листа, появляясь во вступлении и в заключительном номере

«Et resurrexit», символизируя рождение Христа и его Воскресение (второе рождение). Важное место в тематизме, характерном для религиозно-символического пласта, занимает также подлинная григорианская мелодия «Angelus», интонационно близкая теме Вступления.

Носителями тематизма, характерного для религиозно-символического пласта, являются хоры. Как указывалось, «Stabat Mater» – одна из средневековых секвенций, сохранившаяся в церковном обиходе со времени последнего преобразования службы в XII–XIV веках. Она закрепилась как исполняемая в праздник Семи Скорбей Марии (15 сентября). В Римском Молитвеннике секвенция «Stabat Mater» имела и внутреннее членение: «Stabat Mater», «Saneta Mater istud agas» и «Virgo virginum praeclara» (см. [6]), которое точно воспроизведено в обеих «Stabat Mater» Листа. Под названием «Stabat Mater speciosa» композитор указал и жанровую принадлежность – гимн, что подчеркивает связь с кругом молитвенных песнопений.

Образ Богородицы, экспонируемый Листом, внутренне довольно сложен и противоречив: с одной стороны, она испытывает радость и восхищение своим Младенцем, с другой – тревогу и беспокойство за его будущее. Таким образом, композитор протягивает невидимую нить ко второй «Stabat Mater», в которой сбываются тревожные предчувствия Марии. Наравне с Иисусом, она предстает здесь как жертва.

Ю. Деркун в статье «Две версии «Stabat Mater» в оратории Листа «Христос» отмечает: «…являясь сквозной идеей оратории, «Stabat Mater» стали пиковыми точками конструкции, внося в рамки произведения образ Богоматери как равный по значению Христу» [3, *21*].

Второй пласт – внешнего действия – связан с развитием сюжетных мотивов Евангелия. К этому пласту относятся: «Пастухи в яслях» (№ 4), «Поклонение волхвов» (№ 5), «Чудо» (№ 9), «Вход в Иерусалим» (№ 10), имеющие в каждой из частей определенный драматургический смысл. Например, «Поклонение волхвов» является кульминацией первой части, подобное же положение во всей оратории занимает финал второй части «Вход в Иерусалим». Несмотря на то, что в его основе лежат религиозные сюжеты, он представлен яркими романтическими вокально-инструментальными картинами-сценами, которым свойственно образное и жанровое многообразие. Основная тема эпизода «Поклонение волхвов» представляет собой бравурный марш. Тема средней части воплощает образ Звезды, указывающей путь волхвам, и выдержана в жанре поэтичного ноктюрна.

Несколько отстраненно звучит хорал струнных, символизирующий восторг и преклонение перед Божественным Младенцем. Основная тема номера «Вход в Иерусалим» по своему торжественному стилю близка праздничным шествиям в романтических операх, а его вторая тема – «Benedictus» выдержана в духе лирического ноктюрна.

Третий пласт – внутреннее действие. К нему относится эпизод «Душа Моя скорбит смертельно» (№ 11), воплощающий сюжетный мотив «Моление о чаше». Он играет в драматургии оратории решающую, поворотную роль перехода от «славы» в финале второй части к трагедии – в третьей. Душевная борьба Иисуса в данном фрагменте выразительно подчеркнута диалогом декламационных восклицаний голоса, звучащих a cappella, и яростных шквалов оркестра, в которых выделяются мощные сигналы валторн и труб, а также бурные хроматические пассажи струнных, выражающие всю силу и глубину драмы. Фразы открываются поступенным нисходящим движением голоса, где рельефно прослушивается целотонная последовательность в объеме тритона. Эта интонация, передающая душевное напряжение, звучит дважды и при повторении проводится на полтона выше с небольшими мелодическими изменениями, ввиду чего в ней выделяется ход на увеличенную секунду.

Говоря об этом номере, нельзя обойти вниманием один из важнейших принципов, усиливающих трагедийное начало. Речь идет о проявлении принципа единовременного контраста, наиболее яркие и высокие образцы которого восходят к Пассионам И. С. Баха. Е. Назайкинский в исследовании, посвященном творчеству немецкого композитора, выделяет два основных принципа организации музыкальной ткани, используемые при единовременном контрасте. Один из них связан с имитацией «естественных реакций сдерживания» (цезурами, изображающими задержку дыхания, ритмическим укорочением заключительных звуков мелодических построений, препятствующее расслабленности окончаний), а другой представляет собой «параллельное внутреннему контрасту внешнее противопоставление элементов музыкально-звукового материала» [8, *289*].

В оркестровом вступлении к эпизоду «Душа Моя скорбит смертельно» рельефной подвижной хроматизированной мелодии первых скрипок противопоставлен гармонический фон, в котором создается эффект сдерживания за счет сохранения общих тонов. В вокальной партии, благодаря кратким фразам, часто прерываемым паузами, укороченным заключительным звукам (эффект напряженного окончания), создается впечатление сдерживания эмоционального порыва усилием воли.

Несмотря на использование григорианских мотивов, культовых песнопений и гимнов, Лист выходит далеко за пределы общепринятых в католической музыке норм. Я. Мильштейн, анализируя Реквием Листа, писал: «Если нас поражает та свобода, с которой Лист обращается с основными элементами церковной хоровой музыки, то в не меньшей степени заслуживает внимания смелое привнесение им в эту сферу музыки элементов романтического симфонизма» [7, *552*]. Данные слова в полной мере могут быть отнесены и к оратории «Христос».

Черты программной симфонии в композиции оратории проявились в использовании метода монотематизма. Так, тема Вступления, трансформируясь, проникает во все важнейшие эпизоды оратории. Как уже говорилось, она утверждает основную идею произведения и является ключевой. Ее варианты появляются в «Заповедях блаженства» (№ 6) в партии органа и в заключительном номере «Воскресение» (№ 14), где она звучит у всего оркестра в условиях предельной динамики. Важно отметить, что метроритмическое строение темы в последнем проведении меняется, в результате чего она приобретает черты гимничности.

Восходящий квинтовый мотив «Angelus» лежит в основе «Поклонения волхвов», первый раздел которого построен на его имитационных перекличках. Приобретая ритмическую остроту и сказочно-фантастическую угловатость (при штрихе *staccato*), он становится важнейшей характеристикой волхвов.

Сходную функцию выполняет мотив из «Заповедей блаженства», звучащий в заключительном разделе «Чуда», воплощая настроение умиротворенного покоя.

В оратории «Христос» можно проследить связи с литургической драмой, черты которой проявляются в следующем:

1) сюжет произведения заимствован из Священного писания;

2) музыкальная основа – григорианский хорал;

3) исполнение на латинском языке в стенах собора.

Связь с литургической драмой стала проявлением одной из важнейших тенденций в развитии жанра XIX–XX в., на которую указывает Г. Калошина, – тенденции возвращения к своим истокам [8].

Сложный жанровый состав оратории отразился и на ее музыкальной стилистике, которая также однозначному определению не поддается. В ней проявились, по меньшей мере, две различные тенденции. Одна из них связана с художественными традициями средневековья и барокко, другая – с традициями позднего романтизма. Постоянное чередование этих стилевых составляющих определяет важный аспект музыкальной драматургии оратории.

Связь с церковными традициями проявляется, прежде всего, в использовании напевов григорианского хорала (см. [2]). В оратории «Христос» среди заимствованных Листом тем следует отметить: тему Вступления, соответствующую григорианской мелодии «Rorate coeli» и тему «Пасторали» (№ 2) – «Angelus». Интонационно и образно они близки друг другу. Особая мягкость и просветленность достигается благодаря архаическому облику, который возникает за счет специфики лада – модальной диатоники с характерным отсутствием ярко выраженных полутоновых тяготений к тонике.

В инструментальных эпизодах первой части «Пастухи в яслях» и «Поклонение волхвов» для выражения тихого восторга и преклонения перед Божественным младенцем Лист обращается к фактуре одного из самых распространенных жанров средневековой музыки – хорала. Хоральные эпизоды опираются на строго диатонические ладовые закономерности, на мажоро-минорные системы звуковых связей. Эпизод, отмеченный авторским указанием *Quasi andante, religioso* в № 4 и хорал струнных в № 5, сопровождается авторской ремаркой из Евангелия от Матфея: «И вошедши в дом, увидели младенца с Мариею, Матерью Его и, падши, поклонились Ему, и, открывши сокровища свои, принесли ему дары: золото, ладан и смирну».

Другая стилевая составляющая оратории связана с широким применением художественных средств музыки позднего романтизма. Наиболее ярко она проявляется в оркестровых эпизодах, в

которых находят свое отражение принципы романтического программного симфонизма. Это, прежде всего оркестровые номера I части – «Пастухи в яслях», «Поклонение волхвов», а также «Чудо» из II части. В них наиболее полно отразились основные творческие принципы композитора, прежде всего – принцип монотематизма, занимающий центральное место в новаторских достижениях Листа. Так, в № 4 все мелодические построения тесно связаны с главным мотивом, звучащем в самом начале произведения. Трансформация его происходит за счет изменения структуры мотива, метроритмических соотношений, красочного гармонического окружения. По тому же принципу построен и следующий оркестровый эпизод «Поклонение волхвов», основанный на трансформациях григорианской мелодии «Angelus».

Все подлинные григорианские темы и производные от них, созданные Листом, представляют собой очень близкие варианты. Это объясняется их опорой на особую модальную систему и своеобразным полифоническим изложением. Композитор переносит аскетические мотивы средневековых антифонов из обобщенных молитвенных эпизодов в построения, имеющие в большей степени декоративный, изобразительный характер. На основе монотематических связей композитор объединяет их в единое построение.

Говоря о романтических чертах в музыке оратории, нельзя не отметить особенности гармонического языка, связанные с расширением тонально-гармонических средств и усложнением функциональной системы. Пользуясь теми возможностями, которые представляют сочетание альтерации с энгармонизмом, Лист достигает смелых и неожиданных тональных превращений. Примером может служить «Пастораль и весть Ангела». Желая создать наибольшее гармоническое разнообразие, композитор, при главной тональности *G-dur*, затрагивает далекие тональности – *Es-dur*, *H-dur*, *D-dur*, *As-dur*.

Расширение функциональной системы связано у композитора с насыщением вертикали более сложными диссонирующими созвучиями и их свободными соотношениями. Одним из наиболее ярких примеров может служить средний раздел номера «Чудо», отличительной чертой которого является яркая звуковая изобразительность. Эпиграфом к этой части служат строки из Евангелия от Матфея: «И вот, сделалось великое волнение на море, так что лодка покрывалась волнами, а Он спал». Музыка красочно живописует морские волны и успокоение стихии по велению Иисуса. Бушующая природа обрисована композитором с использованием всех традиционных технических и колористических ресурсов: хроматические гаммы, последовательности уменьшенных гармоний, драматические тремоло. А в заключение номера появляется мягкая просветленная мелодия (из «Заповедей блаженства»). Ее звучание в высоком регистре, в тембрах деревянных духовых, под мерцающие аккорды арфы, воплощает картину покоя и блаженства. Выразительность мелодии усиливается и красочными тональными сопоставлениями.

Указанные стилевые составляющие в оратории очень тесно взаимодействуют. Одним из ярких примеров является целый ряд вариаций из гимна «Stabat mater». В них композитор насыщает тему хроматизмами, подчеркивая наиболее острые ходы на тритон, усложняет фактуру, создает глубокие внутренние контрасты. В таких эпизодах на первый план выходят связи с романтическими картинными страницами оратории.

Стилевые взаимодействия в оратории Листа отразились и во влиянии принципа монотематизма на полифонические формы. Так, композитор разрушает рамки традиционной фуги и создает ее новую трактовку, внося в нее элемент фантазийности. Тема на протяжении своего развития испытывает сильные изменения. Ярким примером может служить Вступление к оратории. Его основная тема, интонационно восходящая к григорианскому хоралу, на протяжении всего раздела подвергается вариационным изменениям, касающимся мелодико-ритмического рисунка, темпа, фактуры. В соответствии с этим меняется и характер самой темы. Так методы романтического программного симфонизма оказывают влияние на трактовку барочных жанров в оратории Листа.

В музыке проявляется синтез архаичного и современного, в чем-то предвосхищающий неоклассические принципы. Рядом с музыкальной архаикой возникают как яркий контраст ладогармонические штрихи, широко использующие остро диссонирующие созвучия, возрастает роль увеличенного трезвучия, в мелодической линии усиливается значение тритона, расширяются выразительные возможности хроматики в виде гаммообразных, лишенных ясной тональной опоры звуковых последовательностей.

Подытоживая наблюдения над ораторией Листа «Христос», можно сказать, что она стала новым этапом трактовки жанра, оказавшим немалое влияние на его дальнейшую эволюцию. Христианская тематика в этом сочинении приобрела типично романтическое и, в то же время глубоко индивидуальное прочтение.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Браиловский М.* Оратория в творчестве зарубежных композиторов (XVII–XIX вв.). Л., 1973.
2. Григорианский хорал: Сб. науч. трудов. М., 1997.
3. *Деркун Ю.* Две версии «Stabat Mater» в оратории Ф. Листа «Христос» // Ф. Лист и проблемы синтеза искусств: Сб. науч. трудов. Харьков, 2002.
4. *Калошина Г.* Берлиоз. «Детство Христа»: проблемы драматургического и жанрового своеобразия. Рукопись.
5. *Калошина Г.* Христианская тематика и проблемы жанровой эволюции французской оперы и оратории: от истоков к XX веку // Музыкальная культура христианского мира: Материалы Международной науч. конф. Ростов н/Д, 2001.
6. К тебе взываю. Молитвенник для католиков латинского обряда. М., 1994.
7. *Мильштейн Я.* Ф. Лист. Т. 1. М., 1971.
8. *Назайкинский Е.* Принцип единовременного контраста // Русская книга о Бахе: Сб. статей. М., 1985.

Г. Калошина

«ДИАЛОГИ КАРМЕЛИТОК» Ф. ПУЛЕНКА В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ ФРАНЦУЗСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ. ПРОБЛЕМЫ КОНЦЕПЦИИ И ЖАНРОВОГО СИНТЕЗА

Женщины медленно поднимаются на эшафот. Одетые в тряпье, лишенные монашеских регалий, они могут противопоставить машине смерти только свою молитву, обращенную к Богородице, – молитву готовности к смерти, надежды на вечную жизнь, молитву о прощении безумного греха палачей. Солдаты в красных колпаках резко заламывают им руки назад, толкают в спину под нож гильотины. Мерно и страшно, в странном спонтанном ритме падает тяжелый резец. Как эхо – отзвук падающей головы. Синкопы этих падений непредсказуемы и свободно накладываются на ритмо-формулу «шествия на Голгофу» и аккорды смерти, под которые движутся монахини. И чем выше и напряженнее по тональности интонируется молитва Salve Regina, тем меньше голосов, поющих ее. Неожиданно на эшафоте возникает фигурка хрупкой девушки. Это Бланш де ля Форс. Она ушла из часовни монастыря, когда в ответ на разграбление обители монахини принимали обет мученичества. Теперь, увидев на эшафоте свою юную подругу Констанс, она, подхватывая молитву, поднимается к ней. Наступает момент прозрения и преображения героини: она преодолевает, наконец, страх смерти, мучивший ее после кончины матери. Палачи равнодушно наблюдают, как она кладет голову на плаху. Последний удар ножа гильотины – последний страшный кластер там-тама, молота, тарелок и колоколов и… молитва обрывается на полуслове.

Так закрывается глава истории, рассказанная в шедевре Пуленка, трагический финал которого потрясает до глубины души. И начинается новый диалог: диалог слушателя и авторской концепции. Сцена казни поражает величием и… обыденностью. Одни, одержимые экстазом веры, готовы, преодолевая страх, принять смерть, для других умерщвление себе подобных – будничная повседневность. Возникает план притчи, обращенной к нам, людям того будущего, о котором грезили герои событий двухсотлетней давности. Пуленк задается вопросом о том, кто несет ответственность за жертвы революций: палачи, которые ради идеи равенства, братства и счастья всех разворачивают террор по уничтожению инакомыслия, или их невинные жертвы, которые, подставляя «вторую щеку для удара», позволяют себя казнить? Или же смирение и есть тот тихий протест, против которого бессильны тирания и жестокость? Те же идеи волнуют Пендерецкого в оратории Dies irae, Бриттена в «Военном реквиеме», Шостаковича в ряде симфоний.

Своевременность сюжета показала и постановочная судьба оперы. После премьер 1957 года в миланском Ля Скала (26 января) и парижской Гранд-опера (21 июня) в начале 60-х годов опера прозвучала в театрах Лондона, Вены, Стокгольма, Лиссабона, Чикаго, Женевы, Барселоны, Неаполя. В 90-е годы прокатывается волна новых постановок: «Кармелитки» озвучены в грандиозном Сиднейском театре оперы и балета, затем в «Метрополитен-опера», вновь в Париже, Мюнхене. На гребне этой волны, в преддверии 50-летия создания сочинения, появилась постановка московского театра «Геликон-опера» 2006 года. Общая линия пронзительной трагедии представлена здесь одновременно предельно обобщенно и нарочито буднично. Центром композиции финала стал символический крест. По его наклонно-диагональной сердцевине героини восходят к вершине креста, символизирующей точку перехода из смерти в новую жизнь. Их монашеские одеяния высвечены ослепительно белым лучом прожектора. Этой смертельной белизной они отстранены от происходящего: во время пения молитвы они уже в мире ином. Напротив, солдаты революции представлены до ужаса буднично: они играют, представьте себе, – в боулинг! Бросок мяча (символа головы) есть удар гильотины, который палачи сопровождают радостным смехом. Смерть для них – это «Ве-

селая игра»[1]. Разрыв между величием момента принятия мученической смерти и бытовой ситуацией огромен, как разрыв времен, разрыв пространств. Из парадокса революционного безумия мы низвергаемся в парадоксы нашего сюрреалистического бытия. Такая трактовка финала поражает предельным несоответствием «видимого и сущностного», как определила суть метода гротеска Н. Бекетова [1, *127–128*].

Опера «Диалоги кармелиток» органично вписывается в историческую вертикаль развития французского музыкального театра. В движении от зрелищных, разнородных по составу «балетов» времен Генриха IV через «комедии-балеты» и «музыкальные трагедии» Люлли, реформаторские оперы Глюка в нем осуществляется становление новых форм ***информационно насыщенного и «поливалентного» спектакля*** на пути к «большой» опере XIX века, затем к полижанровому и мистериальному синтезу XX века. Через всю эту эволюцию красной нитью проходит историческая тематика, начиная с момента появления в XVII веке ***лирической трагедии*** как принципиально иного жанра оперного творчества в сравнении с оперой-seria в Италии. Ее создатели – Люлли, а затем и Рамо – ориентировались на принципы классической трагедии и в построении симметричной композиции спектакля, и в тематике сюжетов, где ведущее место заняли исторические события с ярко выраженным акцентом на раскрытии героических подвигов героев, готовых всегда принести в жертву свои личные интересы во имя гражданского долга и чести. В опере на уровне целого присутствовали сонатные, сюитные и рондальные [5, *299*] закономерности высшего порядка. Принцип обобщения через жанр как разновидность будущего ***типологического*** симфонизма (термин мой. – *Г. К.*) возникает уже у Люлли.

Важнейшее значение приобретают исторические сюжеты у просветителей и, прежде всего, у Вольтера. Различные народы были его героями, а их история служила назиданием современникам. В своих трагедиях он вводит ***религиозные конфликты,*** подготавливая этим религиозно-философский театр XIX–XX веков. Как историк Вольтер не только грамотно и точно воспроизводит исторические ситуации, но и стремится к этнографической и документальной точности, снабжает пьесы множеством ремарок, динамизируя жанр трагедии. Будучи переводчиком Шекспира, он широко использует его драматургические приемы. Принципы театра Вольтера – многоплановая действенность, драматизм, насыщенность интриги; острота психологических конфликтов (угрызения совести, переживание преступлений, роковые страсти); почти «запредельная» контрастность, когда высокие помыслы и «взлеты» сменяются столь же ошеломляющим «падением», – развивают драматурги XVIII-XIX веков. Воздействуя на лирическую трагедию Рамо, они помогают сформировать сквозные сцены с динамичным интонационно-тематическим прорастанием одного музыкального эпизода в другой, при сохранении композиционной строгости опер Люлли.

Продолжатели Вольтера создают множество интересных произведений, сюжеты которых впоследствии заинтересовывают либреттистов и композиторов XIX века. Так, текст трагедии «Друиды» де Гилье использует Беллини в опере «Норма», «Идоменей» Лемьера станет оперой Моцарта. Сюжетная основа «Вильгельма Телля» де Гилье даст жизнь трагедии Шиллера, операм Гретри и Россини, «Карл IX» Шенье содержит будущий сюжет романа Мериме и оперы «Гугеноты» Мейербера. Драматический театр Просвещения находит отражение в наследии Спонтини. В опере «Весталка», построенной на подлинных исторических фактах, он выступает новатором, находит ряд приемов, вошедших в романтическую оперу: яркая эффектность действия, насыщенность контрастами. Он создает большую французскую арию, привносит в оперу черты структуры оратории, насыщает оперу лейтжанрами марша, хорала, мазурки.

Источником преобразований в романтическом театре стал манифест Гюго, провозгласивший романтизм литературным «либерализмом», двойной целью которого являются свобода искусства и свобода общества [2, *210*]. Высшей формой искусства мыслится драма как «концентрирующее», «вогнутое» зеркало внешнего и внутреннего мира [2, *214*]. Чтобы не нарушить исходный принцип подражания природе, сюжеты надо искать в переломных ***исторических*** эпохах, обнажающих противоречия времени, выявляющих суть человека. Главным в театре Гюго становятся принципы драматургии антитез: антиномии прекрасного и безобразного, трагического и комического, реального и фантас-

[1] Так называлась песня Жанекена XVI века об игре в мяч (большой теннис), цитируемая в 4 к. II д. оперы.

тического, воплощаемые в социальных и психологических конфликтах. Принцип антитез дополняется понятием гротеска, выражающего все уродливое, безобразное, морально-отрицательное с помощью скепсиса, иронии, ужаса, трагизма. Парадоксальная амбивалентность облика героев – разновидность гротеска. Окружая прекрасное, гротеск подчеркивает его сияющую красоту. Он ввел также требование местного колорита как категорию характерного.

Новая интерпретация времени, выработанная в эпоху романтизма, вызвала к жизни «художественно-аналитический подход к прошлому» [9, *39*], ярким представителем которого был Скотт. В монографии «Историческая опера эпохи романтизма» М. Черкашина анализирует его концепцию, осовремененную Д. Лихачевым и Л. Гумилевым. В синтезе их позиций «квант» истории[2] рассматривается в трех временных проекциях: история «как прошлое», «как настоящее» и «как будущее». Данный подход – следствие романтической трактовки истории как незавершенного, ***стихийно-стохастического и пантрагического процесса*** (термин Геббеля), ***независящего от воли людей*** и направленного ***к катастрофе***. В одной из работ [4] мною показано преломление этих принципов в театре Мейербера, создателя «большой» французской историко-героической оперы в русле концепции трагедии катастроф.

Еще В. Стасов высоко оценил наследие Мейербера, особенно «Гугенотов» – «венец» его творчества, где «все ново и неслыханно». По мнению критика, «он привнес в оперу великие сокровища, прежде невиданные и нетронутые: исторический дух эпох и событий, картины народной и национальной жизни, глубоко верно воспроизведенные в мастерски выкованных музыкальных формах физиономии людей, характеры целых масс их, народные обожания и страсти, народные бедствия и страдания, великие драмы борьбы, несчастий и торжеств, любовь, фанатизм, мечты славы, энергию самоотвержения, элегантность, грацию, тонкую красоту, нежность чувств» [8, *682*]. У Мейербера опера стала ***поливалентной*** и ***эклектичной*** с многослойным, насыщенным событиями внешним действием и остро психологическим внутренним, с контрастом картин и синтезом стилей. Обращаясь к религиозным конфликтам, он резко осуждает конфессиональную нетерпимость и фанатизм.

Французский театр XX века вырабатывает новое отношение к истории. Только в драматическом театре формируются мифологическая, экспрессионистическая, экзистенциальная трактовки истории, складывается религиозно-символическая трагедия («Атласный башмачок» Клоделя). Музыкальный театр по-своему реагирует на эти тенденции. Сохраняя за оперой приоритет в воссоздании картин исторического прошлого, он, тем не менее, тяготеет к полижанровости и мистериальности. Драматургические достижения опер Мейербера дополняются воздействием оперных шедевров Мусоргского и Чайковского, соединяются с чертами лирической оперы Гуно, Массне, Сен-Санса.

Первая разновидность такого синтеза – большая народно-историческая музыкальная драма (пример усвоения опыта Мусоргского). Ярчайшие образцы – грандиозные эпопеи «Максимилиан», «Боливар» Мийо, опера «Орленок» Онеггера и Орика. Вторая – театрализованные массовые действа, появившиеся в 30-е годы во время деятельности Народной музыкальной федерации. Это спектакли коллектива авторов (Кеклен, Онеггер, Мийо, Пуленк) на тексты Р. Роллана «14 июля», Э. Ростана «Свобода», воссоздающие грандиозные празднества эпохи Французской буржуазной революции, дошедшие до наших дней. Третья разновидность – полижанровые сочинения в виде обновленной средневековой религиозной мистерии: «Христофор Колумб» Мийо, «Пляска мертвых» и «Жанна д'Арк на костре» Онеггера, «Святой Франциск Ассизский» Мессиана. Четвертая – театрализованная оратория или кантата, например, «Смерть Дантона» Мийо, оратория «Правда о Жанне» Жоливе. Пятая возникает на основе синтеза романтической исторической трагедии с чертами психологической драмы и культового сочинения. Это своеобразная внутренняя полижанровость, ее предтеча – духовные драмы Массне («Мария Магдалина»), библейские оперы Сен-Санса. Гениальным воплощением данной разновидности являются опера «Диалоги кармелиток» Пуленка и «Святой Людовик» Мийо. Наконец, подлинным откровением становятся сочинения исторические по сути, но современные по сюжету, когда историческая летопись пишется на наших глазах. И здесь рядом с «Огненным замком» Мийо оратория «Неизвестный расстрелянный» Нига, посвященные событиям Второй мировой войны.

[2] Целостный неделимый фрагмент исторического бытия и есть квант истории.

Среди этих сочинений «Диалоги кармелиток»[3] занимают весьма значимое место. Необычна история их создания. В 1953 году Пуленк получил предложение от театра Ля Скала написать балет о святой Маргарите де Кортон. Во время путешествия по Италии в издательстве Рикорди композитору предложили создать оперу по пьесе «Диалоги кармелиток» Бернаноса, что весьма его удивило. Но автора он лично знал и почитал, о чем упоминает в книге «Я и мои друзья» [7]. Перечитав пьесу, он соглашается.

Пьеса Бернаноса возникла на основе исторического романа Гертруды фон Ле Форт «Последняя на эшафоте», запечатлевшего подлинные события казни в 1794 году 13 монахинь монастыря кармелиток (когда-то там скрывались герои А. Дюма), которых привела на плаху непоколебимость их веры. Писательница использовала записки оставшейся в живых монахини, надеявшейся стяжать себе славу мученицы. В романе она выведена как сестра Мария, помощница настоятельницы. Автор вводит новую героиню Бланш, дочь маркиза де ля Форс, который был казнен при Робеспьере и действительно имел дочь, ушедшую в монастырь кармелиток после смерти матери. Основание для подобной вольности писательница нашла в книге священника А. Брюно «Правдивая история кармелиток из Компьеня», где говорится о том, что во время казни кармелиток к ним присоединилась неизвестная девушка. Поэтому эпизод смерти дочери маркиза, возможно, является достоверным событием. По мотивам романа доминиканский священник Бринбергер и режиссер Агостини написали сценарий фильма, где добавили от себя образ брата героини – Шевалье. Писателя-неокатолика Бернаноса они попросили написать для будущего фильма диалоги. Однако в кинофильме Агостини их не использовал, поскольку они были слишком сфокусированы на религиозных и нравственных размышлениях. После смерти Бернаноса его душеприказчик А. Бегин опубликовал диалоги как пьесу для театра.

Так, основой творения Пуленка стали написанные белым стихом диалоги, в которых главный акцент сделан не на событиях, столь динамично воспроизведенных в романе и фильме, а на нравственно-философских поисках. В пьесе жизнь с неумолимой поступью революционного террора врывается в монастырь только во II действии, хотя атмосфера напряженного ожидания трагического грядущего «висит» с самого начала.

И. Медведева так характеризует оперу: «Литературный стиль Бернаноса в „Кармелитках“ гораздо проще, чем во всех прочих произведениях писателя; тем не менее он составляет одну из основных трудностей для композитора; в нем много житейских подробностей. В пьесе отсутствует любовная интрига – автор сосредоточивает свое внимание на душевном состоянии своих героинь» [6, *156–157*]. Исследователь рассматривает оперу Пуленка как лирическую музыкальную драму, ее не смущает отсутствие темы любви. Доказывая эту точку зрения, автор полагает, что мир социальный показан недостаточно полно и многообразно: «… на первый план оперы вынесена судьба Бланш, а революционные сцены, такие эффектные в театральной постановке, Пуленк уводит на второй план. Речь о революции заходит лишь в конце второго действия, а лица, представляющие новое правительство, – только эпизодические фигуры» [6, *158*]. Композитор всегда был вне политики: «Мое кредо – инстинкт. У меня нет устоявшихся канонов, чем я очень доволен. Я не владею (и слава богу) какой-нибудь определенной техникой письма» (цит. по [6, *159*]). Заметим, что высказывание связано с его творческими поисками, а не политическими взглядами.

Действительно, в опере Пуленк, как и Бернанос, не спорит с революционерами, не дает ярких массовых сцен (как в балете «Пламя Парижа» Б. Асафьева или в кантате «Смерть Дантона» Мийо, посвященных событиям 1789–1799 годов). Нет и духовных лидеров революции. Персонажи пьесы – комиссары, офицеры, солдаты – в опере предстают как лица предельно обобщенные, ***аллегорические***, но ***не второстепенные***. У них не может быть ***имени***. Их много, они убежденные исполнители воли вождей. Поэтому, думается, в сочинении достаточно «присутствует» революция. И те три сцены, где героини сталкиваются с революционерами и восставшим народом (сцена экспроприации имущества монастыря – финал II д., сцены в часовне, тюрьме, на улицах Парижа в III д.), и, конечно, главная кульминация (картина казни) красноречиво свидетельствуют о негативных сторонах событий 1789–1799 годов, о беспощадности рево-

[3] Кармелиты – католические монахи одного из нищенствующих орденов, основанного в 1156 году. Название от горы Кармел (Ливанский хребет), где находился их первый монастырь.

люционного трибунала, о ненависти народа по отношению к священству и дворянству, о разгуле террора. Скрупулезность исследования в опере причин революции в диалогах (конфликт маркиза и сына в 1 к. «В библиотеке маркиза де ля Форс», религиозные диспуты настоятельницы и монахинь) говорит о том, что Пуленк пытается вскрыть «нарывы» изнутри, в психологии, духовных идеалах героев.

Поэтому сочинение нельзя считать непричастным к историческим операм, здесь даны три лагеря: аристократия – семья де ля Форс; народ и революционеры – в лице комиссаров, палачей, прокурора, толпы горожан; мир монашествующих. Революция отказалась от Бога. Ее деятели после первых двух лет разгула низменных страстей разбуженного ими народного гнева вынуждены были изобрести некое «Верховное существо», чтобы привести в относительную норму нравственное состояние общества и прекратить стихийные расправы без всякого разбора. Уже в ходе революции попали под нож гильотины ее создатели – Дантон, Робеспьер и его якобинцы, был убит любимый народом Марат. Революционный террор не щадил никого. Избрав в качестве основы драматургии линию духовно-нравственных размышлений, Бернанос и Пуленк вскрывают причины ***краха революции: нельзя построить будущее на бездуховности, безверии, всеобщей ненависти***, когда из недр народных масс вырываются разрушительные силы, а не созидательные, и возникает противоречие «чаемого светлого будущего» и беспредельного падения нравов, что подтвердило в XX веке и наше Отечество.

Покажем, что в опере Пуленка присутствуют приметы исторического театра Гюго и Скотта. Принципы истории «как прошлого» выполнены полностью: точная датировка фактов, хроникальность поворотов сюжета, воссоздание напряженной атмосферы времени, ситуаций и нравов эпохи, еще и музыкально озвученной революционной песенностью, напевами молитв. История «как настоящее» выстроена в виде непредсказуемого ряда событий, в них стихия революции показана экзистенциально: и изнутри – через судьбы главных героев (Бланш, Констанс, матери Генриетты, новой настоятельницы), и извне – в упомянутых эпизодах.

Первые сцены не предвещают масштабности будущей трагедии, хотя в эмоциональных состояниях Бланш, Шевалье появляется ощущение неясной тревоги. Только с 4 сцены I действия вал трагических, скорбных, затем издевательских эпизодов неумолимо ведет к неизбежному финалу. В центре событий – молоденькая девушка-аристократка Бланш, типично романтическая героиня (проявление принципа истории «как будущего»), она уходит в монастырь, отдавшись неожиданному порыву своей души. Бланш тяжело переживает гибель матери, ее преследуют галлюцинации и приступы ужаса, пугает даже тень слуги. В сцене с братом и отцом она говорит, что каждую ночь словно умирает, «с тем чтобы наутро вновь родиться»[4]. На язвительную реплику брата («если ночью не спится – значит даме пора замуж») она заявляет, что «надеется обрести покой, поклоняясь Агонии Христа» [10, ц. 21, 27]. Отца и брата удивляет ее выбор: кармелиток отличают жесткость, аскетизм послушничества, фанатичное служение вере. Но Бланш непреклонна и готова на лишения. В приемной монастыря в диалоге с настоятельницей она просит дать ей имя «Бланш Агонии Христа».

У кармелиток каждая монахиня принимает на себя имя какой-то святой покровительницы, умершей за веру мученической смертью, включая имена божественной семьи. Среди монахинь: настоятельница мать Генриетта Иисуса; мать Мария Преображения Иисуса; новая настоятельница мать Мария Святого Франциска[5]; мать Жанна младенца Иисуса; подруга Бланш – сестра Констанс Святой Денизы; есть еще Анна Креста. Этот факт символизирует образы монахинь. Исповедуя догмы своего святого, они стремятся испытать его страдания. Даже в бытовом эпизоде (3 к. I д.) они общаются как бы на двух уровнях – собственно бытовом и религиозно-символическом, в будничных разговорах отстаивая позицию своего небесного покровителя. Особенно ярко это передано в беседе Бланш и Констанс. Жизнерадостная, лучистая Констанс вся пронизана светом веры, олицетворяя надежды Бланш. Испытав сиротство, она обрела в монастыре приют, семью, радость жизни, неиссякаемую веру, счастье. Бланш, напротив, проникнута страданием и болью, но «через агонию и смерть Спасителя готова обрести радость новой жизни». Констанс предвидит, что они умрут в один день.

[4] Переводы текста клавира [10] принадлежат автору статьи.

[5] Высшей святостью считается религиозный подвиг стигматов, когда на теле появляются кровоточащие раны Христа, что пережил Св. Франциск. Это и хочет испытать Бланш, чтобы преодолеть страх смерти, в чем сомневается настоятельница.

Первая кульминация – 4 сцена I действия, сцена смерти настоятельницы матери Генриетты. В предсмертном бреду она предрекает скорую гибель и запустение обители, а монахиням – страшную смерть. Она призывает Бланш для благословения, ибо не уверена, что девушка уже готова к избранному поприщу. Беседа духовной матери и страждущей дочери проникнута пронзительной правдивостью. Речь матери Генриетты – страстная проповедь веры, надежды, любви, рассказ об обретении истины, часто прерывающийся криками боли. Кончина настоятельницы оборачивается новой трагедией для Бланш. В начале II действия, когда Бланш и Констанс молятся у гроба покойной, возникает видение матери Генриетты. На шум приходит мать Мария, возвращая девушек к их испытанию – молитве у гроба. Брат Бланш пытается увезти сестру от опасности, грозящей духовным лицам в период террора. Но молоденькая послушница дала обет умирающей настоятельнице и не может покинуть монастырь, хотя не чувствует доверия к новой настоятельнице. Узнав о казни отца, она еще более упорно отказывается следовать за братом. Бланш готова к любой, пусть мученической, участи.

Новая республиканская власть в лице комиссаров требует собрать и «вернуть» народу все имеющиеся ценности монастырского обихода, предметы быта, хотя все это монахини добывали трудом и подвижничеством. Делегаты конвента и муниципалитета приказывают кармелиткам покинуть обитель, начать «трудовую жизнь» в деревне. И вот здесь новая настоятельница, человек великой убежденности в вере, призывает монахинь осуществить предназначение кармелиток – принять обет мученичества. Монахини по очереди дают в часовне торжественную клятву. Воспользовавшись суматохой при появлении солдат, Бланш исчезает из монастыря. В опустевшем и холодном доме отца, разграбленном слугами и горожанами, она с трудом пытается приготовить себе пищу. Там ее и находит помощница настоятельницы мать Мария с приказом присоединиться ко всем остальным кармелиткам. Это самый жесткий персонаж из числа монахинь, строго соблюдающий устав и исполнение обетов. Но Бланш, которую вновь охватил ужас смерти, отказывается.

Одна из самых напряженных сцен оперы – сцена в тюрьме, где монахини ждут приговор суда. Они полны тягостными сомнениями и предчувствиями, утратили мужество после оглашения страшного приговора. В огромном монологе, наполненном восторженным религиозным экстазом, новая настоятельница вселяет уверенность в слабые души своих подопечных. Ее крепость веры, твердость духа и есть та сила и энергия, которые противостоят смерти. Пытаясь выбраться из Парижа, Бланш случайно узнает о приговоре и устремляется на площадь Революции, где должна произойти казнь. Когда она видит последние шаги на эшафоте любимой подруги Констанс, то «внезапно, словно повинуясь внутренней силе» (ремарка автора), принимает решение умереть вместе с ней. Так сбываются пророчества, свершается искупительная жертва.

Как видим, в сочинении противостоят сила духа и бездуховность, стремление к нравственному подвигу и грубое насилие власти как символы веры и неверия, «горнего» и «дольнего». Все это имеет ярко выраженный религиозно-символический и морально-этический характер. Еще один конфликт сугубо философский – проблема жизни и смерти. Для революционеров смерть – не проблема. Это либо славная, самоотверженная гибель за народное дело (иллюзия искупительной жертвы), либо почти «бытовая» казнь противников и отступников. Для человека же, ищущего истину, смерть есть извечная проблема выбора между смертью-катастрофой или смертью как новой жизнью. Эти конфликты составляют высший символический уровень драматургии и проецируются на систему социальных и личностных (внешних и внутренних) конфликтов. Пройдя мученическую безвинную смерть, каждая из монахинь словно повторяет подвиг Христа и святых: умирает за веру и за подруг, в момент смерти в молитве продолжая служение вере. В их преображенных лицах проступает образ Лика Божьего.

Нравственные искания имеют ***экзистенциальный*** характер и отображаются на ***психологическом*** уровне драматургии. Чтобы жить по вере, умереть во имя веры, надо состояться человеком: уметь делать выбор по совести и брать на себя ответственность. В опере всего пятнадцать монахинь, их мало, но они могут противостоять тоталитарному государству. Второй аспект психологического пласта – линия отношений внутри семьи де ля Форс (отца и детей, Бланш и Шевалье, проникнутых трепетной любовью) и освященная христианской любовью и милосердием линия взаимоотно-

шений монахинь. Искренне и тепло рисует Пуленк общение Констанс и Бланш. Они, как свет и мрак, жажда жизни и холод смерти, противостоят друг другу и черпают силы друг в друге. Страстно и патетично охарактеризован диалог Бланш и первой настоятельницы, которая понимает глубину мучительных поисков девушки, своей духовной дочери.

Традиционный для исторического театра ***бытовой*** пласт показан разнообразными штрихами. Он ограничен повседневной жизнью монастыря, обиходом аристократического дома, фрагментами жизни улицы. Но эти штрихи придают действию жизненную достоверность.

«Диалоги кармелиток» отражают религиозные размышления композитора, подчас имеющие мистический оттенок. «У меня нет никакой философии жизни… помимо веры», – говорил он [7, *51*]. В преддверии создания оперы и позднее композитор сочинил «Музыку для страстной недели», кантаты «Засуха», «Stabat mater» в 12 частях, Четыре рождественских мотета, несколько мотетов для трех голосов и инструментов. Но ни в одном из произведений он не выразил свои духовные пристрастия так пронзительно, как в данной опере. У Бернаноса его привлекли необычная форма пьесы в виде диалогов-диспутов, оригинальная религиозно-философская концепция и сами дискуссии, которые ведут герои. Поэтому он сопереживает каждой идее, эмоционально ее насыщая, выступает сотворцом и Бернаносу, и Господу Богу, когда обсуждаются истины веры.

Масштабное полотно Пуленка отличает строгая и изящная композиция с чертами рондальности, концентричности. В опере 3 действия, каждое состоит из 4 картин. Интерлюдии между картинами (5) и вступления (7), инструментально-игровые или театрализованные, образуют 12 оркестрово-театральных фрагментов. 12 картин, 12 программно-театральных эпизодов (7+5), 3 действия, 4 картины. Нет нужды говорить о символичности чисел 3, 4, 5, 12 для верующего человека. Эта символика продумана Бернаносом, Пуленк следует ей в музыке. Рондальную структуру целого образует линия «Бланш – семья»: 1–2 картины I действия, 3 картина II действия, 2 картина III действия. При этом вырисовываются две арки: сцены «В библиотеке», «В приемной монастыря». Рондальность создается за счет повторения эпизодов с чертами проповеди, где высказываются обе настоятельницы: 2 и 4 картины I действия, 2 картина II действия, 1 и 3 картины III действия. Драматическая ситуация «ожидания» и состояние напряженного трагического предчувствия пронизывают оперу, достигая кульминации в сцене пророчества матери Генриетты и в сцене в тюрьме.

Это придает сочинению черты ***трагедии рока***. В центре композиции – эпизод отпевания и похорон настоятельницы (1 к. II д.) и «программная речь» новой настоятельницы (2 к. II д.), символизирующие смерть и новую жизнь (после смерти). В конце произведения – эпизод вдохновенного восхождения в смерть как в жизнь вечную, освященный чудом преображения душ монахинь, особенно Бланш. Конец каждого действия – ***драматургическая кульминация*** и зона ***нового конфликта***: смерть первой настоятельницы в I действии, вторжение революционных властей и народа в монастырь в 4 картине II действия. До этого момента социальный конфликт был на втором плане. Третья кульминация – катастрофа-развязка в эпизоде казни. Три кульминации – три яруса, ***три вехи восхождения*** к символическому финалу при всей его жуткой конкретности. Как и положено в христианской трагедии, зона катастрофы есть ***зона преображения и просветления***.

Опера предельно симфонична. Противопоставление веры и сомнения, жизни и смерти, духовного и мирского дано через систему лейтмотивов, риторических формул, лейтжанров, культовых жанров и форм. Музыкально-тематический конфликт как отражение сил добра и зла раскрывается в противопоставлении вокально-ариозной, культовой сфер, мелодизированной интонации, с одной стороны, и инструментально-конструктивного комплекса, агрессивной декламации окриков, судейских протоколов, с другой. В таком разграничении нашла в какой-то мере воплощение концепция Св. Боэция: musica humanus как гармония души – вокальная музыка, а musica instrumentalis как дисгармония телесного, земного – инструментальная музыка и близкие ей негативные интонации гнева.

Сфера духовного воплощает в свою очередь философский конфликт жизни и смерти и разделена на молитвы жизни (Ave Maria) и интонации смерти (молитвы оплакивания, покаяния). Эти хоровые эпизоды оперы являют собой пример превосходных миниатюрных хоралов. Среди них Ave Maria изумляет простотой и безыскусностью

своей мелодии и в то же время обладает глубокой проникновенностью. Хорал Salve Regina, напротив, суров и архаичен, символизирует фанатичное упорство и решимость монахинь, с гордо поднятой головой выполняющих свой мученический обет. Мелодия молитвы многократно повторяется, «одевается» в гармонический наряд и достигает экстатического звучания, перекрывая шумный гул толпы и сосредоточивая внимание слушателей только на себе. Трагический пафос молитвы подчеркнут ниспадающими «аккордами смерти», набирающими по ходу сцены более обширный звуковой объем по вертикали и превращающимися в конце в кластер.

Молитва – медиатор жизни и смерти, Бога и человека. Через молитву христиане достигают божественной благодати и откровения. Молитвенные эпизоды образуют сквозную линию религиозных медитаций, олицетворяющих мифологему пути. ***Единственно верный путь*** – путь просветленного восхождения к истине, к Богу. Нам не дано познать результат молитвенных усилий – безжалостная смерть прерывает звучащую в оркестре светлую тему надежды на спасение, которая всегда сопровождала Констанс и Бланш, а здесь звучит как символ их соединения в вечности. Все это доказывает вывод о наличии в опере ***концепции религиозно-философской (христианской)*** трагедии. Дополнительные аргументы: развернутые дискуссионные диалоги, обязательные для такой концепции, наличие системы символов религиозного характера (смерть, вера, надежда, любовь, молитва, дом, храм), которые характеризуют вневременной символический пласт драматургического процесса и его музыкальный инвариант. Проповеднические или пророческие сцены также наполнены религиозной символикой. В сцене галлюцинаций матери Генриетты это символы огня, пожара, разрушающегося храма, в музыке проходят риторические формулы «лабиринта», «креста», «passus duriusculus».

Символическое значение имеют мотивы веры, крепости веры (в ритме сарабанды), тема светлой надежды (она же лейтмотив Констанс), лейтмотив смерти. Конфликтно противопоставлены лейтмотивы крепости веры и смерти, построенные на жанре сарабанды. Второй хоральный мотив веры на формуле noema противостоит риторическим формулам лабиринта, bach, креста и распятия, также имеющих значение лейтэлементов. Культовый комплекс содержит разнообразные лейттемы колоколов: набатный перезвон, колокол смерти, похоронный звон, которые создают напряженно драматический фон действия. ***Психологический*** музыкальный пласт включает лейтмотивы любви брата и сестры, страха и ужаса Бланш, мотивы ее трагической судьбы, дружбы Констанс и Бланш, сострадания Бланш, непреклонности матери Марии. В опере, где сгущены трагические краски, свежо звучат светлая мелодия лейтмотива надежды и темы Констанс. Лейттема надежды проходит в вокальной партии Бланш и Констанс и в оркестре, преподносимая в итоге музыкального процесса, в финале, в виде восходящего терцового ряда тональностей.

Внешнедейственные лейтмотивы можно разграничить на характеристические (набатный, семьи или отца Бланш, тревоги Констанс, первой настоятельницы, новой настоятельницы) и ситуационные, которые действуют внутри одной картины (песенно-разговорный комплекс комиссаров). Среди лейтмотивов есть экспозиционные и производные. Так, во 2 сцене появляется лейттема первой настоятельницы, которая строится на лейтритме сарабанды с противопоставлением трезвучия и септаккорда и напоминает лейтмотив патера Лоренцо у Прокофьева. В сцене смерти матери Генриетты из нее вырастает один из самых значительных лейтмотивов оперы – тема смерти, которая окончательно оформляется, соединяясь с лейтритмом колоколов и мотивом страха Бланш. В драматургическом отношении данная сцена очень важна: умирая, настоятельница как бы уносит с собой в могилу болезненный страх Бланш («умирает вместо нее»). Это внушает остальным и новая настоятельница, призывая умереть бесстрашно, всем вместе, ибо их грехи искупил не только Христос, но и мать-настоятельница. Пуленк использует также симфонический прием Мейербера – развернутые темы-эмблемы ситуаций, которые подчас во вступительных интермедиях оркестра обобщают одни и предвосхищают другие сцены. В последней группе большое место принадлежит лейтжанрам песни, скерцо-токкаты, марша, хорала, фанфары, гимна революции, инструментального наигрыша.

Вокальные партии просты, выдержаны в характере особого рода напевной декламации. Выпуклые речитативы чередуются с короткими ариозными построениями, но четкой грани между ними провести нельзя, происходит скрещивание декла-

мационной и ариозной линий, врастание одной в другую. Наряду с этим в «Диалогах» присутствуют и свободно построенные, с гибкой переменчивой ритмикой речитативно-декламационные фрагменты, в которых композитор идет за естественной интонацией обыденной разговорной речи, сохраняющей специфику французского языка, торопливой гортанной речи, в большинстве случаев не поддерживаемой аккомпанементом. Автор находит возможности передать через узнаваемый процесс интонирования индивидуальность каждого из героев. Такая манера письма во многом продолжает прочтение текста у Дебюсси, имя которого запечатлено в посвящении вместе с именами Монтеверди, Мусоргского, Верди.

Мелодико-гармоническая текучесть развития компенсируется упомянутыми структурными закономерностями. Элементы строфичности, рондообразности, трехчастности присутствуют уже в тексте Бернаноса и образуются за счет повторов сценических ситуаций, мест действия. У Пуленка это дополнено повторами тональностей, тематических и интонационных элементов. Роль реминисценций, арок между актами и реприз выполняют неоднократно воспроизводимые комбинации лейттем и лейтгармоний, благодаря чему осуществляется симфонизация, характерная в XX веке для Мийо и Хиндемита [3, *23–24*].

Широко применяет композитор различного рода остинато и органные пункты. Яркий прием – синкопированного ритмическое остинато, накладывающееся на другой музыкальный материал и динамизирующее драматургический процесс как в сцене смерти настоятельницы, так и в финале. С той же целью автор использует гармонические средства. В 4 картине I действия добавочное остинато выражено многократным повторением аккордов тонического и уменьшенного трезвучий. На его основе возникает лейтмотив смерти. Отличительной чертой гармонического языка Пуленка является столкновение в одном фрагменте простых и сложных по структуре созвучий, которое служит средством раскрытия психологического подтекста или драматургического противопоставления гармоничного духовного мира монахинь и символов власти, насилия, порока. Например, ряд аккордов – громоздкие секстаккорды, медленно нисходящие по полутонам (фигура passus duriusculus на органном пункте *E*) – призван показать изломы судьбы Бланш.

Итак, опера Пуленка «Диалоги кармелиток» наследует многие традиции, начиная с «Коронации Поппеи» Монтеверди и лирической трагедии Люлли, где ведущее значение имел мелодизированный речитатив. Композитор опирается также на метод индивидуализации речитатива, использованный Дебюсси в опере «Пеллеас и Мелизанда», в которой вокальные партии возникают на основе воплощения интонаций прозаической речи. Однако пафос трагической драматургии заставил Пуленка использовать формы патетического или психологически напряженного речитатива, характерные для театра Верди и Мусоргского. С другой стороны, структурная логика композиции возрождает принципы театра Люлли в сочетании с экспрессией масштабных симфонических обобщений XIX–XX веков, начиная с опер Вагнера.

Композитор синтезирует различные исторические типы драматического и оперного театров. Здесь явно присутствуют черты «большой» исторической романтической оперы Мейербера, черты трагедии рока, народно-музыкальной драмы Мусоргского, интимность лирического театра. Параллель с Мусоргским возникает и в некоторых интермедиях (разговоры на улице в III д.), в сцене смерти настоятельницы, в трактовке хора, распадающегося на подвижные микрогруппы. Роль символического драматургического пласта заставляет вспомнить театр Вагнера и Дебюсси, а гротескные фигуры народных «представителей» – приемы сатиры в операх Шостаковича. Дискуссионный характер процесса, его философичность и особенности развязки указывают на значительное влияние театра Вольтера, Мейербера, религиозно-философских концепций Клоделя: ***преодолеть греховность мира***, погрязшего в революционном терроре, можно только ***усилиями веры***, совершенствованием личности каждого человека, устремленной к высшей истине, будь то монах или солдат, аристократ или армейский офицер, интеллигент или крестьянин.

Широкий круг ассоциаций свидетельствует о сложном культурно-историческом синтезе, сплетающем в этом сочинении различные оперные модели и концепции. Каждая из них, образуя свой смысловой слой, покрывает прекрасную музыкальную ткань оперы, пронизанной глубоким трагизмом и беспокойством за судьбы мира, в котором революционная или военная стихия, как извержение вулкана, сметает гармонию бытия, заставляя

человечество возвращаться к своим ошибкам, испытывать боль и страдание. Пуленк и Бернанос учат искать выход в смирении и вере, но гордыня человеческая, увы, безмерна. Будущие поколения, несомненно, «откроют Пуленка в его произведениях таким, каким он был: влюбленным в жизнь, насмешливым, добрым, нежным и дерзким, меланхоличным и искренним мистиком, монахом и… мальчишкой» [7, *23*].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бекетова Н.* Смеховой мир опер Шостаковича (к проблеме содержания гротескной концепции) // Вопросы музыкального содержания: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. М., 1996. – Вып. 138.
2. *Гюго В.* Собр. соч. в 10 томах. М., 1967. – Т. 10.
3. *Калошина Г.* Особенности симфонизации монументальных вокальных сочинений Артура Онеггера. Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Л., 1987.
4. *Калошина Г.* Оперное творчество Глинки и западноевропейская опера первой половины XIX века // Южно-Российский музыкальный альманах–2004. Ростов н/Д, 2005.
5. *Конен В.* Театр и симфония. М., 1967.
6. *Медведева И.* Франсис Пуленк. М., 1989.
7. *Пуленк Ф.* Я и мои друзья. М., 1978.
8. *Стасов В.* Искусство XIX века // Стасов В. Избранные сочинения в 3 томах. М., 1952. – Т. 3.
9. *Черкашина М.* Историческая опера эпохи романтизма. М., 1989.
10. Francis Poulenk. Dialogues des Carmelites. Opera en 3 Aktes et 12 Tableaux. Clavir. Paris, 1957.

Е. Кисеева

КАМЕРНАЯ ВОКАЛЬНАЯ ЛИРИКА Н. Н. ЧЕРЕПНИНА И СИМВОЛИЗМ

Вводные замечания

Творческие поиски Н. Черепнина в сфере вокальной лирики – явление симптоматичное для его времени. Композитор делает первые попытки преодоления романтической концепции жанра – избирая поэзию символистов, постепенно отходя от романтических тем и образов, страстных любовных исповедей в сторону символизации, импрессионистической изысканности и недосказанности. Все это – в русле зарождающихся новых веяний в романсе.

Первые произведения в этом жанре (Шесть романсов ор. 1 и Два дуэта для женских голосов ор. 3) Н. Черепнин сочинил в 1897 году, еще обучаясь в Петербургской консерватории, последние («Две песни матери») – в 1945-м, незадолго до смерти. Крайние опусы разделяют почти полвека, в которые уместилась фактически вся творческая жизнь композитора, насыщенная исканиями, стилистическими поворотами. Он начинал творить в пропитанном духом Серебряного века родном Петербурге как один из лучших, многообещающих учеников Римского-Корсакова, а последние годы жизни провел в оккупированном нацистами Париже, окруженный непониманием, в тяжелейшей нужде. За это время Россию и мир потрясли две революции и две мировые войны, и эти сорок семь лет относятся к принципиально разным культурам. Это дает полное основание утверждать: между названными опусами пролегла эпоха.

В контексте истории жанра

К тому времени, когда на музыкальной арене появился Н. Черепнин, в камерной вокальной лирике сложилась непростая ситуация. На протяжении XIX столетия романс в русской музыке был одним из ведущих жанров. В нем отразились наиболее значимые эстетические и стилевые тенденции времени (важнейшие идеи и образы как отклик на новую поэзию, поиски новых форм, жанровых разновидностей, выразительных средств). С одной стороны, в творчестве М. Мусоргского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского романс достиг высот, которые, казалось, трудно превзойти. С другой, сформировавшаяся устойчивая традиция грозила застоем, и в жанре должна была наступить пора обновления. С конца 1890 годов и далее в 1900–1910-е в музыкальную жизнь приходят новые поколения художников – С. Рахманинов, Н. Мясковский, И. Стравинский, С. Прокофьев, Н. Метнера В. Ребиков, М. Гнесин, – разные по масштабу дарования и творческим пристрастиям, но единые в главном – в стремлении открыть новые пути развития романса. Н. Черепнин – полноправный участник этого процесса.

Одним из главных источников обновления вновь выступает поэзия. Если во второй половине XIX века преобладала проза, то, начиная с последнего десятилетия на первый план снова (как и в начале века) выходит лирическая поэзия, которая оказала огромное влияние на разные виды искусства, в том числе и музыку, стала отличительным знаком эпохи. Лидирующее положение она заняла благодаря совершившейся в ней эстетико-стилевой революции.

Необычайной стремительностью и наполненностью отличается развитие поэзии модернизма[1], под влияние которой подпали новаторские поиски композиторов. В период между 1890 и 1917 годами сменились и сосуществовали, по меньшей мере, три крупных поэтических направления – символизм, акмеизм, футуризм (кроме того, в символизме принято различать старшее поколение К. Бальмонта, В. Брюсова и младосимволистов во главе с А. Блоком).

При всем многообразии поэтической палитры, ведущим направлением все же стал символизм, эпоха мыслила символами. Творчество Н. Черепнина, как и большинства композиторов начала XX столетия, также оказалось под сильным воздействием нового направления.

Зарождение символизма (и в русской и в европейской литературе) совпало со сменой историче-

[1] В современном искусствознании термин «модернизм» освободился от негативной оценочной окраски, которая преобладала в науке и критике ранее. Сегодня о поэтике модернизма и поэтике Серебряного века говорят как о синонимах [4, 5].

ских эпох. Сами символисты связывали появление направления с кризисом сознания, шире, – с кризисом культуры, обозначившимся на рубеже XX века. Это «модель *сознания уединенного,* отстраненного от предлежащей реальности, „отчужденного", понимая под этим отчуждение не только от общества, но и от целого мира» [7, *6*]. Миропонимание поэтов отличается острой жизненной неудовлетворенностью, протестом против серой, рутиной, плоской действительности, ощущением тесноты окружающего пространства, и как следствие – жаждой новой жизни, поиском выхода в «иные миры» или в область искусства для искусства.

Во многом продолжая романтические традиции, символисты однако отвергали и опровергали их. Символизм – это прежде всего «проблема языка, „поэзии", искр слова как самости». Одна из ключевых целей – желание говорить своим, индивидуальным не похожим на предшественников поэтическим языком. Художники сквозь слово вслушиваются и всматриваются в сокрытые от глаз знаки, сигналы, символизм «вводит в сферу неясного, сумеречного, переливчатого, того, что Ф. Ницше… назвал ситуацией „размыва контуров"». Художники пытаются вербализовать, «выразить, сделать „иконой", знаком непреходящего в преходящем *символ*». Для символистов характерно утончение этой творческой ткани, предельная концентрация на эмоции, когда «центр поэзии не результат, а „плавание" за ним» [16, *983, 979, 980*].

Однако русская поэзия начала века не исчерпывается новыми направлениями, в разнообразной поэтической палитре Серебряного века они сосуществовали с традиционными.

В романсовой поэзии рубежа веков также отчетливо обозначились две линии [15, *366*]. Одна связана с классической поэзией – творчеством поэтов «пушкинского круга» и последующих поколений (А. Майкова, А. Голенищева-Кутузова, А. Фета), – которая сохранила свою притягательность для композиторов. Другая линия – с новой поэзией Д. Мережковского, З. Гиппиус, К. Бальмонта, А. Блока. Поэтические установки, казалось бы, далекие друг от друга по времени и во многом противоположные по содержанию, одинаково привлекали музыкантов.

Кроме того, можно говорить о преобладании в стилистике вокальной музыки периода 1895–1907 связи со сложившейся «классической» традицией второй половины XIX столетия и вызревании внутри этой традиции новых черт. В предреволюционном десятилетии (1908–1917) новое сказалось гораздо ярче и заметнее.

Эти две линии зачастую совмещались в творчестве одного и того же композитора. Таков и Н. Черепнин. Но дело не только в самих избираемых поэтических текстах, но и в их музыкальном интонировании.

Вокальные сочинения Н. Черепнина, в соответствии с общими тенденциями, также можно условно разделить на две большие группы. Так называемую «классическую линию» образуют романсы на стихи традиционных для вокальной лирики поэтов. Обращаясь к такого рода поэзии, Н. Черепнин и композиторские решения избирает, близкие Н. Римскому-Корсакову и отчасти П. Чайковскому. Однако и тут обнаруживаются черты авторского письма, введение элементов музыкального импрессионизма. Вторая линия – произведения на стихи поэтов-символистов, решенные в духе времени, в русле новых исканий в области образности и музыкальных средств. К этой группе следует причислить также романсы на тексты Ф. Тютчева, которого сами символисты считали своим предтечей и услышали в его творчестве много созвучного своим ощущениям. Но к такому пониманию творчества поэта композитор пришел не сразу. Его ранние романсы на стихи Ф. Тютчева еще достаточно традиционны по музыкально-выразительным средствам.

Примерно до второй половины 1900-х годов оба направления в творчестве Н. Черепнина развивались параллельно, находились в тесном взаимодействии. Впоследствии он отдает явное предпочтение новой поэзии.

В классической линии круг поэтических интересов и образная сфера выбираемых Н. Черепниным текстов охватывают в основном сферы любовной, созерцательно-идиллической лирики и ориентализма. В стихах композитор находит близкие ему образы природы (которые нередки у Н. Черепнина в сочинениях других жанров, доминируют в его вокальной лирике вообще, в частности, в традиционной линии), мимолетные впечатления, преобладают нежные, задумчивые, элегические настроения.

Показательно в этом плане обращение к лирике А. Майкова, который приобрел себе литературное имя стихотворениями «в антологическом роде». В творчестве А. Голенищева-Кутузова ком-

позитору чужды религиозно-философские мотивы, трагическая тема одиночества, стихи, вызывающие ассоциации с вокальными циклами М. Мусоргского; Н. Черепнину, в силу особенностей его творческого дарования, ближе оказываются пейзажная лирика, классическая форма стиха. У Ф. Тютчева и А. Фета молодой Н. Черепнин «расслышал» только спокойно-умиротворенные пейзажные зарисовки.

Из господствующих в ранний период пейзажных мотивов («Звезды ясные» К. Фофанова, «На нивы желтые» А. Толстого, «Осеннее» И. Лялечкина, «Слети к нам тихий вечер» Л. Модзалевского, «О чем в тиши ночей» и «Голубенький чистый подснежник» А. Майкова, «Тихой ночью», Ф. Тютчева) наиболее интересны сочинения, в которых присутствуют образы воды. К ним относятся романсы «На водах покой глубокий» (А. Голенищев-Кутузов), «Царскосельское озеро» (Ф. Тютчев), «О, если б озером» (А. Фет из Гафиза).

Образы воды стали излюбленными у музыкантов начала XX века и получили различные смысловые нагрузки, соединив в себе семантику сна, многозначительной тишины, зыбкого равновесия на грани двух миров[2]. На одном полюсе находятся «Отсветы» из танеевского цикла «Иммортели» с их зловеще-роковыми тонами, загадочное «Волшебное озеро» К. Лядова, на другом – созерцательные пейзажные зарисовки Н. Черепнина, где через созерцание пейзажа раскрывается образ любви (как в романсе «О, если б озером») или ностальгические воспоминания о прекрасной старине («Царскосельское озеро»). Н. Черепнину оказываются близки миниатюрные, преимущественно парковые озера с их эстетизированной, рукотворной красотой, что роднит его музыкальные картины с декоративными изображениями версальских пейзажей его друга и соратника А. Бенуа. Названная образная сфера показательна для композитора и за рамками жанра романса[3]. Характерные приметы подобных вокальных сочинений Н. Черепнина – гедонистическая звукопись, изысканная красочность.

Модернистская линия представлена в вокальном творчестве Н. Черепнина очень широко. В предреволюционные десятилетия появляются сочинения на стихи Д. Мережковского («Успокоенные тени», «Уснуть бы мне на век», «Трубный глас»), К. Бальмонта («Фейные сказки», «Дурман», «Океанийская сюита», «Семь японских песнопений», его переводы из Шелли – «Скиталица небес», «Затрепетала в небе тьма ночная», «К музыке», «Голубенький чистый подснежник», «К луне»), Т. Щепкиной-Куперник («Розы»), Вяч. Иванова («Две мистические поэмы»), М. Метерлинка («Жуазель в саду»). Если в раннем периоде творчества «классическое» и «модернистское» сосуществовали, то с 1907 года (года создания «Фейных сказок») композитор обращается только к стихам поэтов-символистов и созвучным им сочинениям Ф. Тютчева, поэтические тексты он трактует в новом ключе.

Особенности воплощения новой поэзии в вокальной лирике композитора рассмотрим в двух аспектах. С одной стороны – в свете отражения общих закономерностей жанра и происходящих в нем под влиянием символизма изменений, затрагивая попутно вопросы символистской поэзии и вокальной лирики. С другой, – попытаемся определить то новое, индивидуальное, что характерно только для Н. Черепнина.

Процесс проникновения символизма в музыкальную культуру оказался достаточно медленным, опосредованным[4]. Увлечение композиторов идеями и текстами символистов началось с 1906 года, «активная фаза» этого увлечения продолжалась около 10 лет. Но интерес не иссякал до 20-х годов, несмотря на то, что в январе 1913 года Н. Гумилев провозгласил падение символизма и победу акмеизма. Кратким, но ярким периодом интенсивного освоения музыкантами символистской поэзии можно назвать 1906–1907 г. В это время романсы на стихи поэтов-символистов создают С. Танеев, Н. Мясковский, М. Штейнберг, М. Гнесин; на символистские сюжеты пишут А. Скрябин, С. Рахманинов, К. Лядов, В. Ребиков, С. Василенко; многие музыканты активно посещают знаменитые «Среды» Вяч. Иванова, «Общество свободной эстетики» и т. д.

Первые романсы Н. Черепнина на стихи Д. Мережковского и переводы К. Бальмонта относятся

[2] Похожие настроения в изображении водной глади распространены в живописи В. Борисова-Мусатова.

[3] Прекрасное видение, растворяющееся в водной глади, воссоздано в фортепианной миниатюре «Озеро» из цикла «Русская азбука в картинках».

[4] Русский поэтический символизм заявил о себе в 90-е годы параллельно символизму во Франции, где вершинным в этом смысле считается 1891 год, год знаменитых «вторников» Малларме. Уже 1892 году в Петербурге выходит сборник стихов Д. Мережковского, «Символы» которым ознаменовалось появление новой поэтической школы (первые стихотворения написаны поэтом в 1880-х). С 1894 появляются поэтические книги В. Брюсова, К. Бальмонта, З. Гиппиус, Ф. Сологуба и др.

к 1900 годам, как и романсы на стихи Ф. Тютчева, близкие эстетике символизма. Начиная с этих произведений, в вокальной музыке Н. Черепнина происходит постепенный переход к поиску новой образности, новых средств выразительности.

Было бы преувеличением утверждать, что символизм как целостное миропонимание, охватывающее все сферы деятельности, оказал решающее воздействие на творчество Н. Черепнина. В его обращении к тем или иным авторам отражается общая атмосфера увлеченности российскими музыкантами определенным кругом поэтов-символистов. Его привлекли лирический, философский, отчасти мистический символизм К. Бальмонта, Д. Мережковского, В. Иванова, М. Метерлинка.

Н. Черепнин, как и многие композиторы, воспринял такие стороны символистской поэзии, как уход от гнетущей повседневности в мир природы и искусства, от внешней жизни – во внутреннюю; главенство лирики (лирическое начало присутствовало в поэзии и вокальной музыке и раньше, но в символистских сочинениях важно новое качество лирики – многозначительность, недосказанность, суггестивность, фиксация при помощи звуков тончайших нюансов). Эти свойства проявились в таких совершенно разных сочинениях как «Уснуть бы мне навек», «Скиталица небес» и «Фейные сказки».

В самом широком смысле романсы модернистской линии Н. Черепнина по музыкально-поэтическому содержанию можно разделить на две большие группы. Наиболее важна, преобладающа сфера светлых гармоничных эмоций. Для нее показательны *мир детства* и образы *созерцания природы*. Другая, относительно малочисленная, характеризуется доминированием сумрачных, скорбных настроений, страдальческого тона высказывания. В ней господствуют характерные для символистской поэзии философские размышления о жизни, смерти, надломленной любви.

В начале XX столетия сложились две разновидности *детской музыки* – собственно для детей («Русская азбука в картинках» Н. Черепнина – А. Бенуа, коллективный опус «Тати-тати», «Детские песни» К. Лядова), носящие часто развлекательный или поучительный характер, – и психологизированные детские образы («Серое платьице» С. Прокофьева), где образ девочки без имени, с пустыми глазами, олицетворяет тоску, муку, смерть. В «Детских песенках» (авторское название цикла на тексты «Фейных сказок» К. Бальмонта) Н. Черепнин нашел свой вариант постижения мира детства. Понимание это подчинено задаче раскрытия субъективного, индивидуального; при кажущейся простоте детской тематики, в ней раскрываются глубокие философские подтексты.

Важное место в рассматриваемой линии занимает традиционная тема природы. Однако акценты в обращении к вечной теме расставляются Н. Черепниным в духе символистской эстетики. В его вокальной лирике часто звучит философский мотив примирения со смертью как возвращения в лоно вечной природы («Весеннее успокоение» Ф. Тютчева). В некоторых сочинениях сам образ природы иной – тревожная ночная мгла, бледная больная луна, акцентируется не любование красотами окружающего мира, а погружение в особый мир, в безвременье («Сумерки» Ф. Тютчева). Кроме того, сохраняется романтическое сопоставление внутреннего мира человека с картинами бушующей или умиротворенной стихии, созерцание природы («Конь морской» Ф. Тютчева).

У Н. Черепнина, как и у многих авторов романса рубежа веков, изменились внутренние приоритеты в отношении к характерной для романсовой лирики XIX века *любовно-лирической* теме. Она звучит гораздо сдержаннее, можно сказать, завуалировано, о любви как о сильном, всепоглощающем, страстном чувстве не говорится ни в одном из сочинений. В некоторых романсах на первый план выходит одна из градаций образов любви – любовь отрешенная, созерцательная, болезненная, надломленная. Больше говорится о прошедшей или «мертвой» любви («Успокоенные тени» Д. Мережковского). Тема светлых воспоминаний о любви, часто связанных с образами детства, пронизывает многие сочинения («Уснуть бы мне навек» Д. Мережковского).

Однако, острота психологического анализа, склонность к скепсису, рефлексия мало свойственны мышлению композитора. Сумрачная эмоциональная окраска, со скорбными оттенками проявилась лишь в немногих сочинениях (на стихи Д. Мережковского, П. Шелли – К. Бальмонта).

В свете образов новой поэзии

Особое значение для Н. Черепнина имели имена К. Бальмонта и Ф. Тютчева. На стихи этих поэтов им написаны более половины всех вокальных сочинений. Их творчество отвечало эстетическому идеалу композитора.

Н. Черепнин, в силу особенностей творческого склада, лирику К. Бальмонта постиг глубже и тоньше многих композиторов-современников. Он уловил и передал важнейшую грань бальмонтовской поэзии – неуловимость мгновения, мимолетность впечатлений, и вместе с тем нежно-тонкий дух, легкость, прозрачность. Композитора и поэта объединяют желание прикоснуться к красоте, миру незримому, склонность скорее к показу жизни в зеркале мечты, а не переживание реальности. У Н. Черепнина это проявилось в преобладающем интересе к любимым им сказочным образам и образам старины, нашедшим воплощение и в других жанрах («Зачарованное царство», «Марья Моревна», «Золотая рыбка», «Принцесса Греза», балеты «Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо», «Маска Красной смерти»).

Один из важных принципов бальмонтовского мышления – стремление к всеохватности мира и культур (многочисленные стихотворения-путешествия «Египет», «Исландия», «Бретань», «Индийский мотив», «Испанский цветок», «Мексиканский вечер») – созвучен также черепнинским «выходам» в разные культурные сферы – европейскую, грузинскую, китайскую – в инструментальной и балетной музыке, отчасти в общевосточную и испанскую – в вокальной лирике. Обоим художникам свойственна также театральность, эффектность, декоративность, и вместе с тем эстетичность.

Центральным сочинением вокальной лирики и, шире, периода зрелого стиля Н. Черепнина является цикл из двух тетрадей «Детские песенки» на стихи из поэтического цикла К. Бальмонта «Фейные сказки». К его поэзии композитор обратился в 1900-е годы – время творческого взлета поэта. Немаловажно, что музыкант избрал в 1907 году свежие, недавно вышедшие стихотворения поэта.

Творчество К. Бальмонта необычайно популярно в романсовой лирике тех лет. Л. Корабельникова приводит данные из сборника С. Венгерова «Русская литература XX века (1890–1910)»: на тексты К. Бальмонта написаны 140 романсовых опусов! [8, *20*] К. Бальмонт, по словам Б. Асафьева, привлекал музыкантов «яркой внешностью звучания» [5, *88*].

Среди композиторов, обращавшихся к бальмонтовской поэзии, – С. Танеев, С. Рахманинов, С. Прокофьев, Н. Мясковский, М. Штейнберг, М. Гречанинов, Б. Асафьев. «Фейные сказки», помимо Н. Черепнина, воплотили в музыке А. Архангельский, А. Эйхенвальд, М. Иванов-Борецкий. Однако к числу наиболее ярких интерпретаций бальмонтовских стихов Б. Асафьев относил «Фейные сказки» Н. Черепнина (наряду с хорами С. Танеева, некоторыми романсами М. Гнесина, М. Штейнберга, С. Василенко, двумя песнями И. Стравинского). Напомним, что в перечень этот не вошли 18 романсов Н. Мясковского (несмотря на то, что между композитором и поэтом есть много общего – оба они выступали как «певцы печали»), первые рахманиновские опусы.

Автор монографического очерка о Н. Черепнине, В. Логинова относит детские песенки композитора к музыке «о детях и для детей», отмечая при этом, что «Фейные сказки» «отличаются сложностью и изысканностью музыкального языка» [10, *52*]. Осмелимся оспорить высказанную точку зрения и обосновать противоположную. Сложностью и изысканностью отличается в первую очередь *замысел* сочинения. За кажущейся простотой бальмонтовского стиха, за детской образностью Н. Черепнин увидел глубокий философский подтекст и богатый внутренний мир художника.

Художественная концепция цикла – *ребенок, ведомый художником-творцом, открывает для себя мир как таинство, волшебство, как предмет творческого акта.*

Из семидесяти одного стихотворения Бальмонта композитор избрал всего восемнадцать и выстроил их в соответствии с собственным художественным замыслом, обозначив важнейшие темы: творчество, искусство, путь художника. Соединяет эти сложные для детского восприятия темы сквозной образ сна, излюбленный символистами: все события происходят как в сказке, увиденной ребенком в сновиденье.

Идейная направленность черепнинского цикла – восприятие мира сквозь творчество – четко прослеживается от первого до последнего номера. В открывающем «Фейные сказки» «Утре» определяются и называются главные герои – дитя и поэт, он же любящий отец. Художник пробуждает спящего ребенка и приносит в дар цветы.

Далее, представляя разнообразие окружающего мира – фантастических чудищ, заиньку, кошку с мышкой, трясогузку, поэт показывает, что все это может стать толчком для творческой фантазии. В избушке Бабы Яги и Кощеевом царстве («У чудищ») он находит «для песен жемчугов» (драгоценная красота, необходимая стиху) и познает тайны

творчества («до самой пасти прокрадусь к змею, узнаю тайны, и был таков»). Смысл известного детского сюжета про зайчика («Заинька») в том, что вся история персонажа, даже с грустным концом, также может стать новым творческим мотивом («Заиньку белого ежели убьют, / Что же – нам песенки веселые споют»). Стихотворение «Кошкин дом» начинается как считалочка («Мышка спичками играла, / Загорелся кошкин дом»). Но продолжение («Нет, давай начну сначала, / Мышка спичками играла, Перед Васькой, пред котом»), показывает, что за этой забавой можно увидеть как бы воспроизведение самого процесса сочинения стиха, перебора различных вариантов. Похожая имитация импровизационного сочинительства обыгрывается в истории о трясогузке («Трясогузка»).

Новый поворот темы дан в «Анютиных глазках». Цветы – «анютины глазки, жасмин, маргаритки» – это «буквы на свитке поблекнувшей сказки», то есть слова в поэтическом тексте, а «Ветерок Феи» объясняет неземную природу этого дара: «И от Феи лунно-нежной / Бросил в песни мне цветы». Теперь все встает на свои места: цветы, поднесенные поэтом ребенку, есть олицетворение волшебного дара! Акт пробуждения ото сна также прочитывается как символ: это пробуждение творческих возможностей; поэт-отец ведет дитя по «тонкой шелковинке» постижения бытия к «жемчужным покоям» нездешней красоты, то есть искусства.

В музыкальном воплощении стихотворного текста композитор в полной мере уловил и передал многозначность и вместе с тем недосказанность, загадочность бальмонтовских символов.

Теория «символа» достаточно полно раскрыта в трудах А. Лосева, К. Свасьяна, С. Аверинцева и других исследователей. Наиболее важным для нас становится понятие смысловой структуры символа, как «многослойной, рассчитанной на активную внутреннюю работу воспринимающего» [1, *976*]. Смысл никогда невозможно прояснить до конца, его можно лишь *пояснить*. Кроме того, важно учитывать диалектическую природу символа, логику противоречий «изменчивости и постоянства, формы и содержания, тождественного и различного, одного и многого, подвижности и покоя, конечного и бесконечного» [13, *176*].

Для музыки Н. Черепнина характерны важнейшие свойства символа – диалектичность формы и содержания, многозначность.

Драматургию черепнинского цикла образует взаимодействие двух линий – жанровой и лирико-психологической (сразу оговорим: разделение во многом условное, ибо эти линии нередко сплетаются воедино). Первую представляют номера, где рисуются сказочные персонажи, их взаимоотношения («У чудищ», «Заинька», «Кошкин дом», «Фейная война», «Фея и бронзовка», «Трясогузка»). Это преимущественно сказочные сценки-зарисовки, порой в фольклорном духе, которым свойственны картинная изобразительность и (или) характеристичность музыкального воплощения. В психологической линии на первый план выходит авторское лирическое повествование («Утро», «Испанская колыбельная», «Анютины глазки», «Колыбельная», «Чары Феи», «Береза», «Шелковинка»). Некоторые романсы соединяют обе линии («Глупенькая сказка», «Ветерок Феи», «Снежинки»). Драматургия цикла, не слишком явно выраженная, основывается на постепенном усилении роли лирико-психологической линии – как внутри каждой из тетрадей, так и в произведении в целом. Лирические песни в известном смысле комментируют жанровые, как бы толкуют, осмысляют их.

Этот прием вскрытия подтекста, обнаружения в обыденном, по-детски ясном – глубин смысла, неисчерпаемости бытия наблюдается и внутри определенных образных сфер, и даже отдельных номеров.

Примером исключительно многообразных и тонких решений вполне ожидаемого для «детских песенок» образа может служить тема сна и органически связанного с ней жанра колыбельной. Н. Черепнин «возвращает» этому образу его сложную «взрослую» символику, проводит его сквозь весь цикл. Напомним, что в те же годы разнообразную семантику сна выявил Рахманинов в символистских опусах «Колокола», «Острове мертвых», романсах ор. 38. В них раскрываются полярные грани – от сна мистического в «Колоколах», где «эта идея как лейтмотив проходит через всю поэму, утверждает зыбкую нереальность земного существования», до сна в поздних романсах, который «являет отвлеченно философскую идею забвения земных страстей» и представляет опору «на позитивное начало в сфере философской, идеальной, в сфере духовной» [14, *21, 25*].

Вслед за поэтом, идя в этом плане дальше его, Н. Черепнин трактует этот образ исключительно многозначно. Ему придаются как более прямые

смыслы (ребенок засыпает или пробуждается), так и более сложные, символизирующие переход в сферу мечты, недосягаемый нездешний мир рая, который можно увидеть лишь во сне; сон может вводить древнейшую ассоциацию со смертью. Наконец, сон выступает своеобразной метафорой творческого акта, где возможен вольный полет фантазии, самые причудливые сочетания картин, событий, где перестают действовать законы обыденной жизни.

Уже в «Испанской колыбельной», где жанровое наклонение подсказано самим поэтическим текстом и где о нем напоминают мерность и остинатность ритмического рисунка, смысл оказывается неожиданно глубоким. Трагический подтекст песни раскрывается на словах: «Спи, мое дитятко, спи, / Нет твоей матери дома. / Пречистая Дева Мария / Взяла ее в дом свой служить». Только тут становится ясным необычное сочетание черт колыбельной и танца, на которых построена основная тема, длительное «застревание» мелодии на одном звуке, сковывающие движение синкопированные органные пункты. В этой тихой кульминации и органные пункты, и застывшая речитация (13-кратный повтор тонического звука) концентрируются в наибольшей мере.

Однако и в центральных частях лирической линии «Фейных сказок», где стихи не заключают в себе образа сна или содержат лишь намек на него, музыкальный комплекс сна представлен в явном или скрытом виде. В открывающем цикл «Утре», лирических кульминациях «Испанская колыбельная», «Колыбельная» и заключительной «Шелковинке» этот комплекс выдерживается на протяжении всего сочинения. В других романсах («Анютины глазки», «Береза») он появляется эпизодически. Казалось бы, разные по смыслу номера крепко спаяны связующей нитью.

Жанровые сценки представляют наибольший интерес как образчики обнаружения и раскрытия тайных смыслов, «прячущихся» во внешне предельно простой форме.

В «Заиньке» Бальмонт «играет» с незамысловатым фольклорным образом, поворачивая его неожиданными сторонами. Моделью такой игры служит уже начальная строка: «Заинька серенький *хвостиком моргал*». Ключ к «взрослому» смыслу содержат уже цитировавшиеся заключительные строки, где говорится о том, что возможная гибель сказочного Заиньки тоже может переплавиться в художественный образ.

Композитор подхватывает эту игру и поддерживает ее чисто музыкальными средствами. Возникающий во вступлении почти тривиальный мотив из трех звуков, содержит словно излишний «изыск»: ход на дециму вместо подразумевающейся тут терции. Его многократные повторения создает впечатление некоторой механистичности, заведенности (ремарка automaticamente), как будто указывающей на то, что персонаж песенки – игрушка. Само же звучание вызывает невольные ассоциации с распространенными в России в то время музыкальными шкатулками, табакерками, детскими механическими игрушками[5].

Однако за мерно колыхающимися терцово-секундовыми построениями можно угадать намек на колыбельную, искусно замаскированную фактурой и регистром. В пятой, звучащей в миноре строфе в сопровождении появляются стонущие малосекундовые интонации, которые внешне воспринимаются как изображение вьюги, но они пронизывают всю фактуру и предвосхищают текст следующей строфы («Заиньку белого ежели убьют…») Так безыскусный по происхождению материал последовательно раскрывает психологический подтекст. Похожее решение можно наблюдать и в некоторых других жанровых номерах, в частности в «Фейной войне» – «игрушечной» только на первый взгляд.

В камерной вокальной лирике Н. Черепнина также нашла отражение другая сторона бальмонтовской поэзии, связанная с углублением психологизма, уклоном в трагедийную, мрачно-фатальную сферу – в сочинениях 1900-х годов «Скиталица небес», «Затрепетала в небе», «К луне» из П. Шелли. К ним примыкают некоторые романсы этих лет на стихи Д. Мережковского («Успокоенные тени», «Трубный глас») и С. Надсона («Случалось ли тебе»).

Сфера эта, вообще характерная для поэзии символистов, – мотивы одиночества, тщетности устремлений к счастью, обреченности, смерти, – стала популярной едва ли не у всех авторов романсов: С. Рахманинова («Над свежей могилой» на стихи С. Надсона, «Пощады я молю» на стихи Д. Мережковского), Н. Мясковского (12 романсов на стихи К. Бальмонта, вокальные циклы «На грани», «Предчувствия» на стихи З. Гиппиус), И. Стравинского

[5] Напомним, этот тип образности проник в музыку рубежа XIX–XX веков. Она проявилась в некоторых сценах «Щелкунчика» П. Чайковского, «Вальсе-шутке» К. Лядова, затем в образе Балерины из «Петрушки» И. Стравинского.

(романсы на стихи П. Верлена), С. Прокофьева («Есть другие планеты» на стихи К. Бальмонта) и др.

Однако подобный сумрачный тон с оттенком фатальности в целом не свойствен Н. Черепнину, в отличие, к примеру, от С. Рахманинова или Н. Мясковского, которым эта сфера оказалась органически близкой, «своей». У Н. Черепнина же процесс «изживания эмоций „отрицательного заряда“» [2, *91*] проходит довольно быстро, что в этом смысле сблизило его с И. Стравинским и С. Прокофьевым. Вероятно, композитор отдал дань чрезвычайно распространенным в то время настроениям вопреки природе своего таланта. Таких произведений в его вокальной лирике меньше, и они не самые удачные. Для музыкального письма упомянутых произведений Н. Черепнина характерно использование приемов, общеупотребительных для трагических страниц русской вокальной лирики того времени.

Еще один важная для Н. Черепнина фигура в мире поэзии – Ф. Тютчев. К его стихотворениям композитор обращался неоднократно, с известным постоянством и, таким образом, первым последовательно воплотил в своем творчестве тютчевскую линию. А. Оссовский уже в 1903 году выделил его имя среди русских композиторов: «Наконец, спустя 100 лет со дня рождения, Ф. И. Тютчев нашел… художника, с истинною любовью в целом ряде произведений воплотившего и перечувствовавшего в звуках его поэзию» [11, *49*]. Кроме того, на сюжеты и тексты Ф. Тютчева он создал наибольшее количество произведений в разных жанрах. Основная их часть (романсы из ор. 1, ор. 3, ор. 8, ор. 16, 3 хора, «Драматическая фантазия» по мотивам стихотворения «Из края в край») написана им в ранней период. Показательно, что первый свой романс композитор написал на слова этого поэта.

Об опережающей свое время семантике творчества Ф. Тютчева, о том, что содержание его поэзии ближе символистам начала XX века, чем его современникам, к примеру, М. Лермонтову, говорится в ряде литературоведческих трудов, где позиция эта стала почти аксиомой [6; 11].

Символисты и сами считали Ф. Тютчева своим учителем и предтечей. Истоки тютчевской поэзии восходят к поэтической системе М. Ломоносова. Поэт XIX столетия подхватывает и развивает классицистские идеи русского космизма, которые позднее, в начале нового века, завладеют умами символистов, став основой их мироощущения, центром творческих исканий. Поэтический мир Ф. Тютчева не случайно становится актуальным в сложный, обозначившийся кризисом сознания и культуры в Европе и России, во многом драматичный период рубежа XIX–XX веков. Потеря прежних ценностных ориентиров рождала ощущение переменчивости, неустойчивости, непостижимости жизни, неожиданно открывшейся пропасти, ощущение покинутости человека в бесконечном мире.

Этим и объясняется повышенное внимание к творчеству Ф. Тютчева в области камерной вокальной лирики рубежа веков. С конца 1890-х и на протяжении первых двух десятилетий XX века возникают многочисленные сочинения Н. Метнера («Дума за думой, волна за волной», «Весеннее успокоение», «Сижу задумчив и один», «Бессонница»), Н. Мясковского («Сонет Микеланджело»), П. Чеснокова («Весеннее успокоение», «Альпы», «День и ночь»), А. Гречанинова («Ледоход»), Г. Катуара («Как над горячею золою», «Сумерки»). Краткий период с конца 1890-х и приблизительно до 1906 года, когда были написаны основные сочинения Н. Черепнина на тютчевские тексты, отмечен также наиболее яркими, зрелыми сочинениями С. Танеева (хоры «Восход солнца», «Тихой ночью», «Не остывшая от зноя», «Из края в край») и ранними шедеврами С. Рахманинова («Весенние воды», «Фонтан», «Все отнял у меня», «Ты знал его», «Сей день я помню»).

Творчество московских мастеров, учителя и ученика, представляет противоположные полюсы прочтения Ф. Тютчева. Танеев не создал на стихи поэта ни одного романса, для воплощения тютчевских текстов он избирает хоровой жанр, способный, по мысли Л. Корабельниковой, «выражать крупные идеи, как бы „поднимающиеся“ над уровнем переживаний отдельного человека» [9, *202*]. Рахманиновская трактовка отмечена свойственной композитору яркой эмоциональностью. Открытая экспансивность выходит на первый план как при создании картины природы – половодье чувств в «Весенних водах», так и в психологическом романсе «Все отнял у меня», превращенным им в театрально яркий драматический монолог.

В «тютчевиане» Н. Черепнина акценты расставлены иначе. По словам А. Оссовского, он «нашел целый мир – живой и интересный – новых, еще не затронутых русской музыкой настроений, окрыляющих его творчество и придающих ему своеобразный облик» [12, *50*].

Показателен ранний дуэт «Еще в полях белеет снег» (1897), написанный приблизительно в одно время с рахманиновскими «Весенними водами» (1896). Автор «Алеко» за поэтическими образами весны, шума ручьев услышал «гимн стихийным порывам, буйному кипению молодых сил» [3, *288*]. Ключевыми словами его романса является клич «Весна идет!» Н. Черепнин же рисует светлый, лиричный, чуть взволнованный образ пробуждающейся природы с ясными, по-корсаковски чистыми и прохладно звучащими интонациями, напоминающими весенние заклички. Центральное же восклицание Н. Черепнин решает в созерцательном плане: в высоком регистре обыгрывается звенящее уменьшенное трезвучие, звучащее, скорее, вопросительно. Смысловой акцент композитор переносит на заключительную фразу стихотворения («…и тихих теплых майских дней румяный светлый хоровод толпится весело за ней»), которая повторяется дважды и становится тихой кульминацией романса. Здесь на первый план выходит любование выхваченным моментом зарождающейся красоты.

Важными для Н. Черепнина в эстетике Ф. Тютчева становятся темы растворения личности в мире природы или в мистической реальности, созерцательные пейзажи с элементами психологизма («Весеннее успокоение», «Сумерки»). Лирический герой Ф. Тютчева как будто все время чувствует себя на краю бездны; он ощущает ее неизмеримость, ее дыхание. Но – важная деталь: композитор вслед за поэтом воспринимает мировой хаос как родственный человеку, как праисточник жизни, как лоно, из которого он вышел и к которому стремится. Поэтому в «Весеннем успокоении» смерть воспринимается как уход в прекрасный мир природы, в «Сумерках» герой жаждет слиться с окружающим дремлющим миром.

Сфера камерной вокальной музыки – одна из центральных у Н. Черепнина. Здесь нашли воплощение идейно-содержательные и стилевые тенденции, характерные как для творчества мастера, так и для его времени в целом. Избирая тексты «столпов» символизма К. Бальмонта, Д. Мережковского, идеолога младосимволистов В. Иванова, поэта, которого сами символисты считали своим предшественником, – Ф. Тютчева, композитор постепенно отходил от романтической образности. В то время как, например, С. Рахманинов декларировал романтизм и даже, обращаясь в последнем романсовом опусе к символистским текстам, находил в них созвучные его романтической натуре мотивы одиночества, разлада, любви, в музыке Н. Черепнина исподволь складывались адекватные «поэтике мгновения» средства выразительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.* Символ // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003.
2. *Асафьев Б.* Русская музыка XIX и начала XX века. Л., 1968.
3. *Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово. Ч. 2: Интонация. Ч. 3: Композиция. М., 1978.
4. *Гаспаров М.* Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века» 1890–1917 гг.: Антология. М., 1993.
5. *Глебов Б.* Про новизну // Музыка. 1915. № 209.
6. *Долгополов Л.* На рубеже веков: О русской литературе конца XIX -начала XX в. Л., 1985.
7. *Колобаева Л.* Русский символизм. М., 2000.
8. *Корабельникова Л.* Музыка в художественной культуре Серебряного века // История русской музыки: В 10 т. М., 2004. – Т. 10 Б: 1890–1917-е годы.
9. *Корабельникова Л.* С. И. Танеев // История русской музыки: В 10 т. М., 1994. – Т. 9: Конец XIX – начало XX века.
10. *Логинова В.* Творческий облик Н. Н. Черепнина в контексте русского искусства начала XX века: личность и стиль. Оренбург, 2002.
11. *Лотман Ю.* Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю. О поэтах и поэзии. СПб., 1996.
12. *Оссовский А.* Музыкально-критические статьи (1894–1912). Л., 1971.
13. *Свасьян К.* Проблема символа в современной философии. Благовещенск, 2000.
14. *Скафтымова Л.* Рахманинов и символизм // Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему: Сб. ст. Ростов н/Д, 1994.
15. *Соколова А.* Н. Я. Мясковский // История русской музыки: В 10 т. М., 1997. – Т. 10 А: 1890–1917-е годы.
16. *Толмачев В.* Символизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003.

А. Предоляк

КОНЦЕПЦИЯ «НОВОЙ» МИСТЕРИИ В ГЕПТАЛОГИИ «СВЕТ» К. ШТОКХАУЗЕНА

Музыкальный театр всегда являлся главным инструментом, позволяющим реализовывать искания творца. Здесь возможно моделировать пространство интеллектуально-смыслового поля, пространство воображения, пространство субъективного созерцания. Музыкальный театр Германии не стал исключением в этом отношении. Он явил собой уникальный образец синтеза искусств, потому изучение процесса формирования и развития жанра мистерии в контексте немецкого музыкального театра выбрано не случайно.

Сегодня, на рубеже XX–XXI столетий, К. Штокхаузен на наших глазах осуществляет «грандиозный» и «утонченный» проект «новейшей» мистерии в гепталогии «Свет». В своей работе он опирается на уникальные традиции немецкого музыкального театра, в частности, на особенности вагнеровской театральной концепции, основанной на принципе синтеза искусств. Он доводит интуитивное вагнеровское ощущение «особого генетического кода» немецкой культуры до его рационального осознания, до «формульной» и «мультиформульной» композиции, раскрывает уникальную способность «мистерии звука», расширяя его до пределов бесконечности и причастности к универсальной реальности Бытия. И хотя сам композитор неоднократно в своих интервью отрицал связь собственного замысла с законами вагнеровского театра, тем не менее, его творение неизбежно опирается и на них, и на другие выработанные веками традиции.

Свободолюбивый и независимый «родовой дух» немецкого театра оказался тесно связан с тенденциями протестантской церкви, что сформировало «темп движения» германской музыкально-театральной сцены. По мнению немецкого историка театра Й. Грегора, «кривая театрально-духовного бытия» была крайне динамичной, отличалась «чрезвычайно резкой амплитудой колебаний вплоть до наших дней», что позволило сделать немецкий театр «самым грандиозным и утонченным» (цит. по [2, *4*]). Соответственно, постановки средневековых мистерий в Германии уже отличались «традиционным» немецким размахом и реалистическими чертами. Формы и жанры старинного немецкого театра закладывали основы национальной сцены, моделировали «его особый генетический код».

Именно этим «генетическим кодом», опираясь на «грандиозность» и «утонченность», три столетия спустя воспользовался Р. Вагнер, создавая свой великий шедевр – *романтическую драму-мистерию «Парсифаль»*. Соединив воедино мистерию, миф и драму в рамках оперного жанра, композитор явил миру обновленный «духом таинства» и «потрясающей силы» синтез. Именно «Парсифаль» стал той отправной точкой, от которой начинается формирование *«новой» мистерии* на профессиональной музыкально-театральной сцене уже в XX веке.

Гений Р. Вагнера смог выполнить «сверхзадачу» целой эпохи романтизма. Он обозначил новый стиль «искусства будущего», результатом чего стала мистерия. Кроме того, композитор оказался способным создать «подобие новой религии», названной «вагнерианством», оказавшей огромное влияние на последующую музыкальную жизнь и вышедшей далеко за пределы XIX века. Байрейт, по мнению Р. Вагнера, стал «храмом искусства». Посещающие его становились «посвященными» в «мир духа» и «духовной энергии», в тайну «мистериального действия». Композитор доказал, что звуковой «облик» способен решить проблему единения людей, объединить мысли и чувства человека, воссоздать его божественную природу. Последующие реформы музыкального театра проводились либо с целью опровержения, либо с целью оправдания и подтверждения вагнеровской идеи на право бытования жанра мистерии в постоянно моделируемом пространстве музыкального театра.

Однако, задолго до «Парсифаля», в 1821 году появилось на свет поэтическое сочинение Байрона «Каин», названное самим поэтом *мистерией*. Замысел мистерии возник тогда, когда в Италии общественно-политическая обстановка становилась все более напряженной. Поэт стал размышлять о судьбе близких, скорбеть о погибших друзьях-единомышленниках, переносить боль за обездоленных,

брошенных на произвол судьбы, – бессмысленных «жертв» этого мира. Размышления Байрона отозвались глубокой болью в третьем акте мистерии, где поэт затронул проблему «угодной» и «неугодной» Богу жертвы, показав через универсальный источник знаний бессмысленность деяний революции.

«Каин» Байрона, несомненно, произвел сенсацию в литературном мире XIX века и имел широкий резонанс в среде литературных критиков. «Поэзия религии», «старинная мистерия», «апокалипсическое откровение», «сакральное знание» – так называли мистерию Байрона. *Синтез* древнегреческого «языческого» мифа и библейской легенды в названном произведении дал мощный толчок к поискам «искусства будущего» и нашел подтверждение в творчестве многих художников, композиторов, поэтов, философов XIX века. Однако это явление не было случайным. Оно было подготовлено не только исторической реальностью, но также литературной и прежде всего философской мыслью. Еще на рубеже XVIII–XIX веков Гете в своей трагедии «Фауст» события последней сцены мыслил в мистериальном пространстве, о чем свидетельствует собственный комментарий автора. В 1800 году немецкий философ Ф. Шеллинг создал знаменитую «Систему трансцендентального идеализма», а позже – «Философию искусства», «Введение в мифологию», «Философию Откровения», где дух мистериальности легко читается между строк.

По существу и Байрон, и Гете, и Шеллинг, и Вагнер, не сговариваясь, были заняты одним и тем же – поисками сакральных знаний, приводивших их на мистериальный путь. Жанр мистерии, найденный Вагнером, как синтетический «сверхжанр» эпохи, вобрал в себя все возможные пути музыкально-театрального развития, подобно «точке-пучку», где «сгущаются» и «контаминируются» различные и порой неоднородные явления. Столь мощный синтез своеобразного ритуального воплощения, опыт Р. Вагнера, побудил других авторов к подобным поискам и повлек за собой вторичное репродуцирование этой идеи.

Откликом на «Парсифаль» явилось знаменательное событие. В Южной Германии, в селении Обераммергау, на рубеже XIX–XX веков была осуществлена первая постановка в новейшем времени оригинальной «Мистерии страстей господних». «Дух» старинного немецкого театра вернулся на современную сцену, после чего прокатилась волна постановок и стилизаций жанра мистерии в театрах различных стран Европы и прежде всего в театре символизма Франции, Англии, Германии, России. Так, К. Дебюсси, не столько подражая Р. Вагнеру, сколько протестуя против его концепции, пытался создать иную мистерию – символическую, учитывая новые возможности музыкального языка, формы, пространственно-временных соотношений, философско-религиозных идей и реальных возможностей театра. В России А. Скрябин преследовал те же самые цели, но уже в сфере симфонической музыки. Его мистерия духа, в которой должны были принять участие все люди Земли, должна была преобразовать мир. В театральной концепции русского символического театра, по мнению А. Порфирьевой, постоянно прослеживалась одна и та же мысль: «…Слияние мифа и трагедии на основе сакрального ритуала должно привести к рождению новой мистерии – средству пресуществления каждой человеческой личности и всей человеческой общности в целом. Мистерия, однако, дело отдаленного будущего. Пока ни общество, ни сами художники к ней не были готовы. Поэтому ближайшая цель театра – предуготовление к мистериальному откровению путем символизации и ритуализации театрального действия» [3, *41*]. Символисты творили «новую мистерию» подобно тому, как романтики создавали «собственную мифологию».

Несомненно, это было связано с тем, что рубеж двух столетий поставил западноевропейский оперный театр перед лицом серьезных перемен и переоценкой прежних эстетических ценностей, перед поисками новых возможностей раскрытия мира человеческих эмоций, где невольно переосмысливались цели и задачи оперного жанра, его границы и воздействие. Здесь мифоритуальная концепция вагнеровского театра вновь оказалась «краеугольным камнем». Вместе с философскими теориями С. Кьеркегора, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, психоаналитическими изысканиями З. Фрейда она повлияла на развитие, по крайней мере, двух направлений начала нового века – экспрессионизма и экзистенциализма. Если символисты угадывали или предчувствовали мистерию жизни, то экспрессионизм ее выявлял и выражал.

Такая тенденция была продиктована тем, что в первой половине XX века теософия и теология занимают доминирующее положение. Мистические формы познания привлекают философов, драматургов, художников и композиторов. Постепенно религиозные воззрения захватывают все виды ис-

кусства несмотря на то, что XX век явился веком урбанизации, технологизации человеческого бытия. Например, П. Клодель работает над религиозно-философской концепцией театра и трактует его с позиций неокатолицизма. Он выводит жанр религиозно-философской трагедии и вплотную подходит к жанру мистерии, где идеи веры, жертвы, искупления становятся основой драматургии.

Музыкальный театр Германии достаточно гибко воспринял философские идеи Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, З. Фрейда и по-своему преломил их. Доказательством могут служить оперные шедевры Р. Штрауса («Саломея», «Электра»), А. Шенберга («Ожидание», «Счастливая рука», «Лунный Пьеро»), А. Берга («Лулу», «Воццек»).

Особенно ярко это проявилось в творчестве А. Шенберга. Интерес к религии, философии и мистике проявлялся у композитора на протяжении всей жизни. Доказательствами того становятся посвященный Г. Малеру доклад о мистической сущности гения («Гений светит нам впереди, а мы силимся идти за ним. Хотя этот свет невыносим для нас»), увлечение пьесами А. Стринберга, которые были окутаны тайной и мистикой, принадлежность к художественному содружеству В. Кандинского «Голубой всадник». В 20–30-е годы XX века сам А. Шенберг формулирует собственную идею мессианства: творчество есть выражение пророческого прозрения и «высшей воли». Оно дается свыше как пророческий дар и диктуется композитору на протяжении всей его жизни. Композитор, подобно пророку-медиуму, передает мысли Создателя. А. Шенберг приходит к выводу, что композитор – бессознательно выражает идеи сверхбытия, а произведения есть «сакральные письмена», адресованные всему человечеству. В них содержатся предсказания будущего, жизнь настоящего и прошлое, которое уходит к «коллективно-бессознательному» и «архетипическому». Выражением этих идей стала опера «Моисей и Аарон», в которой ярко представлены черты мистерии, особенно в ритуальных эпизодах.

В начале 30-х годов XX века во Франции, родине этого средневекового жанра, произошел новый всплеск интереса к жанру мистерии. В Сорбонне были найдены древние тексты мистерий, что послужило толчком к «опоэтизации» эпохи Средневековья, Древнего мира и мира «Первоначального». Многие поэты и драматурги, писатели и музыканты вновь стали развивать идею создания «новой мистерии» XX века, вдохновлялись ею и попадали под ее влияние. Достаточно вспомнить опыты А. Онеггера и Д. Мийо, П. Хиндемита и К. Орфа, И. Стравинского и других, где мифологема жертвенности, обрядовости стала практически ведущей. Этому есть ряд оснований.

Во-первых, «новая мистерия» XX века основывалась на мифоритуальной концепции Р. Вагнера и на философской теории Ф. Ницше, явившего миру «рождение трагедии из духа музыки». Во-вторых, на попытке возрождения «аутентичного» средневекового мистериального театра, получившего название «театр старинный». Например, созданные К. Орфом мистерии отражали не только «дух средневековых мистериальных игр», но воспроизводили их форму и образы, по-новому подчеркивали идею жертвенности и ритуальности. В-третьих, мистериальность стала неотъемлемой чертой немецкого музыкального театра в целом. Наконец, все это вместе связано с небывалым для кичащегося своим научным знанием материалистического века всплеском интереса к религии, вере, божественному мироустройству.

Во второй половине XX века черты мистерии присущи почти всем творениям О. Мессиана («Святой Франциск Ассизский», «Преображение», «Три литургии»), проявляются в опере Б. Бриттена («Река Керлю»), ораториях К. Пендерецкого («Страсти по Луке», «Dies irae»).

В 2005 году К. Штокхаузен планировал завершить работу над гепталогией «Свет», столь сложным циклом, и представить ее на суд слушателю. Идея мистерии обрела новую жизнь благодаря композитору, который воспользовался иными техническими возможностями, законами современной музыкальной формы, средствами музыкальной выразительности, а также идеей *сверхсинтеза мировой мифологии и мировой мистерии.* И это не случайно.

В основу оперы «Свет», если можно ее так назвать, К. Штокхаузен положил библейскую концепцию о сотворении мира. Но «театральное представление» не раскрывает какое-либо одно направление религии или учение церкви и даже саму тему Библии, которая оказалась вынесенной за рамки сочинения. Композитор, скорее всего, стремился «обнаружить» и раскрыть «архе» всех существующих религий, для достижения поставленной цели он применял синтез всех техник, использованных в собственном творчестве, и, как следствие, пытался «открыть» новые, в частности, технику «иррацио-

нального творчества». Думается, гепталогия «Свет» есть «индивидуальный проект» композитора или «новая мистерия», построенная на уникальном синтезе различных религиозных, философских, космических, мифологических, ритуальных и театральных линий, «контаминированных» в религиозно-мистическом действе.

Опера состоит из семи отдельных произведений. Отдельные произведения выстроены по принципу дней недели. Однако действие оперы связано не с буквальными днями творения, но с символическим «представлением о единстве человека, земли и космоса и развертывается во взаимодействии и противоборстве трех основных героев „Света“ – Михаэля, Люцифера и Евы», – отмечает С. Савенко [4]. Далее автор продолжает: «По замыслу Штокхаузена, Михаэль, „ангел-созидатель нашего универсума“, воплощает творческие силы эволюции, Люцифер – его противник, а Ева призвана способствовать обновлению „генетического качества“ человека, ведя его к рождению нового музыкального человечества» [4].

Действие гепталогии, без сомнения, разворачивается в сверхреальном пространстве и времени. Однако, сверхреальный пространственно-временной процесс проецируется на уровень реальный, то есть земной и подсознательный. Он же выступает сверхстержнем «мировой гармонии» как доминанта ее динамического развития и единства. Структура гепталогии выглядит следующим образом [2, *269*]:

Понедельник – это день Евы, матери всего человечества, день Луны, женского эротического начала, день водной стихии;

Вторник – день сражения Михаэля с Люцифером, сил Света с силами Тьмы, день Марса, то есть войны;

Среда – день согласия Михаэля, Люцифера и Евы, день Меркурия;

Четверг – день Михаэля, где представлена история его детства, юности, любви, победы над Люцифером, день Юпитера;

Пятница – день соблазнения Евы Люцифером, день Венеры;

Суббота – день Люцифера, его смерти, день Сатурна;

Воскресенье – день мистического брака Евы и Михаэля, день Солнца как торжества Света.

Из структуры «Света» видно, что мировоззрение К. Штокхаузена включает космический уровень. Его система взглядов, сформированная к 50-м годам, основывалась на том, что истинная цель произведения искусства – природа непознаваемого трансцендентного бытия, а творчество – выражение «высшей воли». Оно ведет к духовному преображению человечества, к совершенствованию мира посредством «высшего сознания» [6, *7*]. Само «высшее сознание» есть «сознание расширенное», включающее в себя синтез пространственно-временных категорий реального мира и трансцендентального Универсума. «Расширенное сознание» связано и с «духовным зрением», которое открывается личности на определенной ступени духовного развития или дается свыше художникам-гениям.

К. Штокхаузен гениально трактует образы главных героев собственного «творения». Глубина их трактовки позволяет говорить, что в произведении имеется несколько драматургических уровней: символический, религиозный, философский, мифологический, мистериальный, ритуальный, театральный и действительный.

Каждый герой оперы представлен и фигурирует в трех «измерениях» – музыкальном, вербальном и театральном. Одновременно с этим композитор создает три формулы для Евы, Люцифера и Михаэля. В этом состоит новая эстетическая парадигма, которая привела композитора к созданию «формульной композиции». У каждого героя своя формула, своя интонация и музыкальный инструмент. Каждая формула содержит характерное для нее количество звуков, которые являются ее ядром. Из ядра вырастает мелодия, но мелодия нового типа, которая содержит шумовые звуки, окрашенные паузы, пространственное решение и так далее:

Люцифер – бас – тромбон – 11 звуков – интонация септимы;

Ева – сопрано – бассетторн – 12 звуков – интонация терции;

Михаэль – тенор – труба – 13 звуков – интонация кварты.

Из трех формул, а точнее их сегментов, К. Штокхаузен собирает сверхформулу или «тройную формулу», которая появляется в различных разделах «Света». Она может быть просто перенесена в текст новой оперы, может варьироваться и перемешиваться с другими музыкальными компонентами. Таким образом, «практически весь музыкальный текст всех семи опер выведен подобным путем из исходной суперформулы трех персонажей» [5].

В этой связи традиционные категории, такие, как тема, мелодия, гармония не присутствуют. Наличие совершенно других параметров, связанных с числовым их выражением, позволило композитору выйти на совершенно другой уровень раскрытия темы. Сам К. Штокхаузен утверждал, что композитор музыку не сочиняет, но открывает ее, в этом и состоит основная его задача. С этих позиций композиционные структуры произведений представляют собой числовые упорядоченные ряды или «формулы». Они в свою очередь связаны с «калейдоскопом» вариантной композиции или как называл ее сам композитор «момент-формой» – открытой или бесконечной формой.

Тем не менее, творчество К. Штокхаузена, особенно поздний его этап, обусловлено парадигмами авангарда второй волны. В своих трудах, посвященных указанному направлению, П. Булез особенно заостряет внимание на концепции «нового звука» и связывает с ним проблему современного композиторского мышления. Безусловно, это новаторское завоевание XX века получило широкое распространение во второй его половине. К музыке «нового звука» относятся [5]:

сонорика – музыка звучностей, где единицей материала является не отдельный звук-тон, а *группа* звуков;

электронная музыка, где более нет звуков натуральных инструментов, природных звуков, а музыка оперирует звуками электрогенераторов, и поэтому звуки изначально не связаны с «законами природы»;

конкретная музыка, материалом которой являются звуки жизни (например, шум леса, звук падающих капель воды, пение птиц и т. п.), препарированные специальной электронной аппаратурой.

Погружение в «звуковую глубину» – процесс мистического плана. Неизведанная вселенная втягивает в свой мир и предоставляет композитору возможность творить собственную реальность. Данную мистичность относительно звукового пространства, времени и способов его решения наиболее полно и глубоко разработал К. Штокхаузен. Пройдя искушение на раннем этапе творчества «тотальным сериализмом», он приходит к идее пуантилистической техники. Композитор сознательно отвергает прежние методы музыкального мышления: «От всего этого я отказался, начав работать с пуантилизмом. Наш собственный мир – наш собственный язык – наша собственная грамматика: никаких НЕО…!» (цит. по [5]).

Технику пуантилизма он вплетает в художественно-творческий процесс и приходит к мысли о том, что нужно «сочинять сам материал музыки», то есть звук, а, следовательно, его специальные формы звуковых вибраций, вместо традиционных. Композитор теоретически обосновывает собственные искания: «Материал уже не оформляется как данный заранее, материал сочиняется, вы создаете свои собственные звуки» (цит. по [5]). В данном случае звуковым «материалом» является не только звук в традиционном его понимании, но и шумы, а также все, что находится в пространстве между ними. Вслед за сочинением звукового материала и форм звуковых вибраций композитор приходит к мысли об изменении звуковой формы. Сам процесс схематически можно представить следующим образом:

Из схемы видно, что звуковое пространство между звуком-тоном и звуком-шумом формирует ту самую форму звуковой вибрации, которую композитор выводит из художественно-творческого процесса. Сам процесс подобен таинству творения, а композитор в данном случае уподобляется Творцу.

Здесь стоит обратить внимание на то, что культура второго авангарда открыла феномен третьего измерения музыки:

1) мелодия или горизонталь,

2) гармония или вертикаль,

3) *глубина звуковой структуры*[1].

С этих позиций художник отказывается от общепринятой типовой формы произведения и создает свой «индивидуальный проект» для каждого сочинения. Эксперимент подобного рода можно сравнить с эффектом «внутреннего взрыва» или «мирового катаклизма». Сам К. Штокхаузен поясняет: «Мы находимся в стадии взрыва в обновлении музыки. В 1951-м году произошла революция, которую я называю „революцией параметров". Это означает, что в каждом данном произведении присутствует полифония между параметрами» (цит. по [5]). Можно представить, насколько изменяется не только форма, звуковое, пространственно-временное изложение художественного произведения, но и его содержательный компонент.

Кроме систематизации элементов художественно-творческого процесса, К. Штокхаузен разъясняет специфику средств звука. Сам звук он называет «отдельное». В творческом процессе композитора они превращаются в параметры пространственно-временного плана и позволяют «отдельному» быть независимым и реализовывать себя как:

- единица формы,
- форма в целом,
- форма-процесс.

Исходя из предложенного К. Штокхаузеном соответствия «отдельного», можно говорить о том, что он в процессе формирования художественной реальности и сверхреальности пользуется теорией зонного строя, открытой практически параллельно с творческими исканиями композитора.

Один звук содержит в себе целый ряд близко расположенных частот. Например, звук *ля* первой октавы содержит 440 *гц.* Однако, он может иметь не только 440 *гц*, но и частоту в пределах 435–445 *гц*, не превращаясь при этом ни в соль первой октавы, ни в си-бемоль первой октавы. В пределах 10 *гц* образуется зона, в которой находится звук, и то «пространство», в котором возможно создать или «сочинить сам материал музыки», моделируя длительность, высоту, объем и звуковой состав.

Зонный строй был совмещен с концепцией электронной музыки, возможности которой позволяли и позволяют моделировать звуковой материал до микропреобразований. Электронным способом выстроенная октава, разделенная на 72 ступени или части, разрешила проблему микродинамики, микроритма, микротембра и т. д. Благодаря этому оказалось возможным работать с «сочиненным музыкальным материалом» в рамках звуковой сферы.

Отсюда следует, что «отдельное» есть гармоническая система, связанная с законами пуантилистической техники. Это микросистема с возможностью ее расширения до макро-уровня, но с непременным условием возвращения обратно в исходную позицию. По меткому замечанию Г. Калошиной, это есть «формообразующий блок», точнее идея пространственно-временного разрастания из звука-точки и постепенного ее ухода к самой себе.

С другой стороны, думается, что здесь – уникальное и оригинальное преломление третьего гегелевского закона диалектики «отрицание отрицания», где все развитие движется по спирали. Форма вырастает из точки и к ней же возвращается, но виток возвращения не повторяет исходной позиции начального этапа вырастания. Точка возвращения может и должна быть иной. С этих позиций объясняется, почему К. Штокхаузен наиболее радикально разработал технику пуантилистической композиции. Именно звук-точка или «сочиненный музыкальный материал», находясь в собственном моделированном пространстве, преодолевая себя, движется по спирали времени и разрастается до сверхпределов. Затем, на новом спиральном витке, вновь становится звуковой точкой или новым моделированным пространством. Техника пуантилизма как нельзя лучше подходит для решения подобной творческой задачи.

В этом состоит идея бесконечного движения и развития жизни на различных ее уровнях. Продолжаться такое развитие будет до тех пор, пока все человечество не обретет совершенство и не сольется в едином «экстазе» с божественным миром. Это есть по-новому решенная идея мистического познания Бытия, идея поиска истины и света, по сути – *мистерия*, облаченная в «новые одежды».

Кроме того, доказывая собственную концепцию художественно-творческого метода, К. Штокхаузен во многом опирается на достижения науки XX века, в частности, на теорию относительности, квантовую теорию, математические теории, религиозно-фило-

[1] Имеется в виду не глубина фактуры, а глубина отдельных звуковых компонентов.

софские и даже не отрицает теорию хаоса. Думается, что композитор не просто ссылается на научные новшества, но активно втягивает их в свой творческий процесс, вплетая их в «бесконечно вращающуюся» спираль. Она же, в свою очередь, становится символом бесконечности и вечности.

Если далее развивать эту мысль, то можно увидеть, что перед нами образуется несколько «слоев» или «пластов» вселенского Бытия:

1. Пласт хаоса, пласт темного, подсознательного, бессознательного. Он самый низший, его характеризуют неразделимость, неосознанность.

2. Пласт открытий законов природы и человеческого бытия. Он характеризуется рационалистическим подходом к открываемым объектам.

3. Пласт математический. Стройные числовые ряды подобны искусству, но не искусство, они красивы и гармоничны, но столь же рациональны.

4. Пласт модельной физики. Он связан с математическим пластом. Модель может проецироваться как на макро-уровне, так и на микро-уровне. Сюда же относится и квантовая физика. Моделирование пространства позволяет приходить к определенным выводам, но столь же рациональным.

5. Пласт философский. Он есть движущаяся мысль, которая динамично развивается и позволяет синтезировать уже найденные идеи. По сути он символизирует человеческое развитие, уровень мыслительного процесса.

6. Пласт религиозный, который включает в себя практически все религиозные мировые концепции. Он рационален и эмоционален.

7. Пласт сверхсознания. Он не обозначен, но незримо присутствует. К нему идет все развитие предыдущих пластов. Это наивысшая точка человеческого развития. Он втягивает в себя все вышеназванные платы и, подобно мистическому озарению, дарует свет на столь сложном пути. Но «катарсис» достигнут, и все возвращается к началу.

Категории, которыми оперирует К. Штокхаузен, выстроены в том же иерархическом порядке: человеческое – сверхчеловеческое – космическое. Наличие нетематических тоновых элементов, шумовых элементов, звуковых вибраций, образующих различные пространственно-временные компоненты художественного целого, свидетельствует о том, что в сочинении присутствуют нормативы мифологического сознания. Это показала в своих работах В. Валькова, развивающая идеи В. Бобровского о двух типах тематизма: рассредоточенного и ярко определенного. «Рассредоточенная тема – это специфический момент организации эмоционально-интуитивной стороны творчества слушателя, исторически связанный с религиозным сознанием и через него с более древней универсальной сферой осмысления мира – мифологическим мышлением… Мифологический компонент опирается на иррациональную интуитивную сторону постижения мира и, в то же время, несет в себе индивидуальность. Принципиальная невычлененность «темы» из контекста есть воплощение мифологического принципа «все во всем» и религиозных представлений о всепроникающей благодати Бога… Вариантность, ускользание от точной фиксации, изменчивость облика такого тематизма есть следствие природы религиозного сознания, его тяготения к живой и подвижной естественности представлений» [1, *86*].

Художник *высокого* искусства музыки, субъективно, быть может, желавший общения с широкой массой слушателей на общем языке, в действительности уже априорно отшатывается от усредненности «слишком человеческого», объективно стремясь к выходу за его пределы, в какое-то «сверх-обыденное», туда, где нет ординарности, быта-серости, где *нет даже самих этих слов* усредненного человека. Художник чувствует необходимость быть *выше* того, что всеми «разжевано», что есть «правильное» безликое общее место.

Это – принципы и тенденции музыки XX века в целом. Квинтэссенция же их сосредоточена в творческих установках наиболее радикальных художников. Девальвация антропоцентризма осуществляется парадоксальным образом, путем *гипериндивидуализма,* то есть отделения себя от общей массы, возвышения над ней. Художник стремится создать свой собственный мир, вплоть до того, что даже сами звуковые элементы, звуки он хочет получать индивидуально для каждого произведения (а не общие со всеми). Фигурально выражаясь, художник вначале сотворяет свои небо и землю, возглашает далее «да будет свет!», по сути ставя себя на место Творца. Вслед за гипериндивидуализмом самопроизвольно возникает его противоположность – внеиндивидуализм, *космизм* как закономерный результат отвержения «слишком человеческого» [5]. Космизм как слияние с эманацией первоединого (почти по Плотину) посредством вибраций-волн с их периодичностью актуализирует отодвинутое в миф 2500-летней исторической плитой ощущение Музыки сфер и Мировой гармонии. Приведем несколько высказываний К. Штокхаузена: «В музыкальной деятельности всегда необходимо обнаруживать какой-либо из аспектов Универсума»; «Все время звучит музыка сфер»; «Искусст-

во координаций и гармония вибраций»; «Я говорил бесчисленное множество раз… я не сочиняю СВОЮ музыку, но только передаю вибрации, которые я получаю»; «Я послан, так сказать, сверхъестественной силой делать то, что я делаю»; «Мы, музыканты, в случае, если сами не закрываем себя, то становимся проводниками универсального космического Духа»; на вопрос «Кто Ваш любимый композитор?» композитор дает ответ: «Бог-Отец – Papa-Deus» (цит. по [5]).

Таким образом, в конце XX века возникла потребность новой трактовки мистерии, в творчестве К. Штокхаузена вновь засиял мистический свет внутри математически точной теории. Зачем понадобилось композитору в конце XX столетия вновь прибегать к этому устаревшему, казалось бы, жанру? Думается, что эта мысль связана с тенденциями модерна, направления, которое вбирало в себя многие стилистические явления и направления культуры XX века. В работах многих немецких ученых понятие «модерн» связывается с экспериментальными музыкальными явлениями, но к концу XX века время экспериментов постепенно проходит. Модерн превращается в эклектический стиль и метод художественного моделирования как реального, так и инфернального бытия, интерес к которому все растет. Если в 60-е годы познание мира носило экстравертный характер и аналитический метод был преобладающим, то начиная с 70-х годов, познание мира превращается в самопознание. Экстравертное сменяется интравертным, анализ явления приводит к синтезу.

В 80-е годы XX века к синтезу художественного моделирования мира добавляется синтез религиозно-философских направлений. Дискуссии, споры и разлады особенно характерны в области религии. Появляются новые религиозные течения, либо неизвестные ранее, либо давно забытые и вновь обретшие силу. Представители каждого религиозного направления стараются по-своему трактовать Библию и универсальные законы бытия, претендуют на роль избранного народа, стремятся к абсолютной власти над всем человечеством.

Именно эти тенденции и парадигмы второй половины XX века в полной мере отразились в творчестве К. Штокхаузена. Пройдя волну технических экспериментов в области музыки, композитор прибегает к новому «универсальному» эксперименту – попытке создания семидневной оперы «Свет». К. Штокхаузен, определяя сложную синкретическую позицию соотношения мистерии, мифа, драмы и оперы, соединяя их метрически-колличественные и топологически-качественные признаки, через анализ символов и аллегорий, музыкально-графических представлений, второстепенных звуковых измерений создает мощнейшее поле сопряжения «новейшей» мистерии. В нее втянуты миф, опера, оратория, трагедия, драма, комедия – практически все жанры, предшествующие тайне зарождения «Света». Наряду с этим композитор выявляет поле сопряжения «мистерии звука» как первоначального «точечного» микроуровня, постоянно расширяющегося до макроуровня Вселенной. Модель бесконечности постепенно приобретает *гиперформу*, способную к дальнейшей своей модификации.

Таким образом, *гиперсинтез* превращается в *гипосинкретизм.* Он обнажает и возвращает, театрально моделирует и воссоздает «точку-архе», как начало, первооснову и перводеяние возникающего пространства-бытия, пространства-сознания, пространства-созерцания. Пространство играющего сознания не перестает улавливать грани постоянно движущегося Бытия, преломлять их и создавать новые формы реальности. Следовательно, философию мистерии можно встретить на всех уровнях Бытия и можно говорить, что она является его Альфой и Омегой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Валькова В.* Музыкальный тематизм – мышление – культура. Н. Новгород, 1992.
2. *Колязин В.* От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М., 2002.
3. *Порфирьева А.* Драматургия Вячеслава Иванова: Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера // Проблемы музыкального романтизма: Сб. науч. трудов. Л., 1987.
4. *Савенко С.* Карлхайнц Штокхаузен // http://www.opentextnn.ru/music/personalia/schtokhauzen/
5. *Ценова В.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. www. kholopov.ru.
6. *Чаплыгина М.* Музыкально-теоретическая система К. Штокхаузена. М., 1990.

А. Мишина

ЖАНР ПОСТЛЮДИИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. СИЛЬВЕСТРОВА (НА ПРИМЕРЕ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ 1980-Х ГОДОВ)

Жанр постлюдии, сформировавшийся в середине XX века, стал одним из ярчайших явлений эпохи. Он отразил не только внутримузыкальные процессы, но и определенные тенденции эстетики, философии, культуры в целом.

XX век в истории мировой культуры стал веком небывалых новаций, открытий, затронувших, в частности, и музыкальное искусство. Появились новые течения, новые средства выразительности, типы композиции, жанры, инструментарий, новый слушатель. Установка на «новшество», поставленная во главу угла не только композиторского творчества, но и слушательского восприятия, достигла своего предела. Принцип обязательного новаторства, конечный по своей сути, едва не завел в тупик развитие музыкального искусства, и не только его. Фундаментальный кризис XX века, рассматриваемый О. Шпенглером как «закат Европы», а М. Хайдеггером как «мировая ночь», ощутили многие. Отсюда – восстановить утраченную авангардом связь времен и власть традиции, отсюда же появление образов прекрасного, идеального, недостижимого, причем в ракурсе метафизических «космических пасторалей», как называет свои сочинения В. Сильвестров (оркестровые сочинения 1960-х годов). В условиях катастрофического мироощущения XX века, стремительных темпов жизни, диссонантного фона звуковой среды деятели разных видов искусства обратились к прошлому, «припоминая» историю, черпая там вдохновение и, тем самым, стремясь. Идея «досказывания», отзвука чего-то, уже звучавшего, становится едва ли не ведущей у большинства композиторов века. Постлюдия же стала жанром, объединившим, с одной стороны, распространенную идею «конца времени», а с другой – излюбленные композиторами мотивы воспоминания, прощания.

В последние десятилетия интерес к жанру постлюдии значительно возрос, особенно в ряду произведений, созданных в рамках неостилевых течений. Постлюдия здесь предстает в самых различных своих воплощениях, будь то составная часть quasi-барочных циклических композиций (Concerto grosso № 1 А. Шнитке, «Ludus tonalis» П. Хиндемита, Прелюд, Фуга и Постлюдия Л. Солина и др.), или же заключительная часть циклов классического типа (Симфония в четырех фрагментах Ю. Буцко, Квартет И. Карабица, Квартет № 3 Б. Лятошинского и др.). В творчестве ряда композиторов XX века постлюдия предстала самостоятельной пьесой, обозначив, тем самым, рождение нового жанра (Л. Половинкин, В. Лютославский, Ф. Караев, Э. Денисов, А. Вустин, Ю. Каспаров, Т. Мансурян и др.).

У Сильвестрова постлюдия выступает как в качестве части произведения, так и в виде отдельного опуса. Более того, сама идея «постлюдийности» буквально пронизывает практически все творчество композитора, начиная с 1970-х годов.

Валентин Сильвестров – один из крупнейших композиторов современности, личность яркая, неординарная. Его творческий путь начинался на рубеже 50–60-х годов, во время расцвета авангардных течений. Не удивительно, что Сильвестров (подобно Шнитке, Денисову, Губайдулиной и многим другим художникам этого поколения) начал активно осваивать новые языковые возможности авангарда, затем – полистилистику и, наконец, с 1974 года – неотрадиционализм. Композитор приходит к музыке совершенно иного плана, музыке не провозглашающей, а «шепотом» открывающей сокровенные тайны бытия. Это музыка тишины, покоя, статики и медитации. С этого времени жанр постлюдии и занимает в его творчестве огромное место.

Недаром буквально все авторы, освещавшие творческую эволюцию Сильвестрова, так или иначе, обращали внимание на этот факт. Однако возникающий в связи с этим феноменом целый комплекс проблем историко-теоретического, эстетического, культурологического плана остается недостаточно изученным. В настоящей статье на материале творчества Сильвестрова мы попытаемся

уяснить, что представляет собой постлюдия как жанр, какие ее характерные черты, почему она стала играть столь важную роль в музыкальном искусстве XX века?

Несмотря на большой интерес к постлюдии, проявившийся в последние десятилетия в композиторском творчестве, в теории проблема специфики этого жанра остается не решенной. При этом необходимо отметить: в качестве самостоятельного и окончательно сложившегося жанра, обладающего собственными характеристиками, постлюдия не представлена ни в одной теории.

Попытаемся создать предварительный «портрет» постлюдии, поставив ее в ряд сходных жанров, на данный момент уже имеющих достаточно определенные характеристики. Таковыми являются прелюдия и интермеццо. Роднит эти жанры стремление к запечатлению пограничных, переходных состояний, будь то вступление (прелюдия), перемежение (интермеццо) или же завершение (постлюдия). Отсюда – и их связь на «формальном» уровне: все они выросли из конкретного раздела формы, а функции этих разделов остаются неизменными при любых трансформациях, при проявлении на участке формы, или в самостоятельном произведение.

Явившись порождением романтического (прелюдия, интермеццо) или же неоромантического (постлюдия) периода истории музыки, эти жанры всегда были связаны с лирической формой высказывания, с выражением реакции на пережитое. И, независимо от их этимологического обозначения («пре-», «интер-», «пост-»), смысловой их основой всегда является «модус воспоминания» (термин Е. Царевой [17]), уже свершившееся событие, пережитое мгновение, а сами они – лишь отзвук на него. Эта мысль ярко отражена в высказывании современника И. Брамса о его интермеццо: «Они предназначены для медленного высказывания в тишине и одиночестве не только как постлюдии, но и как прелюдии к размышлению» [17, *334*]. Все эти качества – романтические истоки, установка на «мгновенность», смысловой «модус воспоминания» – создали тяготение перечисленных жанров к миниатюрности.

Вследствие сказанного представляется целесообразным выявить природу постлюдии на примере малой формы, а точнее – на примере Трех постлюдий Сильвестрова (1981–1982), «расшифрованных мгновений», как говорит о них автор [11, *134*]. Безусловно, не случаен тот факт, что три *миниатюры* стали в творчестве композитора первыми среди образцов этого жанра. Объединенные в цикл, эти небольшие пьесы сконцентрировали в себе все самое сущностное, что вложил композитор в жанр постлюдии. Каждая из них стала символом трех эпох и, одновременно, *прощанием* с ними: первая (на тему DSCH) – с недавно ушедшей, еще современной композитору, вторая – с гораздо более далекой эпохой барокко, третья – с прекрасным миром романтизма.

Модус воспоминания, прощания присутствует во всем триптихе (к тому же каждое из сочинений имеет посвящение). В «Постлюдии DSCH» для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано Сильвестров отдает дань памяти Д. Шостаковичу. Но, с одной стороны, вписываясь в ряд сочинений «мемориальных жанров» [9] (в частности, произведений, посвященных Шостаковичу), с другой стороны, эта миниатюра стоит особняком. Сравнивая его с известными мемориями, опубликованными в сборнике «Д. Шостакович. Статьи и материалы», посвященном 70-летию композитора, выявляются характерные отличия сильвестровского опуса. Он представляет собой не просто очередную вариацию на тему-монограмму, и не только воспроизведение характерных черт стиля композитора, его мышления. Для Сильвестрова – это прощание с целой эпохой. Поэтому, так же, как и для самого Шостаковича, для него монограмма становится символом. Она рождает целый комплекс явлений, апеллирующих к ушедшей эпохе, но ни разу не проявляющихся в открытом виде. Когда-то остро болезненная интонации плача, когда-то бушевавшая стихия, от которой остались лишь смутные колебания, когда-то звучавшая мелодия, расколовшаяся теперь на отдельные мотивы.

В намеке на стиль Шостаковича, который удивительно органично сплетается со «слабым стилем» Сильвестрова, появляется внутренняя диалектичность, полемичность двух образов: одного – драматического, трагедийного, другого – лирико-просветленного. Композитор как бы заканчивает «драматическую волну» Шостаковича, захватывая ее на гребне: от интонации мольбы – до растворения в Космосе. «Я реагирую на внутреннюю наполненность, – говорит Сильвестров, – которая чувствуется в экспозициях симфоний Шостаковича… Там только мелькают как отдаленный отголосок грома миги того, что дальше станет главенствовать.

Однако потом для меня всякая мера нарушается, становится невмоготу от разрушительной силы, которая исходит от музыки» [11, *139–140*]. Интересно, что Шостаковичу созвучна и сама идея постлюдийности. Так, огромной медленной «кодой» становится у Шостаковича целый цикл – Пятнадцатый квартет.

В выборе исполнительского состава также ощущается связь с Шостаковичем, в некоторых вокальных циклах которого к фортепиано присоединяются партии других инструментов. Только слова уже не нужны, все сказано ранее – голос лишь вокализирует. Тем более сильный эффект производит последнее прощальное «Amen…» – единственное слово постлюдии, вложенное в уста исполнителя и выросшее из предшествующего ему в вокализе слога «а». В тишайшей динамике, с ремаркой «*dolcissimo*» и «*rit.*», незаметно для слушателя, по инерции слышащего вокализированное «а», из небытия рождается главное слово автора – слово прощания. Это тихое прощание, светлая печаль, осмысление свершившегося, уже отдаленного во времени. Пожалуй, именно ощущение этой дистанции, неизменно возникающей при работе с «моделью», взгляда из более поздней эпохи, выделяет Постлюдию Сильвестрова среди других посвящений.

Другой вариант дистанцирования находим во второй Постлюдии для скрипки соло, посвященной Татьяне Гринденко. В основе ее – барочная модель (отсюда – импровизационно-прелюдийный средний раздел). А тема первой части напоминает о старинной балладе (к которой автор уже обращался в песне «La Belle Dame sans merci» из цикла «Тихие песни»). Временное расстояние от модели гораздо протяженнее, поэтому еще шире и внетекстовый спектр значений Постлюдии.

В третьей пьесе – для виолончели и фортепиано, посвященной Ивану Монигетти, – композитор прощается с прекрасным миром романтической элегии. Этот жанр «для меня… стал символом…», «потребность в элегии не может иссякнуть», – признается Сильвестров [11, *126, 127*]. Сама по себе связанная с воспоминанием, элегия, как никакой другой жанр, соответствует идее постлюдии. В третьей постлюдии – это своего рода «воспоминание о воспоминании», причем подобных пластов здесь несколько. Сильвестров «вспоминает» и лирику XIX века (а, соответственно, и все «вспоминаемое» в романтической элегии), и собственное творчество – многочисленные фортепианные «послесловия» своих вокальных циклов, в особенности «Тихих песен», вокальные и фортепианные «Элегии».

Таким образом, важнейшим качеством постлюдии, смысловой основой жанра, становится содержательная идея, называемая Сильвестровым «*семантика прощания*». Подобной характеристикой жанр обязан не только собственно композиторскому прочтению, но и самой своей природой, отсылающей к заключительным разделам формы (как было отмечено выше). В этой связи В. Бобровский выделяет особую выразительную функцию коды – «воплощение эмоций прощания» [3, *80*]. О сходных процессах в связи с особенностями заключительных разделов пишет и Е. Назайкинский: «Заключительная фаза процесса тяготеет к *логически-смысловой* стороне содержания» [10, *279*]. А М. Бонфельд отмечает: «Завершающий материал полон ностальгических отзвуков уже уходящего прошлого: создается психологическое движение к этому прошлому, и тем самым возникает тяга в обратную сторону, противоположно направленное движение, каковым и преодолевается инерция движения поступенного» [4, *91*].

Подобные процессы происходят и в рассматриваемых Постлюдиях. *Время и пространство* в них преобразуются, развертываясь по своим внутренним законам. «Вам не кажется, что музыка заколдовывает время, может его остановить?», – говорил Скрябин [2, *330*]. Для Сильвестрова преобразование времени в произведении становится специальной композиторской задачей. «Время не должно быть занудным, – убежден он, – оно может течь медленно, необычно, секунда может равняться минуте и наоборот, то есть время должно ощущаться как преображенное» [11, *105*]. Интересно, что К. Штокхаузен, описывая произведения статической композиции, вплотную подошел к идее жанра постлюдии (хотя подобное название у него не фигурирует): «Эти адинамические, бескульминационного типа сочинения всегда уже начаты и могут продолжаться безгранично. Это формы, в которых мгновение не есть частица временной линии, момент не есть элемент измеренной длительности, но в которых концентрация на „теперь“ создает вертикальные срезы… пронизывающие горизонтальное временное представление, вплоть до вневременности, которую я называю вечностью: вечностью, наступающей не с концом времени, но достижимой в любой момент» [13, *107*].

Выявленные пространственно-временные характеристики подводят к еще одному качеству жанра – *медитативности*. Вспомним слова С. Яковенко, высказанные относительно «Тихих песен», но полностью соответствующих и циклу Постлюдий: «В тот вечер премьеры я понял, что такое медитация, когда время останавливается, и никакие музыкальные длинноты не страшны, они лишь продлевают наслаждение» [21, *88*]. Действительно, медитативная лирика, отразившая интерес XX века к восточным культурам, в Постлюдиях Сильвестрова играет огромную роль. Поэтому столь важное место в них заняли остановки, звучащие паузы, предоставляющие слушателю возможность внутреннего осмысления, внутреннего интонирования прозвучавшего. Так, например, в культуре ислама чтец, призывающий к молитве, делает паузы, по времени точно соотносящиеся с произнесенной фразой, чтобы каждый мог произнести ее «про себя». Об этих процессах композитор пишет: «Я стал нащупывать своего рода эстетику отголоска, как-то связанную с философией дзена. Происходит нечто вроде такого процесса: мгновение вспыхивает и следует отголосок» [11, *134*]. Очень важен и характернейший для постлюдий эффект «послеслышания», когда психологическое время музыкального произведения завершается уже за пределами реального акустического звучания. Размышляя о музыке Сильвестрова, А. Шнитке определил эту сферу, как «минус-пространство» [19, *22*]. Кажется, Сильвестров и не мог написать иначе, ведь темой его постлюдий является самое сокровенное, невысказанное: то, что можно сказать только шепотом или «про себя».

Исследуемый жанр, безусловно, примыкает к интеллектуальной лирике, неотъемлемой частью которой в XX веке является так называемый «комплекс размышления» (термин О. Соколова [15, *37*]). Не связанный с какими-то специальными жанрами, более всего этот комплекс проявляется в такой жанровой разновидности, как «современная медитация». И хотя О. Соколов констатирует неоформленность ее облика и считает, что среди простых жанров чистой музыки «еще не сложились специально направленные на медитативную лирику» [15, *39*], резонно полагать, что таковым является постлюдия.

Поэтому сначала определимся с сутью музыкальной медитации. Как пишет Е. Чигарева, «главное в медитации – это достижение слияния человека с высшим началом, при этом в итоге достигается внутренняя гармония… миг приравнивается к вечности» [18, *104–105*]. Так композиторы 70-х годов в процессе неустанного вслушивания в свое время, в себя приходят к музыке сосредоточенно-созерцательной, к углубленным медитативным раздумьям. Таков, безусловно, и «кодовый стиль» Сильвестрова [12, *297*], эстетическим и этическим идеалом которого является достижение гармонии, совершенства.

Как и в медитации, в постлюдии преобладает содержательный аспект размышления и особый синтез интеллектуального и эмоционального начал. Как и медитация, она претендует на «всеобъемлющий охват действительности»[1], но отличается от нее обязательной направленностью на прошлое, по-новому осмысляемое и переживаемое «сейчас». Такие черты медитации, как выход за грани логически-структурного мышления, «растворение» пространственно-временных ощущений становятся определяющими в содержательном и формальном аспекте постлюдии.

Так в постлюдиях создается внешне совершенно *статическая форма*, форма-состояние, в которой отсутствуют привычные драматические столкновения, резкие контрасты, побуждающие к движению вперед. И тем не менее композиция quasi-статична. Что же рождает «движение в статике»?

На этот вопрос сложно ответить, оперируя привычными аналитическими понятиями. В глубине подобных произведений сокрыта тайна, которую «не дано „схватить руками“ или сформулировать понятийными категориями» [11, *147*]. Сам композитор советует аналитику «улавливать и обертональные смыслы… смысловую семантику. <…> Музыка имеет… – говорит автор, – семантическую обертональную сферу, которая присутствует и в композиторском, и в исполнительском творчестве в виде своего рода астральных тел, нимбов. В этих случаях тайна того, как достигнут такой эффект, сокрыта» [11, *147*].

Если рассматривать внешние параметры движения формы в Постлюдиях Сильвестрова, обнаружим все признаки «затухания»: кадансирование, торможение, повторение, преобладание медленных темпов и замедление темпа на микроуровне (как, например, в третьей пьесе), остановки, изживание тематизма и пр. Но, при при выходе на передний

[1] Из письма О. Соколова к автору данной статьи.

план внетекстовых явлений, рассчитанных на чуткого слушателя, форма действительно насыщается движением, главным образом – движением смыслов. Каждая интонация обращена к памяти слушателя, к памяти культуры. Прообразы не даны прямо и открыто, они появляются лишь намеком, сквозь шлейф воспоминания, но они должны быть разгаданы. «Мне достаточно намека», – говорит Сильвестров, делая тем самым свой выбор – «выбор лирического поэта» [11, *140*].

Музыкальная ткань живет и благодаря особому синтетическому *типу изложения*, который, кроме характерных черт заключительности, органично вбирает в себя и другие. В. Задерацкий обозначает такой тип изложения как «*континуальный*», «в себе пребывающий». Основной его чертой является «продолженное развертывание единого состояния» [5, *69*]. Он не содержит внутренней необходимости завершения: оно изначально является его неотъемлемой составляющей. Очень важны и фоновые педали, звучащие паузы. Благодаря им, тишина начинает звучать, а пространство наполняется отзвуками, невысказанными мотивами. Слушателю предоставляется возможность пропеть внутри себя услышанное, пропустить через себя что-то очень важное для автора. Поэтому столь значимыми для постлюдий становятся такие черты заключительности, как преобладание тихой звучности, медленных темпов. Сильвестров возводит эти, на первый взгляд, второстепенные качества в ранг главнейших, смыслонесущих элементов.

Огромное значение композитор придает деталям, бережно называемым им «еле заметные „чуть-чуть“» [11, *147*]. Они становятся носителями смыслов и двигают форму. Отсюда – повышенное внимание к нюансировке, агогике, тончайшей динамике, – ко всему тому, что является визитной карточкой сильвестровских партитур. Число микродинамических, темповых градаций, которые улавливает ухо Сильвестрова бесконечно (так, композитор специально создает обозначение для варианта *rit.* как «незначительного замедления» – *rit.*¬, или эпизодического meno mosso – *m. m.*¬). В каждом отдельном случае автор взвешивает каждую интонацию, каждый нюанс, каждую ноту. Причем, все авторские ремарки являются полноправным текстом: «Для меня подобные обозначения – не украшения, а те же интервалы» [11, *187*].

Немаловажны и выписанные комментарии, отражающие авторское понимание жанра, как, например, в третьей пьесе: «Звук виолончели при *dim.* должен тонуть в фортепианном удвоении этого звука, как бы модулировать в фортепианный тон!» Как схоже это указание с пропущенными издательством авторскими рекомендациями к исполнению «Тихих песен»: «Пение не должно отделяться от фортепиано, а исходить как бы из глубины фортепианного звучания… Дублирование мелодии у фортепиано не должно выделяться… но должно составлять с голосом единство, создавая педальные отзвуки (quasi-реверберация)». Возможно слово «quasi» можно также причислить к характернейшим признакам постлюдий Сильвестрова, в не зависимости от того, является ли оно непосредственно авторским обозначением, или же возникает подспудно в сознании слушателя, находя отклик, отвечая его «интонационному запасу» (Б. Асафьев).

Все это придает каждой пьесе поразительную хрупкость, тонкость и ощущение выстраданности. «Это то, что я называю метафорическим стилем. Когда исполнительские признаки… входят в текст и становятся его неотъемлемой частью» [11, *115*].

И еще один значимый фактор в создании эффекта «движущейся статики» – *фактура*. В творчестве Сильвестрова она играет особую роль. Переосмысляя саму иерархию музыкальных средств, исторически наименее индивидуализированный элемент музыкальной лексики становится неким кодом, одним из важнейших носителей смысла. Во всех трех анализируемых постлюдиях фактура берет на себя функцию организатора музыкального времени. Оно то «застывает» (термин автора), когда звучание приостанавливается, оставляя за собой обертональный шлейф, то вновь начинает течь в его размытых фигурационных колебаниях. Здесь мы обнаруживаем еще одну характерную черту почерка композитора, связанную с постлюдийностью: движение с остановками, когда гармоническая фигурация вливается в аккорд и замирает на нем. Подобное истаивание всегда происходит неравномерно: на фоне одного голоса, уже произнесшего свое соло, звучит договаривание тех же мотивов в других голосах, как отголосок сказанного (см. постлюдию № 1, т. 3–6).

Но при этом царит над всем *мелодия*, постоянно просвечивая сквозь фактурно-гармоническое мерцание. Именно с мелодией, а точнее – с мелодическим принципом высказывания – связывает Сильвестров надежду на возрождение целостнос-

ти, гармонического единства бытия. Для него она носит «экологический смысл» [8, *24*]. Несмотря на фрагментарность Постлюдий, вызванную постоянными остановками, паузами, повторами, мелодия пронизывает всю музыкальную ткань, но никогда не является «королевой», царствующей над остальными составляющими музыкального целого. Так, например, в первой Постлюдии партия сопрано, казалось бы, призвана стать носительницей мелодического начала. Но нет. Сильвестров лишает ее специфического выразительного средства – вербальной составляющей, оставляя ей лишь вокализ. Сопрано – равноправный участник ансамбля, в тишайшем согласии поющий вместе со скрипкой и виолончелью.

Принцип тотальной мелодизации музыкальной ткани («панмелодизма») распространяется на композицию. Поэтому внешняя статика перерастает в «поющую форму» (определение М. Нестьевой). «На глазах слушателя волею композитора из, казалось бы, экзерсисного материала рождаются интонационно осмысленные линии» [11, *29*]. Та же тенденция прослеживается и в цикле «Тихие песни», в Пятой симфонии, о которых автор говорит: «Если сократить паузы, то музыка в этих произведениях иногда выстраивается в полноценную мелодическую форму» [11, *221*].

К тому же, статическую форму Сильвестрова характеризует еще одно качество – тенденция к открытости, разомкнутости. Все три постлюдии начинаются «не с начала» – с каденционного оборота. В постлюдии «DSCH» – это первое пятитактовое построение, в котором мелодия сопрановой партии повисает на вводном тоне g-moll, а разрешение его проскальзывает в партии фортепиано. В скрипичной постлюдии в качестве каденции выступают начальные интонации, напоминающие заключительный оборот в d-moll. Иной вариант кадансирования представлен в третьей постлюдии, начинающейся с замирания на тоническом трезвучии D-dur в мелодическом положении терции. Именно такие аккорды были характерны для окончаний многих вокальных и инструментальных миниатюр композиторов-романтиков. Завершаются же все три постлюдии каждый раз по-новому, в сознании слушателя. Малое порождает большое: микрофрагменты, тяготеющие к открытости, вызывают к жизни *фрагмент-форму*, открытую как в начале, так и в конце. Не случайно в творчестве Сильвестрова появился такой жанр, как «мгновение», напрямую связанный с эстетикой фрагмента.

Все вышеперечисленные особенности формообразования породили и *драматургические принципы* Постлюдий. Основным стало одно из важнейших качеств заключительных разделов формы – движение в направлении исчерпания смысла. Кульминация в постлюдиях находится или в первых тактах произведения, как точка отсчета (первая Постлюдия «DSCH»), или же за кадром (вторая и третья). Сильвестров отмечает: «Все менее и менее возможны тексты, начинающиеся, образно говоря, „с начала“. Мне захотелось написать нечто, не столько начинающееся, сколько отвечающее на что-то уже произнесенное» [14, *16*].

Структурное и смысловое значение приобретает процесс постепенного исчезновения, изживания звучания (достаточно обратить внимание на значительное преобладание диминуирующих «вилок» в нотной графике партитур). Подобные структуры описывает композитор, говоря о своих постлюдиях: «Это как бы следы мгновений, которые будто угасают» [11, *134*].

Этот тип драматургии, который В. Холопова и Е. Чигарева называют «медитативным» [16, *114*], как нельзя более соответствует открытой форме постлюдий. Он распространяется и на весь триптих, представляющий собой цикл, разомкнутый как в начале, так и в конце. Начинаясь с ярчайшего драматического всплеска, с кульминационной вершины (первая Постлюдия), процесс истаивания, изживания смыслов приходит к своему логическому завершению – в третьей пьесе, ставшей постлюдией, постскриптумом всего триптиха. Поэтому в ней уже нет ни одного напряженного момента, ни даже подобия громкой звучности. Процесс развития сведен на нет, выводя на первый план процесс осмысления, «постпроживания» отзвучавшего. Вся она, с первого и до последнего такта, основана на цепи двутактовых кадансов, истаивающих динамически, фактурно, темпово, и замирающих в длительных паузах тишины.

Повторность кадансов, мелодических, гармонических оборотов характерна для всего триптиха в целом. Можно говорить шире – о *принципе многократной повторности*. Композитор как бы «играет в бисер», собирая из разрозненных фрагментов осмысленную линию. Повтор рождает повтор, но ни один вариант не является точной копией другого и не один не становится окончательным.

Фрагментируется не только мелодический, но и фактурный, и гармонический пласты. «Фрагментарность для меня, можно сказать, тип мышления», – говорит автор [11, *215*]. Этот принцип единства при постоянной изменчивости, вариантной множественности становится у Сильвестрова неотъемлемым признаком постлюдии. Замечательно соответствуют ему слова У. Эко: «Краса космоса является не только в единстве разнообразия, но и в разнообразии единства» [20, *21*]. Именно мельчайшие изменения частей целого находятся в поле пристального внимания Сильвестрова.

В Постлюдии «DSCH» главным интонационным источником становится мотив монограммы, порождающий как собственные трансформации, так и другие фрагменты, на первый взгляд, с ним не связанные. В первом проведении монограммы композитор выделяет два образа, основанных на малосекундовой, ламентозной интонации, но трактованных в разных ключах: один (мотив *d–es*) – активно динамический, волевой, напористый, другой же (мотив *c–h*) – остро трагический, скорбно-молящий (тт. 1–2). Именно голосу (вокализу) поручена эта щемящая, бессильно никнущая интонация, которая станет основной в пьесе.

Принцип повтора здесь прорастает постепенно. В первом разделе он проявляется в системе микроповторов. Так, среди, казалось бы, сплошного звучащего поля, как эхо, в разных голосах отзывается начальный ламентозный мотив soprano. Из него же вырастает следующий нисходящий секундовый мотив (тт. 3–4), который в следующем проведении (тт. 8–9) появляется в своем зеркальном варианте. По мере развития, повторность все более выходит на первый план. В среднем разделе (Con moto) она становится принципом фактурной организации материала. При кажущейся зыбкости звуковой ткани, тончайшей, по-брамсовски изысканной вариантности, в основе фактурных модификаций лежит заданный в первом такте этого раздела инвариант, репрезентируемый в фортепианной партии (т. 15). В различных последующих трансформациях он легко узнаваем: широкий восходящий басовый ход, напоминающий шопеновские фигурации, озвучивающие обертоновые ряды, и замирание на призрачно вибрирующей верхней терции. Вариантная повторность его в партии фортепиано усиливается постоянными отзвуками квинто-кварто-вых мотивов у виолончели.

Наконец, ярчайшее проявление принципа повторности дано в репризном разделе. Система повторов здесь порождает фрагментарность музыкальной ткани, ее дробность. В основе развития лежит чередование никнущего мотива первого раздела (вторая часть монограммы) и фактурного тремолирования из средней части. Благодаря многочисленным повторам, реприза разрастается, превышая в объеме первые два раздела, вместе взятые, что неудивительно: именно завершающий раздел для Сильвестрова первостепенен. Его можно назвать «постлюдией» постлюдии. Именно здесь монограмма получает свое завершение. С первых тактов вычленив из нее не активный восходящий, а ламентозный никнущий мотив, композитор проводит его через цепь вариативных повторов. Изживая свою трагическую наполненность, он перерождается в конце в тишайший, почти лишенный плоти, заключительный осколок монограммы – никнущий мотив «Amen».

Во второй Постлюдии подобной основой становится заданная в начале нисходящая квинтовая интонация[2]. Появляясь сначала как данность, в варианте эпиграфа, в дальнейшем развитии квинта является скрытым остовом всей пьесы. От нее отталкиваются и к ней приходят все мотивы, будь то вариант второго голоса, появляющегося исподволь (т. 6), либо каденционная точка, опора (тт. 12, 19, 24, 29).

Сильвестров не случайно акцентирует внимание именно на интервале квинты, которая, наверное, как никакой другой интервал, собрала в себе целое поле семантических трактовок. Для композитора это – и пустота, чистота, и иллюзия старины, потусторонности, и, шире, гармония Космоса, единство Космоса и Человека. Этот интервал, благодаря своим акустическим качествам уже давно связанный с подобным спектром значений, становится основой мироздания для Сильвестрова[3].

Принцип повтора лежит в основе и третьей Постлюдии, интонационным остовом которой также является квинта. Органично сплетаясь с романсовой лексикой, она входит не только в мелодический, но и (даже в большей мере) в гармонически-фактурный пласт. Система повторов здесь усилена многочисленными секвенциями, про-

[2] Интересно, что квинта заявила о себе уже в первой пьесе сначала в монологе soprano (т. 11), а затем в репризе, в монологе скрипки – (т. 45).

низывающими всю музыкальную ткань пьесы. Так, повторность разрастается до принципа.

Важно, что повтор как один из универсальных факторов музыкальной речи, можно обнаружить в любой культурной традиции, в любом композиторском стиле. Он может носить разработочный характер, может обнаруживать черты предыктовости или же рассматриваться в минималистском, техническом ракурсе. У Сильвестрова повтор имеет ярко завершающий, каденционный характер, независимо от его местоположения в форме. Композитор наслаждается повтором, каждый раз открывая его заново. «Главное, – говорит он, – …в блаженстве повторения» [11, *235*].

Все обнаруженные качества постлюдий можно обобщить в следующем выводе: *жанр постлюдии (как он представлен в творчестве Сильвестрова) обладает собственным кругом смыслов, связанных с «семантикой прощания», «модусом воспоминания». Он, безусловно, вырос из заключительных разделов формы, сохранив их сущностные характеристики: движение в направлении исчерпания смысла, принцип многократной повторности, повторение кадансовой формулы, небольшие по масштабу мелодические обороты – мотивы, напоминающие о теме, длительные педали, паузы, размытый, не расчлененный на функции голосов, фактурный рисунок. И как характерные черты заключительности отделяются от конкретного раздела и приобретают самостоятельное значение в жанре постлюдии, так и сам раздел, некогда привязанный к форме целого, становится обособленной целостной формой. Так рождается статическая форма и связанный с ней тип драматургии.*

Итак, мы попытались выявить характерные черты жанра на материале произведений малой формы, к которой постлюдия очевидно тяготеет. Но важно отметить, что постлюдия (в интерпретации Сильвестрова) представляет собой достаточно гибкий жанр, который может функционировать и в варианте сложного синтеза, органично сливаясь с таким концепционным и масштабным жанром как симфония (первый подобный образец – Пятая симфония Сильвестрова, имеющая авторское определение «постсимфония»). Другой вариант нового синтеза – Постлюдия для фортепиано с оркестром Сильвестрова, где создается оригинальный жанровый сплав концерта, поэмы и постлюдии.

Кроме того, жанр постлюдии оказался настолько гибок, и настолько своевременен, что его законы смогли проникнуть и в произведения, не имеющие соответствующего жанрового обозначения. И это касается не только творчества Сильвестрова (хотя, безусловно, значение его вокального цикла «Тихие песни» сложно переоценить), но и целой композиторской плеяды XX–XXI веков (А. Караманов, А. Пярт, Г. Канчели, В. Мартынов и многие другие видные авторы). Валентин Сильвестров не только дал жизнь жанру постлюдии, раскрыл его огромный потенциал, но и создал мощный импульс творческим поискам в XXI веке, подтвердив возможность существования «композиторской музыки» даже, вспоминая В. Мартынова, в «зоне opus posth».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арановский М.* Симфонические искания: Исследовательские очерки. Л., 1979.
2. *Арановский М.* Симфония и время // Русская музыка и XX век. М., 1997.
3. *Бобровский В.* О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.
4. *Бонфельд М.* Анализ музыкальный произведений: В 2 ч. Ч. 1. М., 2003.
5. *Задерацкий В.* Музыкальная форма. Вып. 1. М., 1995.
6. *Зайдель Е.* Авангардизм и интрореализм в музыке как два аспекта эстетики парадокса. Автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1993.
7. История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник. СПб., 2005.
8. *Левая Т.* Советская музыка: диалог десятилетий // Советская музыка 70–80-х годов: Стиль и стилевые диалоги: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 82. М., 1985.
9. *Назайкинская О.* Музыка как память культуры и культура памяти // История и современность: Сб. научных трудов. М., 1990.
10. *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. М., 1982.
11. *Нестьева М.* Музыка – это пение мира о самом себе… Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма. Киев, 2004.
12. *Птушко Л.* На пути к постмодерну (метаморфозы комического в творчестве Шостаковича) // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры. Н. Новгород, 2001.
13. *Савенко С.* Пространство и время авангарда // Современная музыка и проблемы воспитания музыковеда. Вып. 9. Новосибирск, 1988.
14. *Сильвестров В.* Сохранять достоинство… // Сов. музыка. 1990. № 4.
15. *Соколов О.* Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н. Новгород, 1994.
16. *Холопова В., Чигарева Е.* А. Шнитке: Очерк жизни и творчества. М., 1990.
17. *Царева Е.* И. Брамс. М., 1986.
18. *Чигарева Е.* А. Шнитке. Хоровой концерт на стихи Г. Нарекаци: к проблеме медитативной концепции // Музыкальное искусство и религия. М., 1994.
19. *Шнитке А.* Новое в методике сочинения – статистический метод // Шнитке посвящается. Вып. 2. М., 2001.
20. *Эко У.* Имя Розы. СПб., 2001.
21. *Яковенко С.* И довелось, и посчастливилось // Муз. академия. 2001. № 3.

И. Некрасова

О ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ФУНКЦИЯХ ТИШИНЫ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

Осмысление тишины как нового информативного элемента современной музыки позволяет рассмотреть те ее качества, которые традиционно считались привилегированными свойствами музыкального звука. Подобно звуку, тишина обладает собственными тембровыми, громкостными, метроритмическими характеристиками, имеет свои «вес», «цвет» и «дыхание». «Рисунок движения» тишины в пространстве музыкального сочинения, безусловно, связан и со спецификой его драматургического решения.

Наиболее полно семантическая двойственность тишины раскрывается в сопоставлении с контрастной звуковой сферой. Контраст может иметь имманентный характер, без выделения образных приоритетов, как, например, в произведениях «Шум и тишина», «Слышу…Умолкло…» С. Губайдулиной, «Tabula rasa» А. Пярта, «Звук и отзвук» А. Шнитке. В подобных сочинениях нераздельное единство статики и динамики, гармонии и хаоса выступает как символ любых бинарных оппозиций: вечного и преходящего, покоя и движения, жизни и смерти. Идея дуальности сущего, подчеркнутая в них, соответствует философским представлениям об основе мироустройства:

Бытие и небытие друг друга порождают,
Трудное и легкое друг друга создают,
Короткое и длинное друг другом измеряются,
Высокое и низкое друг к другу тянутся,
Предыдущее и последующее друг за другом следуют.
(Из книги «Даодецзин») [1, *77*]

Бинарность антиномичных структур исключает их конфликт, так как эти антиномии либо равнозначны, либо имеют разный статус (идеальное – реальное, «высокое» – «низкое»). Однако недостаток конфликта между образами компенсируется внутриобразной трансформацией. К примеру, в симфонии В. Артемова «Путь к Олимпу» тема-идеал в процессе развития меняет свой облик, становясь то дразнящим, соблазняющим видением, то бесплотным, холодно-отстраненным духом; в Первой симфонии С. Губайдулиной образное поле тишины меняет свои очертания, то сжимаясь, убывая, то вновь занимая широкое звуковое пространство.

В конфликтных драматургических столкновениях тишины с антитезами степень взаимовлияний может выразиться либо в уподоблении, либо в изживании «разновекторных» образов. Так, например, в произведениях Г. Уствольской смятенный, дисгармоничный образ в процессе развития «изживает» внутреннюю конфликтность, обретая признаки образа тишины – интонационную и динамическую ровность. В симфонических сочинениях Г. Канчели тишина, «страна цвета печали» также окрашивает в свои тона противоположную образную сферу посредством динамического и фактурного сближения. Напротив, в музыке Б. Тищенко динамическое начало чаще всего проникает внутрь тишины и подчиняет ее себе.

Тему тишины, выраженную «неслышимой силой» паузы, использовал для характеристики негативного начала Л. Любовский в «Lacrymosa dies illa». Суть конфликта скрытых и видимых сил в этом сочинении, посвященном памяти А. Сахарова, раскрывает специальный акустический замысел – «конструкция из пустых мест», тишина «в живом звучании». В момент частых и длительных генеральных пауз происходит что-то значимое в смысловом отношении. Развитие формы «Lacrymosa…» основано на чередовании звучащих фрагментов и пауз различной длительности. Подсчет долей (равных четверти) звучания и молчания демонстрирует почти равное их соотношение. Посвящение дает возможность толкования программы сочинения Л. Любовского как столкновение безличного рока и субъективного переживания. Внедрение пауз обрывает зоны интенсивного развития, подобно внезапно наступившей смерти.

В сочинениях монодраматургического типа создание звучащей материи тишины является основной и единственной задачей автора. Нередко в таких сочинениях тишина становится синонимом созерцательной красоты, особого эстетизма, изысканности или природной «тихости», естественности. Ведущими факторами развития здесь являют

ся статичность времени, экстенсивный тип развития-развертывания, отказ от жанрового прообраза, десемантизация средств. Истоки такой тишины коренятся в симфонических Адажио, в камерных сочинениях XIX–XX веков. Продолжение этой традиции любования тишиной можно найти во многих образцах современной музыки («Тихая музыка» С. Слонимского, «Колокола в тумане», «Знаки на белом» Э. Денисова, «Silencium» Ю. Каспарова, «Маленькая музыка осенней ночи» Ф. Караева, «Элегия» Е. Селезнева и др.).

Помимо названных истоков бесконтрастной драматургии, следует упомянуть также заимствованную музыкальной композицией у естественных наук идею звукового воплощения эволюционного процесса микроизменений при внешней статике, а также возникшую в литературе XX века идею «потока сознания» (М. Пруст, Д. Джойс, Ф. Кафка, А. Камю). В последнем случае тишина погружения в глубины рефлектирующего сознания и подсознания наделяется экспрессивно-психологическим смыслом. Примером, демонстрирующим этот тип претворения тишины в музыке, являются «Камерные вариации» В. Екимовского, созданные, кстати, на основе литературного источника. Отражая особенности литературного прототипа, композитор намеренно избегает интенсификации развития, использования кульминаций, что создает (в совокупности с другими выразительными средствами) эффект гнетущего состояния оцепенения. Медитативные «открытые» композиции неизбежно ведут к деформации естественного ощущения времени: его течение замедляется в сознании, и сочинение даже средней продолжительности воспринимается как «бесконечное».

Тишина не только открыто проявляет свои функции, взаимодействуя с другими компонентами произведения, но нередко образует собственную скрытую драматургию. «Латентную драматургию» тишины, образующую символическую параллель к основному драматургическому ряду, можно сравнить, перефразируя А. Блока, с «покрывалом, растянутым на остриях нескольких слов», звуков, смыслов. Элементы этого «покрова», связывают фрагменты тишины в единый целостный образ-символ, выражающий сверхидею сочинения.

Поясним особенности проявления «латентной драматургии» на примере сочинения Д. Смирнова «Краткая история музыки». Несколько минут звучания пьесы, по замыслу автора, должны вместить события значительного временного периода музыкальной истории. Использование принципа монтажной драматургии позволяет композитору достичь высокой степени концентрации событий: монограмма BACH сменяется «формульными» мотивами из произведений Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брамса, Вагнера, Малера, нововенцев… Итогом этого «краткого курса» истории музыки становится проведение в кульминационной зоне монограммы DSCH и авторский «росчерк» – DS. Кажется, в этом плотном событийном процессе нет места тишине, так как пьеса очень динамична в громкостном и темповом аспектах. Однако «видимая» драматургия сочинения не исчерпывает его смысловой потенциал. Реализация еще одного, символического ряда произведения связана с проявлением «латентной драматургии» образа тишины-памяти, тишины-истории, наконец, тишины-вечности.

Что же составляет здесь «латентный» драматургический ряд тишины? Одним из основных его проявлений становится прием специфической модификации художественного времени произведения. Время пьесы не однолинейно, поскольку строго направленному событийному потоку, в котором соблюдается последовательная смена имен-знаков, противопоставлен другой временной поток, связанный с проявлением «сегодня», «сейчас» в авторском знаке DS, открывающем и завершающем пьесу. «Краткая история музыки» видится как бы глазами современного композитора. Соотношение этих временных пластов рождает присутствие в драматургии сочинения некоего непроявленного «потока сознания», «энергии памяти», той среды, из которой сотворена «история музыки». Поле нашего восприятия расслаивается на осмысление двух потоков: реального, связанного с «жизнью» звука, и трансцендентного, обусловленного присутствием тишины. Образованию в сочинении двух временных потоков способствует также сочетание метрической свободы и регулярности, выраженных в смене эпизодов импровизационного и четко структурированного типа. Из вечности-тишины словно высвечиваются конкретные временные фрагменты. Время-пространство пьесы имеет свою «глубину». Эффект перспективы возникает в результате темповой смены (Prestissimo – Andante – Allegro – Moderato... – Prestissimo) и благодаря действию принципа громкостно-динамической «волны» (от *ppp* к *fff* и об-

ратно). Звуковые события среднего раздела представлены как бы в укрупнении, в то время как обрамляющие оставляют ощущение мимолетности, размытости.

«Латентная драматургия» тишины возникает, таким образом, как результат отражения звуковых событий реального драматургического ряда в сфере надзвуковой энергетики, что вполне отвечает метафизической природе тишины.

Иной композиционный прием образует драматургический ряд тишины в произведении Р. Леденева «Тишина», посвященном памяти А. Шнитке. «Партия» пауз, специально выделенных композитором в графике нотного текста, принадлежит сразу к «двум мирам». В реальном, образно-звуковом, пауза является средством музыкального синтаксиса, а также выступает в роли известной риторической фигуры-вздоха – suspiratio. В скрытом, «непроявленном» виде регулярное «умолчание» образует метафорический ряд тишины, реализующий главный смысл произведения. Молчание соединяет видимый и невидимый миры, являясь символом смерти, скорби и, вместе с тем, памяти, побеждающей время.

«Латентная драматургия» придает целостный смысл многим циклическим сочинениям. Например, принцип использования сквозных слов-символов, пауз, фермат, отмечающих некие «вехи скрытого сюжета», связывает в единое целое вокальные циклы Г. Свиридова, Д. Шостаковича, В. Сильвестрова, С. Губайдулиной, В. Гаврилина и др. Являясь кратчайшим способом «смысловой модуляции», тишина образует прочные связи в вокальных циклах В. Сильвестрова «Тихие песни», «Простые песни». «Латентный ряд» тишины реализует характерную для произведений композитора эстетическую идею постлюдийного «договаривания», воплощает метафоричность его «тихой музыки».

Влияние тишины на драматургию музыкальных произведений выражается в особом отношении к кульминации. Поиски выразительных приемов в этой важной драматургической зоне нередко приводят композиторов к использованию тишины, которая оказывает часто гораздо более значительное эмоциональное воздействие, чем традиционное для кульминаций форсирование звучности. Можно обозначить два типа кульминаций, использующих экспрессивные возможности тишины – «тихие» и «беззвучные» кульминации.

«Тихие кульминации» характеризует отсутствие резких эмоциональных всплесков, убеждение «не силой эмоционального повышенного тона высказывания, а вершинностью красоты звучания» [2, *10*], это – один из приемов, останавливающих течение музыкального времени, вносящих созерцательный покой, статику. Подобное отношение к кульминации, как к высшей точке совершенства, характеризует, в частности, стиль Э. Денисова, которому вообще чужды пафос и патетика.

Применение и художественный результат беззвучной кульминации могут иметь совершенно противоположный смысл. Например, кульминация-срыв характерна для произведений с предельно конфликтной драматургией, где введение беззвучной кульминации связано с «выключением» человеческого сознания из реальности под давлением катастрофических обстоятельств. Кульминация-срыв наступает на самом пределе исступленного звучания и является знаком катарсиса. Примеры кульминации-срыва содержат произведения А. Шнитке (Четвертый концерт для скрипки с оркестром), Б. Тищенко (Третья симфония, «Ярославна»), Г. Свиридова (Концерт памяти Юрлова).

Следующий прием использования тихой кульминации можно назвать рассредоточением кульминации. Суть рассредоточенной кульминации состоит в поэтапном внедрении «зон тишины» в переломные моменты формы. Нередко рассредоточенная тихая кульминация отражает особенности «внутреннего переинтонирования» драматургической ситуации. Примером рассредоточения тихих зон в драматургии целого являются уже упоминавшиеся «Lacrymosa» Л. Любовского, Первая симфония С. Губайдулиной, «Путь к Олимпу» В. Артемова.

Тихая кульминация обозначает смену образных приоритетов. Разноплановые в этом отношении тихие кульминации представлены в двух сочинениях С. Губайдулиной «Detto-II» и «Concordanza». В «Detto» после тихой кульминации устраняются различия между контрастными линиями солиста и ансамбля, устанавливается общий «параметр экспрессии» (В. Холопова), имеющий гармонизующий консонантный характер. Напротив, в «Concordanza» покой тихой кульминации вытесняется «диссонантными приемами»: экспрессивным шепотом, тремоло струнных, стаккато духовых. Вытеснение тихой кульминации реализует идею этого произведения, заключающуюся в том, что в глубине созвучия скрывается его антипод, потенциал противоположностей.

С поэтикой тишины связан еще один интересный прием современной музыкальной композиции – отказ от кульминационной зоны, размывание или преднамеренная невыявленность ее драматургических функций. Использованием бескульминационной драматургии композиторы добиваются решения различных задач. В одних случаях подобный прием создает эффект напряжения («Спать хочется» В. Екимовского), в других – особую поэтическую атмосферу, навеянную ностальгическими воспоминаниями («Тихие песни» В. Сильвестрова). Избегание кульминации может быть связано с воплощением религиозных идей, обусловлено молитвенно-созерцательным характером развития («Свете тихий», «Восьмая глава» А. Кнайфеля).

Не менее интересные наблюдения позволяет сделать анализ кодовых разделов некоторых современных музыкальных сочинений. Совершенно очевидно, что в музыкальной композиции кода нередко выступает в роли носителя основного смысла сочинения, являясь итогом образно-драматургического взаимодействия, прямым выражением авторской позиции.

В 80-е годы XX века в музыке возникает концепция «постсимфонии», то есть «симфонии, построенной в зоне коды» (В. Сильвестров). Драматургический акцент в постсимфониях переносится на тихое умиротворенное созерцание, эмоционально-динамическое диминуэндо. Просветленная постлюдийность становится, например, эстетической и мировоззренческой установкой в поздних сочинениях В. Сильвестрова. Подобные коды-постлюдии**,** основанные на истончении и окончательном растворении звука, встречаются в произведениях многих композиторов, в частности, нередки в произведениях Ю. Фалика, В. Лобанова, А. Пярта, А. Кнайфеля, А. Шнитке.

Другой распространенный тип коды связан с символическим переводом звучания в иную пространственную или временную плоскость. Кода-отстранение реализуется посредством одномоментной смены фактурных, тембровых, темпоритмических, громкостных характеристик произведения. Такой драматургический поворот содержит кода симфонии В. Артемова «Путь к Олимпу». После напряженного развития основных образов произведения в коде происходит отстранение, смена перспективы – это взгляд с абсолютно недосягаемой высоты Олимпа. Аналогичный прием отстранения, встречающийся в сочинениях А. Шнитке 80–90-х годов переключает сознание из сферы земных страданий в мир духа («История доктора Иоганна Фауста», Второй квартет, Четвертая, Восьмая симфонии, Фортепианная соната). В кодах этих сочинений происходит окончательная переоценка ценностей и «устанавливаются истинные, высокие критерии» [3, *229*].

В кодовом разделе произведения возможен еще один драматургический прием: постепенное «выключение» тембров, создающее эффект восходящего движения, взлета, вознесения. Коды-восхождения особенно характерны для сочинений духовной тематики, но встречаются и в музыке, к примеру, пейзажного характера («Времена года» Д. Смирнова, «Голоса природы» А. Шнитке).

Оригинальной разновидностью тихого окончания является синтетический тип театрализованной коды**,** примеры использования которой довольно редки в сравнении с другими видами, но очень выразительны. Так, в финале «Katzenmusik» (для ансамбля валторн) С. Павленко постепенный уход исполнителей со сцены вызывает многозначные ассоциации с финалом «Прощальной симфонии» Гайдна. В последних тактах «Глупой лошади» А. Кнайфеля беззвучные движения правой руки пианиста на деревянном крае клавиатуры создают задуманный композитором эффект «все более глубокого погружения в сон».

Тишина трудно поддается какой-либо классификации, сопротивляется попыткам уложить ее в строгие рамки схем и теоретических моделей. Однако степень влияния тишины на все уровни музыкальной композиции столь значительна, что оправдывает стремление «измерить», уловить законы «самой населенной из всех гармоний» (Р. Роллан). Ведь осмыслить поэтику тишины – значит, не только расширить представления о музыке, но задуматься о том, **что** за музыкой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лукьянов А.* Начало древнекитайской философии («И цзин», «Дао дэ цзин», «Лунь юй»). М., 1994.
2. *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М., 1993.
3. *Холопова В., Чигарева Е.* Альфред Шнитке. М., 1990.

Л. Саввина

ИНФОРМАЦИОННОЕ ПРОСТРАНСТВО МУЗЫКИ: К ВОПРОСУ ТИПОЛОГИИ ЗВУКОВЫСОТНЫХ КОДОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ XX ВЕКА

Любое произведение искусства, в том числе музыкальное, является носителем информации. В то же время каждый культурный феномен кодирует сообщение в языковых средствах, отражающих специфику данного вида искусства, что затрудняет характер общения и приводит к ослаблению коммуникативных связей.

Подобно другим образцам искусства, музыкальное произведение XX века, разрушившее традиционные формы звукоорганизации, нередко в своей структуре имеет неотчетливо выраженный коммуникативный процесс, в результате которого теряются связи между произведением и слушателем. Для их восстановления необходимы дополнительные знания, требующие выхода за пределы данного текста. Звукоорганизация - это невербальный язык, стремящийся что-то сказать. Конкретизация сообщения зависит от степени связи с культурным наследием. Поскольку музыка имеет свой язык, организованный особым образом, то любой музыковед должен быть лингвистом, который бы смог объяснить этот язык.

Анализ звуковысотной организации музыки XX века - одна из важнейших задач современного музыкознания, которая занимает значительное место в исследованиях Ю. Холопова, Н. Гуляницкой, В. Холоповой, С. Курбатской. Благодаря вниманию авторов к данной проблеме мы имеем представления о том, как устроены произведения А. Берга, А. Веберна, П. Булеза, К. Штокхаузена, А. Шнитке, Э. Денисова. В то же время в XX веке, в отличие от предшествующих столетий, не существует канонического метода, который автоматически позволил бы выявить логику звукоорганизации текста. Любое художественно полноценное произведение отличается богатством смысловых оттенков, но как найти ту первоначальную нить, как определить те интонационные, мелодико-гармонические обороты, которые необходимо проанализировать в первую очередь?

Известно, что в каждом процессе переработки информации можно выделить совокупность начальных и заключительных сигналов. В музыкальном произведении данные разделы имеют особенно важное значение, поскольку аккумулируют в себе наиболее характерные черты целого. Подтверждением могут служить принципы эстетического воздействия – проецирование и резюмирование, проявляющиеся на разных уровнях музыкального произведения: в теме, фокусирующей целое; в ее структуре, предвосхищающей всю форму произведения; в гармоническом обороте, подобно «тристан-аккорду» Вагнера; в реминисценциях лейтмотивов в заключениях оперных сцен; в построениях бетховенских код, напоминающих структуру разработок; в ретардационных кадансах И. С. Баха. Однако промежуточные звенья могут быть самыми разнообразными, они обладают свойствами, скрытыми от аналитика (слушателя). Задача научного описания состоит в том, чтобы объяснить, как происходит перевод сигналов от начала к концу и каковы связи между ними. В кибернетике существует понятие «черного ящика», которое можно применить и по отношению к современному произведению. В анализе важно пройти сквозь этот «черный ящик», проследить путь от начала к концу, не теряя главной нити движущейся информационной системы.

Специфика музыки как объекта семиотического исследования заключается в том, что она не имеет четкого словаря, являясь системой открытого типа. Членение музыкальной речи, напоминающее членение вербальной, имеет, однако, существенные отличия. В ней структурные единицы – мотив или субмотив – не отождествляются со словом, а цепочка мотивов, складывающихся в предложение или период, не отождествляется ни с предложением, ни с фразой вербальной речи. Любой фрагмент музыкального текста представляет собой сложную, цельную синтагму, внутри которой возникает взаимодействие разных семантических планов. Поэтому количество планов, так же как и количество вербальных высказываний, бесконечно, в отличие от числа слов. Подобное взаимодейст-

вие планов мы находим в хоровых, симфонических, оперных произведениях, часто связанных с расслоением музыкальной ткани на самостоятельные пласты, способствующие смысловой многоплановости и многомерности.

Любая коммуникация осуществляется с помощью кода, общего для отправителя и получателя. Отчетливость коммуникативного процесса зависит от связи между отправленным сообщением и осознанием этого сообщения адресатом. Музыкальное произведение XX века, разрушившее традиционные формы звукоорганизации, можно сравнить с текстом, каждый раз формирующим собственный ключ к прочтению. Индивидуализация всех языковых средств – мелодии, гармонии, ритма, тембра, динамики, фактуры – порождает неограниченные возможности выбора кода. Если классическая музыка базировалась на тональном мышлении и существовала в мире, организованном на законах строгой упорядоченности, где действовала сила притяжения, то современная музыка, по словам П. Булеза, напоминает «непрестанно расширяющуюся Вселенную». Эта Вселенная включает в себя и исторически сложившиеся коды, но приспособленные к новым условиям, они порождают новые формы и способы коммуникации. Например, способность творить, преобразуя правила, находит наиболее яркое воплощение в творчестве композиторов нововенской школы – А. Шенберга, А. Берга и А. Веберна. В свою очередь, постсериальная техника, выросшая из недр серийности, реструктурирует ее в соответствии с новым социальным и культурным контекстом.

Общеизвестно: музыка XX века отличается разнородностью направлений, при сравнении которых обнаруживается, что тексты произведений серийной, пуантилистической, сонорной и другой музыки по-разному относятся к заключенной в них информации. Например, серийная музыка включает лишь часть сообщения: ее сверхупорядоченность начинает действовать по принципу воспоминаний или намеков, которые возбуждают у профессионального слушателя дополнительные ассоциации. Сонорная музыка, организация которой не отличается столь жесткой регламентацией, в какой-то степени уподобляется естественному языку, несущему сведения об окружающем физическом мире. Многие сонорные произведения отечественных композиторов, связанные с программным содержанием, отразили окружающую звуковую среду: «Потоп» А. Шнитке, «Пение птиц» Э. Денисова, «Vivente non vivente» С. Губайдулиной. Возникает противоречивая ситуация между структурой кода и его содержанием: чем выше и жестче регламентация структуры кода, тем менее отчетлива и однозначна его информация. И наоборот - относительная свобода структуры кода способствует более отчетливо выраженному информационному сообщению. Формальная структура серии представляет собой содержание информации, тогда как в сонорной музыке она является посредствующим звеном между композитором и слушателем и играет роль канала, по которому передается информация.

В музыке XX века можно выделить следующие системы кодирования: 1) на основе выполнения нормативов (серийная техника); 2) вследствие нарушения правил (неоклассицизм, постсериальность); 3) на основе создания новых кодов (сонорика, алеаторика).

Подобно коду любого сообщения - вербального или визуального, музыкальные коды обладают различными типами артикуляционного членения. Можно выделить следующие разновидности типов артикуляции:

1) коды, не обладающие членением;

2) коды, раскладывающиеся только на фигуры;

3) коды, разложимые только на знаки, но не фигуры;

4) коды с подвижной артикуляцией.

1. Коды, не обладающие членением, лежат в основе новотональной музыки, опирающейся на традиционную систему, реконструированную в соответствии с новыми культурными запросами общества. Неоклассицизм принадлежит к стилевым направлениям, сознательно ориентированным на работу по классическим моделям, и возрождает классическую систему отношений аккордов. Функциональная триада состоит из отдельных, относительно самостоятельных сем (аккордов), каждая из которых имеет определенное значение (устойчивость - резкий скачок, уход от устоя - ярко выраженный неустой, устремленный в устой), они не складываются вместе и не образуют более сложный знак, подобно визуальному коду. Данный тип артикуляции можно сравнить с действием светофора, состоящего из трех самостоятельных сем. Каждая из них указывает на определенное действие, однако совокупность всех трех сем не образует никакого сложного знака.

2. Коды, раскладывающиеся только на фигуры, находят свое выражение в пуантилистической музыке, начало которой было положено А. Веберном и продолжено его последователями – П. Булезом, К. Штокхаузеном. В пуантилизме особое ценностное значение приобретает интервал, звуки (фигуры) которого не обладают собственным значением. Только совместное действие двухчленного высотного отношения образует конкретное звучание, краску, имеющую специфические черты, придающие ей индивидуальный, неповторимый облик. В музыке А. Веберна интервальные комбинации ведут себя самостоятельно и не обязаны укладываться в типовые аккорды и ладотональное русло. Аналогом визуальных кодов, разложимых на фигуры, может служить обозначение маршрута автобуса 25, цифры которого раскладываются на самостоятельные фигуры, но не образуют знаков с определенными значениями.

Данный тип кодов лежит и в основе сонорной музыки, культивирующей эстетику «свободной игры звучаний» (Ю. Кудряшов). В обширном звуковом «поле» произведения доминирует красочность, создающая единый звуковой континуум. И хотя в нем присутствуют горизонтально-вертикальные отношения единиц текста (фигуры), они не играют существенной роли и не обладают собственным значением, поскольку процесс звучания основан на взаимообратимости, взаимопереходе одной координаты в другую. Таковы произведения В. Лютославского («Книга для оркестра»), К. Пендерецкого («Страсти по Луке»). В связи с отсутствием мелодии и гармонии в коде сонорной музыки различительными признаками являются категории акустического порядка, связанные с физическими качествами звука: степень тяжести или легкости, насыщенности или разреженности.

3. Коды, разложимые только на знаки, но не фигуры. Визуальные коды, например, дорожные знаки, могут раскладываться на знаки, соответствующие другим дорожным знакам: белый круг с красной каймой и мотоциклом означает запрет движения мотоциклов. В музыкальном произведении XX века такими кодами становятся темы-монограммы, отсылающие либо к личности автора, которому отдается дань уважения, либо в них закодировано имя самого композитора, чье присутствие придает сочинению глубоко личностный характер. В музыкальном пространстве XX века личность Баха становится олицетворением высокого Искусства, основанного на идеях Добра и Мудрости. Поэтому монограмма BACH стала предметом философских размышлений в произведениях А. Шенберга («Сюита для фортепиано» ор. 25), Д. Шостаковича (Квартет № 12), А. Шнитке («Вариации на один аккорд»). В них краткая интонационная формула раскладывается на малосекундовые скорбные интонации, содержащие символ креста. В монограмме Шостаковича DSCH, также состоящей из двух интонационных ячеек, обнаруживается сходство с темой Баха, что подчеркивет духовную близость художников, дистанцированных во времени. Таким образом, темы-монограммы являются информацией, играющей роль возбудителя.

4. К кодам с подвижной артикуляцией, в которых возникает взаимопереход фигур в знаки и наоборот, можно отнести серийную технику, где сама серия обладает двухуровневой организацией. На первом уровне знаком, имеющим определенное семантическое значение и воздействующим на организацию целого, является серия. Все другие ее проведения - кватернионы, пермутации - производны от первоначального изложения. На втором уровне серия представляет иерархическую систему, распадающуюся на отдельные фигуры, которые в контексте данной серии начинают обладать собственным значением. В ней выделяются главные, производные и контрастные элементы. Вступая во взаимодействие, они образуют внутреннюю структуру серии.

Двухуровневость кода серийной музыки порождает противоречивость коммуникативного процесса. С одной стороны, множественность кодов затрудняет восприятие произведения, адресованного элитарному слушателю, посвященному в правила изощренной игры. С другой стороны, нельзя не отметить ориентацию подобных произведений на многократный повтор, регулируемый строгими правилами. Выполнение правил сближает серийную музыку с каноническим искусством, способствует отчетливости как плана выражения, так и плана значения. Но поскольку данные правила сложились в начале XX века путем резкой реконструкции кодов, то произведения А. Шенберга, А. Берга и А. Веберна были обречены на непонимание.

В современной музыке меняется тип артикуляции кода: если ранее он выступал в нерасчлененном виде, то в XX веке все чаще расслаивается на

относительно самостоятельные фигуры. Например, полимодальная техника О. Мессиана предполагает взаимодействие разных типов гармонических кодов, обладающих определенной структурой и семантикой. Так, в «Бесплотных звуках сна» взаимодействуют два кода, символизирующие реальный мир и иллюзорный, являющийся отражением первого. Семантическая парадигма сна с его иррациональностью и смежных с ним образов забвения, ухода в нереальность, мотива, перекликающегося с библейским раем, ассоциирующимся с состоянием покоя и тишины, воплощены в соответствующих звуковых фигурах, взаимодействующих и взаимодополняющих друг друга. Они становятся своеобразным звуковысотным кодом, олицетворяющим метафизическое состояние. Художественное отображение мира, несмотря на его дуалистичность, лишено контраста и противоречия. В соответствии с этим звуковысотные коды имеют много общих черт, связанных с использованием приемов зеркальной симметрии. Двуплановая линейная фактура, где каждый пласт опирается на индивидуальный модус, излагается по горизонтали (в виде одноголосной линии) и вертикали (в форме аккордов). В то же время каждый код отличается структурной цельностью, замкнутостью и не распадается на относительно самостоятельные структурно-семантические единицы.

Коды узнавания предполагают выделение каких-то отличительных черт, в которых воспроизводятся основные свойства целого. Так, в визуальных кодах важное значение приобретает конвенция - условность передачи сходства с отображаемым объектом, например, лучи солнца, изображаемые в виде черточек. В музыке XX века существует множество способов условности передачи сходства с системой традиционной гармонии: квазитерцовый принцип аккордики, ходы баса, мелодические обороты. При этом на первый план выдвигается не общность с самим объектом, а со структурой его восприятия.

Современная звуковысотная система любого музыкального произведения всякий раз привносит что-то новое, означая самое себя. При этом конкретизация кодов происходит в контексте, в речевой ситуации. Как в вербальном языке, в области звуков весьма существенное значение имеет артикуляционное членение: выделение отдельных смысловых единиц, а также более цельных оборотов, своеобразных клише. Здесь возможны аналогии с изучением иностранных языков, когда разложение на составные элементы приводит к искажению смысла предложения (например, английское good buy) или дословный перевод лишает текст какого-либо смысла. Поэтому артикуляция кода, выделение в нем смыслоразличительных признаков, – одна из возможностей понять информацию, которую вкладывает в сообщение композитор.

Динамика музыкального текста имеет двусторонний характер: с одной стороны, в нем повышается целостность, замкнутость, с другой – усиливается тенденция к внутренней семантической неоднородности, приводящей к появлению подтекстов, образующих новые смысловые единицы. Однако действующие в предыдущие эпохи языковые нормы не уходят вместе с поколениями, а переходят к следующим, приобретая новое качество, тем самым формируется историческая преемственность музыкального языка.

В. Давыдова

О ТЕНДЕНЦИИ НЕОЭКСПРЕССИОНИЗМА В РАЗВИТИИ ФЛЕЙТОВОЙ МУЗЫКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Инструментальная музыка второй половины XX века, представляющая собой некое поле для экспериментов в области жанра, стиля, техники композиции и исполнительской техники, нуждается сегодня в специальных размышлениях и научных толкованиях. Причина этому – обновление звучания самой музыки, переосмысление традиционной системы музыкальных средств, активные поиски и новые решения в плане трактовки инструментов, открытие в них новых художественно-содержательных резервов. Результатом этого непростого процесса стало качественно новое наполнение тембра, что перевернуло традиционные представления практически обо всех инструментах.

Усиление значения звука, выделенного в самостоятельный параметр музыкального языка XX века, привело к активному взаимодействию композиторских поисков в сфере трактовки инструмента, в области расширения возможностей тембра, обладающего своими, специфическими свойствами, ранее «принадлежавшими творчеству исполнителей: артикуляцией и способами звукоизвлечения» [15, *447*], с ведущими стилевыми течениями.

Предметом настоящей статьи является флейтовое творчество Э. Денисова, Б. Тищенко, А. Эшпая, Л. Солина, Г. Банщикова, Д. Смирнова. Обновление средств музыкальной выразительности в сочинениях для солирующего инструмента взаимосвязано с внедрением в исполнительскую и композиторскую практику нетрадиционных приемов игры и способов звукоизвлечения, что значительно обогатило сферу возможностей флейты и способствовало реализации новых тембровых идей современных композиций.

Усовершенствованная в XX веке конструкция инструмента стала мощным стимулом для всевозможных экспериментов с флейтовым звучанием, расширила перспективы в области ее технического оснащения, ранее неиспользованных и сегодня открытых тембро-динамических возможностей, которые позволили композиторам ввести в исполнительский обиход новые средства выражения свежих музыкальных идей. Многие из них своим рождением обязаны самим исполнителям – выдающимся флейтистам О. Николе, А. Адорьяну, Х. Хертах, А. Корнееву, И. Лозбень и др. Результатом совместных – композиторских и исполнительских экспериментов стала **«новая флейта» XX века**[1].

Новые музыкальные идеи в музыке для флейты потребовали и новых принципов их нотной фиксации, в рамках которой композиторы смогли передать тончайшие изгибы мелодии: полутоновые, четвертитоновые, богатство мелизматики и т. д. К ним отнесем и ненотированную запись, и многочисленные графические символы, направленные на расшифровку нетрадиционных способов звукоизвлечения и требующие от исполнителя решения непривычных творческих задач.

«Новое звучание» флейты непосредственно является отражением того нового, что несет в себе музыка второй половины XX века. Поэтому представляется важным рассмотреть новые звучности флейты исходя *из стилевого параметра.*

Панорама стилей во второй половине XX века, широко освещенная в отечественном музыкознании[2], сегодня представлена «собственно *классическим*, а также *неоклассическим*, *неофольклорным*, *неоромантическим*» направлениями [2, *7*]. Кроме того, к этому ряду в большинстве источников прибавляется перечень новых техник композиции – додекафонии, алеаторики, пуантилизма и т. д. Осознавая разноуровневость понятий техники и стиля, отметим, что в современной музыке они зачастую между собой крепко связаны и пересекаются[3], а так-

[1] Пользуемся этим понятием по аналогии с предложенным Ю. Холоповым – «новый рояль» [14].

[2] В той или иной мере полноты рассмотрения основные стилевые проблемы музыкального мышления второй половины XX века раскрываются в трудах М. Арановского, В. Валько-вой, Б. Гецелева, Г. Григорьевой, Е. Долинской, Т. Левой, М. Лобановой, В. Медушевского, Е. Назайкинского, Л. Никитиной, С. Савенко, Е. Скурко, А. Сохора, В. Холоповой, Ю. Холопова.

[3] О «технико-стилевом факторе» пишет Г. Григорьева [1, *10*], одна из глав книги Л. Никитиной так и называется: «Снова контрасты. Проблемы техники и стиля» [9].

же «проявляются через друг друга» [1, *10*]. В то же время, вместе взятые, они, так или иначе, смыкаются и с техникой исполнения на флейте. Вот почему применительно к нашему объекту исследования и поставленным задачам данная классификация может быть применима лишь отчасти. Во-первых, во флейтовых сочинениях не обнаружено «чистых» образцов названных стилей: практически в каждом рассматриваемом сочинении встречаются показательные примеры работы с разными стилевыми моделями и композиторскими техниками. Во-вторых, следуя предложенной классификации, мы не сможем показать новые звучности флейты *в их соотнесении* со стилями и техниками композиции.

Изложенное побуждает нас свести все многообразие стилевых течений, согласно концепции М. Друскина, к двум основным тенденциям: «неоэкспрессионизму» и «неоимпрессионизму» [8, *176–177*]. В настоящей статье изучается первая из них.

Влияние экспрессионистской тенденции, сложившейся в первой половине XX века в творчестве Шенберга, Берга, Веберна, на последующий ход развития музыкального искусства – факт бесспорный. М. Друскин определяет ее не как стиль или творческий метод, но как «одно из духовных движений» эпохи [7, *131*].

Феномен экспрессионистского, воспринятый и переосмысленный отечественными композиторами, наиболее отчетливо выразился в плане наследования его художественно-стилевых признаков, ведущих мотивов и приемов, черты которых в рассматриваемых нами флейтовых сочинениях проступают достаточно рельефно. И, прежде всего, на уровне содержания.

Экспрессионистское видение мира отразилось в культивировании трагизма отчуждения личности от реального мира как ее естественной реакции на противоречия и конфликты жизни. Отсюда – трагическая обостренность и истерическая гипертрофированность выражения чувств, острая дисгармония, неуравновешенность. Центральной в сочинениях становится тема «испытания», сопряженная с мотивами взвинченности, потрясения, смятения, отчаяния, боли, страха, подавленности, сверхутонченного переживания, обреченности, нередко приводящие к прострации сознания.

В рассматриваемых нами сочинениях, с одной стороны, развивается линия психологического экспрессионизма, со свойственными ему трагическим самоизлиянием личности, болезненной остротой эмоциональных переживаний и углублением в сферу подсознательных движений «Я». С другой, – появляется новая ориентация как отход от чувственной природы музыкального образа к абсолютной духовности, к замкнутости в мире чисто художественных ценностей.

Выявленная содержательная сфера в полной мере раскрывается на уровне тембрового мышления, продиктованного образной трактовкой флейты – весьма подходящего для этих целей «голоса», обладающего выразительной природой музыкального звука с его регистровой, артикуляционной, громкостной и тембровой характерностью и «не чуждого экспрессии в определенных границах» [16, *299*].

Один из главных «проповедников» лирико-любовного начала, располагающий к созданию атмосферы доверительности, душевности, чувственности, страстности и открытости выражения, – таким воспринимался этот инструмент композиторами XVIII–XIX веков, – в XX столетии мыслится как *образ глубоко трагический* и *возвышенный*. Как можно судить по многочисленным источникам, они уходят в древность, в новых же исторических условиях *возрождаются* и *актуализируются*.

В ряде флейтовых сочинений трагический герой на протяжении длительного тернистого пути приходит к радикальной метаморфозе – обращению к Всевышнему, когда все страшные картины бытия остаются позади. От адского мрака с отдельными «проблесками жизни», от мучительных конфликтов с самим собой и с окружающим миром он идет к чистому небесному свету, к молитве, которая становится результатом его преображения. Именно так, как «заключительное слово» автора, слово откровения и озарения воспринимаются финальные соло флейты в сочинениях В. Наговицина, Г. Банщикова, А. Эшпая, Л. Солина. *Флейта в XX веке вновь входит в храм*, как когда-то в древности, когда свирель и гусли были главными инструментами, употреблявшимися при богослужении [6, *77*]. Герой исповеди божественно просветлен. Он собран духовно, а образом его духа является *дыхание*, под воздействием которого и происходит одухотворение личности.

Итак, в целях индивидуализации «образа флейты» в концертах, сонатах и других инструментальных сочинениях с ее участием, ярко преломляется

концепция личности, страдающей души, противостоящей жестокому миру[4] и проходящей путь от обыденного – через сферу «трагического лиризма» – к сакральному.

Новый тип экспрессионистской образности потребовал и *особых средств выражения*. Разумеется, в создании образа участвуют все средства, однако наблюдения показывают, что в каждом стилевом течении одно из них становится определяющим, организующим остальные. Так в произведениях экспрессионистского наклонения еще со времен Шенберга и Берга на передний план зачастую выходит речевое начало, специфическим образом поданное.

Подлинная стихия большинства флейтовых сочинений, приближенных к неоэкспрессионистской эстетике, – это различные *проявления музыкальной речи*. Специфика же его воплощения состоит в том, что характерные признаки такого типа интонирования здесь преувеличены, заострены, доведены до крайних пределов. Звуковысотный профиль речевой мелодии отличается расширенным диапазоном, превышающим возможности человеческого голоса, ритмика также усложнена, изменчива. Не менее важны тонкие, подчас едва уловимые переходы от одной манеры интонирования к другой, скорость и динамика произнесения, распределение акцентов внутри отдельной фразы, а также приемы игры, выгодно подчеркивающие речевой облик мелодии. Таким образом, речевое начало, с его «генетической связью с вокальным интонированием, с декламацией…» [10, *173*], сплетается с сугубо инструментальным, которое и делает *речь* в высшей степени экспрессивной.

Разнообразие приемов звукоподачи, в том числе нередко встречающаяся условно фиксированная высота тонов (крестик вместо нотной головки или графический рисунок), создают эффект индивидуализированного речевого высказывания, отчасти соприкасающегося со стилем *Sprechgesang*, объединившим звуковысотную организацию музыкального мышления с речевой условностью звукоизвлечения. Оно требует точного соблюдения ритма и точного интонирования высотности тона. Его детальное описание мы находим у А. Шенберга: «…интонирование пения держит высоту тона неизменно твердо, речевое интонирование, хотя и фиксирует ее (в виде намека), но тотчас оставляет путем понижения или повышения, причем различия высотности отдельных тонов от соседних соответственно должны быть переданы» [12, *102*].

Композиторы во флейтовых сочинениях прибегают к развернутым, протяженным монологам-соло широкого дыхания (заметим, ее «новой способности»!), с опорой на речевые интонации. Показательными чертами флейтовой мелодики становятся: графический рисунок линии (сочетание подъемов и спусков, качество интервальной структуры, где большую роль играет соотношение узких и широких интервалов, плавного и скачкообразного движения). Отметим поразительную свободу использования крайних тонов диапазона, легко достигаемых и непринужденно покидаемых, а также нерегламентированное обращение с самими скачками (в частности, композиторами успешно преодолен принцип обязательного сопряжения скачков и их поступенного заполнения, в том числе имеются случаи заполнения большого диапазона серией скачков в одну сторону).

Усиление внутренней напряженности диссонантной интервалики происходит также благодаря ее внеладовому применению, например, в темах-сериях (Соната для флейты и фортепиано Денисова, Концерт Эшпая). Отметим при этом, что судьба музыкального экспрессионизма во второй половине XX века, во многом связанная с развитием додекафонной техники, с нею отнюдь не отождествляется. Являясь определенным инструментом для воплощения экспрессионистской эстетики, она, тем не менее, может использоваться и вне образно-выразительной системы экспрессионизма (Концерт Фирсовой, Соната для флейты и арфы Смирнова).

Интервалы, составляющие мелодию, могут «служить и абстрактной конструктивной единицей, и быть наполненным… смысловой и экспрессивной нагрузкой» [4, *146–147*]. Общим интонационным «строительным материалом» во многих флейтовых сочинениях второй половины XX века становятся секунды – интонации, наделенные очевидными ассоциативными смыслами и связанные, как правило, не только с миром медитативной и чувственной лирики, но и в большей степени со сферой драматических коллизий, образами скорби и страдания. Экспрессия полутона – так называемая «гемитонная интонация» [13, *81*] находит

[4] Под таким углом зрения особые ассоциации получает традиционный тип взаимоотношения солиста и оркестра (партнера), когда последний буквально его подавляет.

яркое выражение в авторском клише Денисова – «EDS», по словам композитора, «важнейшей из интонаций, из которой вырастает многое другое или, по меньшей мере, с ней обязательно перекликаются, сплавляются, сливаются очень многие другие интонации [16, *75–76*].

Обостренная сопряженность диссонирующих интервалов всегда «зависит от контекста <…> и, конечно, – от тембра, в котором интервал излагается» [4, *146–147*]. Поэтому необычайно важным моментом является темброво-колористическая окраска флейтовых высказываний, в звучании своем имитирующих женский (Соната и «Силуэты» Денисова, Lamento Смирнова, Sonata breve Шутя) или мужской голоса (Концерты Тищенко, Эшпай, Солина). Мелодико-интонационную логику также существенно дополняют темповые и динамические средства (от *pp* до *ff*), выбор разных регистров, в том числе, зачастую низкого. Велика роль артикуляции и агогики, которые «„оговаривают“ интонирование почти каждого звука» [11, *133*], наделенного «экспрессией диссонанса и консонанса» [15, *451*].

Нередко в сочинениях для флейты, приближенных к экспрессионистской эстетике, происходит очень тонкое распределение красок внутри одной фразы; точно взвешиваются динамические оттенки, нюанс отдельных тонов: какой из них нужно произнести с акцентом, какой другим способом. Применяются даже специальные знаки, определяющие характер интонирования – всевозможные условные символы для обозначения видов звукоизвлечения и приемов игры, в которых композитор подчас находит точный эквивалент образу: особые способы натяжения или расслабления губ, различная мера давления групп, необычные способы атаки, игра на вдохе и мн. др. (подробнее см. [3]). Наконец, в ремарках нередко учитывается темповые, агогические, динамические и т. п. оттенки, а также точно указанный образный эффект, что ранее было в рамках исполнительской свободы. И чем более автор регламентирует исполнителя, тем больше перспектив открывает перед ним на самом деле.

Например, в открывающем Концерт Б. Тищенко соло флейты созданы так называемые «поля неопределенности» [5, *119*], в которых выражается ритмическая свобода исполнителя. Такое впечатление достигается фиксацией свободной ритмики, что находит отражение в специальных условных обозначениях, беспрерывно меняющемся темпе: lento rubato, rubato, accelerando, molto ritenuto, a tempo. Композитор намеренно использует алеаторную технику в сольных высказываниях флейтиста, что способствует широкой свободе и импровизационности и вызывает аналогии с живой человеческой речью.

В Концерте Л. Солина каждое соло флейты снабжено авторскими предписаниями относительно характера звучания – своеобразными «путеводителями» по сюжету сочинения: *insistento* (напористо), *energico*, *dramatico*, *sforzo e patetico*, *ardito* (дерзко), *espressivo*, *grotesko capriccioso*, *rigoroso acuto* (строго в ритме, остро), *funesto* (зловеще), *furioso* (яростно), *lamentoso, sereno* (светло).

В начале I части высказывание солиста в низком регистре, имитирующее фанфарный призыв, насыщено внутренним волевым импульсом, который находит отражение не только в интервалике с ее восходящими квартами, устремленными в дальнейшем к кульминации – речитации на одном звуке «*e*» третьей октавы. Важнейшим компонентом музыкальной ткани становится динамическая амплитуда артикулированной речи флейты: от внезапных контрастных переключений внутри одного тянущегося звука с *p* на постепенное диминуирующее *f*, что создает эффект его раздувания и угасания (ассоциации с тем же приемом на медных духовых инструментах очевидны), игры динамическими нюансами внутри каждой фразы, приводящей в итоге к мощному *ff*. Фанфарность интонаций еще более усилена в разработке: автором рекомендован к исполнению штрих *marcato* и *marcatissimo*. В кульминации раздела, где солист буквально противостоит оркестру, настойчиво, исступленно борется с ним, происходит «тембровая модуляция» в сферу звучания электромеханического устройства: композитором вводится сигнал «SOS» из азбуки Морзе. С криком отчаяния в третьей октаве флейта «выдалбливает» мотив, ритмически абсолютно соответствующий искомой комбинации точек и тире для передачи сигнала в эфире (••• – – – •••), то есть сочетание трех шестнадцатых с тремя восьмыми). Ее «зов о помощи», звучащий внезапно после угрожающих кластеров оркестра, обособленный фактурно, вначале как бы «издалека», на *mf* (ремарка *rigoroso e insistento*), затем, перемещаясь из второй октавы (ремарка *energico*) в третью, на *ff*, гиперболизированно, в штрихе *marcatissimo* буквально прорезает ткань сочинения.

В репризе волевая и энергичная фанфарность уступает место кантиленности: исчезают акценты,

динамические контрасты внутри одного звука, преобладающим штрихом становится *legato*. И только в последних тактах части флейта напоминает о тревожных событиях драмы: осторожно на *p* звучит метрически завуалированный сигнал «SOS».

В финале ее истерические пассажи на *ff*, устремленные в третью октаву, обрываются тремолирующими интонациями *lamento* (авторское указание *con dolore*), скатывающимися к подчеркнутому акцентом на *p* низкому звуку «*c*». Но герой не успокаивается: его последующие высказывания становятся дерзкими (ремарка *ardito*), звучат акцентировано, в динамической зоне *f*. Однако далее, словно не справляясь со своими эмоциями, он начинает «говорить» таинственно и причудливо: в его репликах появляются форшлаги, синкопы, преобладающей становится тихая динамика. Внезапное переключение в сферу зла, навязанную оркестром, меняет интонационный облик партии солиста, который «пляшет» танец смерти – остро, зловеще, яростно. Этот колорит звучания создают пронизывающий высокий регистр, от которого «холод идет по коже», механистичный ритм, штрих *marcato* и *staccato*.

Вся реприза – эпилог концерта – пронизана скорбью. Флейтовые высказывания, жалобные, печальные начинаются с тихого (на *pp*) «крика отчаяния-вздоха». Для его буквального, натуралистического воспроизведения композитор воспользовался новым приемом игры на флейте – глиссандирующим вверх движением на ненотированный звук. После этого следует «мелодия плача» – в *g-moll*, в среднем регистре на *p* (авторская ремарка *molto semplice con tristezza*), перемежающаяся с «воспоминаниями» о произошедших событиях. Таковы реминисценции мотивов из I части, но здесь они теряют свою энергию, волевой посыл, сигнальность, чему во многом способствует ровный ритм, пластичность мелодии, штрих *legato*. После троекратного погребального «боя колокола» в оркестре (так звучит преображенное сопровождение главной флейтовой темы из первой части) мелодия широкими восходящими интервалами устремляется вверх, к свету. И здесь флейтовую исповедь дополняют выписанные над партией солиста слова из молитвы Господней «Отче наш» – «Да святится Имя Твое. Аминь»[5]. Текст этот выплакан – он становится «видимым словом», покаянием, просветленным обращением. Его исповедальное слово находит выход из создавшегося тупика, словно подытоживает пути искания мятущейся души. Интонационный облик темы в финальных тактах концерта приобретает благородство обновления и очищения. Поразительно по своей пластичности завершение – покачивающиеся светлые октавы «замирают» на истаивающей секунде *g – a*. Постепенно затухающая пульсация ритма в оркестре и у флейты сходит «на нет» мягким «прощальным ударом» низких струнных.

Воплощение Л. Солиным образа смерти в концерте перекликается с аналогичным решением в созданной ранее пьесе Д. Смирнова «Dies irae» для флейты соло. Тема средневековой секвенции, раскованная ритмически, в звучании *non vibrato* особенно бесстрастна. Зловещий характер и особую колкость ей придают стаккатный и маркатный штрихи, упругие акценты, «завывающие» трели, «пугающие» frullato. «Вспышки гнева» выписаны в высоком регистре с подъемом к кульминационному звуку, варьируемому динамически (***fff****p*<s***f***z или s***ffff***z). Кода пьесы – плач флейты, скатывающийся в своих стенаниях на глиссандо к самому низкому звуку на *pppp*.

Разные типы речевого интонирования, в полной мере способствующие отражению индивидуального характера героя и передачи смысла его высказываний, – при вполне традиционных средствах звукоподачи и звукоизвлечения – мы встречаем в Сонате для флейты и фортепиано Г. Банщикова.

В первой части герою присуща взволнованная, «стенающая» речь с отпечатком страдания и боли. Экспрессия темы подчеркнута прихотливым ритмическим рисунком и нанизывающимися друг на друга предельно выразительными полутоновыми интонациями, разорванными паузами и переходящими в следующие друг за другом незаполненные скачки.

Диалог флейты с фортепиано – незыблемым образом величия и силы – достигает уже в рамках I части невероятной по силе глубины переживаний. Этому способствует динамическая зона от *f* до *ff*, фактурное расширение ткани, полифоническая контрастность тем: в сферу боли и незащищенности вторгается зловещие, внеличные интонации рояля – обращенный вариант серии. Нарастание в конечном итоге приводит к эмоциональному взрыву – буквально истерическому крику отчаяния: так

[5] По рекомендации автора текст произносится дирижером или кем-нибудь из оркестрантов.

воспринимается кульминационное проведение в высочайшем регистре одного из сегментов темы-серии у флейты – нисходящий гаммообразный ход в ровном ритме, в третьей и четвертой октаве, на *fff*. Резкая смена настроения подчеркнута последующим изменением типа интонирования – скандируемая на одном звуке мелодия резко обрывается полными отчаяния вздохами, восходящими к жанру lamento и данными здесь на высшем уровне эмоционального напряжения.

Краткая реприза, находящаяся исключительно в зоне *p* и *pp*, воспринимается как выход в запредельный мир человеческого сознания, иной эмоциональный уровень восприятия только что произошедшего и производит впечатление выхода в сферу тихого умопомешательства. Словно заклинание, флейта бесконечно повторяет тон «*c*», перемежая его с краткими плачущими секундами. А ее нисходящие, в основном диатонические (!) «стаккатные» гаммы, подобные «тихому смеху», производят впечатление звуковой фантасмагории и рождают ассоциации с образом шекспировской безумной Офелии.

Этот образ получает развитие во второй части – «безумном» танце. Ритмическая неустойчивость тарантелльной темы, скатывающейся к повторяющемуся тону «*c*», пуантилистическая расчлененность рельефа мелодии паузами, облегченность фактуры, стаккатный штрих, резко переходящий в таинственное frullato на полутоновых интонациях, создают повышенное нервное напряжение. Разорванная кривая, где тема дробится на осколки, постоянно перемежается с относительно «гладкой» линией – таковы ее «вращающиеся» шестнадцатые, танцевальная тема на двойном стаккато, завершающаяся «фруллатными полутонами» в высоком регистре на *ff*, фразы в кантиленном духе. Особенно выразительны нисходящие гаммы, в которых каждый звук детализирован в штриховом отношении. Кульминационная зона среднего раздела – это «собрание» различных типов интонирования флейты: продекламированные ею октавные мотивы, инструментального типа мелодия в танцевальном духе в штрихе двойного staccato, подчеркнуто «антивокальные» элементы, способствующие созданию разорванности сознания и некоей прострации.

После вселенского траурного шествия (III часть, соло рояля без участия флейты) особым эффектом вторжения нового эмоционального состояния, нового образа отмечено начало финала (контраст динамики выражен от заключающего III часть *fffff* к *p* следующей части[6]).

Финал также концентрирует множество разнообразных типов интонирования: молитвенный напев флейты с аллюзией на «*Dies irae*» (трансформированная тема отзвучавшего траурного марша), темы-реминисценции из I части, развернутая флейтовая каденция – пластичная мелодия, подобная широкой волне с плавным подъемом и крутым спуском, в которой на миг исчезает оттенок жалобы, глубокой тоски, и это тут же находит отражение в широкой интервалике.

Во второй теме финала, в тишине флейте поручена многозначительная цитата: таинственно (ремарка *misterioso*) и призрачно звучит квартовый мотив из предсмертной Альтовой сонаты Д. Шостаковича. Композитор не просто цитирует интонационный материал, принадлежащий в оригинале инструменту другой природы, но и пытается приблизить звучание флейты к тембру альта. Имитации звучания струнного инструмента способствует прием тремоло на *p* в низком регистре (автор настоятельно рекомендует *non frullato*), а также штрих *tenuto*.

Образ скорби, состояния трагической безысходности, горестного прощания с жизнью подчеркнут нисходящим движением баса у рояля – внеличной роковой силы, – погружающегося в глубину и тянущего за собой мелодию. Герой, прошедший круги испытания, взмывает в итоге к высотам духовности. Катарктический выход найден в последних тактах сонаты: вновь цитата из альтовой сонаты и звучащая в увеличении молитва вступают в диалог с «голосом вечности» – темой-серией у рояля.

Итак, и Концерт Л. Солина, и Соната Г. Банщикова – сочинения, в которых последовательно происходит смещение психологических ракурсов, развертывающихся от драматических коллизий и мрачных предчувствий к духовному преображению героя. Его выразительные сольные реплики тяготеют либо к инструментальному, либо вокально-речевому типу высказывания. Первые из них, неизменно рвущиеся верх, достигнув высочайшей точки, скатываются вниз. Обороты же вокального происхождения имеют более пластичный рисунок, но при этом они также нередко выражают

[6] Так же, как и начало III части: внезапное *fff* после завершающего скерцо *ppp*.

крайнюю степень эмоций – смятения, тревоги, отчаяния, какого-то безрассудства и раскрывают состояние полнейшей безнадежности. Тембр флейты не лишается своей естественной натуральной окраски, но интонации его детально дифференцируются благодаря агогическим и артикуляционным приемам, динамике и ритмической структуре, ее большей или меньшей расчлененности, степени насыщенности акцентами, соотношению и количеству долгих и коротких тонов. Показательно, что в этих сочинениях, выдержанных, в основном, в рамках традиционных приемов игры, флейта все же явно тяготеет к универсальности, что проявляется хотя бы в уподоблении звучанию иных, не родственных ей инструментов и даже электромеханического устройства.

Иной случай, когда флейтовая краска существенно трансформируется, – пьеса Lamento для флейты и фортепиано Д. Смирнова. В ее сольных флейтовых фрагментах мы встречаем такое обилие и насыщенность новыми звучаниями, что возникает потребность их детального описания.

Композиционное и тембровой решение пьесы опирается на двухчастную структуру, каждый из ансамблевых разделов которой предваряется сольными каденциями флейты. Они выстроены по нарастающей линии, которая изобилует тонкими эмоциональными поворотами.

Флейта, некогда считавшаяся ограниченной в своих экспрессивных возможностях, выявляет их здесь со всей полнотой. Расширена шкала ее выразительного потенциала, звучание инструмента раскрывает широкий спектр эмоций – от выражения аффектированного горя, страдания и боли до прострации и смирения. Композитор стремится не только возможно точнее передать приемы речевого интонирования, он гиперболизует их, наделяет их чертами острой экзальтации, подчеркивает обнаженность переживаний, создавая при этом экспрессивную картину.

Д. Смирнов широко вводит такие нетрадиционные приемы звукоизвлечения как вдувание с произнесением различных фонем. При этом создается эффект «говорящей флейты», когда исполнитель шепчет через вдувное отверстие инструмента так, чтобы получался слабый флейтовый звук, и тихо произносит фонемы: *кх, х, ох*. Кроме того, используется прием вдувания без нажатия клапанов, ассоциирующийся с вполне слышным дыханием человека.

Из приемов игры, наиболее ярко детализирующих музыкальную ткань, назовем глиссандирование как между близкими, так и далекими звуками, перекраску звука (*bisbigliando*), чередующуюся с ненотированной «речью». Перечислим самые показательные из них: имитация шелестящих, подчас бестелесных полувздохов, полурыданий; частые, порой на каждом звуке переключения штриха vibrato на non vibrato, влияющие на смену окраски тембра («теплый» – «холодный»); характерные форшлаги, интонационно словно утолщающие мелодию; глиссандирующие многозвучия в сочетании с тремоло, а также frullato на самых высоких нотах на *ff*, подчеркивающие трагичность звучания. При этом новые приемы, при всей своей яркости не превращаются в самоцель, а остаются музыкально осмысленными и строго взвешенными.

Обращает на себя внимание тщательный контроль над громкостной и артикуляционной сторонами выразительности – часто нюансировка детализирована как бы внутри длящегося звука. Композитор отдает предпочтение динамической зоне *p*, градации которой расширены до *pppp* в низком регистре.

Флейтовая речь, опирающаяся в основном на печально ползущий хроматический комплекс, во второй каденции обогащается терцовыми интонациями вздоха, кантиленными фразами широкого дыхания. Вот несколько примеров характерной интонационности первой каденции инструмента: начальный рыдающий возглас с глиссандирующим форшлагом к «*b*» второй октавы, приостановка на этом звуке с тонкой динамической нюансировкой (*sf>p<f>ppp*); «оханье» в высоком и среднем регистре, разделенное паузами; вновь рыдание, уже продолжительное, с частыми сменами динамики; стонущие фразы с глиссандо; «вздрагивание звука» в трели; плач с перекраской «раскачивающегося» звука на слоги *ya-ya*, в конце кульминационный сброс медленным глиссандо к звуку «*e*» первой октавы на *pppp*.

В этой небольшой пьесе Д. Смирнов весьма чутко воспользовался тембровыми возможностями флейты, блестяще раскрыв ее ранее неиспользованный потенциал для передачи трагического образа.

Итак, флейта в XX веке, с одной стороны, выступает неким звучащим *символом «очищения души»* – традиция приписывать ей «психоведчес-

кие и экспрессивные свойства» [17, *78*] восходит еще к эпохе пифагорейцев. От классицизма, в сочинениях которого она пробуждала разнообразнейшие настроения – от радости до печали, – через романтизм, наделивший ее звучание особым психологизмом, в прошлом столетии она приходит к триумфу гипертрофированной «чувственной экспрессии» [17, *82*].

С другой стороны, в XX столетии в «музыке новой, в самом деле, третьей эпохе нашего искусства» [14, *261*] обозначается другая тенденция, *неоимпрессионистская*, концентрирующаяся на передаче определенных состояний и настроений, на создании того или иного колорита, подчеркнутого, в том числе, флейтовым звучанием. Эта тема специального исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Григорьева Г.* Категория «стиль эпохи» в музыке XX века // XX век и история музыки: Проблемы стилеобразования: Сб. статей. М., 2006.
2. *Григорьева Г.* Музыкальные формы XX века: Учеб. пособие для вузов. М., 2004.
3. *Давыдова В.* Флейта в русской музыке последней трети XX века // Музыкальное искусство и проблемы современного гуманитарного мышления: Материалы межвуз. науч.-практ. конф. «Серебряковские научные чтения»: В 2 кн. Кн. 1. Ростов н/Д, 2004.
4. *Денисов Э.* О некоторых типах мелодизма в современной музыке // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986.
5. *Денисов Э.* Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.
6. *Диденко Н.* Музыка – речь духовная // Музыкальное искусство и религия: Материалы конференции. М., 1994.
7. *Друскин М.* Австрийский экспрессионизм // Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973.
8. *Друскин М.* Пути развития современной зарубежной музыки // Вопросы современной музыки. Л., 1963.
9. *Никитина Л.* Советская музыка: История и современность. М., 1991.
10. *Ручьевская Е.* Тематизм и форма в методологии анализа XX века // Современные вопросы музыкознания. М., 1976.
11. *Ручьевская Е.* Функции музыкальной темы. Л., 1977.
12. *Тараканов М.* Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976.
13. *Холопов Ю.* Двенадцатитоновость у конца века: музыка Эдисона Денисова // Музыка Эдисона Денисова: Научные труды Московской гос. консерватории. Сб. 11. М., 1995.
14. *Холопов Ю.* Новый музыкальный инструмент: рояль // М. Е. Тараканов. Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи. М.–СПб., 2003.
15. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие. СПб., 2001.
16. *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова: По материалам бесед. М., 1998.
17. *Яроциньский С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1978.

Т. Овчинникова

ХОРОВОЙ ТЕАТР КАК ЯВЛЕНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Хор … только тогда имеет настоящий смысл, когда выполняет художественные задачи своего времени. Теперь другое время, другая музыка, давайте же нам и другое исполнение.

В. Стасов

В современной культуре особая роль принадлежит визуальному началу. Психологами доказана приоритетность многоканального воздействия факторов внешней среды на человека и максимальной активизации восприятия при одновременном воздействии на его слуховые и зрительные каналы. Вследствие развития технического прогресса, усиления роли средств массовой информации и совершенствования технологий их продвижения – телевизионных, мультимедийных средств коммуникации – человек XX века представляется как человек «смотрящий». Значительно усиливается демонстративность и декоративность как в повседневности, так и в искусстве, возрастает роль зрелищности в рамках массовой культуры.

Зрелищность предстает в качестве способа демократизации музыки – элитарного вида искусства, так как элементы театрализации проникают в жанровые сферы, исконно не располагающие к этому, даже в «чистую» инструментальную музыку. Для хоровой же музыки эти тенденции оказались естественными, поскольку и в эстетике хорового пения, и в историческом срезе его эволюции есть ряд факторов, предрасполагающих к театрализации (достаточно вспомнить театральную эстетику Древней Греции и отечественную фольклорную традицию)[1].

Хоровой театр – явление, которое можно определить как особый феномен отечественной культуры и достижение последних десятилетий XX века, хотя поиск новых форм хорового исполнительства активизировался еще в период 60-х годов. Направленность этого процесса была определена, как уже было сказано, ростом зрелищных элементов. Результат данной тенденции стал отчетливо просматриваться уже в начале 80-х годов, что позволило В. Гаврилину пророчески указать на перспективы рождения новых жанров и форм хорового музицирования – на возникновение в недалеком будущем хорового театра (цит. по [11, *42*]).

Действительно, хоровой театр как новое явление в музыкальной культуре начинает стремительно развиваться. К середине 80-х годов А. Тевосян, указывая на явные признаки нового, отмечает, что его границы пока что подвижны и размыты. При этом исследователь верно определяет, что эпицентром поиска становится жанровое микширование, в котором принимают участие «драматический театр, академическое и народное хоровое исполнительство, мюзикл, эстрада, массовые празднества», а черты хорового театра «можно обнаружить далеко за пределами традиционного хорового концерта – в музыкальном театре и на телеэкране, на лоне природы и на фоне исторических памятников архитектуры» [11, *43*]. В соответствии с размытостью контуров явления на том этапе возникает сложность его понятийной характеристики, в связи с чем А. Тевосян говорит о нем как об «ускользающей от точного схватывания сущности» [11, *43*]. И только через десять лет в отечественной хоровой культуре полностью оформляется новое, неизвестное, но привлекающее и заслуживающее внимание явление – «хоровой театр».

Таким образом, представляется возможным утверждать, что хоровой театр как достаточно устоявшееся явление возникает именно в 90-е годы XX столетия. В связи с данным утверждением возникает необходимость уточнить контуры ранее «ускользавшего» от точного схватывания сущно-

[1] Культурные корни этого явления достаточно многообразны. В данном ряду можно отметить не только традиции античного театра и фольклора, но и театрализацию хоря в рамках оратории и оперного спектакля. Последнее не является предметом рассмотрения в данной статье, поскольку предстает как самостоятельная проблема, требующая отдельного изучения.

сти феномена и поставить кардинальный вопрос: что же такое хоровой театр?

Для четкого определения этого понятия необходимо провести сравнительный анализ «хора» как традиционного явления и «хорового театра» как явления нового. Параметрами такого сравнения должны стать, с нашей точки зрения, следующие особенности: исполнительский состав, расстановка хоровых групп в сценическом пространстве и характеристика их исполнительских функций, роль дирижера-хормейстера, трактовка сценического пространства в целом, степень внешней декорированности сцены и исполнителей, баланс слуховых и зрительных факторов восприятия. Сопоставительный анализ, осуществленный по указанным позициям, позволит, как нам представляется, четко дифференцировать такие явления, как традиционный хор и хоровой театр, выявить их специфичность, а также проследить промежуточный этап трансформации традиционных исполнительских форм, исконно присущих хору как коллективному виду музицирования, в новые.

В приведенной ниже схеме, в ее вертикальном срезе, обозначены указанные нами сопоставительные параметры, позволяющие путем сравнения уточнить совокупность новых качеств, которые характеризуют феномен хорового театра. Горизонтальный же срез схемы – временной, он отражает процесс постепенного «движения» к новому качеству, наращивание ряда новых черт внутри традиционных форм хорового исполнительства, которые в итоге привели к рождению хорового театра. Каждое положение нижеприведенной таблицы предполагает теоретическое обоснование, подкрепленное примерами из творческой деятельности различных хоровых коллективов, работающих в жанрах хорового театра.

Традиционный хор	**На пути к хоровому театру**	**Хоровой театр**
Хор как многочисленный исполнительский коллектив	Камерное хоровое исполнительство	Хор как ансамбль солистов
Статичность, неподвижность	Нетрадиционная расстановка (квартетами, отд. группами и др.)	Движение, сценическое действие
Слуховое восприятие Созерцательность [музыка – текст]	Слуховое восприятие с элементами визуализации Зрелищные элементы [музыка – текст – изобразительное искусство – элементы сценического движения]	Визуально-слуховое восприятие Зрелищность [музыка – текст – сценическое действие]
Пространство сцены	Освоение пространства зрительного зала, возможная расстановка хора в зрительном зале	Смещение сценической рамы в зрительный зал, вовлечение слушателя в сценическое действие
Певцы	Певцы	Артисты-певцы (танцоры)
Дирижер-хормейстер	Дирижер-хормейстер, выполняющий режиссерские функции	Дирижер-хормейстер, режиссер, (балетмейстер)

Рассмотрим более подробно каждую из «хоровых характеристик» в динамике их развития, итог которого – становление хорового театра.

Начнем наш анализ с первой позиции схемы. Итак, традиционный хоровой коллектив (первая строка схемы) предполагает большое количество певцов. Обратившись к существующей литературе по хороведению, можно привести немало определений понятия «хор», указывающих на эту особенность. Так, мэтр хорового искусства П. Чесноков определяет хор как «полноценное объединение *значительного* (курсив мой. – *Т. О.*) числа человеческих голосов» [13, *11*], а выдающийся представитель ленинградской хоровой школы А. Егоров отмечает: «Хором называется более или менее *многочисленная* (курсив мой. – *Т. О.*) группа певцов» [1, *13*].

В хоровом театре хор трактуется как ансамбль солистов. Импульсом к такой трактовке, несомненно, послужило камерное хоровое исполнительство, расцвет которого в отечественной хоровой культуре приходится на 70-е годы. Высокий уровень исполнительского мастерства стал мощным толчком для роста композиторской активности, «наметилось явное оживление пропаганды новой хоровой музыки» (Ю. Паисов [5, *123*]). Техническая отточенность, эмоциональная и психологическая утонченность, соединение и обобщение индивидуального и коллективного начал, мобильность камерного хора – все это способствовало поиску новых средств выразительности в композиторском творчестве и возникновению новых форм исполнения даже традиционных сочинений. Поэтому именно камерный хор стал фундаментом хорового театра.

Ярким примером трактовки хора как «ансамбля солистов» является произведение Г. Седельникова «Солдат мой, солдатик». Произведение написано для женских голосов в жанре плача, оно представляет собой сложную полифоническую композицию, состоящую из переплетения различных мелодических линий с различным текстом. Каждая музыкальная тема – индивидуальный персонаж, несущий в себе определенное эмоциональное состояние. По замыслу композитора, при исполнении произведения хор должен располагаться на балконах концертного зала, а пение должно сопровождаться движением. Однако на практике коллектив, для которого было написано сочинение, оказался недостаточно пластичным в движении, поэтому ремарка автора осталась нереализованной.

Данное произведение присутствует в репертуаре ростовского синтез-хора «Певчие Тихого Дона» в переложении для 30 смешанных голосов. Исполнительское воплощение сочинения реализуется следующим образом. Солисты выходят на сцену по очереди, и постепенно перед зрителем по принципу мозаики выстраивается академическая расстановка коллектива. Однако вследствие постепенности появления участников хора создается эффект огромной звуковой пирамиды. Она буквально рождается «на глазах» у зрителей, благодаря фактурному разрастанию ткани и возрастающему фоническому напряжению. Такое решение позволяет избежать (несмотря на академическую итоговую расстановку) традиционно присущей хору статики. Наслаивающиеся с появлением каждого из солистов голоса создают ощущение движущегося звучащего «хаоса», содрогающего душу. Происходящее на сцене воспринимается как действие. Когда же напряжение достигает своего апогея, солисты, по очереди выходившие на сцену, в обратном порядке вдруг начинают замолкать и, не сходя со своего места, поворачиваются спиной к залу. Звуковое напряжение (не эмоциональное) постепенно спадает, остаются звучать три голоса, затем два, и, наконец, чуть слышная интонация первого солиста, разрывающая тишину зала, безответно повисает в воздухе.

Таким образом, внешнее восприятие данного произведения соответствует классической расстановке амфитеатром, отличаясь лишь тем, что в завершении хор поворачивается спиной к зрительному залу. Внутреннее же эмоциональное восприятие намного глубже: происходящее на сцене видится и слышится как подлинное действие с участием тридцати солистов-персонажей, каждый из которых обладает индивидуальной музыкальной характеристикой, и если в начале произведения слушатель реально видит сцену пустой, в конце произведения пустой он ее уже слышит.

Обратимся к другому параметру, обозначенному в аналитической схеме (вторая строка), в связи с чем отметим, что традиционному хору присущи такие качества, как статика и неподвижность. В системе размещения коллектива на сценической площадке закрепились три варианта расположения:

1) хор располагается по прямой линии;

2) хор становится подковообразно, почти кругом;

3) хор размещается веерообразно, широким полукругом.

На пути к хоровому театру можно наблюдать смещение этой ватерлинии, а также появление нетрадиционной расстановки групп хора. Говоря о внутрихоровом расположении партий по отношению друг к другу, напомним, что традиционное размещение – сопрано и тенора слева от дирижера, а басы и альты справа. Однако иногда такое расположение видоизменяется, что вызвано поиском наиболее выгодных условий для ансамблирования[2]. Поэтому нововведением в данном случае является не сам примененный прием, а его функциональное предназначение, которое заключается в создании подлинно сценической драматургии. Например, в комментарии к хоровой миниатюре «Люби жену, да не бей!» С. Слонимский помечает: «Желательно, чтобы группы хора были расположены в последовательности (слева направо): Басы, Тенора, Альты, Сопрано» (цит. по [10, *27*]). Ремарка композитора способствует воплощению драматургического замысла. Появление мужчин в левой части сцены (первый раздел сочинения) сопоставляется с происходящим в «женской половине дома» (второй раздел). Синтезирующая реприза объединяет женские и мужские группы голосов, одновременно рассказывающих о «событиях» в различных частях сцены (Московский камерный хор).

Другой пример нетрадиционной расстановки хора наглядно представлен в исполнительской интерпретации вполне традиционного сочинения – «Эхо» О. Лассо. Исполнительский прием, предложенный ростовским синтез-хором «Певчие Тихого Дона», заключается в выделении отдельных ансамблевых групп, пространственно отстоящих от основного состава. Сценическая расстановка осуществляется в следующем порядке: основной состав хора располагается на авансцене, в боковых частях размещаются квартеты, исполняющие партию эха. Несмотря на то, что в партитуре предусмотрен двухорный состав, певческая расстановка таким образом вносит яркий изобразительный эффект.

Изменение «коммуникативной ситуации» в хоре, поиск методов «сценического общения» внутри коллектива тесно связаны со сценическим движением, использование которого способствует театрализации концертных выступлений. «Слышимое движение» – так трактовалась музыка еще в античной музыкальной эстетике. Сценическое движение, внедряемое в практику хорового исполнения, создает определенные преимущества по сравнению с традиционной хоровой статикой. Преимущества эти особо значимы в раскрытии драматургического замысла сочинений. Во-первых, благодаря сценическому перемещению, которое в различных постановках одного и того же произведения может воплощаться волею режиссера абсолютно по-разному, возникает индивидуализированная трактовка содержания с преобладанием тех или иных смысловых акцентов. Во-вторых, уже само наличие передвижения коллектива по сцене при исполнении традиционных хоровых сочинений привносит яркий зрелищный элемент и, как следствие, становится фактором, способствующим более заинтересованному восприятию музыки.

Особенно активно сценическое движение используется в произведениях фольклорной тематики. Это оправдано обрядовой природой фольклорного материала. Так, в произведении «Языческая песнь» Т. Мынбаева на текст русской народной песни «А мы просо сеяли» красочно воссоздается «обряд первой борозды и жертвоприношения-выкупа» [9, *28*]. Сценическое решение данного произведения в исполнении Московского камерного хора предполагает выстраивание хоровода, в котором юноши и девушки стоят друг против друга и во время реплик надвигаются, как «стена на стену». Возникающее таким образом двигательное взаимодействие рождает общение как внутрихоровое, между женскими и мужскими группами голосов, так и между исполнителями и зрителем, поскольку последний «становится заинтересованным свидетелем возникающего в результате этого противоборства напряженного сценического действия» (А. Тевосян [9, *28*]).

Другой особенностью, сыгравшей важную роль в становлении хорового театра, является постепенное смещение акцента со слухового восприятия на визуально-слуховое (третья строка схемы). Процесс восприятия, как известно, характеризуется непрерывным взаимодействием анализаторов с раздражителями и предполагает непрерывную «связь психического отражения с отражаемым предметом» [6, *120*]. В восприятии звучания тра-

[2] Давно замечено, что исполнение произведений различных стилей и направлений требует различной расстановки певцов и отдельных групп хора, поскольку влияет на ансамбль и тембральную звучность как общехоровые, так и внутри отдельных партий. Подробно проблема расстановки в хоре и ее влияние на ансамбль освещена в диссертации А. Лукишко «Непроизвольные изменения силы и тембра голоса в хоре и проблема влияния хоровой звучности на качество певческого голосообразования» [2].

дикционного хора преимущественно задействован слуховой фактор, который можно наделить характеристикой «созерцательность». По этимологии слова, «созерцательный» означает погруженный в бездеятельное созерцание, что в определенном смысле является синонимом слова пассивный. Однако психологи склоняются к тому, что важнейшее значение в музыкальном восприятии, помимо слуховых, играют зрительные и интеллектуальные моменты. Исследования физиологов и психологов показали, что существует определенная связь между чувствительностью глаза и уха при одновременном воздействии на эти органы чувств различными по своим характеристикам раздражителями[3]. Феномен хорового театра характеризуется объединением слуховых и зрительных моментов. То есть ему присущ визуально-слуховой тип восприятия, по отношению к которому применима характеристика «зрелищность». В толковом словаре русского языка С. Ожегова слово «зрелищный» трактуется как «привлекающий взор, впечатляющий».

Указанные два противоположных типа восприятия требуют постановки различных по способу исполнительского воплощения задач перед хоровым коллективом. В первом случае главная задача хора состоит в одноканальном эмоциональном воздействии на слушателя. Достаточным для ее реализации является комплекс традиционных средств хорового искусства – многоголосное пение и слово. Во-втором случае предполагается, что эмоциональное воздействие будет осуществлено многоканально – посредством слуховых и зрительных средств, то есть слуховое восприятие существенно обогатиться визуальным. Известный отечественный психолог Б. Теплов пишет, что «музыкальные представления вовсе не должны быть „чисто слуховыми представлениями“, то есть представлениями, не включающими зрительных, двигательных или каких-либо еще моментов» [12, *172*]. Давно доказано, что музыка может усиливать визуальные впечатления. Можно утверждать и обратное: визуальный ряд способен усиливать музыкальное воздействие. Знаменитый французский дирижер Ш. Мюнш писал: «Во мне музыка всегда вызывает что-то: или определенный колорит, или пейзаж… Из-за моей склонности к живописи зрительные образы нередко смешиваются в моем сознании со звуками… в конце концов, для меня описательна почти всякая музыка» [4, *58*].

Одной из простых форм, удовлетворяющих возрастающей потребности в визуализации музыкальных образов хоровой музыки, явилось ее исполнение в своеобразном «иллюстративном сопровождении». Речь идет о создании некоего живописного иллюстративного декора – фона, в роли которого выступает проекция живописных рядов – картин известных художников, пейзажей, иконописных изображений и пр. Подобный способ визуализации в практике хорового исполнительства нашел широкое применение, в частности, при исполнении духовной музыки. Например, в одном из концертов Саратовского Губернского Театра хоровой музыки, посвященных величайшему христианскому святому Преподобному Серафиму Саровскому, исполнение духовных сочинений сопровождалось слайдовыми изображениями святого, иконописными образами прославленных святых в древней Руси и России. В концерте звучали произведения как классиков духовной музыки – Д. Бортнянского, П. Чеснокова, П. Чайковского, С. Рахманинова, так и современных композиторов – Р. Щедрина, Ю. Фалика, В. Рябова. В подобном соединении музыкально-словесного и изобразительного рядов глубже и ярче раскрываются сокровенный, духовный смысл, поэтическая образность и сложный метафорический язык православных текстов.

Таким образом, данный путь усиления театрального начала в музыке существенно активизирует зрительные каналы, формируя прямые ассоциативные связи музыкальной и зрительной составляющих. Однако, подлинное зрелище всегда динамично, оно распространяет свою власть на людей, находящихся по обе стороны сценической рампы. Хоровой коллектив, являясь «главным героем» сценического представления, пытается воздействовать на аудиторию уже не только путем музыки и слова, но и посредством актерского перевоплощения в процессе сценической игры. В этом случае концерт хора, по сути, можно определить как спектакль. Подобный спектакль обладает не просто музыкально-драматическими характеристиками, ему в полной мере можно присвоить «статус» хорового. Именно таким предстает выступление

[3] Ю. Рагс и Е. Назайкинский в своей статье «О художественных возможностях синтеза музыки и цвета» ссылаются на следующие работы: «О взаимном влиянии органов зрения и слуха» П. Лазарева, «Взаимодействие органов чувств» С. Кравкова, «Об изменении световой чувствительности глаза при действии звуковых раздражителей различной силы» Р. Стекловой [7].

Московского камерного хорового театра под управлением Б. Певзнера в исполнении сочинения Г. Гоберника «Gross Quodlibet»[4]. Кводлибет (от лат. quod libet – что угодно) – своеобразный жанр немецкого фольклора, представляющий собой многоголосное произведение шуточного характера, построенное на сочетании любимых в народе мелодий и текстов или отрывков из них. Эта форма музицирования, в которой возможны различные способы пения, располагает к импровизации и даже призывает к ней. Жанр произведения композитор определяет как «концерт в лицах», что подчеркивает индивидуальность «лица» каждого участника исполнения.

Спектакль начинается с того, что постепенно собирающийся на сцене хор поет гимн Музыке, как одному из самых ярких проявлений общечеловеческой культуры. Сквозь общехоровое пение вдруг прорезается соло лирического тенора, поющего о любви. Однако хор не обращает на него никакого внимания, продолжая воздавать хвалу Музыке, сравнивая ее с многоцветной радугой, ярко озаряющей землю после грозы. Затем появляется дирижер и предлагает певцам изобразить голосами звучание разных музыкальных инструментов (что очень характерно для кводлибета). Первым начинает «контрабас», поющий «блюм-блюм», затем вступают «виолончель» и «фагот», за ними – «скрипка» и «кларнет». Так постепенно формируется целый оркестр. «Может, не всегда совпадают тоны, – пишут А. Метелица и Г. Гоберник, – но что за беда, если музыканты получают от своей игры неописуемое удовольствие!» [3, *1*]. После такого развлечения хор, наконец-то, решает обратить внимание на влюбленного тенора, тем более что его соло перерастает в полнозвучный дуэт с меццо-сопрано. Долго ли организовать свадьбу! Желающих устроить праздничный пир оказывается немало, поэтому начинается активное обсуждение праздничного меню. Музыкальные характеристики здесь настолько ярки, что одними интонациями можно пробудить в слушателях, даже не знающих немецкого языка, отменный аппетит. Кроме изобразительных эффектов, выражаемых музыкально-словесными приемами, здесь задействована и пантомима. В разгар веселья капельки начинающегося дождя (в партиях ударных инструментов) вызывают у участников действия недоуменные взгляды и растерянность. Увидев, что дождь набирает силу (ускоряющиеся ритмические фигурации ударных), солисты-хористы начинают стремительно покидать сцену, накрываясь папками для нот и аккуратно обходя потоки воды, якобы льющиеся с крыш. В заключение солисты возвращаются и, объединившись в хор, исполняют мощный и радостный финал.

Слияние хорового и драматического искусств в данном произведении позволяет говорить о нем как о «чистом» хоро-театральном жанре. Два прилагательных в определении жанра, как нам представляется, должны находиться именно в этой последовательности, поскольку «концерт в лицах» – жанр прежде всего хоровой, а потом уже театральный. «Как бы ни были хороши иные действенные моменты, не свойственные хоровому исполнительству, они не являются самоцелью; главным остается искусство многоголосия и ансамбля» [3, *2*].

Ключевой момент на пути от традиционного хора к хоровому театру – осмысленное выстраивание сценического пространства (четвертая строка схемы). Принципиально важным является создание у зрителя ощущения акустической перспективы. Этому способствует намеренно создаваемое звуковое контрастирование, усиливающее как изобразительные эффекты, так и динамику драматургии. Например, в произведении Г. Свиридова «Зорю бьют…» из хорового концерта «Пушкинский венок» противопоставлением полнозвучной хоровой фактуре звучит одинокое сопрано, имитирующее далекий звук трубы. Композиторская пометка в партитуре: «Сопрано соло – за сценой слева, как труба издали». Выделение переднего и дальнего планов звучности выдерживается на протяжении всего произведения. Особенно ярко настойчивый призыв трубы подчеркивается звуковым контрастом-сопоставлением – сопрано solo и сопрано tutti. Центральная интонация, носителем которой является солирующее сопрано, лишь ненадолго «выведенная на сцену» в партии хора, опять «удаляется» в глубину в заключение произведения, передавая эстафету более низкому «инструменту» (альт соло – за сценой справа).

Игра тембрами, их персонификация, разноплановое пространственное размещение как область эксперимента не новы, хотя примеры такого рода

[4] «Кводлибет» является одним из первых подлинных образцов хорового театра. Премьерная постановка этого произведения была осуществлена Б.Певзнером с хором Новосибирской филармонии в начале 80-х годов. Сегодня оно входит в репертуар Московского камерного хорового театра.

немногочисленны. Так, обозначенные эффекты используются в хоре «Дубинушка» П. Чеснокова на слова поэта-революционера Л. Трефолева. В качестве рефрена композитор цитирует народную песню. Начальное исполнение рефрена поручено мужскому хору из шести голосов (три тенора и три баритона), звучание которых, по замыслу композитора, должно доноситься из-за сцены. Таким образом автор пытается нарисовать картину приближающейся бурлацкой артели.

Стремление к активизации пространства сцены, выделению разных планов приводит к тому, что порой «площадкой» для выступления хорового коллектива становится не только сцена, но и зрительный зал. Такое размещение хора существенно усиливает эффект зрелищности как действа, чему нередко способствует использование различных звукорежиссерских приемов, отчасти свойственных специфике хорового пения, а отчасти привнесенных в практику хорового исполнительства из опыта современного кинематографа. Здесь следует пояснить, что технический прогресс в области кино и телевидения влияет на различные области искусства. Кино, изобретенное в начале XX века, много раз усовершенствованное, по сей день занимает одну из главных позиций в формате массовых зрелищ. Не случайно одно из последних достижений звуковых эффектов в киноискусстве (стандарт звука Dolby Digital Surround EX с формулами 5.1 и 6.1)[5] находит свое отражение и в звуковой организации хорового концерта. Так, в концерте, посвященном 60-летию Победы (Ростов-на-Дону, хормейстер Ю.Васильев), при исполнении сочинения Р. Щедрина «К вам, павшие», минуя технические средства, был использован эффект вышеназванной звуковой технологии Dolby Digital Surround EX. «Живой» эффект повсеместного звука удалось создать за счет участия в концерте большого количества хоровых коллективов, расстановка которых на сцене и в зрительном зале филармонии осуществлялась в соответствии с распределением звука в кинотеатре. Схематическое расположение приведено ниже. Участники концерта заняли пространство сцены, зала, расположились на боковых и центральном балконах.

Аналогичный эффект был применен на 10 лет раньше в концерте с участием инструментальных и хоровых коллективов г. Ростова-на-Дону (хормейстер В. Гончаров). В исполнении обработки В. Левашова «Степь да степь кругом» было задействовано три коллектива: сводный народный хор, располагавшийся на сцене на станках, в зрительном зале внизу и на балконах; оркестр народных инструментов, находившийся на сцене, и симфонический оркестр, помещенный в оркестровую яму с открытыми бортами.

Таким образом, применение подобной хоровой расстановки позволяет конструировать совершенно новые звуковые эффекты. Слушатель оказывается в эпицентре звука: традиционное расположение коллектива обеспечивает точную локализацию фронтального звучания, боковые и задний источники создают акустически пространственное звучание[6].

Освоение пространства зрительного зала в хоровом театре по существу является расширением пространства сцены за счет смещения сценической рамы в зал. Нередко зритель становится и соучастником театрально-хорового действия, то есть возникает реальный диалог между исполнителями и слушателями. Яркими примерами создания диалогического пространства являются хоровая поэма «По буквари» В. Рубина в исполнении Московского камерного хора и обрядовое фольклорное действо «Календарные песни древней Руси» В. Гончарова в трактовке ростовского синтез-хора «Певчие Тихого Дона».

[5] Начиная с 1992 года в кинотеатрах применялся стандарт звука Dolby Digital (5.1), который определяют 6 отдельных основных каналов звука: центральный, левый, левый окружающий (surround), правый, правый surround и канал LFE (Low Frequency Effects) для низкочастотных аудио-эффектов, ощущаемых зрителем не только на слух при просмотре фильма в кинотеатре с системой звука Dolby. В 1999 году был разработан новый стандарт звука Dolby Digital Surround EX, который отличается от предыдущих добавлением еще одного surround-канала - заднего. Формула этого стандарта - «6.1». Таким образом, общее число каналов составляет 7, из них три обычных, три окружающих (surround) и один канал аудио-эффектов LFE.

[6] Однако стоит отметить тот факт, что использование данного приема требует тщательного предварительного исследования акустических особенностей концертного зала.

В первом сочинении слушатель-зритель неожиданно становится «посетителем» ярмарки. Где-то в конце зала, за спинами аудитории, которая в данном случае выступает в роли ярмарочной толпы, с громкими криками возникают разносчики, которые предлагают покупать пряники, тещины языки, сбитни. Вдалеке слышатся треньканье балалайки, наигрыши губной гармошки, гул толпы и отдельные выкрики. По мере их приближения становятся различимы лица, возникают отдельные персонажи: зазывала на ходулях, балаганный дед, бойкая торговка с букварями. Однако вскоре «гудящий пчелиный улей» начинает растворяться в «теплом мареве звуков» [9, *341*].

В сочинении В. Гончарова показан годовой обрядовый цикл, включающий Масленицу, Семик, Троицу, Ивана Купала и заканчивающийся святочными гаданиями и встречей коляды. На сцене разворачиваются красочные картины народных гуляний: и катание на санях, и обряжение березы, и гадание со свечами и колечком. В заключение появляются ряженые, которые начинают колядовать сначала на сцене, а затем спускаются в зрительный зал. Исполнительский состав продолжает свое выступление одновременно на двух площадках: на сцене звучат святочные песни с хороводами, в зале балуются петух, коза и медведь, прохаживается чучело коляды, раздают угощение юноши и девушки, напевая колядки.

Таким образом, создается пространство реального общения исполнителя со слушателем, «который из пассивного наблюдателя превращается в заинтересованного соучастника происходящего» (А. Тевосян [9, *341*]).

Рассмотренные перемены, трансформирующие традиционное хоровое исполнительство в синтетическое музыкально-театральное явление, изменяют и систему требований, предъявляемых к исполнителям-хористам (пятая и шестая строки схемы). Обязательные условия: наличие у певцов не только ярких вокальных данных, но и актерских навыков. «Хоровые артисты» становятся артистами «театрально-хоровыми». Способность к перевоплощению, пластичность, свобода передвижения по сцене и другое – вот качества, которыми должен быть наделен артист хорового театра. В отличие от оперного театра, где хор нередко трактуется как отдельный персонаж, в хоровом театре все «участники обретают лица» [8, *19*]. Поэтому перед руководителем коллектива встает сложная задача: найти или, что представляется более вероятным, научить хористов сценическому движению. «Одновременно петь и двигаться нам, студентам хорового класса, казалось просто нереальным», – вспоминает одна из участниц хора «Певчие Тихого Дона» двадцать лет спустя. Не случайно на начальном этапе остались нереализованными многие композиторские сценографические задумки в таких произведениях, как «Таня-Танюша» В. Калистратова в исполнении хора В. Минина или в уже упоминавшихся «Плачах» Г. Седельникова.

Хоровые сочинения традиционные, имеющие в своей основе две фазы воплощения – композиторскую и исполнительскую, при постановке в хоровом театре приобретают и третью – режиссерскую. При сценическом воплощении небольших сочинений отдельные режиссерские находки, как и трактовка целого, принадлежат, как правило, дирижеру хорового коллектива. Однако в постановках более крупных произведений нельзя обойтись без специализированного «режиссерского вмешательства». Нельзя не согласиться с мнением А. Тевосяна о необходимости «в хоровом театре совершенствовать и ставить на профессиональный уровень его собственно театральный компонент» [8, *21*]. Кроме того, театрализация многих произведений, особенно фольклорной тематики, требует еще и кропотливой работы хореографа. Нечасто встречаются академические певцы, имеющие хотя бы начальное хореографическое образование, поэтому, не ставя цель сделать из хора танцевальный коллектив, балетмейстер должен добиться подлинной театрализации в постановках танцев, народных обрядов, игр и забав.

Таким образом, на основании небольшого экскурса в историю формирования хорового театра можно попытаться сформулировать определение, отражающее сущность данного явления. «Хоровой театр» – современное направление хорового искусства, основу которого составляет вокально-сценическое действо, превращающее концерт в театрально-хоровой спектакль, главное действующее лицо которого – камерный хор; каждый участник хора одновременно является солистом и артистом сценического представления. Театрально-хоровой синтез предполагает: наличие красочных вокальных тембров; умение участников петь в хоре, ансамбле и соло; артистизм; сценическую пластичность и подвижность. Музыкально-театральную интерпретацию хорового спектакля определяет творческое содружество «дирижер-режиссер».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Егоров А.* Теория и практика работы с хором. Л.–М., 1951.
2. *Лукишко А.* Непроизвольные изменения силы и тембра голоса в хоре и проблема влияния хоровой звучности на качество певческого голосообразования. Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Л., 1984.
3. *Метелица А., Гоберник Г.* «Gross Quodlibet»: Программа к концерту. М., 1994.
4. *Мюнш Ш.* Я – дирижер. М., 1960.
5. *Паисов Ю.* Современная русская хоровая музыка. М., 1999.
6. Психология. Пособие для педагогических училищ. М., 1965.
7. *Рагс Ю., Назайкинский Е.* О художественных возможностях синтеза музыки и цвета // Музыкальное искусство и наука: Сб. статей. М., 1970. Вып. 1.
8. *Тевосян А.* «Взирай с прилежанием» (беседа с В. Калистратовым) // Муз. академия. 1994. № 4.
9. *Тевосян А.* Коллектив самобытный и новаторский (заметки о Московском камерном хоре) // Музыка России: Сб. статей. М., 1980. – Вып. 3.
10. *Тевосян А.* Проблема пространства в советском хоровом искусстве 70-х годов // Советское хоровое исполнительство: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. М., 1988. Вып. 98.
11. *Тевосян А.* Современные проблемы хорового искусства (1965-1995 гг.). Дис. в виде научного доклада. М., 1995.
12. *Теплов Б.* Избранные труды. М., 1985. Т. 1.
13. *Чесноков П.* Хор и управление им. М., 1952.

А. Крылова

ИСКУССТВО И МЕНЕДЖМЕНТ: РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПРОФЕССИИ

В былые времена выпускник вуза получал свой желанный диплом вместе с «путевкой в большую жизнь» – распределением на работу. Помнится, что в год окончания Ростовской консерватории – тогда еще музпединститута – мои сокурсники были озадачены проблемой поиска профильного места работы, хлопотали об организации для себя целевого вызова, чтоб не подписывать принудиловку. Как-то все в конце концов устроилось. Не все остались в своей профессии, но все же большинство осталось.

С известными переменами кануло в лету многое из «прошлой жизни», в том числе и традиция распределений. Усилился и процесс «оттока» высококвалифицированных, с вузовским дипломом, выпускников из профессионального «цеха» музыкантов. Вряд ли кто-либо изучал эту ситуацию серьезно, но и без специальных социологических исследований ситуация очевидна. Где только не работают консерваторцы – и торговыми менеджерами в элитных ростовских магазинах, и банковскими служащими, и рекламными агентами. Активно пополняют они и ряды многообразных городских и региональных СМИ.

Удовлетворены ли эти люди своей жизненной ситуацией? Ответить на конкретный вопрос сложно, ведь все знают, сколько лет надо отдать упорным занятиям музыкой, чтобы диплом специалиста оказался у тебя в кармане. Без любви к своему делу осилить это очень не просто. Так что уход в иную профессиональную нишу ни для кого легким не был. Но то, что в большинстве своем они успешны, можно прогнозировать, ведь хорошо известно, что занятия музыкой, как никакие иные, активизируют мышление, пространственное видение, дают равно сбалансированное логическое и художественное развитие. Кроме того, само образование, сохраняющее лучшие отечественные традиции и, видимо, в силу добротной своей консервативности не идущее на поводу у буйствующих в стране идей американизации обучения, качественно по сути, так как дает столь высокий уровень развития личностных качеств, которые позволяют человеку и быстро принимать решения, и отлично коммуницировать, и, с относительной легкостью, осваивать новое.

Но все же мир меняется, и нельзя жить, отгородившись от него. Доля фанатичного (в хорошем смысле) служения искусству, полной ему отдачи предназначена не многим. Ну а остальные? Те, кто каждый год открывают впервые двери консерватории, пополняя ряды музыкантов-профессионалов? У этих взрослеющих детей особые глаза и лица, они менее других защищены от жесткости жизни, что они получат здесь, в стенах alma mater? Нельзя не сказать о том, что сердца их полны сомнений. Как-то, размышляя над темой удовлетворенности своей профессией, я проанкетировала своих студентов. Приведу некоторые данные этого опроса. Характерно, что, получая высшее музыкальное образование, большая часть (55%), как оказалось, считает избранную ими профессию невостребованной. Согласитесь: это серьезно, поскольку не только влияет на мотивацию познавательной деятельности, но и служит благодатной почвой для внутриличностного психологического дискомфорта. Не менее показательной явилась статистика ответов на вопрос о том, связывают ли студенты свое будущее с профессией, которой они обучаются. «Да» на этот вопрос ответило 65% опрошенных. Категорическое «нет» составило 0%. Группа сомневающихся, предполагающих возможность смены профессиональной деятельности, – 35% . То есть треть обучающихся допускает возможность изменения своей специальности.

Приведу и некоторые ответы: «*сомневаюсь, что смогу найти работу*»; «*хочу работать по специальности, но это зависит от востребованности молодых специалистов в музыкальных учреждениях*»; «*хочется остаться в своей профессии, но хочется и достойно зарабатывать*»; «*наша профессия не слишком востребована и невысоко оплачиваема*». А вот более пространно: «*В музыкальной школе концертмейстером работать желания нет. В училище и вуз попасть сложно, но и там будет не хватать на жизнь. Обеспечить семью практически невозможно. …Музыка – это прекрасно! Но реалии жизни заставляют думать по-другому*».

Наверное, должны они заставлять думать подругому и тех, кто занимается специальным высшим образованием в сфере искусства. И если все же поразмышлять над этим, то видятся два ключевых решения проблемы. Одно – это организация новых специальностей и специализаций, таких, которые как основные либо дополнительные позволили бы работать в сфере искусства, но при этом лишили бы молодого, еще не знающего своих сил человека того ощущения дискомфорта, которое дает ему сознание своей социальной невостребованности. Второе связано с трудоустройством. Должен ли вуз думать о будущем своих питомцев, даже если государственная образовательная стратегия этого не предполагает? По большому счету – да, должен. И если нет пакета министерских распределений, то можно пытаться сформировать такой пакет прицельно под каждого вновь испеченного специалиста. Только думать об этом надо чуть раньше того, как под аплодисменты сокурсников ректор пожмет новоиспеченному специалисту руку при вручении диплома.

Рассуждать, конечно, хорошо, но, не будучи демагогами, попытаемся поделиться пока что маленьким реальным опытом, а также планами, очерчивающими тот новый поворот в образовании музыкантов, который, несмотря ни на что, все же происходит.

Известно, что несколько лет назад в Академии музыки имени Гнесиных открылась новая специализация – музыкальный менеджмент. Но не все пока знают, что в Ростовской государственной консерватории было решено внедрить этот опыт и после процедуры лицензирования в 2006 году был произведен первый набор слушателей. Музыкальный менеджмент – действительно, чем-то диссонирующее словосочетание. Для музыкантов – удивляющее синтезом с экономикой, для людей более прагматичных профессий – наверное, слишком метафоричное. Но как бы то ни было, прецедент состоялся. Имя специализации было заложено гнесинцами, и изменить здесь уже ничего было нельзя, но внутреннее наполнение – так называемый региональный компонент, а также ряд дисциплин специализаций – отражает индивидуальное видение концепции специальности.

О сути этой концепции нельзя не сказать несколько слов. В ее основе – формирование специалиста, органично сочетающего экономическую базу знаний с глубокой информированностью в сфере искусства (не только музыкального), владеющего современными технологиями в сфере коммуникаций, обладающего высоким художественным вкусом и творчески активным мышлением. В соответствии с этим выстроена содержательная структура обучения. Она включает полный цикл экономических дисциплин, требуемых для овладения специальностью «менеджмент организации» (специальность эта как обязательная будет вписана в диплом). Другая половина дисциплинарного цикла имеет иное наполнение. Ряд предметов призван сформировать общекультурную базу знаний, необходимую специалисту, работающему в сфере искусства. Это культурология, полный цикл истории традиционной музыки, общая теория музыки, история джаза, дизайн – история стилей, история кино, массовые жанры в современной культуре и иные. Второй круг предметов специального характера информирует о состоянии и особенностях того «поля действий», в рамках которого сегодня актуальна фигура «арт-менеджера». Это – рынок музыкальной продукции, современный репертуар музыкальных театров и концертов, современный репертуар массовых жанров, современный танцевальный шоу-бизнес, новые формы в современном искусстве, основы мультимедиа культуры, реклама и пиар в музыкальном бизнесе и др.

Однако очевидно, что сегодня образование не может быть ограничено только теоретической базой. Оно должно учитывать потребность молодого специалиста (во многом психологическую) ощутить свои практические умения. Поэтому «третий круг» дисциплин предусматривает овладение, как сегодня принято говорить, технологическим уровнем профессии. Он включает такие предметы как организация и экономика массовых зрелищ, режиссура творческих проектов, продюсирование музыкальных проектов, современные технологии брендинга, тренинг компетентного общения, тренинг эффективных продаж в сфере театрально-концертных услуг и пр. Придание особого значения практической установке на овладение сложным комплексом знаний и умений, необходимых арт-менеджеру, послужило тому, что с первого курса студенты включены в систему практики. Уже на первом курсе практика эта имеет две составляющие. Первая – ознакомление (таково и название – ознакомительная практика), предполагающее знакомство с деятельностью крупнейших творческих организаций города – например, с музыкальным

театром, филармонией, с их внутренней оргструктурой и особенно с работой отделов, занимающихся продвижением концертно-театральной продукции. Вторая – соучастие, предполагающее включение студентов в процесс подготовки и проведения ряда больших творческих проектов консерватории, например, в проведение ежегодного Фестиваля современной музыки.

В русле этой практической ориентации на первом курсе введен предмет, именуемый «Творческое проектирование». Его задача – вовлечение студентов в процесс создания своих индивидуальных проектов. Это не схоластическое теоретизирование. Программа предполагает, что формой отчетности станет вынесение одного из них как коллективного продукта творческой деятельности на суд не только келейного консерваторского сообщества, но и городской общественности. Сейчас нельзя точно сказать, что это будет за проект и выдержит ли первое «испытание на прочность» непривычная для консерватории новая творческая составляющая учебной деятельности. Хочется думать, что выдержит. Верить в это позволяет еще и то, что люди, пришедшие к мысли получить специальность «арт-менеджера», должны иметь творческий потенциал и быть лидерами. При отборе на вступительных экзаменах главным критерием были именно эти два качества. Не случайно рекламным слоганом нового отделения стала фраза: «Для тех, кто мыслит креативно». Необходимость выявить креативность мышления у абитуриентов потребовала и новых, также креативных форм проверки. Вступительный экзамен был необычным. Скорее, напоминал он игру в умников и умниц, то есть по жанру был приближен к игровому интеллектуальному шоу. В качестве призов были выставлены бюджетные места, которые должны были достаться (и достались в итоге) лучшим.

Итак, экзамен включал пять позиций: четыре письменных задания-конкурса и устное собеседование. Задание первое ставило целью проверить музыкально-стилевую информированность и называлось стилевой викториной. В лототрон были заложены жетоны с номерами. Желающим конкурсантам было предложено вытянут любой номер, который тут же озвучивался. Десять музыкальных примеров викторины, спонтанно определенные самими абитуриентами, позволили оценить базу их музыкально-стилевых представлений.

Второе испытание называлось «лотерея знатоков» и состояло в том, что из того же лототрона каждый экзаменующийся доставал по пять карточек. На каждой было написано только одно слово. Это могла быть фамилия исполнителя, понятие или термин, название явления или инструмента и пр. Надо было дать краткую расшифровку предложенной словесной позиции. Цель данного задания – проверка общей эрудиции.

Третье задание было нацелено на определение того, насколько глубокое представление имеют поступающие о личностных и профессиональных качествах арт-менеджера. Конкурс так и назывался – «модель специалиста». Из предложенных 20-25 свойств необходимо было выбрать 10, наиболее значимых для профессиональной деятельности музыкального менеджера, распределив их (по 5) в 2 группы: в первую выделить главные, во вторую – вспомогательные.

И, наконец, целью последнего письменного задания была проверка творческого потенциала, креативности мышления. Задание состояло в следующем: после показа видеофрагмента аудитории было предложено за ограниченное время создать мини-проект по продвижению исполнителя (или исполнительского коллектива). Возможные позиции, которые предлагалось отразить в виртуальном проекте, были приблизительно обозначены: это название, слоган, целевая аудитория, имидж, репертуарное направление, средства продвижения, формы рекламы, пиаркампания, а также любая иная позиция, которая представляется важной. Таким образом, предложенные параметры не были обязательными, главной была задача убедить комиссию в рациональности и эффективности предложенного. Оценивались оригинальность идеи в целом, выбор позиций и их перспективность, логика и комплексность подхода.

Каждое из четырех письменных заданий было методически продумано с точки зрения временных рамок и критериев оценки. Итоги своих интеллектуальных потуг конкурсанты сами вкладывали в индивидуальный, зашифрованный приемной комиссией конверт. После проверки письменных работ и выведения результатов следовала устная часть экзамена, которая могла повысить или, наоборот, понизить рейтинговую позицию экзаменующегося. Собеседование протекало в русле темы «Я и моя профессия» и предполагало краткий рассказ о своих увлечениях и видении себя в будущей

профессии, переходящий в диалог. Цель собеседования состояла в выявлении профессиональных интересов, речевых навыков, коммуникативности. Оценивались литературный стиль речи, композиция целого, информативность сообщения, умение поддержать диалог, свобода общения и пр.

У описанного, экспериментального по форме экзамена выявился ряд преимуществ. Это его игровая форма, которая снимает ненужное и обычно искажающее картину психологическое напряжение участников, это его «прозрачность» – так как все «действо» происходит на глазах и при соучастии экзаменующихся и делает очевидной невозможность каких-либо подтасовок, это его результативность – четкость рейтинговой иерархии, определившая итоги. И еще один результат – это тот «человеческий материал», который стал достоянием вуза. Студенты первого набора на отделение менеджмента консерватории отличаются высокой мотивацией к получению знаний, они харизматичны и активны. Пусть кому-то пока не хватает базы специальных знаний, и не всем с легкостью дается (при отсутствии у некоторых должной подготовки) музицирование или специальная музыковедческая терминология, все это преодолимые трудности.

Важно иное: профессорско-преподавательскому составу предстоит решать непростые задачи не только по высокому (самому высокому) уровню содержательного наполнения дисциплин, многие из которых ранее никогда в стенах консерватории не читались, но и в аспекте формирования практически ориентированного специалиста – человека, уверенного в своем завтрашнем дне. Иначе разве сохранить оптимистический заряд, «питающий» профессиональную мотивацию студентов? Именно поэтому в планы отделения менеджмента включена задача перспективного трудоустройства будущих выпускников вуза. Уже на первом курсе им, вместе с зачетной книжкой, выдается «Трудовой паспорт студента». В него должны будут вписываться не только все практики с отзывами с мест овладения практическим опытом, но и все индивидуально выполненные в течение обучения творческие проекты. Это будет своего рода «портфолио», демонстрирующее реальные возможности и уровень выпускаемого специалиста.

Но указанный – лишь один аспект решения проблемы, второй связан с реальным предоставлением интересной творческой работы через сотрудничество с профессиональными фирмами, занимающимися решением данных вопросов. Конечно, обстоятельно об этом можно сказать тогда, когда сложится реальный опыт такого сотрудничества, когда будут получены первые его результаты. Но психологическая готовность решать настоящие проблемы, внесение их в планы нового отделения и абсолютно реальные возможности их осуществления при наличии специальных структур на рынке труда, занимающихся трудоустройством, – залог выполнения обозначенной задачи.

Искусство и менеджмент – столь полярны ли эти сферы? Не потому ли в картине мира многих наших современников отсутствует пространство, выделенное высокому музыкальному искусству, что нет в реальной жизни правильно организованного управления потоками художественной информации! Почему буйствует безвкусица попсы, выбирающая полностью те финансовые ресурсы, которые так нужны «большому искусству»? Почему академизм классического концерта не востребован сегодня в той мере, в какой этого заслуживает художественное качество представляемых в программах произведений? Проблема ведь не в самой музыке и не в ее исполнительской интерпретации, она видится в специфике организации коммуникативного акта. А этой организацией, увы, никто не озабочен! Может быть современность требует иных форм преподнесения «высокого», ведь человек меняется! Не случайно, размышляя о разновидностях концерта, Е. Дуков подчеркивает, что различные формы искусства обладают «не только эстетической спецификой, но и комплексом социально-коммуникативных особенностей» [1, *33*]. Далее автор конкретизирует: «Уже на интуитивном уровне понятно, что человек может иметь предпочтения не только в области содержания искусства, но и его „упаковки“» [1, *33*]. А президент и продюсер Бруклинской академии музыки Харви Лихтенштейн прямо утверждает, что «оркестр в большей степени, чем другие инструменты культуры, нуждается в радикально новых подходах: он глубоко укоренен в историческом прошлом и испытывает трудности с привлечением молодой аудитории» (цит. по [2, *246–247*]).

Но кто должен искать эти новые подходы? Образовательные заведения искусства в нашей стране формированием такого рода личности до последнего времени не были озабочены. С другой стороны, симптоматично появление ряда работ,

исследующих сферу концертно-театральной деятельности с экономической точки зрения. Таково, в частности, интереснейшее исследование Филипа Котлера и Джоанн Шефф «Все билеты проданы. Стратегии маркетинга исполнительских искусств» [2]. Анализируя проблему с маркетинговой точки зрения, авторы акцентируют высокую ответственность «за упаковку и передачу информации о художественной продукции для привлечения возможно более широкой публики посредством удовлетворения ее нужд и предпочтений» [2, *67*]. Нести эту ответственность призван именно менеджер от искусства. Это человек, изнутри знающий его особенности и проблемы, обладающий высоким вкусом, организаторскими способностями, знанием механизмов управления, продвижения творческих проектов посредством пиара и рекламы, а также многими другими знаниями и личностными свойствами. Это должен быть специалист «поштучного изготовления». Так что на вопрос, нужен ли искусству менеджмент, Ростовская государственная консерватория – элитное заведение, выпустившее за годы своего существования не одно поколение блестящих музыкантов-исполнителей и композиторов, – сегодня отвечает: «Да, нужен!»

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дуков Е.* Современный концерт // Новые аудиовизуальные технологии. М., 2005.

2. *Котлер Ф., Шефф Дж.* Все билеты проданы: Стратегии маркетинга исполнительских искусств. М., 2004.

О. Петровская

«ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННЫЙ КЛАВИР» И. С. БАХА В ТРАКТОВКЕ М. В. ЮДИНОЙ: ЭВОЛЮЦИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Она есть Бах XX века, данный не
в композициях, но в исполнении
А. Ф. Лосев

Творчество И. С. Баха – не только уникальное явление в мире искусства, но и порождение великой традиции, которая до настоящего времени сохраняет свою художественную актуальность. Наследие Баха занимало значительное место в исполнительстве выдающейся отечественной пианистки Марии Вениаминовны Юдиной (1899–1970). Отношение Юдиной к музыке Баха отличалось возвышенностью и глубиной. Она характеризовала его произведения как средоточие «всех высочайших тайн и открытий искусства» [8, *282*]. Размышляя о творчестве композитора, Юдина часто повторяла ученикам, что для исполнения баховских произведений «нужна не только интуиция, нужна эрудиция» [7, *13*].

Она исполняла музыку Баха на протяжении всей жизни. Список произведений И. С. Баха, входивших в репертуар Юдиной, впечатляет. Это и оригинальные сочинения: Хорошо темперированный клавир – оба тома, Хроматическая фантазия и фуга, Французские сюиты № 3, № 5, Фантазия и фуга a-moll, Токката c-moll, Итальянский концерт, Инвенции (двух- и трехголосные), Бранденбургский концерт № 5, Английские сюиты № 2, № 5; и многочисленные обработки: органные хоральные прелюдии, органные прелюдии и фуги a-moll, Es-dur, e-moll, D-dur, органная токката D-dur, Чакона из Партиты № 2 для скрипки соло (Бах–Бузони); органная прелюдия и фуга a-moll, органная фантазия и фуга g-moll (Бах–Лист); гавот g-moll, Бурре h-moll (Бах–Сен-Санс); Adagio из Бранденбургского концерта № 1, Andante из Бранденбургского концерта № 2, органная прелюдия (Бах–Тюлин); Органные хоральные прелюдии G-dur, f-moll (Бах–Фейнберг).

Главный принцип, которым руководствовалась М. Юдина, исполняя музыку Баха, можно сформулировать словами Ф. Бузони из введения ко второй части выполненной им редакции «Хорошо темперированного клавира»: «Я отошел от всего чисто пианистического, почти или совсем не останавливаясь на незначительных, уводящих от главного подробностях, и стараюсь преимущественно ввести изучающего в таинства музыкальной структуры и во внутреннюю сущность вещей» [1, *46*]. Близость творческих принципов двух выдающихся пианистов не случайна: творчество Бузони явилось своеобразным переходным этапом в эволюции исполнительского искусства начала XX века и оказало значительное влияние на последующее поколение пианистов. Исполнительство Бузони оказалось отправной точкой и в творческих исканиях Юдиной. Именно в музыке Баха ярко проявилась близость их творческих позиций.

На существование параллелей между исполнительством Юдиной и искусством итальянского пианиста, «не признающего догматических нормативов… автоматических подражаний „образцам“» [1, *24*], указывал В. Дельсон, который находил в их пианизме сходные черты: прежде всего, это отход от стандартизации в исполнительском искусстве. Юдина одна из первых творчески восприняла новые прогрессивные тенденции в трактовке баховской музыки, провозглашенные Ф. Бузони в предисловии к его редакции ХТК. Она и сама редактировала Urtext, однако из всех редакций ХТК всегда отдавала предпочтение указаниям Бузони.

В 20–30-е годы М. Юдиной была близка основанная на бузониевских принципах «органная концепция» трактовки прелюдий и фуг Баха: отрицание сентиментальности, тяготение к монументальности образов, «фресковой» манере исполнения, к тембровой дифференциации, «террасообразной» динамике, педальным эффектам, служащим достижению звучности «полного органа» (выражение Бузони). И Бузони, и Юдиной свойственно динамизировать, укрупнять басовые линии в заключительных разделах путем удвоений, обогащения регистров и усложнения аккордовой фактуры.

Романтическая составляющая исполнительского стиля Юдиной проявилась по преимуществу в интерпретации прелюдий и фуг лирико-философского, лирико-драматического склада – прелюдий cis-moll, es-moll из I тома, прелюдии fis-moll из II тома. Ранние трактовки Юдиной отличались эмоциональной насыщенностью, гибкой темпоритмической агогикой, тонкими градациями динамики, свидетельствующими о близости к традициям романтического исполнительства (это хорошо слышно в записях 1938 года – прелюдии fis-moll и фуги Es-dur из II тома ХТК). В духе романтической традиции Юдина использовала особый прием (против которого возражал Бузони) неодновременного взятия баса и верхнего голоса (например, в прелюдиях C-dur, g-moll из II тома).

О романтической направленности ранних трактовок Юдиной свидетельствует обилие эпитетов, сравнений, которыми испещрены ноты пианистки: «неистово», «гневно», «умиротворенно», «безмятежно», «сладостно», «важно» и т. д. [7, *16*]. Вместе с тем, уже в довоенный период Юдиной-исполнительнице Баха были чужды колористическая педаль, слишком певучее legato. Ее интерпретации отличались приоритетной ролью non legato, отточенной декламационностью изложения тематизма фуг.

Интерес Юдиной к хоровой музыке способствовал формированию в 20-е годы еще одной характерной черты ее интерпретации баховского цикла. Об этом писал В. Рензин, отмечая, что «многое в трактовке баховской полифонии исходило у Юдиной от необыкновенного умения слышать и слушать хор»; он указывал на ее стремление «вскрыть не только инструментальность „оркестровки“, но и вокальность письма, речитативно-хоровую основу структуры полифонической партитуры» [5, *187, 188*]. «Хоровая концепция» баховских сочинений Юдиной раскрывала славянскую напевность[1] ряда тем из ХТК Баха (например, фуги c-moll и Es-dur из II тома), от которых, по ее словам, «так и веет просторами русских полей» [1, *53*]. Таким образом, в своем раннем творчестве М. Юдина продолжала традиции русской школы романтического пианизма, идущие от А. Есиповой, В. Дроздова, Л. Николаева.

Наряду с этим, уже в 20-е годы в исполнительстве Юдиной наметились иные подходы к интерпретации музыки Баха, в частности, стремление к максимально гибкому темпоритму, что выходило за пределы допустимого с точки зрения академической традиции. К недостаткам и «пробелам» юдинских интерпретаций фуг Баха критиками причислялись ускорения темпа в первоначальных проведениях темы, при вступлении противосложения и последующих голосов. Высказывалось мнение, что «такое ускорение совершенно не допустимо в исполнении таких ультрастрогих и точных форм, как фуги» [2, *232*]. Однако по сравнению с романтической традицией rubato Юдиной изначально отличалось большей строгостью; свобода исполнительской «речи» сдерживалась сквозным метрическим стержнем, который выполнял роль «фундамента» для темпоритмических «отклонений» в эпизодах особо выразительных и страстных. Rubato Юдиной было продиктовано отнюдь не захлестывающими всплесками эмоций и чувств (в духе романтического пианизма), а требованиями декламационного интонирования.

Декламационное начало – ораторское произнесение текста – прослеживается в юдинском исполнении ряда тем фуг из «ХТК» Баха – cis-moll из I тома, g-moll, a-moll, h-moll из II тома. Пианистка играет их как бы скандируя, приближаясь к четко артикулируемой речи с ясной дикцией. Так, тему фуги es-moll из I тома, которую нередко исполняют песенно (согласно редакции К. Черни, ремарки sempre legato, dolce указывают на певучее исполнение), Юдина играет декламационно, forte (согласно ремарке Ф. Бузони – pesante e ben tenuto, ma non legato). Декламационная выразительность «говорящей» фразировки Юдиной достигается благодаря паузам, цезурам, исполнительскому «дыханию».

Такой подход к интерпретации музыки Баха, по-видимому, был обусловлен ее личностно-субъективным отношением к баховскому клавирному творчеству. Пианистка стремилась сделать «полифоническое целое своим личным высказыванием», превратить его в монолог, адресованный слушателю [4, *6*]. В своей артистической деятельности Юдина не стремилась к самоутверждению, она хотела стать посредником, незримо соединяющим композитора и слушателя. Проповеднический тон, характерный для ее исполнения прелюдий и фуг Баха, порождался индивидуальными чертами исполнительского стиля пианистки.

[1] В конце XIX века о близости тематизма Баха к русской песенности (в частности, фуга b-moll из I тома «ХТК» И.С.Баха) говорил и А. Г. Рубинштейн: «Тут опять поражает русский характер мотива. Так и представляешь себе: воз, кругом степь, на возу сидит мужик и поет» [6, *155*]

С точки зрения В. Крастиня и С. Федосеевой, мышление Юдиной было глубоко «фортепианным» [3, *195*]. Действительно, она мастерски владела всем спектром выразительных возможностей своего инструмента. Так, в записи прелюдии и фуги Es-dur из II тома (40-е гг.) Юдина подчеркивает вокальное начало: в звучании фортепиано много мягкости, теплоты, певучести. Однако в более поздней записи (1957) эта же прелюдия и фуга в большей степени приближается к клавесинному звучанию: здесь преобладают строгость, чередование штрихов non legato и poco staccato, стремление к единству темпа, выровненности динамики.

Подобные изменения объясняются тем, что на протяжении 50-х годов представления пианистки об исполнении баховской клавирной музыки меняются. Она все более отдаляется от «органной» и «чисто фортепианной» трактовок и приходит к выводу, что фортепиано не является «идеальным» инструментом для исполнительского воплощения произведений Баха.

По воспоминаниям современников, слышавших ее игру в этот период, пианистка отказалась от использования педали в баховских сочинениях, отдавая предпочтение «клавесинной концепции» в трактовке прелюдий и фуг. Теперь в звучании инструмента Юдина стремилась акцентировать «антифортепианные черты» (например, в прелюдиях cis-moll, es-moll из I тома, фуге G-dur из II тома). Это, как полагают исследователи, во многом объяснялось интересом Юдиной к современной музыке (творчеству Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Ю. Шапорина, Б. Бартока, В. Богданова-Березовского, И. Стравинского, П. Хиндемита, Б. Бартока, А. Берга, Э. Кнешека, Э. Денисова), которую она пропагандировала в своей исполнительской и педагогической деятельности.

Для поздних записей М. Юдиной характерен синтез органных и клавесинных приемов игры. Например, в исполнении фуги Es-dur из II тома ХТК (запись 1957 г.) налицо значительные темповые контрасты, большая ритмическая свобода, стремление найти тембровый «эквивалент» звучанию клавесина или органа, эмоциональная сдержанность, отточенность, чередование штрихов quasi non legato и poco staccato, выровненность «террасообразной» динамики, подчеркивание синкоп. По мнению К.Зенкина, в этих записях «преодолевается главная, сущностно определяющая черта романтического пианизма» [2, *242*] – его психологическая «доминанта», что проявляется на всех уровнях исполнительского стиля.

Эволюция исполнительской интерпретации Юдиной прелюдий и фуг из ХТК И. С. Баха свидетельствует о том, насколько велико было влияние романтических традиций на исполнительское искусство пианистов первой половины XX века. Вместе с тем, эти традиции «переплавлялись» могучей исполнительской индивидуальностью артистки, способствовавшей формированию более современного подхода к истолкованию баховского творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дроздова М.* Уроки Юдиной. М., 2006.
2. *Зенкин К.* Мария Юдина в истории интерпретации старинной музыки // Жабинский К., Зенкин К. Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Вып. 2. Ростов н/Д, 2003.
3. *Крастинь В.* Бах в интерпретации М.В. Юдиной // Мария Вениаминовна Юдина. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1978.
4. *Осокин С.* Историческая жизнь «Хорошо темперированного клавира» И. С.Баха в исполнительском искусстве второй половины XX века // Исполнитель и музыкальное произведение. М., 1989.
5. *Рензин В.* В начале пути (годы учения М. В. Юдиной. 1912–1921) // Мария Вениаминовна Юдина. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1978.
6. *Рубинштейн А.* Литературное наследие. В 3-х т. Т. 3: Письма (1872–1894). Лекции по истории фортепианной литературы. М., 1986.
7. *Федосеева С.* Исполнительское искусство М. В. Юдиной. Черты стиля. Автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1984.
8. *Юдина М.* Шесть интермеццо Иоганнеса Брамса // Мария Вениаминовна Юдина. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1978.

А. Волощенко

НЕКОТОРЫЕ ВОКАЛЬНЫЕ ТРУДНОСТИ ПРИ ИСПОЛНЕНИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РИХАРДА ВАГНЕРА

При постановке музыкальных драм Вагнера отечественными театрами, как правило, возникает целый комплекс сложностей: оркестровые, режиссерские сценографические, стилевые, языковые и т. д. И все же основной проблемой всегда оставалось исполнение вокальных партий. Как на рубеже XIX–XX столетий, так и сегодня, практически не возникает вопросов по поводу исполнения вагнеровских оркестровых партий. При всем различии режиссерских и дирижерских решений каждая из интерпретаций имеет право на существование. Что же касается вокальных партий, то здесь сразу возникают проблемы: далеко не каждый голос по своим параметрам подходит для исполнения Вагнера, тем более что помимо вокальных данных здесь необходим широкий спектр артистических качеств.

Рассматривая специфику вагнеровских вокальных партий, представляется целесообразным остановиться на некоторых моментах, вызывающих наибольшие трудности у исполнителей. Например, в сцене Альбериха и Миме партия Альбериха речитативна, состоит из коротких взволнованных реплик и исполняется в быстром темпе. Это провоцирует исполнителей на легкую дыхательную эмиссию, которой необходимо по возможности избежать (особенно это касается нисходящих пассажей) («Золото Рейна». Сцена 3. Альберих и Миме).

Далее вокальная партия Альбериха становится более разнообразной, появляются кантиленные эпизоды, требующие хорошей дыхательной опоры. Поэтому, если ранее в подвижных речитативных эпизодах певец позволит себе «снять» звук с дыхания, то в распевных фразах, где присутствуют широкие скачки, зажатие голосового аппарата неминуемо («Золото Рейна». Сцена 3. Альберих, Вотан и Логе).

В опере «Валькирия» вокальная партия Брунгильды чрезвычайно разнопланова и насыщена техническими трудностями. Ее боевой клич валькирии «Ho-jo-to-ho!» сопровождается октавными скачками в мелодии («Валькирия». Акт 2. Сцена 1. Брунгильда).

Скачки вверх столь широкого диапазона в пунктирном ритме, исполняемые форте, опасны с точки зрения изменения местоположения гортани. Если гортанная щель будет уменьшаться, что происходит при изменении более широкого положения гортани на более узкое (так называемое «подскакивание»), то верхние ноты не прозвучат столь насыщенно, как центр. Это объясняется снятием звука с грудной опоры и его уходом только в головное резонирование. Такое взятие верхних нот провоцирует многих певиц на форсирование звука, что ведет к нивелированию тембра и неприемлемо для исполнения.

Весьма широк в этой партии диапазон громкости звучания. Здесь присутствуют и яркие фрагменты на форте, где оркестровое фортиссимо медных духовых ставит перед солисткой сложную задачу создания оптимального ансамбля с оркестром («не потонуть» в его звуковых волнах) («Валькирия». Акт 2. Сцена 1. Брунгильда), и лирические эпизоды, исполняемые на пианиссимо, которые неудобны своей низкой тесситурой и скачками вниз («Валькирия». Акт 2. Сцена 2. Брунгильда и Вотан).

При пении на пианиссимо весьма удобно полно озвучивать зал в верхнем диапазоне, когда высокие обертоны обеспечивают «полетность» голосу. Вагнер же диктует певице технически сложные условия: зал необходимо озвучить при тихом задумчивом кантиленном пении в низком диапазоне. Говоря о вокальных трудностях партии Брунгильды нельзя не упомянуть и очень широкий диапазон – от *ля* малой до *до* третьей октавы, причем это не гамообразные пассажи, позволяющие голосовому аппарату постепенно преодолевать тесситурные сложности, а скачки не только на октавы, но и на другие вокально весьма неудобные интервалы («Валькирия». Акт 3. Сцена 3. Вотан и Брунгильда).

В речитативных эпизодах основное внимание необходимо направить на четкое артикулирование, ясное донесение слов до зрителя, что при низкой тесситуре, быстром темпе, скачках, альтерациях выполнить весьма сложно, особенно на языке ори-

гинала («Валькирия». Акт 3. Сцена 3. Вотан и Брунгильда).

Проблемы, связанные с подобными речитативными фрагменты, возникают не только в партии Брунгильды. Они типичны для вагнеровского вокала. Становится понятным, почему русский тенор И. Ершов, исполнявший многочисленные партии в операх Вагнера только на своем родном языке, отклонял многочисленные ангажементы немецких театров. Сама фонетика немецкого языка со множеством согласных, особенно в конце слов, существенно усложняет исполнение речитативов. Эти трудности присутствуют и в партии Зигфрида («Зигфрид». Акт 1. Сцена 1. Зигфрид и Миме).

Витиеватость мелодии, скачки на квинты и сексты вверх и вниз в очень быстром темпе довольно сложно совмещать с преувеличенно четкой артикуляцией. Задача же быстрого и точного произнесения текста на неродном языке делает партию еще более трудной для российских исполнителей.

Протяженные фразы, включающие скачки и крайние верхние ноты исполнительского диапазона, требуют от исполнителя партии Зигфрида виртуозного использования широкого дыхания. Причем, в тех эпизодах, где оркестр вступает в диалог с солистом, очень важно не ускорять темп из-за проблем с дыханием («Зигфрид». Акт 1. Сцена 3. Зигфрид и Миме).

В этих перекличках многие исполнители не справляются со столь протяженными мелодическими линиями. Они начинают торопиться, особенно в окончаниях вокальных реплик, не учитывая того, что музыкальная фраза на этом не заканчивается, а продолжается в исполнении оркестра. В этом случае из-за темповых различий вокальной и оркестровой партий проблемы с дыханием певца оказываются на поверхности и становятся слышны публике.

В диалоге с лесной птичкой в конце второго акта оперы «Зигфрид» главный герой преображается из шаловливого подростка в мужчину, желающего познать любовь. В этой сцене преображения перед исполнителем стоят серьезные актерские задачи. Воссоздавая разноплановость образа Зигфрида, вокалист должен учитывать, что процесс трансформации героя необходимо передать и актерскими, и вокальными средствами: здесь тембр голоса исполнителя существенно меняется, приобретая драматический оттенок.

Особое место в тетралогии занимает диалог Зигфрида и Брунгильды в третьем акте оперы «Зигфрид». Это один из ярчайших по своей лирической наполненности и эмоциональной экзальтации фрагментов. Здесь от солистов требуется максимальное использование своих вокально-технических навыков. Поскольку практически вся сцена диалога, за исключением последнего эпизода, состоит из достаточно протяженных сольных реплик Зигфрида и Брунгильды, то в этой сцене оказывается крайне важным сочетание тембральной окраски и родство типов голосов исполнителей. Для Зигфрида, в партии которого кантиленные участки то и дело перемежаются с речитативными эпизодами, важно ощущение хорошей звуковой опоры. При сложном мелодическом рисунке и постоянных скачках основная задача исполнителя – не потерять импеданс, возникающий при пении («Зигфрид». Акт 3. Сцена 3. Брунгильда и Зигфрид).

Явление импеданса, то есть смешивания головного и грудного резонирования, в этой сцене должно возникать с превалированием грудного резонанса. Это обеспечит мягкость и сочность голосовому тембру.

Многочисленные лирические фрагменты в партии Брунгильды в этой любовной сцене позволяют голосу литься свободно. Кантилена на центральном участке диапазона помогает избавиться от зажатия гортани и форсирования звука. Сложность составляют эпизоды, написанные в высокой тесситуре. Такие довольно протяженные отрезки со множеством верхних нот заставляют связки работать в предельном режиме, что представляет собой серьезную проблему даже для опытных певиц («Зигфрид». Акт 3. Сцена 3. Брунгильда и Зигфрид).

В заключительной части сцены, где сольные реплики героев перерастают в любовный дуэт, потребность тембровом единстве голосов обостряется. Сложный ритмический рисунок вокальных партий здесь не поддерживается оркестром (в оркестровой партии звучит тремоло) («Зигфрид». Акт 3. Сцена 3. Брунгильда и Зигфрид).

Этот дуэт важно спеть точно, без темповых отклонений. Созданию идеального вокального ансамбля будет способствовать сходство типов голосов солистов: драматическому тенору гораздо легче найти звуковой баланс с драматическим сопрано. Важность сочетания родственных тембров особенно ощущается в тех эпизодах, где один из солистов несколько тактов исполняет длинную

высокую ноту, а на нее наслаивается мелодия вокальной партии партнера («Зигфрид». Акт 3. Сцена 3. Брунгильда и Зигфрид).

Верхний звук как у тенора, так и у сопрано, должен быть наполнен грудными обертонами. При этом ни в коем случае нельзя форсировать звук, так как в сочетании с вокальной линией партнера может возникнуть тембральный дисбаланс. От мастерства исполнителей в данном случае зависит успех всей сцены.

Ввиду того, что в настоящее время в России наблюдается неуклонный рост интереса к музыке Р. Вагнера (только Мариинский театр в период с 1997 года поставил практически все музыкальные драмы немецкого гения), остро встал вопрос о подготовке певцов вагнеровского репертуара. Если говорить о вокальных трудностях в вагнеровских драмах, то это, безусловно, не новость. Р. Вагнер – чрезвычайно самобытный композитор, который ставит перед вокалистами образные и технические сверхзадачи: напряженная тесситура, скачки, плотная оркестровая ткань, – это далеко не полный перечень, возникающих перед исполнителями трудностей. Поэтому современному вокалисту следует как можно раньше начинать знакомиться с произведениями Вагнера с тем, чтобы учиться преодолевать эти трудности.

На современном этапе актуальным представляется включение отдельных номеров из музыкальных драм Вагнера в учебный репертуар студентов консерваторий. Известно, что исполнение музыки Вагнера требует специфических голосов, но, даже не обладая таким голосом, студент – вокалист, познакомившийся в классе по специальности с произведениями Вагнера, будет профессионально подготовлен к исполнению музыки современных композиторов. Думается, что чем раньше начинающий певец приступит к исполнению произведений Вагнера, тем успешнее он будет исполнять музыку этого композитора, и тем легче будет постигать музыкальный язык не только немецких, но и других авторов послевагнеровского периода.

Н. Биджакова

О ВЛИЯНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА НА КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Обозначенный в наименовании статьи исторический период примечателен не только повышенным интересом композиторов к жанрам камерно-инструментальной музыки (то есть к малым музыкальным формам), но также ярким расцветом виолончельного исполнительского искусства, вознесшим этот инструмент на пик популярности. Как отмечает Е. Щелкановцева, «…никогда еще история исполнительства не называла такого количества выдающихся имен, не знала такого разнообразия творческих индивидуальностей, такого владения профессиональным мастерством, как в XX веке» [8, *11*]. Но для того, чтобы виолончель заняла столь важное место в музыкальной культуре, должна была быть проделана титаническая работа предшествующих поколений виолончелистов по развитию, усовершенствованию, пропагандированию своего инструмента, по формированию традиций виолончельной школы и, наконец, по созданию в сотрудничестве с композиторами разнообразного в жанровом отношении репертуара.

В четырехтомном труде «История виолончельного искусства» [2; 3] музыковедом и виолончелистом Львом Соломоновичем Гинзбургом подробно исследован процесс формирования виолончельного исполнительства от доклассической эпохи до 70-х годов XX века, дана обобщенная характеристика национальных композиторских школ, исполнительских традиций, представлен объемный обзор виолончельной литературы от крупных форм до миниатюр. В период становления виолончельной школы корпус необходимых сочинений формировали сами исполнители с тем, чтобы продемонстрировать не только выразительные и технические возможности своего инструмента, но и виртуозное мастерство автора музыки. В дальнейшем, все более привлекая к себе интерес профессиональных композиторов, виолончель становится инструментом, способным к воплощению общечеловеческих, философских идей. Существенно расширяется сфера его применения: виолончель предстает как инструмент оркестровый, ансамблевый и сольный; она приобретает возможность соревноваться с оркестром, ничуть не уступая его мощи, а также затрагивать тонкие струны человеческой души в камерных концертах.

Цель данной статьи состоит в следующем:

– во-первых, раскрыть причины «камернизации» виолончельной литературы (в XX веке камерная музыка уравнивается в своих правах с сольным и сольно-оркестровым видами музицирования);

– во-вторых, осмыслить влияние исполнителей на эволюцию камерной музыки для виолончели и фортепиано;

– в-третьих, показать, что расцвет виолончельного исполнительства в первой половине XX века совпал с периодом превалирования камерных жанров для виолончели и фортепиано в творчестве представителей различных композиторских школ.

Еще в конце XIX века П. И. Чайковский отмечал, что данный «инструмент, обладающий звуком необыкновенно красивым, перестал вызывать творческое вдохновение композиторов…» (цит. по [8, *11*]). Однако уже во второй половине XX века Л. Гинзбург констатировал: «За три четверти нашего столетия для виолончели написано огромное количество произведений, почти равное числу сочинений для скрипки (а в последние десятилетия, вероятно, и для фортепиано)…» [3, *331*]. Столь резкое изменение ситуации оказалось возможным благодаря плеяде великих мастеров-виртуозов, невероятно расширивших художественные и технические возможности виолончели. В тесном сотрудничестве (а нередко в соавторстве) с исполнителями композиторы XX века создают произведения для виолончели и фортепиано, которые по своей содержательной глубине и технической сложности не уступают другим камерно-инструментальным ансамблям.

Говоря о виолончели – инструменте, сыгравшем в музыке XX века одну их ведущих ролей, интересно выяснить, как могло случиться, что инструмент, выполнявший в оркестровой фактуре пре-

имущественно басовую и гармоническую функции или функцию сопровождающего инструмента в музыкальных ансамблях, занял в XX веке прочные позиции равноправного участника оркестрового и камерного музицирования. В этом плане трудно переоценить вклад в этот процесс крупнейших представителей виолончельного искусства различных эпох, оказавших огромное влияние на формирование различных западноевропейских национальных школ и создавших прочную базу для исполнительства в XX веке. Вспомним некоторые имена и творческие достижения.

Луиджи Боккерини – наследник стиля рококо и создатель классической виолончельной техники. Разработал приемы игры на подставке и тем самым расширил границы виолончельного грифа; в не меньшей степени обогатил ресурсы пальцевой беглости и техники смычка.

Бернхард Антон Ромберг – представитель музыкального классицизма. Обладал виртуозностью, лишенной внешней эффектности, которая базировалась на отточенной классической технике. Поражал монументальностью и грандиозностью исполнения. Известен в истории виолончельного искусства как непримиримый противник салонной чувствительности, сторонник содержательной полноты музыки.

Адриен Франсуа Серве – представитель виртуозно-романтического направления. Начав музыкальную карьеру в качестве скрипача, он перенес в сферу виолончельной игры некоторые исполнительские приемы, характерные для бельгийской скрипичной школы – легкость, элегантность, изящество, полетность штрихов, бесконечность вибрато, усиливающего выразительность кантилены.

Остановимся на характеристике исполнительской манеры последнего. А. Серве существенно реформировал технические возможности своего инструмента, придав звучанию виолончели подвижность и тембровую красочность. Л. Раабен пишет: «…его достижения в области пассажных видов фактуры дали возможность последующим поколениям виолончелистов и композиторам, писавшим для виолончели, создать новую систему выразительных средств» [6, *110*]. Современники, оценивая игру А. Серве, неизменно отзывались о ней в превосходной степени. Так, В. Одоевский причиной выдвижения столь яркой артистической фигуры в романтический период считал влияние романтического стиля, в условиях которого наиболее многогранно раскрывается потенциал исполнителя и инструмента: «…под его (А. Серве. – *Н. Б.*) смычком виолончель потеряла тот степенный, важный, спокойный и … немножко монотонный характер игры, … виолончель последовала за веком и приняла характер страстной и бурной…» [5, *186*].

Активная гастрольная деятельность многих концертирующих виолончелистов XIX века вызывала желание все большего числа начинающих музыкантов из разных стран учиться игре именно на этом инструменте. Существует немало примеров, когда молодой музыкант, первоначально осваивая другой инструмент (скрипку или фортепиано), под сильным впечатлением от игры виолончелиста начинал занятия по классу виолончели. Для этого была необходима особая атмосфера. Л. Гинзбург не случайно обращает внимание читателей на поразительную по размаху концертную деятельность А. Серве. Этот «виолончельный Паганини» за сорок лет «дал в различных странах Европы свыше десяти тысяч концертов» [3, *33*].

Единственный в своем роде исполнитель, А. Серве представлял повсеместно распространившуюся традицию. В виртуозно-романтическую эпоху сольно концертирующие виолончелисты сами создавали себе репертуар, сочиняя главным образом виртуозные произведения, поскольку в данный исторический период выдающиеся композиторы практически не писали музыку для этого инструмента. И хотя исполнители увлекались виртуозной стороной игры, доводя технические трудности до грани возможного, тем самым они стимулировали интерес композиторов к виолончели как концертному инструменту, побуждали их к созданию виолончельного исполнительского репертуара. Об этой роли исполнителей пишет Л. Гинзбург: «…в свое время (наряду с произведениями Ромберга, особенно в его собственном исполнении) они соответствовали вкусам концертной публики и способствовали повышению интереса к виолончели не только со стороны слушателей, но и со стороны композиторов – они открывали в этих произведениях новые и богатые по многообразию технические средства выражения, свойственные данному инструменту» [3, *47–48*].

Несомненен и тот факт, что концерты Б. Ромберга и А. Серве в русских городах способствовали популяризации виолончели в России. Последствия этих гастрольных поездок более чем примечательны: русская виолончельная школа, сложив-

шаяся под руководством К. Давыдова, постепенно входила в число ведущих исполнительских школ. Х. Беккер в кратком обзоре эволюции виолончельного искусства, говоря о «великолепном тройственном созвездии» имен Ромберга, Серве и Давыдова, подчеркивает, что русский виолончелист, воспринявший и развивший достижения первых двух, следовал по пути углубления музыкальной выразительности» [3, *90*].

Продолжая традиции виолончелистов XIX века в плане сочинения произведений для своего инструмента, К. Давыдов стремился уделять внимание не внешним эффектам «виртуозничества», а выразительным возможностям инструмента, исходя из природы виолончели, голос которой, близкий по тембру человеческому голосу, обладает потрясающей гибкостью. Кантилена в творчестве К. Давыдова восстановила свое значение главного выразительного средства, что получило дальнейшее развитие в русском музыкальном искусстве. Это проявилось, в частности, в произведениях, написанных для виолончели и фортепиано в начале XX века: в сонатах С. Рахманинова, Н. Мясковского и других композиторов. В противовес «пассажистике» салонного музицирования кантилена стала мощным средством эмоционального воздействия; разнообразные приемы виолончельной техники, в том числе и кантилена, приходят в гармонию с художественным замыслом музыкального произведения.

В своих виолончельных концертах К. Давыдов опирался на принципы симфонизма: в его трактовке жанра концерта виолончель и оркестр выступают на равных правах в интонационном развертывании драмы. Такая интерпретация жанра, по-видимому, связана с тем, что в творчестве русского музыканта сольно-концертное исполнительство по значимости не уступало камерному. Стремясь к расширению виолончельного репертуара, к обогащению его ценными в художественном отношении музыкальными произведениями, К. Давыдов «впервые отводит видное место в своих концертных программах камерной художественной литературе – сонатам для виолончели и фортепиано», – на что указывает Л. Гинзбург [2, *43*]. Исследователь называет также имена авторов исполняемых сочинений и их исполнителей: «К. Ю. Давыдов неоднократно исполнял сонаты Бетховена, Мендельсона, Шопена, Рубинштейна, Брамса, Сен-Санса с такими замечательными партнерами, как русские пианисты А. Рубинштейн, А. Есипова, С. Танеев, В. Сафонов, а также Ф. Лист, К. Сен-Санс, Э. Д'Альбер, С. Метнер, И. Венявский, Г. Бюлов и другие» [2, *43*].

Другой стороной исполнительской деятельности К. Давыдова явилось формирование традиций виолончельного исполнительства, которые состоят в полнейшем отказе от внешней манерности и аффектации в пользу внутреннего художественного перевоплощения и подчинения исполнительской техники раскрытию музыкального содержания исполняемого произведения. Его новаторство особенно заметно на фоне типичной для той эпохи манеры: популярная виолончельная литература и вновь создаваемые сочинения (в частности, многочисленными эпигонами Б. Ромберга и А. Серве), находилась, как отмечает Л. Гинзбург, на предельно низком художественном уровне [2, *71*]. «Уже в начале своей артистической деятельности он почти полностью отказывается от модных в те времена многочисленных салонных фантазий и вариаций на оперные и другие популярные мотивы…» – отмечает исследователь [2, *71*]. Выдающегося виолончелиста привлекают произведения серьезных композиторов. Однажды, прослушав в исполнении ученицы Л. Ауэра С. Нани скрипичный романс Бетховена (G-dur), он сокрушенно воскликнул: «Отчего для виолончели нет такой музыки, как этот романс!» (цит. по [2, *71*]).

Подобно К. Давыдову многие виолончелисты XIX века в стремлении расширить и обогатить свой репертуар художественно ценными произведениями пополняли его собственными транскрипциями (для виолончели и фортепиано) произведений, написанных композиторами для других составов. Так, немецкий виолончелист Ф. Грюцмахер сделал переложения для виолончели и фортепиано скрипичных сонат Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана и А. Рубинштейна[1]; французскому виолончелисту О. Франкомму принадлежат транскрипции скрипичных сонат В. Моцарта и Л. Бетховена; итальянскому виолончелисту А. Пиатти – транскрипции сонат Й. Гайдна. Французский виолончелист, ученик О. Франкомма Ж. Дельсар – автор виолончельной транскрипции скрипичной сонаты С. Франка; в 1897 была издана виолончельная транскрипция (в тональности D dur) скрипичной сонаты И. Брамса (op. 78, G-dur). Данный список

[1] Однако широкого практического применения эти транскрипции не получили.

можно продолжить, но и приведенные примеры свидетельствуют об устойчивости названной тенденции. Не только исполнители, но и сами композиторы создавали переложения для виолончели произведений, изначально написанных ими для других составов или инструментов[2], – настолько велико было воздействие их современников-виолончелистов.

В своем желании исполнять как можно больше лучших образцов музыкальной классики виолончелисты способствовали возвращению к жизни многих забытых и часто находящихся в рукописном виде барочных произведений. Так, Ф. Грюцмахер, наряду с изданием виолончельных концертов Л. Боккерини и Й. Гайдна, опубликовал сонаты Ф. Джеминиани, а также включил в сольный репертуар гамбовые сонаты И. С. Баха, Г. Генделя и К. Ф. Э. Баха в собственной редакции. Линию Ф. Грюцмахера продолжил немецкий виолончелист К. Шрлдер, в его редакции получили распространение виолончельные сочинения целого ряда композиторов: Б. Марчелло и Д. Бонончини, Б. Пасквалини и Я. Черветто, К. Гаспарини и А. Вандини, С. Ланцетти и Г. Грациоли, Л. Боккерини и других. Французский виолончелист Ж. Десверт, ученик А. Серве, дополнил общую картину, опубликовав сонаты Д. Мартини, Д. Бонончини, Б. Пасквалини, Ж. Лойе и Ж. Триклира. Благодаря этим редакторским работам произведения старых мастеров прочно вошли в педагогический и концертный репертуар многих поколений виолончелистов.

Итак, во второй половине XIX века на смену чисто виртуозной игре и салонной манере приходят иные художественно-эстетические ценности. Все заметнее становится воздействие виолончели «на ум и сердце» слушателя, выразительные возможности инструмента существенно расширяются от поэтически сдержанных высказываний до эмоциональных подъемов и романтических взлетов фантазии.

С течением времени в сфере виолончельного исполнительства происходит специализация композиторской, исполнительской и педагогической деятельности. Солисты уже не испытывают необходимости создавать музыкальные композиции, опираясь на свои силы и возможности. Они осознают, что каждый из видов музыкальной деятельности требует особого мастерства. Это различие метко охарактеризовано в остроумном высказывании немецкого виолончелиста Ф. Куммера: «Небольшое количество нот, сыгранных на виолончели, часто производит больший эффект, чем многочисленные и трудные пассажи» [3, *68*].

Во второй половине XIX века крупнейшими композиторами был создан ряд камерных произведений, которые по своей значимости не только не уступали общепризнанным произведениям данного жанра, но зачастую относились к лучшим из них. Для виолончелистов, стремившихся к совмещению сольной, камерной и оркестровой деятельности, нормой стало включение в концертные программы камерных сонат. В репертуаре конца XIX – начала XX века, наряду с барочными сонатами, прочно укоренились вариации для виолончели и фортепиано Л. Бетховена и Ф. Мендельсона, сонаты Л. Бетховена и Ф. Мендельсона, Ф. Шопена и Э. Грига, К. Сен-Санса и Р. Штрауса, А. Рубинштейна и других. Исполнители непременно включали в музыкальные программы только что написанные композиторами произведения, нередко играя их по рукописному тексту автора. Они горячо пропагандировали их и часто принимали участие в редактировании своей партии при издании апробированных в концертах сочинений. Так, заслугой немецкого виолончелиста Ф. Грюцмахера явилось издание всех виолончельных произведений Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена и Р. Шумана. Благодаря ему в конце XIX и в начале XX столетия многие музыканты в своей концертной и педагогической практике имели возможность обращаться к эталонным образцам виолончельной музыки.

Более того, собственными талантливыми интерпретациями вновь создаваемых сочинений виолончелисты вдохновляли композиторов. Известно, что, «услышав в Вене прекрасное исполнение Р. Гаусманом и М. Баумейер своей сонаты e-moll, Брамс пообещал сочинить для этого виолончелиста новое произведение» [3, *77*]. По свидетельству современников, Р. Гаусману первым удалось представить публике сонату И. Брамса в наиболее выгодном свете, «чего до него не смогли сделать все концертирующие виртуозы, если они вообще брались за это, считавшееся неблагодарным, но содержательное произведение молодого мастера» [3, *77*]. М. Кальбек отмечает, что исполнительский стиль

[2] Например, А. Дворжаку принадлежат авторские транскрипции двух «Славянских танцев» ор. 46, № 3 и № 8, а также фортепианной пьесы «Лесная тишь» ор. 68 № 5; Б. Барток создал переложение для виолончели и фортепиано Рапсодии № 1 для скрипки и фортепиано (1928) по заказу чешского виолончелиста Г. Вигана.

виолончелиста выгодно отличался от манеры многих его современников: «Они не имели ни большого тона, ни интенсивного проникновенного музыкального чувства, без которых соната, особенно в крайних частях, не может исполняться. Казалось, она только и ждала Роберта Гаусмана» [3, *77*].

В силу многих причин исполнительский стиль стал объектом пристального внимания исследователей в XX веке. «Принято считать, что стиль исполнения формируется под влиянием ведущих композиторских школ. Но важен и обратный процесс: влияние исполнителей на кристаллизацию музыкально-творческого почерка эпохи. Есть артисты-колоссы, гипнотизирующие своей личностью воображение композиторов. Своим блестящим мастерством и всеобъемлющей фантазией, взлетами артистического темперамента они приоткрывают новые перспективы художественного и виртуозного развития», – справедливо утверждает Т. Грум-Гржимайло [4, *51*]. Эти слова, посвященные исполнительскому творчеству М. Ростроповича – выдающегося виолончелиста XX века, можно отнести и к виолончелистам XIX века, которые также были включены в «среду взаимовлияний», в условиях которой композиторами-романтиками создавались величайшие произведения для виолончели.

На примере сонат для виолончели и фортепиано И. Брамса прослеживается типичная для второй половины XIX века тенденция сближения жанров камерной сонаты и концерта, на которую обратил внимание Л. Гинзбург. Он указывает на сходство жанровых образцов: «Виолончелист… (в камерных произведениях. – *Н. Б.*) встречается с требованиями, не уступающими требованиям, выдвигаемым концертным жанром» [3, *146*]. Примечательна его характеристика упоминавшейся выше сонаты И. Брамса: «Художественная ценность этой сонаты определяется богатством содержания, выразительностью образов и симфоничностью их развития, красочностью музыкального языка, нередко приближающегося к оркестровому» [3, *146*]. В этом списке главным признаком, определяющим сходство сонаты и концерта, является их симфоничность, понимаемая как интенсивность интонационных преобразований тематизма.

На протяжении следующего XX века заметно эволюционируют представления о семантике виолончельных звучаний. Если в начале XIX века виолончель – «„инструмент души“, пригодный главным образом для выражения сентиментальной лирики» [3, *87*], то уже в конце XIX – начале XX столетия исполнители превращают ее в инструмент духовной стойкости. «Виолончель – мужественный инструмент, способный более чем какой-либо другой смычковый инструмент, наряду с полнотой чувства, воплощать рыцарское, полное силы, возвышенное начало», – отмечает Х. Беккер [3, *87*]. В XX веке расширяется спектр семантических градаций звучания инструмента; теперь он включает не только драматическое начало, но также скорбные, исповедальные, а кроме того и героические по тону высказывания.

Серьезное отношение композиторов к виолончели в жанре камерной сонаты во многом связано с тем, что сами виолончелисты находили в камерных сочинениях возможности для создания атмосферы предельно откровенного диалога со слушателем. В силу данного обстоятельства содержательный потенциал камерных жанров получил возможность вступать в соперничество с яркостью и масштабностью виртуозного концерта. Как констатирует Л. Гинзбург, в русской виолончельной музыке XIX века жанр концерта не получил особого распространения [2, *72*]. В этот период и в дальнейшем наблюдается тяготение композиторов к камерной сонате – дуэту виолончели и фортепиано как наиболее мобильному составу, способному играть на различных концертных площадках и сценах (при этом камерная соната вполне сопоставима по художественной значимости с жанром концерта). По мере развития техники звукозаписи в XX веке постоянные выступления на радио малых составов и студийные репетиции с их участием также способствовали популяризации камерной музыки.

Нередко композиторы вместе с виолончелистами составляли дуэтный ансамбль. Игра с прекрасными исполнителями камерной музыки вдохновляла пианистов-композиторов на написание дуэтных сонат. Так, например, пианист и композитор Л. Николаев, выступая с виолончелистом И. Прессом (участником знаменитого «русского трио») в камерном дуэте в 1916 году, исполнял цикл виолончельных сонат Л. Бетховена, а также сонаты Э. Грига и С. Рахманинова. Эти концерты, думается, обусловили создание им Сонаты для виолончели и фортепиано ор. 18 в 1922 году.

Разумеется, композиторы-пианисты в опусах, посвящаемых конкретным виолончелистам, ори-

ентировались на их исполнительский стиль. Те же виолончелисты часто являлись не только первыми исполнителями, но и первыми редакторами виолончельной партии данных произведений. В качестве примеров можно привести следующие:

С. Рахманинов Сонату ор. 19 (g-moll, 1901) посвятил А. Брандукову (первое ее исполнение публика услышала в дуэте композитора и виолончелиста);

Н. Терещенко – Сонату ор. 31 (1900) – А. Вержбиловичу;

Ф. Акименко – Сонату ор. 37 (D-dur, 1905) – Е. Белоусову (в январе 1909 виолончелист исполнил ее с автором на концерте, организованном Кружком Любителей русской музыки, ранее Е. Белоусов играл ее с автором по рукописным нотам в январе 1907);

Е. Белоусову посвятили свои сонаты *Н. Мясковский* (ор. 12, D-dur, 1911–35) и *А. Гречанинов* (ор. 113, E-dur, 1927), этот виолончелист был первым исполнителем сонаты и редактором своей партии;

Д. Шостакович Сонату ор. 40 (d moll, 1934) написал для В. Кубацкого;

Вторая соната для виолончели и фортепиано *Н. Мясковского* ор. 81 (1948–1949) и Соната *С. Прокофьева* ор. 119 (C dur, 1949) посвящены молодому М. Ростроповичу;

К. Эйгес Сонату ор. 51 (c-moll, 1945) адресовал А. Стогорскому.

Устойчивость тенденции подтверждают и многочисленные сходные явления, присутствующие в западноевропейской камерной музыке:

М. Регер Сонату ор. 116 (1910) посвятил немецкому виолончелисту Ю. Кленгелю (композитор неоднократно играл ее с этим исполнителем);

А. Казелла – Сонату № 1 ор. 8 (1906) – П. Казальсу;

Г. Форе – Сонату № 1 ор. 109 (d-moll, 1917–1918) – виолончелисту Л. Хассельмансу;

для П. Фурнье создают свои произведения *Ф. Пуленк* (Соната, 1940–1948) и *Б. Мартину* (Соната № 1, 1939);

Б. Мартину свою Вторую сонату (1941) посвятил чешскому виолончелисту Ф. Рыбке, а еще одно камерное произведение – Вариации на тему Россини (1942) – Г. Пятигорскому;

для Г. Пятигорского написана Соната (1948) *П. Хиндемита*, этот же виолончелист совместно с *И. Стравинским* участвовал в создании транскрипции сюиты «Пульчинелла» для виолончели и фортепиано (1932), известной под названием «Итальянская сюита»;

Э. Картер сочинил Сонату (1948) для виолончелиста Б. Грингауза.

Данная традиция, охватывающая первую половину XX века, продолжается и во второй половине столетия, а к концу века создаются произведения, посвященные памяти выдающихся виолончелистов предшествующих поколений. Популярность камерного состава «виолончель-фортепиано» в первой половине XX столетия настолько велика, что многие композиторы свою творческую деятельность начинают именно с произведений, написанных для этого состава. Сонаты для виолончели и фортепиано Л. Кашперовой, И. Крыжановского (1903), Н. Потоловского (1905), А. Юрасовского (1911) относятся к их первым опусам. Соната-баллада для виолончели и фортепиано М. Гнесина ор. 7 (cis moll, 1909) – его первое сочинение в области камерной музыки, первым ее исполнителем был П. Казальс, который в дуэте с А. Зилоти сыграл сочинение 2 декабря 1910 года в Москве, а 5 декабря – в Петербурге.

Вообще имена и исполнительские стили П. Казальса и М. Ростроповича притягивают внимание композиторов всего мира. Их творческие достижения настолько значительны, что позволяют весь XX век считать «золотым веком» виолончели [8, *11*]. П. Казальс стремился оказать помощь и начинающим композиторам, и тем, кто, по его мнению, оказался «забыт» или несправедливо не получил признания. К последним он относит Э. Моора, Д. Тови, Ю. Рёнтгена[3], всячески пропагандируя их сочинения. В противоположность ему М. Ростропович буквально «терроризирует» композиторов, с которыми пересекается его творческий путь. Например, он «подтолкнул» Д. Кабалевского к завершению произведения за один месяц: услышав в разговоре с композитором, что у него есть наброски виолончельной сонаты, М. Ростропович, как уточняет Л. Раабен, заранее вставил сочинение в план своих концертов [6, *233*]. В интервью корреспонденту парижской газеты «Русская мысль» исполнитель так объясняет свою позицию: «…поскольк-

[3] Э. Моор (1863–1931) – венгерский композитор и пианист, написавший 7 виолончельных сонат; Д. Тови (1875–1940) сочинены в 1900 году соната ор. 4 и «Элегические вариации» ор. 12 для виолончели и фортепиано; Ю. Рёнтген (1855–1932) – нидерландский композитор, создавший 14 виолончельных сонат, а также другие произведения для виолончели и фортепиано.

ку я играю на виолончели, а виолончельный репертуар довольно-таки бедный по сравнению с репертуаром фортепианным и скрипичным, то всю жизнь я во многом посвятил тому, чтобы заставить композиторов талантливо писать для виолончели…» [4, *313*].

Уже в конце 60-х годов наблюдается заметное увеличение числа виолончельных произведений. «Ростропович привлек такое внимание к виолончели, что даже косвенно воздействовал на композиторов. Виолончель стала „модным“ инструментом, для которого создается огромное количество произведений в различных жанрах. В Советском Союзе за последние годы количество виолончельных сочинений в крупных формах сонаты и концерта оставило за собой далеко позади аналогичную литературу для скрипки и, пожалуй, даже для фортепиано», – пишет Л. Раабен [6, *232*]. К выводам исследователя необходимо добавить, что в творчестве практически всех композиторов советского периода, принадлежащих к различным национальным школам, непременно есть камерные опусы для дуэта виолончели и фортепиано. В этом ряду преобладают такие жанры, как *соната, сюита, вариации, цикл романтических миниатюр.* Если до 60-х годов особой популярностью пользуется соната, то в дальнейшем наравне с сонатой, которая зачастую преобразуется в одночастную поэму, на первый план выступают многочастные произведения – циклы пьес и сюиты (или партиты). А к концу столетия усиливается тенденция обозначать опус более обобщенно – как «Дуэт» (Duo), в силу растущей индивидуализации композиторских замыслов.

Обратим внимание на две рецензии (одна написана в начале века, другая – примерно через 50 лет), характеризующие глубокие перемены, произошедшие в течение XX века в сфере виолончельной литературы. В отзыве на концерт И. Пресса, который петербургская публика услышала в январе 1914 года, В. Каратыгин, указывая на несовершенство репертуара, отмечал, что «современному виолончелисту приходится либо продуцировать вещи в музыкальном отношении бессодержательные, либо обращаться к старикам» [2, *327*]. Через полвека рецензию на «триаду» концертов, состоявшихся осенью 1961 года и посвященных творчеству советских композиторов, Т. Гайдамович начинает с обобщающего наблюдения: «Вот и развеян окончательно миф о скудости нашего виолончельного концертного репертуара…» [1, *96*]. На протяжении трех вечеров были сыграны сонаты Д. Шостаковича и Н. Мясковского, В. Шебалина и Ю. Шапорина, М. Вайнберга и Ю. Левитина, Б. Чайковского и пьесы Е. Голубева и Л. Книппера. В произведениях М. Вайнберга, Ю. Левитина и Б. Чайковского фортепианную партию исполняли авторы. На это знаменательное событие отозвался и Л. Раабен: «Многое из сыгранного было инспирировано самим Ростроповичем. Артист словно открыл шлюзы советского композиторского творчества, чтобы наполнить до краев виолончельный репертуар современности» [6, *240*].

На решающую роль исполнителей в музыкальном искусстве XX века указывает М. Ростропович. В выступлении 1962 года он выдвинул особые требования к музыканту-исполнителю, который не может ограничиваться только сферой интерпретации. Его деятельность должна протекать по трем направлениям: 1) концертные выступления; 2) преподавание; 3) стимулирование композиторского творчества [7, *14–15*]. Провозгласив в XX веке тезис о том, что «исполнитель – это прежде всего добытчик нового в искусстве, неустанно будоражащий мысль композитора, его интерес к репертуару для того или иного инструмента» [7, *15*], М. Ростропович в своей творческой судьбе обобщил достижения многих поколений виолончелистов, участвовавших в создании концертного репертуара для своего инструмента (в частности, в области камерно-ансамблевых жанров) и подготовивших почву для расцвета виолончельного исполнительства.

Только в первой половине XX века было создано свыше 130 сонат для виолончели и фортепиано, множество сюит, вариаций, партит, циклов пьес и других камерных произведений. Во второй половине столетия композиторы продолжали писать для этого дуэта, но к концу века в камерной музыке крепла иная тенденция, связанная с отказом от классических составов. Композиторов увлек поиск в области нетрадиционных сочетаний инструментов и тембров.

Таким образом, в исторической эволюции данного вида музицирования, можно выделить следующие этапы:

– классический камерный дуэт виолончели и фортепиано, где оба инструмента ансамбля равноправны (сформировался в творчестве Л. Бетховена – 5 виолончельных сонат, ряд вариаций);

– немногочисленный корпус сочинений для виолончели и фортепиано обогащается произведениями композиторов-романтиков;

– расцвет виолончельного исполнительства в первой половине XX века, когда наблюдается бурный рост ансамблевого репертуара, тесно связанный с выдвижением плеяды выдающихся виолончелистов;

– характерное для современного этапа соавторство исполнителей и композиторов, продолжающих заложенные ранее традиции.

Все вышеизложенное позволяет осмыслить более общие проблемы бытования и эволюции музыкальных жанров. По-видимому, при их изучении важно учитывать не только факторы, воздействующие на жанровые предпочтения композитора и его авторский почерк (контекст эпохи, национальную школу), но и факторы, связанные с деятельностью исполнителей. Мощные «магистральные течения», порождаемые яркими исполнительскими фигурами, оказывают не менее существенное влияние на преобразование камерно-инструментальных жанров. Поэтому в ряду факторов, обеспечивающих популярность того или иного жанра в конкретную историческую эпоху, значительную роль играет содружество исполнителя и композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гайдамович Т.* Советская виолончельная музыка // Сов. музыка. 1962. № 1.
2. *Гинзбург Л.* История виолончельного искусства. Кн. 3. М., 1965.
3. *Гинзбург Л.* История виолончельного искусства. Кн. 4. М., 1978.
4. *Грум-Гржимайло Т.* Ростропович и его современники. В легендах, былях и диалогах. М., 1997.
5. *Одоевский В.* Музыкально-литературное наследие. М., 1956.
6. *Раабен Л.* Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. Л., 1969.
7. *Ростропович М.* Любовь к искусству – любовь к людям // Сов. музыка. 1962. № 2.
8. *Щелкановцева Е.* Валентин Фейгин и его время. Харьков, 2003.

М. Кондрашов

ПРОБЛЕМЫ СТИЛЕВЫХ И ЖАНРОВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ В «МУЗЫКЕ ДЛЯ НАРОДНОГО ОРКЕСТРА „ИЗ ТРЕХ ВРЕМЕН“» Г. ТОЛСТЕНКО: В ПОМОЩЬ ДИРИЖЕРУ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

В отечественной культуре второй половины XX века музыка для народных инструментов обрела новое дыхание. Растущий интерес к различным формам музицирования – сольным, ансамблевым, оркестровым – в эти десятилетия имел разнообразные оттенки. Сам оркестр русских народных инструментов – уникальное явление в мировой музыкальной культуре – получил разностороннюю трактовку: от традиционного фольклорного коллектива до состава, выполняющего роль экспериментальной площадки для поиска новых образов, средств и приемов музыкальной выразительности. В связи с существенным расширением репертуарных горизонтов и обращением композиторов к самым авангардным техникам сочинения музыки перед дирижерами-руководителями ОРНИ встала задача работы с материалом незнакомым и нередко малопонятным. Анализ одного из знаковых сочинений для ОРНИ последних десятилетий – «Из трех времен» Г. Толстенко (1984) – призван продемонстрировать технологию выявления структурных, жанровых, стилистических и тембральных особенностей подобных произведений. Ведь для создания убедительной интерпретации сочинения и дирижеру, и оркестрантам необходимо разобраться в системе музыкальных средств, задействованных композитором, понять, «как это сделано».

Если ранее, до начала 60-х годов XX века, авторы сольных и оркестровых сочинений для народных инструментов опирались преимущественно на заветы «кучкистов» и их последователей (примером тому – творчество Ю. Шишакова, Н. Чайкина), то в годы «оттепели» в среде исполнителей и композиторов проявились новые тенденции. Одна из них связана с интересом к композиционным техникам XX века – к сериальной технике, «алеаторике», «математической», электронной, конкретной музыке, технике минимализма и т. д. Вторая тенденция обусловлена воздействием на музыкальное искусство со стороны заново открытого советской музыкальной общественностью творчества И. Стравинского. На создателей музыки для народных инструментов особенно повлиял его «русский период», в частности, балеты «Петрушка», «Весна священная», «Жар-птица». Оркестровые находки, ритмическая и мотивная техника, специфические принципы организации целого благотворно воздействовали на творческие поиски и молодых, и маститых композиторов.

Два обозначенных направления, взаимодействуя с традицией, опирающейся на творчество русских классиков, оказали влияние на оркестровые сочинения для народных инструментов, созданные в последней трети XX столетия. Это влияние просматривается в оркестровых и сольных обработках народной музыки, в вариациях на темы русских народных песен.

Композиторы «ростовской школы» уже почти три десятилетия смело и плодотворно экспериментируют в обозначенных направлениях. Новаторские подходы отчетливо прослеживаются в творческих исканиях Галины Гонтаренко, Анатолия Кусякова, его учеников – Геннадия Толстенко, Юрия Машина, Александра Летунова. Они обнаруживаются в оригинальных произведениях для оркестра русских народных инструментов и для солирующих инструментов (баяна, домры, балалайки).

Творчество Геннадия Толстенко с самых первых его шагов находится в русле современных новаций. Выпускник факультета народных инструментов, закончивший впоследствии композиторский факультет и аспирантуру в классе профессора А. Кусякова, он неустанно ищет и находит новые оркестровые, гармонические и фактурные возможности, позволяющие осуществить синтез народного колорита и современных техник композиции. При этом, оттачивая свой неповторимый стиль, он зачастую опирается на творческие искания композиторов Закавказья, в частности, Г. Канчели, Н. Тертеряна, в творчестве которых присутствует подоб-

ный опыт слияния имеющего фольклорные истоки тематизма и современных техник композиции.

Симфонические полотна Толстенко отличаются масштабностью замысла, философичностью концепции, оригинальностью трактовки формы, свежестью оркестровых красок. Как выпускник и преподаватель факультета народных инструментов, он хорошо знает ресурсы ОРНИ «изнутри»[1]. Поэтому рассматриваемое сочинение для оркестра народных инструментов стало ярким событием в культурной жизни г. Ростова-на-Дону и всего Южного региона. Профессионализм автора «Из трех времен» проявился в выборе жанра, формы, методов развития и других приемов, характерных для симфонической музыки, а также в активном поиске новых средств выразительности, в новом отношении к оркестровым возможностям народных инструментов, к фольклору и, в конечном счете, – в сфере драматургии и жанрообразования.

В музыкальном искусстве XX века в области жанрообразования существовало несколько тенденций. Одна из них связана с поиском «нового синтеза» искусств на стыке различных видов художественного творчества. Вторая – неоклассическая – вызвана стремлением к воссозданию старинных (барочных и классических) жанров. Третья – тенденция к жанровому новаторству. Среди сочинений третьего рода с легкой руки Пауля Хиндемита закрепилось наименование «Музыка для…» Первоначально поводом для написания подобных сочинений служило желание композиторов создать новый репертуар для домашнего и концертного камерного музицирования. (В странах немецкого языка и сегодня велик интерес к такому досугу.) С этой целью, откликаясь на призыв Б. Брехта и по собственному почину, А. Шенберг написал «Музыку для одной киносцены», а П. Хиндемит создал целую серию сочинений для камерного состава. Это и «Маленькая камерная музыка для пяти духовых инструментов (флейты, гобоя, кларнета, валторны, фагота)», «Камерная музыка» № 2, 3, 4, 5, 6, 7, для фортепиано и 12 инструментов; для скрипки и оркестра; для виолончели, альта; «Музыка для механических инструментов: фортепиано и органа»; «Музыка для фортепиано»; «Концертная музыка для духового оркестра». Композитор сам участвовал в исполнении этих произведений в качестве дирижера на фестивалях современной музыки в различных городах Европы в 20–30-е годы XX века. Сочинения эти имели и вторую задачу: в эти годы Хиндемит начал преподавать в Берлинской высшей школе музыки и предназначал всю эту серию также для своих студентов-композиторов. Они исполняли все эти «Музыки…» на занятиях в классе или «на пленэре»[2], а также использовали их в качестве пособия по инструментоведению и оркестровке.

В настоящее время можно утверждать, что ко второй половине XX века «Музыка…» выступает уже как сформировавшийся самостоятельный жанр. Среди сочинений такого рода «Музыка для струнных, ударных и челесты» Б. Бартока, «Тембры-длительности» О. Мессиана, оркестровая «Музыка без названия» П. Анри, «Траурная музыка» В. Лютославского, «Метамузыка для оркестра и фортепиано» В. Сильвестрова, «Музыка для голоса, арфы, клавесина» Р. Гринблата и т. д.

Этот новый жанр вобрал в себя характерные черты многих своих предшественников – поэмы, симфонии, симфониетты, концерта. Обращает на себя внимание частое использование одного и более солирующих инструментов. Некоторые авторы выделяют эти инструменты в названии – «Музыка для струнных, ударных и челесты», «Музыка для голоса, струнных, арфы и клавесина», «Музыка для сопрано, валторны и фортепиано …» Эта особенность сближает «Музыку…» с жанром инструментального концерта, но, в отличие от концерта, задействованные в сочинении исполнительские ресурсы уже не ориентированы на блестящую виртуозность, на максимальное использование технического потенциала инструментов; здесь отсутствуют сольные каденции и элемент соревновательности.

Традицию создания «Музыки для…» продолжил Г. Толстенко, однако по сравнению со своими предшественниками он дал своему сочинению несколько формальное название «Музыка для оркестра народных инструментов». Автор не указал большого количества солирующих инструментов, которые могли бы присутствовать в наименовании: «Музыка для русского народного оркестра, альтовой флейты, арфы, солистов групп альтовых домр и ударных».

[1] В течение многих лет он преподает на этом факультете инструментовку, инструментоведение, оркестровые стили.

[2] В классе Хиндемита практиковалось освоение студентами игры на всех инструментах симфонического оркестра с поочередным исполнением на них тех или иных сочинений самих студентов и инструктивных сочинений педагога.

Композитор успешно экспериментирует в целях раскрытия тембрового потенциала различных инструментов. Они звучат и в своем традиционном качестве, и подражают другим – как русским, так и кавказским народным инструментам. Использование мелодики и тембров закавказской музыки составляет характерную особенность этого сочинения. Например, в партитуре указано: «подражая кеманче или гудку» (соло для двух альтовых домр смычком), «чанги» – грузинской арфе, «дудуку» (исполняет альтовая флейта). Показательно в этом смысле включение в состав оркестра арфы (а не традиционных щипковых гуслей) в целях воссоздания звучания древнего грузинского инструмента – чанги[3], который является лейт-тембром и носителем интонации подлинной грузинской народной темы «Ты – виноградная лоза». Альтовая флейта своим характерным низким регистром, выразительными глиссандо, протяженной импровизацией (в духе традиций народной игры на дудуке) выполняет как связующую функцию между разделами, так и итоговую в заключении. Оригинальность тембровых решений проявляется также в уникальном приеме исполнения на альтовой домре виолончельным смычком, которое придает общему оркестровому звучанию отдельных эпизодов характерный национальный колорит.

Композитор широко пользуется техникой лейттембров: каждый из характерных инструментальных тембров является носителем конкретных образных и тематических элементов. Альтовая флейта, ассоциирующаяся с человеческим голосом, является своего рода тембровым символом сочинения. Она звучит на стыке основных разделов формы: в экспозиции, разработке, кульминации и коде. Характерно, что партии альтовой флейты присущи как инструментальные, так и вокальные черты. Можно сказать, что флейта – это главный тембровый персонаж всего драматического действия. Вокальность мелодии флейты придает особое глиссандо (четвертитоновые понижения и повышения протяженных мелодических тем). Отметим, что группа баянов также является носителем вокального начала, в данном случае – хорового (хорального). Хорал в произведении выполняет особую роль, видоизменяясь в зависимости от образного контекста. Если в экспозиции и коде хорал – это скорбное песнопение (ц. 3; ц. 19), то в кульминации он приобретает черты величественного хорового гимна (ц. 16).

Звучание арфы подражает древнему античному инструменту – чанги (указание автора); на протяжении всего произведения арфа исполняет единственную подлинную народную тему «Ты – виноградная лоза», которую композитор сохраняет без изменений, не подвергая варьированию. Звучание двух солирующих альтовых домр (на них играют виолончельным смычком на струне ми; согласно указанию «подражая кеманче») выполняет сонористическую функцию (имитирует кавказский народный инструмент) и, одновременно, является ладовой опорой тематического экспонирования (ц. 1, соло арфы) и импровизации (ц. 20, соло альтовой флейты). Важно, что сонорная функция двух альтов (начало разработки, ц. 7) приобретает некоторые элементы развития (постепенно проявляется характерная «фальшивость» звучания народных смычковых), а в коде произведения звучание альтов становится основной ладовой опорой для импровизации альтовой флейты.

«Из трех времен» посвящено двухсотлетнему юбилею заключения Георгиевского трактата между Россией и Грузией. Образы прошлого, воспоминания о трагических потрясениях, пережитых грузинским народом в борьбе с турецкими захватчиками, возникают в процессе «размышления» художника об исторических перипетиях и судьбе отчизны. Народный сказитель языком народа, его фольклора и средствами современной композиторской техники разворачивает перед нами страницы былого. Произведению свойственна масштабность образов, сквозная драматургия, интенсивность интонационного развития. Поиски новых средств выразительности автор подчинил главному – раскрытию идеи своего сочинения с помощью строгой логики музыкальной мысли.

Основу сочинения составляют принципы симфонизма. Органичная взаимосвязь и взаимодействие музыкальных образов сочинения в их динамичном становлении, преобразовании, переходах в качественно новое состояние (от контраста к синтезу, от противоречия к единству) обеспечивает напряженный характер драматургии. «Композитор объединяет в единой концепции различные жанровые и народные пласты», – пишет в аннотации к пластинке В. Сильвестров. «Это протяженная «симфония» на тему единства мира, в том числе и музыкального, и автор предстает как музыкант-фи-

[3] Указание автора «Из трех времен».

лософ. Хочу при этом подчеркнуть, что философичность в музыке сугубо музыкальная, а не спекулятивная, не умозрительная. Используя фольклор, композитор относится к народной музыке как к знаку высшей реальности, как к музыкальной онтологии. Фольклор для него не начало музыки, а ее венец, утверждающий высшие ценности жизни в символах музыкального искусства»[4].

Композиция сочинения представляет собой, по терминологии Г. Е. Калошиной[5], «совмещенный моноцикл», т. е. сочинение, в котором традиционно линейное (поочередное) вступление частей симфонического цикла заменяется их вертикальным наложением. Создателем структуры моноцикла является Гия Канчели. В его симфониях, начиная с Четвертой, художественный процесс открывается выступающей из тишины вечности медленной частью, в неторопливом звучании которой возникают фрагменты других частей – сонатного аллегро, скерцо или иной жанровой части, финала. Единый звуковой процесс постоянно прерывается вторжениями разнохарактерного тематизма, тем самым образуется монтажно-прерывная композиция (термин Г. Калошиной), трансформирующая традиционный пространственно-временной континуум. Точками «черных дыр», где совмещаются пространство и время, у Толстенко становятся три динамические кульминации блок-аккордов, которые выступают в роли лейт-метрической формулы всего сочинения (цифра 5: 2/4- блок-аккорды (*fff*), 4/4-G. P.(генеральная пауза), 3/4-бл.-акк., 3/4-G. P., 4/4-бл.-акк., 2/4-G. P., 5/4-бл.-акк., 1/4-G. P., 6/4-бл.-акк.). По-видимому, роль времени в этой блок-формуле выполняют аккорды, а пространственный аспект воссоздает зона генеральных пауз (G. P.). Показательно, что при временном увеличении блок-аккордов сокращается пространство G. P.

Первое проведение лейт-метрических блок-аккордов у всех струнных и части ударных инструментов знаменует итог экспонирования основных образных и тематических элементов сочинения, его разноуровневых драматургических пластов, относящихся к разным фрагментам сонатного аллегро «несостоявшегося» симфонического цикла. Это завершение накладывается на медленную часть по вертикали. Если следовать стереотипам основных формообразующих элементов сонатно-симфонического цикла, то следующий раздел с его протяженной лирикой струнных сходен с побочной партией, а цифру 7 можно считать началом разработки, в которой на фоне токкатно-остинатного звучания баянов и сонорного звучания солирующих инструментов (игра смычком на альтовых домрах) осуществляется развитие основных тематических элементов. Этот раздел является первым этапом глобальной разработки, готовящей первую хоральную кульминацию и второе лейт-метрическое проведение блок-аккордов.

Протяженное соло альтовой флейты и альтовой домры на фоне застывшего аккорда струнных (ц. 11, 12) и последующий двойной канон (ц. 13) – своеобразный эпизод перед второй разработкой. Двойной канон выполнен в технике строгого письма, а последующий второй этап разработки решен по всем законам додекафонной системы. Основным элементом разработки в данном случае является серия, состоящая из двенадцати тонов, чем и определяется ее метрическая организация 12/4.

Для второго этапа разработки характерна строгая дифференциация оркестровых групп, постепенное уплотнение фактуры, которое приводит к грандиозному торжественному гимну на фоне ритмической пульсации, переходящей из разработки. Развитие и динамизация хорала доводятся до крайних тесситурных пределов с последующими мощнейшими tutti лейт-метрических блок-аккордов у всего оркестра. Впечатляющим контрастом к этой кульминации является просветленный хорал, исполняемый группой баянов и арфой (аналогичный хоралу из экспозиции, ц. 3). Следующая затем кода с аметрической алеаторической организацией фактуры буквально чарует выразительным соло альтовой флейты (подражающей дудуку).

Палитра оркестровой фактуры сочинения включает всевозможные элементы: различные типы полифонии, хоралы, совмещение разнообразных метроритмов, полифонию пластов, алеаторику, канон, совмещение алеаторики и четкой метрической организации. Плотность фактуры колеблется от одно- до сверхмногоголосия.

Таким образом, в Музыке для народных инструментов «Из трех времен» Г. Толстенко жанровые взаимодействия дополняются стилевыми диалогами и осуществляются на двух уровнях:

[4] Из письменной аннотации к музыке «Из трех времен» Г. Толстенко Народного артиста Украины, лауреата премии С. Кусевицкого (США) и Т. Шевченко (Украина) В. Сильвестрова.

[5] См. подробнее статью Г. Калошиной «Проблемы драматургии и цикла в симфониях Г. Канчели» // Памяти учителей. Вып. 2. Ростов н/Д, 1996.

– жанровые диалоги на уровне целого (сочинение пронизано сквозным симфоническим развитием, однако в нем просматриваются черты не только сонатной формы, поэмы, но и сюиты);

– жанровый синтез на уровне тематизма (фольклорные истоки соединяются с языковыми средствами и техниками композиции второй половины XX века – алеаторикой, «музыкой тембров», техникой микротематизма).

Как и другие оркестровые сочинения Толстенко, Музыка для народного оркестра «Из трех времен» является ярким свидетельством творческой позиции композитора в выборе жанра, образной сферы, языковых средств. Произведение отличается широтой мелодического развития, красочностью тембровой фактуры, ярким народным колоритом. Здесь происходит существенное обновление всех элементов музыкального языка – мелодики, лада, гармонии, ритмики, полифонических приемов. Композитор убедительно раскрывает художественные и технические возможности всех групп народных инструментов, обогащает их тембровую палитру редкими и новыми приемами звукоизвлечения. Он совмещает академические принципы симфонизма с самыми современными техниками композиции. В создании сложной структуры моноцикла участвуют и образно-тематическая и тембровая драматургия, которые составляют единый симфонизированный процесс. Такой органичный синтез традиций и новаторства может стать залогом долгой и успешной концертной жизни сочинения.

Публикации

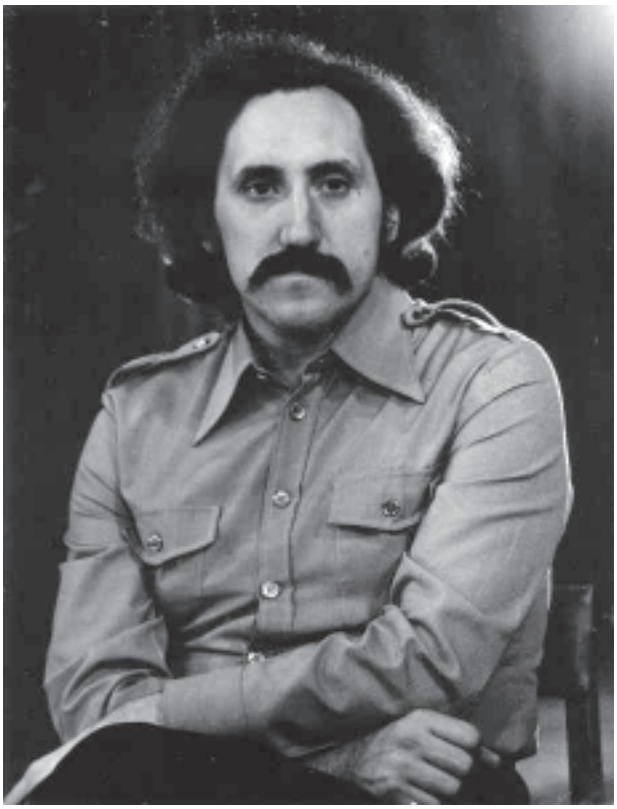
Д. Покровский:
«НЕ ФОЛЬКЛОР ГИБНЕТ, А ЛЮДИ БЕЗ НЕГО»

Это маленькое интервью было записано весной 1986 года во время одного из приездов Д. Покровского и его ансамбля в Ростов. Приезжали они в те годы часто, выступали на сцене Дома актера, где бурно проходили заседания Ростовского молодежного музыкального клуба под руководством А. Цукера, в филармонии, в большом зале нынешнего ДГТУ. Предназначалось интервью для газеты «Вечерний Ростов», но не было напечатано. Сегодня, спустя 20 лет со времени нашей беседы и через 10 лет после безвременной смерти Д. Покровского, публикация представляется более чем уместной.

Однако сохранившиеся в моем архиве две машинописные странички требуют комментария, превышающего их по объему.

Выпускник факультета народных инструментов ГМПИ им. Гнесиных, Дмитрий Викторович Покровский (1944–1996) был подлинным рыцарем фольклора, а народное искусство – его «прекрасной дамой». Рыцарем думающим, пытливо ищущим истину, с собственной системой взглядов, со своей концепцией фольклора и фольклористики. Эту концепцию он изложил в статье «Фольклор и музыкальное восприятие» (в сб. «Восприятие музыки». М., 1980). Статья читается и как оригинальное научное исследование, и как глубоко личное, выношенное кредо ученого и артиста.

Основные ее положения таковы. Фольклор невозможно изучать извне, ибо нельзя включить исследователя в фольклорное действо, не нарушая течения самого действа. (От себя добавлю, что эта проблема хорошо известна и в естественных науках, где *объект* исследования подвергается воздействию *инструмента* исследования, будь то скальпель, или, к примеру, рентгеновское излучение. Это про подобные случаи сказана анекдотическая фраза: «Вскрытие показало, что причиной смерти было вскрытие»). «Важно отдавать себе отчет в этом, – писал Покровский, – и стараться максимально учесть те нарушения, которые вносит в течение фольклорной реальности вмешательство фольклориста-исследователя, не отказываясь от самого факта вмешательства». Отсюда колоссальная роль личности исследователя: он может рассчитывать на успех только в том случае, если завоюет абсолютное доверие группы, в которую включается, если его примут как своего. Такое включение должно быть целенаправленным и повторяемым.



Собственно, в том и состояла цель созданной по его инициативе в 1973 году при Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР «специальной группы исследователей – ансамбля». Эта группа должна была в своей работе сочетать периодические «погружения» в среду народных (аутентичных) исполнителей с постоянным анализом и моделированием наиболее важных закономерностей фольклорных действ.

Покровского интересовал не всякий фольклор. Ему была чрезвычайно близка мысль Е. В. Гиппиуса, который различал фольклор обиходной традиции, доступный для восприятия и посильный для исполнения практически всему населению, – и традиции *ансамблей мастеров*. Последние отличаются стабильным небольшим составом (нередко это семья), сложностью репертуара, высоким художественным уровнем исполнения. Изучать эти коллективы по понятным причинам невероятно слож-

но, но они-то и представляют наибольший интерес. Включиться в такой ансамбль исследователь может только при условии, что он сам – мастер.

Но как стать мастером? «Поживи с нами лет десяточек, попой, вот и научишься», – говорили народные музыканты. «Получается заколдованный круг. Исследователь не может – не войдя в ансамбль мастеров – не только понять процессы, там происходящие, но и не может понять, как туда войти». Осознание этого парадокса и стало важнейшим стимулом к созданию Ансамбля Покровского как ансамбля-модели, который вследствие многократных контактов с изучаемым коллективом приобретал бы необходимые навыки и качества.

Те, кто приходили на их выступления, могли ничего не знать о научно-исследовательской стороне деятельности ансамбля. Для большинства слушателей это был блистательный концертный коллектив, не похожий ни на какие другие. Не похожий, прежде всего, на существовавшие в каждом крупном городе «ансамбли песни и пляски», ни на один «N-ский народный хор» с их искусственным, приглаженным фольклором, в свою очередь мало похожим на то, что пели и поют в деревнях. Они пели песни и невероятно сложные, с захватывающими дух хитросплетениями голосов (казалось, вне размера, ритма, темперации), и простые до элементарности, в которых чувствовалась какая-то магическая, «первобытная» сила. То были не просто песни, но нередко песни-обряды, песни-действа, иногда целые представления.

Но, пожалуй, главное: слушатель обязательно втягивался в это действо, начинал неожиданно для себя петь и плясать, увлекаемый со своих кресел участниками ансамбля.

Покровский объединил не только научное изучение фольклора с профессиональным его исполнением, но и народную традицию – с современной музыкальной культурой. Ансамбль выступал совместно с экологическим джазом Пола Уинтера, с джаз-роковым «Арсеналом», записал «Свадебку» Стравинского под компьютерный аккомпанемент, на фестивале «Альтернатива» впервые в России исполнял западный академический авангард, специально для него созданные сочинения Владимира Мартынова и Антона Батагова, Владимира Николаева и Ираиды Юсуповой. Снимался в художественных кинофильмах (не озвучивал, а именно снимался), участвовал в драматических спектаклях (в частности, знаменитого Театра на Таганке).

В 1988 году Покровский был удостоен Государственной премии.

Под стать себе подбирал он и соратников – единомышленников, столь же преданных народному искусству. Впоследствии от его ансамбля отпочковались коллективы «Сирин», «Народная опера» и фолк-джазовые «Не Те», приобретшие известность уже после кончины Учителя. Тогда же солистка ансамбля Тамара Смыслова основала свой коллектив «Театр народной музыки», а оставшиеся музыканты продолжили деятельность под первоначальным названием.

…Мы познакомились задолго до этого разговора, еще в 1976 году, во время вступительных экзаменов в аспирантуру Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания (ныне ГИИ), потом неоднократно встречались в Москве и Ростове, поэтому разговор шел на «ты».

Его суждения неожиданны, порой идут вразрез с общепринятыми…

———————————————————————————

– Еще не так давно можно было услышать сетования: фольклор умирает. В самые последние годы ситуация круто изменилась: повсеместно проходят этнографические концерты, смотры, фестивали, фольклорные праздники, рождаются все новые ансамбли. Говорят о целом явлении культуры – фольклорном движении. Вы стояли у его истоков, послужили едва ли не первотолчком. Итак, проблема решена?

– Сколько ошибок сразу! Если бы наш ансамбль не возник тогда, ничего бы не изменилось. Идет объективный процесс. Это во-первых. Во-вторых, сетования били мимо цели: не фольклор гибнет, а люди без него. Ну, и, наконец, сегодня… Знаешь, нет повода для самоуспокоенности.

– Чего же, по-твоему, не хватает современному фольклорному движению?

– Многого. Уважения к носителям подлинной народной традиции, например. Тебе говорят что-нибудь имена Ефима Тарасовича Сопелкина, Василия Артемьевича Сидорова, Евдокии Ивановны Голубович?

– Нет…

– Вот-вот. А они всю жизнь учили других, несли и развивали живую традицию. Они – и наши учителя. Спросите у тех, кто водит хороводики на

городских улицах и получает от этого удовольствие… Это хорошо, что получают. Только фольклору от этого ни холодно, ни жарко… Спросите у них, откуда они узнали то, что поют. Скажут: у другого ансамбля, по телевизору слышали. В таком отношении к фольклору есть что-то потребительское. Народная песня никогда не предназначалась для развлечения.

– *Чем же нужно помочь фольклору?*

– Да не надо ему помогать! Жизни надо помогать, людям. Позаботьтесь о Ефиме Тарасовиче, у него пенсия 45 рублей и дров на зиму не завезли. А он гениальный музыкант. Гениальный! Я отвечаю за свои слова. Почему бы ему не присвоить звание народного артиста СССР? Не известен всей стране, говорите? Должен быть известен! Ладно, бог с ним, со званием. Необходимо повысить общественный престиж таких людей. Ведь что такое фольклор? Это не просто народные песни, танцы, наигрыши. Это определенная творческая среда, если хотите – принцип жизни. Недаром первоначальное значение слова – не народное творчество, а народная мудрость. Заботиться надо о том, чтобы мудрость не иссякала.

– *Изменились ли за годы существования ансамбля его цели и задачи?*

– Главная цель была и остается научно-исследовательской. Ведь наш ансамбль – не просто гастролирующий коллектив. Фольклор нужно прежде всего – изучать. Изучать, чтобы понять. А нового, действительно, много. Хотя бы интенсивная педагогическая работа ансамбля. 13 лет назад мы не предполагали, что запоют вокруг. Сейчас при ансамбле действует уже третья по счету студия, что-то вроде школы, в ней около 60 человек. Несколько из них станут, надеемся, хорошими руководителями ансамблей и теоретиками. В наших концертных планах – целиком новая программа народного театра. В нее войдут, в частности, ярмарочное представление «Петрушка», драма Маяковского «Владимир Маяковский». Да-да, не удивляйтесь. Очень даже здорово сочетается.

– *Митя, человек исследует народное творчество, собирает, хранит, пропагандирует его образцы. Фольклор, естественно, оказывает влияние на его личность. Существует ли обратное воздействие?*

– Да, и громадное. К примеру, некоторые стили, известные сегодня, не столько открыты фольклористами, сколько инспирированы или стимулированы ими. Ну, не прямо, конечно, – концертами, смотрами… Так сказать, фактором спроса на эти стили.

– *Это плохо?*

– Само по себе – ни хорошо, ни плохо. Смотря, кто стимулирует, и что именно. Все зависит от вкуса фольклориста, от его личности.

1986, апрель

Публикация и вступительные замечания ***А. Селицкого***

Н. Спасский

ПЕТР ВАСИЛЬЕВИЧ СПАССКИЙ (1896–1968) О ЖИЗНИ, ЦЕРКОВНОЙ, МУЗЫКАЛЬНОЙ И КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

«Русская православная община в Париже, которая в Александро-Невском соборе сохраняет и поддерживает хоровую музыку восточного обряда, заставила услышать страстный и скорбный голос молчащей Русской Церкви и миллионов верующих по ту сторону железного занавеса. В пении русского хора есть что-то мистическое, что заставляет сравнить эту группу певцов... с фресками Беато Анджелико», — так в 1962 году газета «Аввенире д'Италиа» восприняла первое выступление в Италии хора Свято-Александро-Невского Собора под управлением Петра Васильевича Спасского.

Русские песнопения, писала римская «Фьере леттерариа», «выражают большую радость, нежность, кротость, и в этом заключена вера в обещание Спасителя, который с благостной улыбкой смотрит из тишины золоченых икон... Во время исполнения маэстро П. Спасский руководил певцами только властью своих рук: белых, худых, нервных, иногда суровых и твердых, иногда успокаивающих... Пение хора, широта звучания и разлитость в воздухе голосов, низких, высоких, нежных и глубоких, к концу сливается в одно целое, настойчивое и определенное... В этой мольбе, в этой скорби и жалобе звучит душа людей, находящихся „на земле чужой“».

Это знаменитое выступление хора Свято-Александро-Невского собора состоялось осенью 1962 году во время большого музыкального праздника церковного пения, проходившего в Италии в рамках «экуменического года». Концерт прошел в известном храме XV в. Малатестиано, где находится известная фреска Джотто «Распятие». В концерте участвовали итальянские католические хоры и австрийские протестантские, в составе которых больше 100 певцов, и русский хор из 23 человек, который на протяжении многих лет возглавлял П. В. Спасский.

Петр Васильевич Спасский родился в 1896 году на Дону, на хуторе Караичеве станицы Гундоровской. Он был старшим сыном в семье диакона и с малых лет получил церковное воспитание, а от отца воспринял любовь к церковному пению и богослужению. Учился Петр Васильевич в Новочеркасском духовном училище, а затем в [Новочеркасской] Духовной семинарии, где одним из его учителей был духовный композитор архимандрит Ерхан[1]. В 16-летнем возрасте Петр Спасский уже управлял хором на левом клиросе и организовал хоры на родном хуторе[2]. Наступила мировая война, а затем — гражданская. В его послужном списке: 16-я сотня, студенческий батальон, 2-й Донской пулеметный полк, Атаманское военное училище[3], сильные контузии, награда Георгиевским крестом[4].

После эвакуации Петр Спасский попал сначала на остров Лемнос, а затем в Болгарию, где создал полковой хор. Учась на физико-математическом факультете Софийского университета, он был избран председателем правления Общеказачьего студенческого землячества. Затем в 1924 году П. В. Спасский получил стипендию в католическом университете в Милане, там прошел трехлетний юридический курс, там же участвовал в создании православного русского прихода и там же, в мировом центре бельканто, прошел итальянскую школу оперного пения. Со студентами университета Петр Спасский ездил в Рим и был на приеме у папы Пия XI, который ласково к нему отнесся и сказал, что ежедневно молится за страждущий русский народ. В 1927 году П. В. Спасский был делегатом своего миланского прихода на епархиальном съезде в Париже, а вскоре совсем переселился во французскую столицу, где был назначен регентом и псаломщиком Свято-Николаевской церкви в Булони-Бийянкуре.

Именно в Париже расцвела его церковная и хоровая деятельность, которой он посвятил всю

[1] Отвечая на вопросы Арк. Слизского, автора статьи к 70-летнему юбилею П. В. Спасского, Петр Васильевич называет среди наставников, прививших ему любовь к церковному пению, преподавателя пения и музыки В. М. Одноралова, а также протоиерея-регента М. Ерхана [1].

[2] «С 15 лет я уже управлял малым семинарским хором и во время летних каникул организовывал хоры из молодежи у себя на хуторе» [1].

[3] В оригинале «Донское и Атаманское училища».

[4] П. В. указывает 2-й Донской пулеметный полк, студенческий батальон, Атаманское училище [1].

оставшуюся жизнь. Церковь св. Николая в Бийянкуре была построена в 1927 году на добровольные пожертвования русских рабочих завода «Рено», населявших этот пригород. Первым настоятелем храма был назначен протоиерей Иаков Ктитарев[5]. При нем в приходе шла активная просветительная работа, проходили концерты духовной музыки, действовали церковно-певческие курсы и детская школа. Кроме хора своего прихода, П. В. Спасский руководил и детским хором при школе Свято-Александро-Невского собора на улице Дарю, и участвовал во многих культурно-музыкальных и просветительных событиях русского Парижа.

В 1931 году Петр Васильевич женился на Таисии Васильевне, урожденной Петровой. Венчал их митрополит Евлогий, их духовный отец. Супруги Спасские совместно работали в церковно-приходских школах в Булони и при соборе на Дарю, устраивали концерты, детские елки, благотворительные вечера с участием известных артистов. Петр Спасский был классным наставником и законоучителем в русской гимназии и в четверговой школе при соборе. Прекрасный рассказчик, он увлекал учеников, повествуя о русской истории, русских обычаях, о русской старине. В год столетия со дня смерти Пушкина в Свято-Николаевском приходе был проведен «Пушкинский день», на котором выступили проф. Н. Кульман, писатели Б. Зайцев, И. Шмелев и другие. П. В. Спасский принимал участие и во всех устраиваемых под председательством Е. Ковалевского «Днях русской культуры» для молодежи и «Днях православной русской культуры» на Сергиевском подворье под покровительством митр. Евлогия.

В 1936 году настоятелем в булонскую церковь был назначен о. Александр Чекан, с которым впоследствии Спасский духовно сослужил при Свято-Александро-Невском соборе. В трудное военное время, в 1940 году, когда многие эвакуировались из Парижа, митр. Евлогий собрал оставшихся представителей духовенства и мирян и обсудил организацию помощи голодающим русских приходов. Среди собравшихся были еп. Иоанн, прот. Н. Сахаров, прот. И. Ктитарев, архим. Никон, игум. Мефодий, иером. Савва, о. Дмитрий Клепинин, мать Мария (Пиленко), старосты и делегаты от разных приходов. Петр Спасский докладывал о сборе средств и устройстве обедов в своем приходе.

В 1943 году церковь св. Николая в Булони была разрушена бомбардировкой, и приходу долго пришлось ютиться на частной квартире, а потом временно — при протестантской церкви. Тогда в 1947 году Петр Васильевич Спасский был назначен псаломщиком при Свято-Александро-Невском соборе и стал регентовать при «нижней» церкви, а в 1949 году он стал регентом митрополичьего хора собора. Работа была нелегкая: нужно было снова поставить хор на высший уровень, соединив прежних и новых певцов, и сберечь традиции. В этом Спасскому много помог протодиакон Николай Тихомиров, помогла и собственная духовная подготовка.

Дома у П. В. Спасского было невероятное количество книг, читал он много и обладал изумительной памятью. Им были подробно изучены христианские и нехристианские религии и философские течения, что позволило ему быть опытным проповедником православия. А церковно-музыкальное служение носит поистине высокий миссионерский характер. Эта сторона личности Петра Спасского накладывала несомненный отпечаток на его руководство церковным пением. Он тщательно выбирал репертуар, внимательно относился к просьбам прихожан, стремясь не идти в разрез с их молитвенным настроением. Особую важность он придавал словам молитвы, стараясь, чтобы музыкальное настроение, получаемое от пения, было в полном согласии с текстом. С равным вниманием он исполнял и многочисленные требы: крестины, свадьбы, молебны, панихиды, отпевания. После треб часто беседовал с людьми, чтобы порадоваться с ними или утешить.

Митрополичьим хором в парижском русском кафедральном соборе П. В. Спасский руководил на протяжении 20 лет. Репертуар хора был весьма обширен и в связи с неизбежными переменами состава хора (а хор обновился целиком более трех раз) заново изучался или же менялся. В 1953 году фирма «Филипс» предложила регенту записать долгоиграющую пластинку с русскими церковными песнопениями. Спасский решил — и этим принципом руководствовался во всех своих последующих записях, — что пластинка должна сохранить литургический порядок и смысл, а не быть набором красивых, но не связанных между собой песнопений. Он выбрал песнопения литургии в порядке ее исполнения. В записи участвовал протод. Николай Тихомиров, поразивший слушателей своим прекрасным голосом, в частности при исполнении Великой ектении и многолетия. Н. Тихомирову было тогда 72

[5] Ктитарев (в оригинале ошибочно Критарев) Яков Николаевич (1878–1953) [4].

года, и эта запись осталась единственной музыкальной памятью о необыкновенном, высококультурном протодиаконе, который украшал богослужения собора в течение сорока с лишним лет.

Пластинка с Божественной литургией вышла в 1954 году и получила высшую награду Музыкальной Академии «Шарль Кросс». Во французской прессе писали о «необыкновенно красочных голосах вечной России» и «строгой дисциплине хора». В русской — о том, что присуждение этой награды можно считать большой победой русской культуры и русской церковной музыки, которая все больше и больше привлекает внимание западноевропейских культурных кругов.

Через два года той же фирмой была выпущена новая пластинка, которую П. В. посвятил песнопениям Великого поста и Страстной седмицы. Заканчивалась она пением «Христос воскресе»... Обе пластинки были соединены в один альбом, который также получил высшую награду («Grand Prix du Disque») Музыкальной Академии. Со всеми другими награжденными пластинками они были замурованы в стены театра «Комеди франсез». (Эту торжественную церемонию тогда же описала «Русская мысль»). Запись эта очень широко распространялась, была переиздана в Америке, попала и в Советский Союз, где известный регент Н. Матвеев дал ей высокую оценку.

В 60-е годы американская фирма «Монитор» записала еще пять пластинок, включающих песнопения литургии и всенощной, пасхальные и рождественские песнопения, Богородичные песнопения и панихиду. К ним нужно еще присоединить пластинку рождественских колядок. Запись была сделана при участии протод. Михаила Стороженко (ныне еп. Михаила) с новым составом хора. Помимо грамзаписей и передач по радио, хор собора участвовал во многих концертах.

Развитие экуменизма и интереса к православию отразились и на интересе к православному пению. Хор приглашали в католические и в протестантские храмы, он пел в лучших залах Парижа, а в 1962 году, как мы уже отметили выше, «покорил сердца итальянцев».

Другое знаменательное выступление хора под руководством П. В. Спасского относится к 1966 году. Состоялось оно по случаю празднования 1000-летия монастыря на горе Сен-Мишель во Франции. Хор был приглашен дать два концерта с разными программами, и оба вечера аббатская церковь на самой вершине горы была переполнена. В программу концертов П. В. включил около 40 разных песнопений, дающих представление обо всем цикле православного богослужения. Газета «Фигаро» писала: «Слушатели особенно запомнят два незабываемых вечера, когда хор русского православного парижского собора под управлением Петра Спасского унес слушателей через пение Святой Руси к вратам рая».

Незадолго до этого выступления, в 1965 году в Свято-Александро-Невском соборе П. В. Спасского чествовали по случаю 50-летия его служения регентом. Божественную литургию и благодарственный молебен после нее совершил архиепископ Георгий в сослужении духовенства при протодиаконе Василии Дягтереве. Пело два хора: архиерейский – под управлением юбиляра, которого на молебне заменил Е. И. Евец, и финский хор из собора в Иоенсу, специально приехавший на юбилей. Юбиляру были вручены икона Вознесения от Казачьего союза, Георгиевских Кавалеров и Атаманцев и икона прп. Сергия и Германа Валаамских от финского хора. О. Петр Струве огласил длинный список писем и телеграмм, полученных к юбилею со всего света – от духовенства, общественных организаций, хоров, регентов, артистов, композиторов и частных лиц.

В 1968 году П. В. Спасский стал болеть сердцем, но скрывал свой недуг и продолжал ревностно служить на клиросе. В апреле, в Великую среду, после богослужения, во время которого он в последний раз исполнил песнопение «Чертог Твой вижу, Спасе мой, украшенный», ему стало плохо. Его отвезли в клинику, а через месяц в дом для выздоравливающих около г. Дре, где он отошел ко Господу 30 мая, в день праздника Вознесения Христова.

В связи с известными событиями «мая 68-го» въезд в Париж был запрещен, транспорта не было. Отпевание совершено было в Успенской кладбищенской церкви в Сент-Женевьев-де-Буа и погребение на местном русском кладбище. Отпевание совершил еп. Мефодий в сослужении прот. А. Чекана, прот. А. Ергина, прот. Н. Оболенского и протод. М. Стороженко, при пении хора в составе 26 певцов под управлением Е. И. Евеца. Перед отпеванием о. А. Чекан произнес слово о почившем перед многочисленными молящимися, которые сумели в эти трудные дни, употребляя всевозможные способы передвижения, приехать, чтобы сопроводить молитвами и пением новопреставленного чтеца Петра. Вечная ему память.

Париж © Русская мысль, № 4253, 14 января 1999 г.

Статья Н. П. Спасского об отце, а также сведения об авторе любезно представлены в редакцию альманаха музыковедом Светланой Георгиевной Зверевой, за что редколлегия альманаха выражает ей свою искреннюю признательность. Николаем Петровичем Спасским получено согласие редакции «Русской мысли» на публикацию статьи в нашем альманахе.

В текст мною внесены незначительные изменения, приводящие написание к современной литературной норме или устраняющие неточности и опечатки оригинала.

Николай Петрович Спасский – сын Петра Васильевича Спасского и Таисии Васильевны Спасской, урожденной Петровой – родился в 1935 году в Финляндии. В трехмесячном возрасте переехал с семьей во Францию. Учился в Русской гимназии в Париже. Служил чтецом в Александро-Невском кафедральном соборе в Париже. Активный член братства иподиаконов и прислужников при указанном соборе. Окончил Государственный химический институт в Париже (1957). Специалист в области химии полимеров. Доктор наук. Видный специалист по церковному пению. Один из организаторов и секретарь Общества ревнителей церковного пения – ассоциации изучения русского литургического пения во Франции (1969–1970). С 1984 года регент церковного хора храма св. Николая Чудотворца в г. Булонь-Бийанкур (предместье Парижа). Посвящен в иподиаконы. Некоторое время был регентом церковного хора храма св. Александра Невского и преп. Серафима Саровского в г. Льеж (Бельгия). Иконописец-любитель (учился у Г. В. Морозова и у Л. А. Успенского). Член общества «Икона» в Париже (1972). С 1979 года вице-председатель общества «Икона». Проживает в предместье Парижа (г. Севр).

ЛИТЕРАТУРА

1. Русская мысль 1965. № 2656.
2. Русская мысль 1968. № 2691.
3. *Вздорнов Г., Залесская З., Лелекова О.* Общество «Икона» в Париже: В 2 т. Т. 1. М.; Париж: Прогресс-Традиция, 2002.
4. http://zarubezje.narod.ru/kl/k_037.htm.
5. http://kliros.ru/stat/spasskij.html

Публикация ***Т. Рудиченко***

Юбиляры

К 85-летию Н. Ф. Тифтикиди

Э. Стручалина

ЭСКИЗ ЮБИЛЕЙНОГО ПОРТРЕТА

В коллективной памяти Ростовской консерватории есть особенно дорогие ей, бережно хранимые имена – тех, кто своим трудом, познаниями, неутомимостью души способствовали рождению музыкального вуза и его последующему утверждению. Среди них – музыковед, почетный профессор Ростовской консерватории Н.Тифтикиди.

В уже отдалившемся 1967 году Николай Фомич, специалист в области музыкальной теории, был приглашен на работу в открывающийся Ростовской музыкально-педагогический институт. Он всегда устанавливал высокую планку профессионализма и для себя, и для своих воспитанников, в нем была и сохраняется, вопреки всем жизненным обстоятельствам, нравственная сила и высота духа.

На временном расстоянии особенно ясно видно, что Николай Фомич Тифтикиди причастен к длинному отрезку истории отечественной музыкальной педагогики и музыкально-теоретической науки, что всю жизнь он служил и продолжает служить отечественной культуре.

1946 г. Петропавловск, Северный Казахстан.

Он родился 11 июля 1921 года в г. Боржоми (Грузия). Туда из села Торосков Карской губернии, когда после первой мировой войны эта территория отошла к Турции, спасаясь от массовых убийств и погромов, бежали его родители (потомственные землепашцы), подданные Российской империи. В 1922 году семья переехала в г. Баку и влилась в понтийскую диаспору. В 1937 году, когда Нико Тифтикиди исполнилось 16 лет, он вслед за остальными членами семьи – ее главой Фомой Тифтикиди, его женой Деспиной, старшим братом Александром – получил подданство Греческого королевства.

Семья была музыкальная: отец, по воспоминанию Николая Фомича, виртуозно играл на лире и пел песни понтийских греков (понтийцы – греки Причерноморья). Маленький Нико с увлечением осваивал игру на разных инструментах, сначала на лире, затем на мандолине, балалайке, позже на аккордеоне, домбре, бузуки. В 7 лет его отдали в греческую школу, потом определили в русскую. В 1937 году последовали аресты тех, кто был хоть как-то связан с греческим культурным центром, практически всех взрослых мужчин, расстрелы многих. В 1938 году по ложному обвинению был арестован и сослан на Север отец (его дальнейшая судьба не известна).

Заниматься музыкой профессионально Нико стал по инициативе матери: в 1929 году он начал учиться в музыкальной школе, первоначально по классу фортепиано, потом (в 1932 году) – скрипки. Окончив среднюю школу в 1938 году, он поступил в музыкальное училище, продолжая обучаться игре на скрипке; по прошествии времени параллельно стал заниматься в классе музыкальной теории у Н. С. Чумакова. Пока учился, помогал стесненной в средствах семье – чистил обувь, был разносчиком продуктов, позже стал подрабатывать перепиской нот и репетиторством.

Музыкальное училище он окончил с отличием и мог рассчитывать на беспрепятственное зачисление в консерваторию. Однако это стало возможным лишь тогда, когда семья получила советское гражданство (1941). Уже в 1940 году началась его работа в качестве учителя – в музыкальной школе, Доме офицеров.

Началась Великая Отечественная война. В августе 1942 года по решению Особого совещания НКВД семью Тифтикиди вместе с другими греками выслали на север Казахстана. Пилил лес, колол дрова, был копнильщиком, возчиком, грузчиком, учетчиком, замерял колхозные поля, заправлял трактора и руководил самодеятельностью с. Дубровное. В 1944 году был мобилизован в трудовую армию на строительство теплоэлектроцентрали (ТЭЦ) в г. Петропавловске – рыл траншеи; был дежурным теплотехником, заведующим клубом, руководителем художественной самодеятельности.

В 1946 году, нарушив запрет на выезд из Петропавловска, он уехал в Баку, чтобы вернуться к занятиям. Его восстановили на первый курс консерватории; поддержали учителя – Н. Чумаков, Г. Шароев, Д. Данилов. Однако доучиться ему не пришлось: в 1946 году семью вновь отправили в ссылку, на этот раз в Южно-Казахстанскую область, в поселок Миргалимсай. Он был подсобным рабочим, штукатуром, помощником топографа и музыкальным руководителем клуба железнодорожников на станции Туркестан. Потом была попытка получить разрешение выехать в Алма-Ату для продолжения учебы в консерватории, но ему не позволили: наказали за отказ сотрудничать с известными органами. И все же в 1950 году (не без помощи первого секретаря ЦК КП Казахстана Д. Шаяхметова) он добился разрешения, уехал в Алма-Ату и был зачислен на 4-й курс Алма-атинской консерватории; закончил ее с отличием в 1952 году (по классу П. В. Аравина). Там он продолжил прерванную ссылкой педагогическую работу: преподавал в ДМШ (музыкально-теоретические дисциплины, оркестровый класс), училище, музыкальной школе-одиннадцатилетке.

1954 год памятен для него женитьбой на дорогой его сердцу Эмилии Афанасьевне, а 1956 год – рождением любимой доченьки Елены.

В 1956 году, через год после реабилитации, он был приглашен на работу в Алма-Атинскую государственную консерваторию им. Курмангазы. Очень скоро начинается новый этап в его жизни, освещенной творческим энтузиазмом, живым, деятельным интересом к научным изысканиям; он изучает профессиональную музыку композиторов Казахстана, приступает к исследованию традиционной культуры казахских кюев и песен, увлеченно занимается вопросами, связанными с проблемой европейского лада. Подряд следуют статьи в журналах, доклады на научных конференциях.

После 15 лет жизни в Алма-Ате в 1967 г. Н. Тифтикиди вместе с семьей уезжает в Ростов, откуда пришло заинтересовавшее его приглашение работать в открывающемся музыкальном вузе. Через год к педагогической, научно-исследовательской работе прибавляется весомая организационная – руководство кафедрой теории музыки и композиции, а с 1976 г. (по 1984) – руководство научной и научно-методической работой всего вуза. Этот период в жизни и деятельности Н. Тифтикиди на памяти многих из тех, кто и сейчас трудится в Ростовской консерватории.

Далее последовал переезд в Москву (1988), и у Н. Тифтикиди появилась возможность послужить культуре греков[1].

«…Ведущая линия в моей профессиональной деятельности – педагогическая работа» (из «Автобиографических записок»)[2, *15*].

Как видно из фактов биографии, преподавать он начал рано. Но приступить к педагогической работе он получил возможность лишь в 1950 году, в Алма-Ате. В 1954 году он – преподаватель музыкального училища, а вскоре начинает работу в специальной школе-одиннадцатилетке им. Куляш Байсеитовой (теория музыки, гармония, сольфеджио, музыкальная форма – у исполнителей и музыковедов, методика преподавания теоретических дисциплин). С 1956 года Николай Фомич работает в Алма-атинской консерватории: сначала со студентами-исполнителями, а затем и с музыковедами (ведет курс специальной гармонии, любимую им методику преподавания теоретических дисциплин, педагогическую практику, курс музыкально-теоретических систем, теорию и практику музыкального редактирования, руководит работой дипломников). Те же дисциплины он вел в Ростовском музыкально-педагогическом институте.

Иосиф Игнатьевич Дубовский, музыкальный ученый-теоретик, педагог, вместе с которым рабо-

[1] См. его статьи: Перспективы развития музыкальной культуры понтийцев (2001), Сохраним память репрессированных советских греков (2002).

тали в Алма-атинской консерватории, в заметке «Отзыв коллеги и друга» охарактеризовал его в следующих словах: «Он талантливый и требовательный педагог. Умеет заинтересовать студентов и заставить их работать. Авторитет его среди учеников непререкаем» [2, *33*]. Н. Тифтикиди и впрямь наделен подлинным педагогическим талантом, обаянием, если позволено будет сказать, – артистичностью, завораживающей буквально каждого воспитанника, о чем свидетельствуют их воспоминания и письма [2].

«Я – в широком смысле традиционалист, но всегда искал свою тропу» (из разговора, октябрь 2006).

Он убежден, что в основе его деятельности музыковеда-теоретика лежат индивидуальные методические принципы и в качестве самых главных называет: подтверждение теоретических положений «живой» музыкой, насыщение ею занятий, стремление к обновлению учебных курсов с целью привести их в соответствие с изменениями в музыкальном языке, с современным уровнем музыкально-теоретических знаний. Именно так учили П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, С. Танеев: они ориентировались на реальную творческую практику, современную в каждую эпоху. Эта традиция передается от учителя к ученику, из одного поколения в другое. Воспринял он традицию от своего учителя Николая Семеновича Чумакова. Тот был учеником Л. Рудольфа, который, в свою очередь был воспитанником С. Танеева. У Н. Чумакова он изучал в Бакинской консерватории в конце 40-х годов гармонию, сольфеджио, анализ музыкальных форм, полифонию, его с благодарностью помнит всю свою жизнь; его памяти посвятил книгу [4][2].

«В педагогической практике конца 50-х годов и в 60-е остро ощущался разрыв между реально звучащей музыкой и тем, что изучалось в учебных курсах, например, в курсе сольфеджио, который призван воспитывать слух» (из разговора, октябрь 2006).

Его реакция на негативное положение дел была деловой и незамедлительной. Он задумывает и составляет два выпуска «Сборника диктантов» на материале музыки теперь уже классиков XX века – С. С. Прокофьева (1966) и Д. Д. Шостаковича (1968). Сборники стали важными вехами в создании современной методической литературы по курсу сольфеджио. «Прокофьевский» сборник содержит 400 примеров, «Шостаковический» – свыше 700, причем в последнем одну треть составляют многоголосные примеры. Здесь же имеются образцы сложных ладовых систем (разделы «Однотерцовость», «Лады Шостаковича»), модуляций в тональности сложного интервального соотношения, например, тритонового.

Со временем пришли отзывы.

В. Цуккерман: «…не представлял себе, что на материале творчества одного композитора можно проделать такую почти универсальную по охвату работу».

И. Дубовский: «Прошу Вас принять мои самые искренние поздравления в связи с выходом в свет второй части Вашего поистине титанического труда».

В. Холопова: «Сразу же принялась развивать слух и вкус своих учеников» [2, *49, 52*].

«Меня привлекала музыкальная культура разных народов – греческого, русского, азербайджанского, казахского, киргизского, узбекского. Они сосуществовали во мне, оказывая влияние, обогатили меня. Была возможность сравнить Восток и Запад» (из разговора, октябрь 2006).

Как теоретик музыки, Николай Фомич отзывается на импульсы, посылаемые временем, и не в последнюю очередь на то новое, что появляется в научной методологии (в свою очередь, обусловленное новыми явлениями в современной музыке). Так, в своих работах, посвященных проблеме эволюции европейского лада, он исходит из утвердившегося к середине 50-х годов расширенного понимания лада как недиатонического, несемиступенного [6; 7; 10; 11; 12]. Как известно, с 20-х годов в отечественной науке обсуждается идея расширенной ладовой системы, идея, допускающая возможность неклассического лада. Речь идет о гармонической концепции Катуара (Геварта), в которой есть расширенное понимание тонального лада[3];

[2] В «Автобиографических записках» он напишет: «Ведущую роль в моем творческом развитии сыграл Николай Семенович Чумаков…»[2, *12*].

[3] Г. Катуар выделяет десятиступенную (десятитоновую) ладовую систему (мажоро-минор), также двенадцатиступенную хроматическую. Помимо названных видов ладовых систем, он, допуская различие между энгармонически совпадающими звуками и аккордами, говорит о семнадцатиступенной ладовой системе [1].

усложненную ладовую систему Катуар понимает как единую[4]. Идеи Катуара в 30–50-е годы развивает И. Способин. В отечественной теории музыки все более утверждается представление о расширенном тональном ладе, при этом акцентируется единство системы.

В это и последующее время сохраняется научный интерес к широкой проблеме эволюции европейского лада. Тифтикиди предложил ввести в музыкальную теорию такие два вида расширенной ладовой системы как однотерцовая и тональная хроматическая[5].

Со временем он приходит к еще более расширительному толкованию европейского лада и выдвигает идею панхроматической, а затем гиперхроматической системы с раздвижением границ лада «с обоих полюсов» (диезного и бемольного), уже далеко за пределами семнадцатитоновой хроматической системы Катуара (статья «От мажоро-минора до гиперхроматики»).

В те годы исследователь увлеченно выступает с изложением своих теорий на научно-методических конференциях в разных городах бывшего СССР: в Алма-Ате (1964, 1975), Кишиневе, в Ростове-на-Дону (1967), в Ленинграде (1967, 1974).

Под конец 70-х годов ученый выделит для себя вопрос о национальном характере в русской музыке и в нескольких своих работах рассмотрит его со стороны *национального в мелодике.* Отыскание национальных черт в народной и современной композиторской музыке окажется еще одним направлением, сквозным для его исследовательской мысли. Одна из лучших его работ из этого ряда – статья о мелодике Шостаковича [5].

Исследованию «корневых» интонационно-интервальных формул (обобщенно русских попевок) в русских народных мелодиях он специально посвятит другую статью – на фольклорном материале («…национальная специфика музыки раньше всего и ярче всего проявляется через ладовые средства», – напишет он) [4]. Впоследствии В. Холопова, имея в виду названную статью, скажет о методологической важности приема нахождения общих «корневых слов» в различных русских народных мелодиях (1991) [2, *35*].

Исследовательская мысль Н. Тифтикиди в начале 60-х годов, в пору его работы в Алма-Ате, облюбовала еще одну область приложения творческих сил – музыку казахских домбровых кюев. К ее изучению он подошел не сразу и поначалу в соавторстве с М. Копытманом (коллегой по кафедре теории музыки) написал о симфонической музыке композиторов Казахстана (глава в книге «Очерки по истории казахской советской музыки», 1962); потом в журнале «Советская музыка» появляются его статьи о творчестве композиторов С. Мухамеджанова (1961) Б. Баяхунова (1962), Г. Жубановой (1966).

Однако очень скоро с огромным интересом и большим энтузиазмом он начинает изучать традиционную культуру казахского народа, инструментальную (домбровую) музыку, для чего выучился «прилично», по собственному замечанию, играть на домбре. Со временем эта работа завершится исследованием на тему «Система ритма и темпа домбровой музыки Западного Казахстана» (как кандидатская диссертация оно будет защищено в 1976 году в Ленинграде; оппонентами выступят известные отечественные ученые Ф. Н. Караматов и Ю. Г. Кон). А тогда, в самом начале изучения казахской музыки, он проделал огромную подготовительную работу: собрал для аналитического рассмотрения свыше 300 образцов, провел сравнение вариантов.

Из отзыва В. Холоповой: «…он сделал важнейшие обобщения по метроритмике домбровых кюев в силу бесписьменности культуры, требующей особенно капитального обоснования. Тифтикиди убедительно решает такую сложную проблему как принцип нотации метра, ритма, темпа домбровых кюев… Новаторский интерес представляет систематика и типология ритмоформул, отвечающих природе культуры устной традиции, проблема ритма и формы в условиях музыки импровизационного типа» [2, *35*]. Значительным достижением В. Холопова посчитала также разработку терминологии, введение терминов, «фиксирующих национальную специфику изучаемой культуры».

Завершая обзор работ на «казахские темы», упомянем оригинальную статью о деятельности А. Затаевича – крупного фольклориста Казахстана [9].

---

[4] В формулировке И. Способина, мажоро-минор есть «объединение одноименных мажора и минора, совмещающее аккорды двух ладов при одной тонике» [3, *123*].

[5] «Однотерцовую (мажоро-минорную или миноро-мажорную) систему характеризуют соотношения разноладовых аккордов и тональностей, находящихся на расстоянии хроматического полутона и имеющих общую терцию» (C и cis, cis и C) [8, *158*].

«…Последнее время вновь потянуло к понтийской музыке»

(из «Автобиографических записок»).

Служение культуре понтийских греков в московский период жизни – это еще одна сфера деятельности Тифтикиди. Им движет неистощимое желание активно участвовать в возрождении культуры греков Причерноморья. Но это – и богатый подарок судьбы, как отклик на бережно хранящуюся в его душе с самого детства память о своих корнях, любовь к соплеменникам, национальной культуре.

Он – председатель комитета по культуре Московского общества греков, член совета Общества понтийской культуры «Арго» (1989–1995) – занимается подготовкой и проведением Первого Всесоюзного фестиваля культуры и искусства греков СССР (концерты в городах России, Греции, на Кипре – 1990), организует концерты московской греческой диаспоры. Ему памятно присутствие на юбилейном фестивале, посвященном культуре понтийских греков в г. Дортмунде (1991): именно там он испытал, по собственным словам, сильное художественное и эмоциональное потрясение, там родилось «великое желание внести посильный вклад в святое дело возрождения музыкальной культуры соплеменников» (статья «Понтийская песня – душа моего народа» [2, *57*]). Впоследствии он воплотит свою давнюю мечту записать мелодии понтийских греков и даст этому естественное объяснение: «стремление пополнить большой пробел музыкальной этнографии подвигло меня на расшифровку и нотную запись понтийских песен».

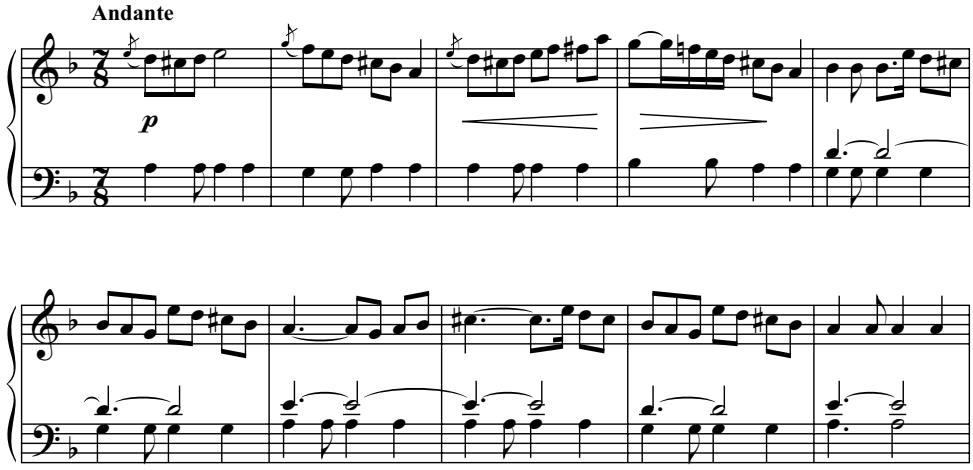
Н. Тифтикиди рассказывает о понтийской музыке. В руках – понтийская лира.

Н. Тифтикиди очень трепетно говорит о своем сборнике понтийских мелодий, история создания которого тесно связана с его жизнью. Мысль о записи устно бытующих песенных мелодий появилась у него давно. Дело, однако, откладывалось, поскольку была неуверенность: будет ли сборник востребован самими понтийцами. Потом наступили 90-е годы, памятные переломом жизни в России. Он все же записал мелодии, составил и издал сборник: «110 мелодий понтийских песен» (М., 1999). Достаточно скоро сборник был издан в Греции (2001), где получил высокую оценку.

Он составляет справочник «Культура советских греков сегодня» (М., 1990), подготавливает социологическое исследование «Греческая диаспора Москвы и Московской области» (1991–1992), выступает с докладом на сходную тему «Греческая диаспора Москвы сегодня» на международной конференции в Университете г. Афин (1992), публикует статью (газета «Понтос» – Анапа, 1993), работает над книгой «Одиссей Димитриади. Дирижер, педагог, композитор», опубликованную на русском и греческом языках (Москва, 1993) пишет воспоминание о греческом культурном центре «Это было в Баку…» (газета «Народ» – Москва, 1993; газета «Омония» – Греция, 1995); составляет еще один справочник «Греческие фамилии тюркского происхождения» (М., 1995). Его заметки, касающиеся жизни понтийских греков, их культуры, появляются в ряде газет, журналов и не только в России и Греция, но и Грузии. Он подготавливает исследование о понтийской песне (журналы «Этнографическое обозрение», 1998; «Музыкальная академия», 1999); фрагмент исследования публикует в авторском сборнике.

Наконец, приходит время и опытов в композиции (с 1992 года) – «*чтобы расширить репертуар греческой диаспоры*». Число сочинений постоянно растет: Песни на стихи поэтов Греции и Кипра (для

голоса и фортепиано), Четыре пьесы на темы греческих народных песен (для фортепиано), Обработки греческих народных песен (среди которых – для фортепиано в 4 руки, для виолончели и фортепиано, для струнного квартета), Фортепианные пьесы на темы понтийских песен, Сюита на темы греческих народных песен (для фортепиано).

Приводим фрагмент песни «Каламатианос» и обработке Тифтикиди:

На исторической родине ценят труд Н. Тифтикиди во благо культуры греков Причерноморья. В 2001 году в г. Салоники в Центре изучения и развития культуры греков Причерноморья за сборник «110 мелодий понтийских песен» он был награжден «Почетным знаком» с надписью: «*Профессору г-ну Николао Тифтикиди за его вклад в культуру эллинов*».

В мае 2005 года из рук Президента Греции г-на Папулиа он получил награду по случаю 60-летия окончания второй мировой войны.

Осенью 2006 года в Москве в Доме Композиторов был устроен красивый «Вечер, посвященный 85-летию Н. Тифтикиди – музыковеда, члена Союза композиторов, почетного профессора Ростовской и Алма-атинской консерваторий». В концерте принимал участие ансамбль песни и танца понтийцев, исполнялись сочинения юбиляра.

Его соплеменник Георгий Иванович Ксандопуло, академик Академии технических наук РФ, лауреат Государственной премии Республики Казахстан по случаю нынешнего юбилея адресовал Николаю Фомичу Тифтикиди слова: «…ты наша гордость… Своими трудами ты высоко возвел свое имя и фамилию своих родителей и дедов. Они Там гордятся тобой… Прежние греки привыкли к обилию талантов в Греции… Ты у нас тот, которого чтят не только греки. И мы этим еще больше гордимся…»

Президент Греции г-н Папулиа награждает Н. Ф. Тифтикиди именной медалью по случаю 60-летия окончания Второй мировой войны. Май 2005.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Катуар Г.* Теоретический курс гармонии. Ч. 1. М., 1924.
2. Н. Ф. Тифтикиди. Музыкант. Педагог. Ученый. М., 1996.
3. *Способин И.* Курс лекций по гармонии. М., 1969.
4. *Тифтикиди Н.* Национальные черты мелоинтонаций русской протяжной песни // Тифтикиди Н. Проблемы музыкального фольклора и композиторского творчества. М., 1992.
5. *Тифтикиди Н.* О преломлении в мелодике Шостаковича некоторых интонационных структур русской протяжной песни // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. М., 1978.
6. *Тифтикиди Н.* Однотерцовая система // Музыкознание. Вып. 3. Алма-Ата, 1967.
7. *Тифтикиди Н.* От мажоро-минора до гиперхроматики // Гармония: проблемы науки и методики. Вып. 1. Ростов н/Д, 2002.
8. *Тифтикиди Н.* Проблемы музыкального фольклора и композиторского творчества. М., 1992.
9. *Тифтикиди Н.* Слух Затаевича // Музыкознание. Вып. 4. Алма-Ата, 1973.
10. *Тифтикиди Н.* Теория однотерцовой и тональной хроматических систем. Панхроматическая система // Тифтикиди Н. Проблемы музыкального фольклора и композиторского творчества. М., 1992.
11. *Тифтикиди Н.* Теория однотерцовой и тональной хроматической систем // Вопросы теории музыки. Вып. 2. М., 1970.
12. *Тифтикиди Н.* Хроматическая система // Музыкознание. Вып. 3. Алма-Ата, 1967.

И. Гордон

СЧАСТЛИВЫЙ ЧЕЛОВЕК

Эта маленькая черная телефонная трубка кажется обыкновенной, на самом же деле она волшебная. Стоит нажать ряд кнопок, и можно услышать немного усталый, ласковый голос, звучащий сегодня, сейчас, но в то же время и из далекого, очень далекого далека. Тяжелые пласты времени чуть сдвигаются, и на миг я чувствую себя снова молодой, восторженно-наивной, снова студенткой...

Я часто звоню моему учителю Николаю Фомичу Тифтикиди из Израиля, где я живу, в Москву, где сейчас живет он. Учителю в июле 2006 исполнилось 85, мне в марте 2007 стукнет 60. Мы большие друзья. Уже прошло десять лет, как я его разыскала, и мы интенсивно переписываемся, разговариваем по телефону, встречаемся. При этом в нашей дружбе всегда присутствует элемент «учитель-ученица», и мне это доставляет большую радость.

Как прекрасно чувствовать себя ученицей, когда тебе под шестьдесят, как согревает это чувство защищенности, когда давно нет родителей! А у меня есть Учитель. И я в любую минуту могу взять свою волшебную «палочку-трубку» и «поплакать» ему о своих проблемах, попросить совета и услышать в ответ ласковые утешительные слова по-гречески, которым он выучил меня, мягкие наставления, а то и маленький выговор, произнесенный столь деликатно, что обидеться невозможно.

Мы с Николаем Фомичом познакомились в жарком ростовском августе 1967 года, когда я и моя близкая подруга Ира Консон сдавали вступительные экзамены на теоретико-композиторский факультет в только что открывшийся Ростовский государственный музыкально-педагогический институт.

Первый экзамен – гармония. Мы, абитуриенты, толпимся перед дверью в спортивный зал, ремонтные работы в здании еще не закончены, и многие экзамены проводятся в спортзале. Наконец, нас впускают, мы рассаживаемся, каждый за отдельный стол, под которым мелко дрожат колени. Невысокий человек с заметной сединой в густых гладких черных волосах раздает листы с задачей. Вот он подходит ко мне и кладет на стол мой лист. На секунду я робко поднимаю голову и смотрю ему в лицо. Оно строго и красиво редкой, непривычной для меня красотой. Но я тут же забываю обо всем. Передо мной задача, и остальное перестает существовать…

…Первый урок гармонии. Мы сидим в классе, еще пахнущем краской, и слушаем лекцию Н. Ф. Тифтикиди. Ощущаем что-то невиданное, непознанное, несоизмеримое с тем, к чему мы привыкли. Стараемся усвоить материал как можно лучше - так хочется понравиться новому педагогу. В конце урока лектор с будничным видом достает из портфеля лист, на котором написано домашнее задание на неделю. Что?!! Весь этот исписанный лист – на одну неделю?!! Да, тут хватит работы на два месяца! Мы переспрашиваем: «На неделю?»

– Да, – отвечает Николай Фомич.

Мы выходим в коридор убитые. Видимо, мы не подходим для вуза, потому что такое задание выполнить невозможно, только на его переписывание ушло полчаса[1].

[1] Образец задания приводится за текстом настоящей статьи с комментариями автора (*Примеч. ред.*)

Неудивительно, что в первом же новогоднем капустнике Тифтикиди был представлен в образе Лепорелло, поющего знаменитую «арию со списком». Студент, изображавший педагога, держал толстый рулон бумаги, который он постепенно разворачивал: «Вот извольте, каталог всех заданий»...

Сейчас, по прошествии 40 лет, эти задания представляются мне еще более невыполнимыми, чем казались тогда. Однако – и это было чудом – мы с ними справлялись. Ира Консон и я, посещавшие уроки индивидуальной гармонии вместе, даже нередко удостаивались похвалы Учителя, воодушевлявшей нас на новые подвиги. Именно подвиги, потому что похвалы доставались нам ценой величайших усилий, бессонных ночей. Это была настоящая вузовская школа, совершенная педагогика во всей ее многогранности, давшая мне профессиональную подготовку на всю жизнь. И не только профессиональную – подготовку к жизни, в которой не раз потом приходилось и приходится выполнять то, что кажется невыполнимым.

Николай Фомич преподавал нам, кроме гармонии, сольфеджио и методику обучения музыкально-теоретическим предметам в музучилище, преподавал интересно и нестандартно. Но я все-таки воспринимаю его прежде всего как учителя *гармонии*. Это слово необычайно подходит к его облику: редкое сочетание внешней и внутренней, духовной красоты. Сам он мало придает значения внешней красоте: «С красотой лица – до венца, с красотой души – до конца», – любит говорить Учитель.

Я не знаю случая, чтобы Тифтикиди повысил голос, джентельменство отличает его во всем. Патетика не была свойственна его преподаванию, он отличался педантичностью, стремлением к порядку в «бумажках». При этом страстно любил и любит музыку: «Сначала музыка, потом теоретизирование», – часто повторял он. В нем удивительно сочетались ученый и художник. Когда мы говорили «теоретики и музыковеды», имея в виду кафедры теории и истории музыки, он неизменно возражал:

– Теоретики – тоже музыковеды, ибо кто такой музыковед? Тот, кто ведает музыку.

Музыка всегда была его доминантой.

***

– А ты знаешь, я ведь смягчил требования в своих заданиях по гармонии. Мой учитель по баки́нской консерватории Николай Семенович Чумаков задавал нам больше: семь задач на неделю, а не три, как я вам. Он считал, что настоящий теоретик должен решать по задаче в день.

Так говорил Николай Фомич в сентябре 1996 года, когда мы с ним прогуливались около его дома в Москве. Я тогда в первый раз приехала с мужем из Израиля в Россию на десять дней повидаться с родными и друзьями и три дня прогостила у любимого учителя. Мы встретились после разлуки почти... в четверть века. Мы не виделись так долго, потому что вскоре после окончания института я уехала с семьей в Израиль.

А на дворе московская осень, которую я давно не видела и не ощущала. На улице холодно: плюс 4–5 градусов. Я от такой температуры отвыкла. Но как хорошо! Воздух сухой и свежий, вокруг деревья, уже забытые: березки, клены. Кленовые листья, желтые, желто-бордовые, осыпаются и плотно устилают землю. Как остановить эти минуты, как запечатлеть их в памяти со всеми подробностями: запахом прелых листьев, звуками голоса, давно не слышанного, такого знакомого, вынырнувшего из глубины двадцати четырех лет?

В 1994 году Николай Фомич овдовел, он живет один рядом с единственной, бесконечно любимой дочерью, окруженный заботами ее и ее семьи. Он, как и в былые времена, аккуратен, красив, выглядит хорошо. Мы говорим, говорим, и как много еще надо рассказать и услышать!..

– Николаю Семеновичу Чумакову я обязан всем, он из меня сделал специалиста. Он был строг и педантичен, «застегнут на все пуговицы», держал со студентами дистанцию. Я потом узнал, что был его любимчиком, он этого не показывал. Помню, один раз после занятий учитель сказал: «Тифтикиди, останьтесь». Когда все ушли, он стал меня расспрашивать о моей семье, на что мы живем, кто у нас работает. Я сказал, что работает мама, да мы с братом подрабатываем, так как ей тяжело. Вдруг он достал из кармана несколько сотенных и протянул мне: «Возьмите, вам ведь трудно». Я страшно растерялся, пробормотал: «Спасибо, Николай Семенович, мне ничего не нужно», и убежал. До сих пор об этом жалею! Надо было взять, он ведь предлагал от чистого сердца.

Николай Фомич умолкает, мы медленно шагаем, и осень водит вокруг нас хоровод из летящих на ветру разноцветных листьев, дышит мне в лицо терпким холодком и молодостью. Мы уже пово-

рачиваем к дому, когда Учитель снова заговаривает:

– На уроках анализа мы всегда сидели вокруг рояля, мое место было рядом с Николаем Семеновичем. И вот в какой-то день он видит, что мой стул свободен. «А где Тифтикиди?» Все молчат. «Что с ним, он заболел?» Снова молчание. «Так почему все-таки его нет?» Тут кто-то выдавливает из себя: «Его выслали». Проходят пять минут, десять, пятнадцать – все молчат. Чумаков неподвижно сидит у рояля. Потом, не говоря ни слова, поднимается и выходит из класса. Так тяжело воспринял он мою ссылку. До самой его смерти я с ним переписывался...

После ужина Николай Фомич спрашивает:

– Хочешь, расскажу еще кое-что или ты уже пойдешь спать?

– Нет, какое спать, Николай Фомич, конечно, рассказывайте, мне так интересно.

– Во время ссылок я особенно ясно понял, что такое мать. Когда пришли к нам в Баку в 49-м году и стали делать опись вещей, молча, ничего не объясняя, у мамы началась сильнейшая рвота. Она подумала, что меня и брата собираются арестовать. Когда же выяснилось, что нас всех «только» высылают, она, лежавшая в полном изнеможении, вдруг вскочила и бодро начала собираться: «Ну, мальчики, давайте быстренько!» Она на глазах ожила. Эта сцена всю жизнь стоит у меня перед глазами. А во время первой ссылки, в 42-м году, когда каждый из нас получал по жалкой пайке хлеба в день, и мы с братом моментально съедали свою порцию, оставаясь голодными, мама отламывала от своей доли и подкармливала нас. Отнимала от себя, голодала, но давала детям. «Саррос!» («мужайся»), – часто говорила мама, эта святая женщина. «Саррос!», – и уже не были так страшны 50-градусные морозы в Северном Казахстане, где мы отбывали первую ссылку, сильнейшие песчаные бури в Южном Казахстане во второй…

Мы некоторое время молча сидим на диване. Я потрясена услышанным. Учитель медленно встает и направляется в свою комнату. У двери он оборачивается ко мне с улыбкой:

– Калинихта (доброй ночи), деточка. Не бери к сердцу, это было очень давно. Разговорился Фомич, расстроил тебя. Калинихта, миленькая.

***

Когда я вспоминаю прошлое, история моих отношений с Н. Ф. Тифтикиди, как это часто бывает, не выстраивается в памяти в хронологическом порядке, а вспыхивает отдельными яркими пятнами.

Вот я вижу себя вновь в Ростове, в тех незабываемых 60-х, в многоэтажном доме на Пушкинской. Звоню в дверь на шестом этаже и слышу торопливые шаги:

– Кто там?

– Это мы.

– А, девочки пришли!

Дверь открывается, и мы с благоговением переступаем порог нашего храма – именно так ощущается нами этот дом.

Мне и Ире посчастливилось знать не только Тифтикиди-педагога и ученого, но и Тифтикиди в домашней обстановке. Мы часто приходили в гости к Николаю Фомичу, и часы, проведенные у него дома, я вспоминаю как счастливейшие в моей жизни. Мы обе потеряли отцов в раннем детстве и не знали, что такое настоящая семья. А семья Тифтикиди была настоящей, дружной, любящей, веселой.

Николай Фомич, его жена Эмилия Афанасьевна и их дочка Лена (тогда еще девочка) являли собой на редкость гармоничное, красивое трио. В этой семье не чувствовалось никакой авторитарности родителей в отношении к дочери, все они были как бы на равных: три нежных друга. Мягкий юмор хозяина дома, подшучивание над собой и близкими всегда оживляли обстановку, а Эмилия Афанасьевна и Лена неизменно были готовы откликнуться на любую его шутку, добавить от себя что-нибудь остроумное и вместе посмеяться.

Эмилия Афанасьевна всегда подкармливала нас, с сочувствием глядя на мою тогдашнюю худобу. Эта милейшая женщина (Николай Фомич называл ее Милашей) была в курсе всех наших дел, оживленно их обсуждала. Ученики мужа были словно и ее учениками-детьми, на которых она изливала заботу и ласку. Жаль, не встретились мы больше, опоздала я... Так и осталась Эмилия Афанасьевна у меня перед глазами такой, какой была в мои студенческие годы: красивой, молодой, обаятельной – Милашей.

Как я рада, что хоть частично сумела ответить на щедрое гостеприимство этой замечательной семьи: в апреле 1998 года Н. Ф. Тифтикиди гостил двадцать дней в Израиле, в г. Хайфе, в моем доме.

Что это было за время! Учитель часто потом говорил мне, что пережил на Святой Земле счаст-

ливейшие дни своей жизни, находился в состоянии эйфории. Он как-то просто и легко вошел в мою семью, сразу всем полюбился. С разных сторон «посыпались» друзья и ученики: коллеги по алма-атинской консерватории пианистка А. Л. Барак и теоретик З. А. Визель, ученица, также по Алма-Ате, С. Зарухова, ученики по Ростову И. Росс, Н. Петриковская, Б. Левенберг.

Мы все подружились, превратившись на время в некое «Тифтикидиево братство». То и дело ходили друг к другу в гости, не было конца праздничным обедам и ужинам. Особенно трогательным было отношение к Николаю Фомичу Софьи Заруховой, солидной женщины с изысканными манерами, кандидата искусствоведения, бабушки 12-летней внучки. Софья словно превратилась в девочку, какой была, когда училась у него в музучилище. Она робко льнула к нему, заглядывала в глаза. Один раз сказала по телефону:

– Николай Фомич, Вы меня больше не любите?

– Как это не люблю, с чего Вы взяли, Софья Михайловна?

– А почему говорите мне «Вы» и по отчеству величаете?

– Софочка, беру свои гнусные слова обратно, дорогая моя, конечно, я тебя всегда помню и люблю.

За обедом у нее дома Софья подняла рюмку, чокнулась со своим гостем так, что стекло зазвенело (как он любит) и сказала:

– Я пью за Вас, мой дорогой Учитель. Именно Вы подтолкнули меня к музыковедению. Есть педагоги, преподаватели, наставники, но учитель – особое слово, оно означает неизмеримо большее. Вы – Учитель.

– Спасибо, родненькая.

Мы немало поездили по Израилю. Николай Фомич мужественно боролся с «внутренними врагами» – болезнями, и мы колесили и колесили по разным местам нашей маленькой, очень интересной страны. Побывали в Назарете, городе Христа, где высоко на горе стоит греко-православная церковь Благой Вести. На этом месте архангел Гавриил возвестил деве Марии о том, что она беременна. Посидели в кафе на берегу Тивериадского озера, по водной поверхности которого прошел Христос.

Жаркое солнце, голубое небо, синее море – все это было по душе нашему гостю-понтийцу (понтийцы – греки, жившие на побережье Черного моря – Понта Эвксинского). Смуглый от природы, он еще и загорел, глаза молодо блестели.

Самым полнозвучным «аккордом» наших путешествий была поездка в Иерусалим. Я бы назвала это паломничеством: мы шли тем же путем скорби – Via Dolorosa, – которым шел Христос ровно 1965 лет назад, в том же месяце, чуть ли не в тот же день, так как была еврейская Пасха (Песах). Как и тогда, жара была нестерпимая, дул суховей, восточный ветер из пустыни, в воздухе колыхалось горячее марево. Мы вышли на залитую палящим солнцем Голгофу. Сейчас это площадь перед Храмом Гроба Господня. Вошли в прохладное, темноватое помещение старой церкви. Николай Фомич поклонился Гробу Господню, зажег свечку.

А потом мы побрели к еврейской святыне – Стене Плача. От одной обители скорби к другой. Учитель, как и многие окружающие, сунул в щель между древними камнями записочку с просьбой к Богу, дотронулся рукой до Стены. У Гроба Господня он обнажил голову, у Стены Плача надел кепку. Все, как положено у христиан и евреев.

– Вы не устали? – спросила я вечером.

– Нет, что ты! Я же был сегодня в таких местах! Я на седьмом небе. Сколько лет мечтал об этом, и вот – сбылось.

***

Мы снова прогуливаемся по тихой улице около дома Николая Фомича в Москве. И опять говорим, говорим...

Прошло десять лет с момента возобновления нашей дружбы. Мы, ученики, стареем вместе с Учителем. Ученики пишут ему письма, порой занимающие 15-16 страниц. Иногда он пересказывает мне отрывки из них. «Вы единственный родной человек, оставшийся у меня в жизни», – подобную фразу я слышала из писем разных людей.

Николай Фомич *всегда* отвечает на письма. У него есть тетрадка, в которой записаны полученные письма и галочкой помечены те, на которые уже послан ответ. Я знаю, что многие ему пишут от руки, так же, как и он, и его письма – достойный образец эпистолярного жанра: задушевности, изящества стиля и почерка. Это искусство, к сожалению, постепенно уходит в прошлое.

Учитель любит всех своих учеников и каждого из них считает хорошим человеком. Самое важное и удивительное – он любит их десятки лет, и любовь эта теперь проявляется более открыто и свободно. Официальные отношения требовательного наставника с воспитанниками остались в про-

шлом, и сегодня он может, не сдерживая себя, изливать на учеников неиссякаемые запасы любви и ласки. «Деточка, миленькая (миленький), родненькая (родненький)», – такими нежными словами называет он своих «девочек» и «парней», многим из которых за 60. Ученики так и льнут к нему, используют любую возможность повидаться: находясь ли проездом в Москве, прибывая туда по делу или в гости. И неизменно слышат: «Двери моего дома и моего сердца всегда для вас открыты». Некоторых учеников уже нет в живых. Учитель помнит их.

К этому портрету старшего друга, набросанному легкими карандашными штрихами, необходимо добавить еще одну черточку. Сегодняшний Н. Ф. Тифтикиди отличается от прежнего тем, что он окончательно возвратился из ссылок, вернулся к своему народу. Часто бывая в Греции, он, словно Антей, приникает к родной земле, и это дает ему новые силы. Его ссылали, заставляли заниматься тяжелым физическим трудом, не давали учиться только за то, что он грек. В 60-е годы в Ростове-на-Дону географически он уже не был в ссылках, но духовно еще оставался там, потому что был оторван от Греции, греков, греческой культуры. Когда мы с подругой бывали тогда в гостях у семьи Тифтикиди и говорили о многом и разном, греческая тема почти не звучала. А когда я встретилась с Учителем в 96-м, с первого же момента он начал учить меня греческим словам и выражениям, что делает и сейчас. Мы часто в телефонных разговорах перебрасываемся двумя-тремя греческими фразами к его огромному удовольствию. Сегодня Н. Ф. Тифтикиди – гордость Московского греческого общества, устраивающего ему пышные юбилеи, за ним «охотятся» корреспонденты греческих газет и журналов, он дает уроки игры на греческой лире.

Учитель благоговейно держит в руках сборник «110 мелодий понтийских песен», изданный в России (на русском) в 1999 и в Греции (на греческом) в 2001 году. Эти песни, записанные им по памяти, играл на лире и пел отец, Фома Тифтикиди, «Орфей Баку», их пела мать, которая перестала улыбаться с того дня в 1938 году, когда у нее навсегда отняли любимого мужа, отца двух ее сыновей. Перелистывая сборник, Николай Фомич говорит слегка дрожащим голосом:

– Я счастлив, что почтил их память. – «Посвящается памяти незабвенных родителей Фомы и Деспины», – написано на заглавном листе сборника.

Он множество раз бывал в Греции, отыскал там родственников по отцу и по матери, рассказал один трогательный эпизод:

– В Греции мне показали старые письма мамы. Она часто писала туда братьям и всегда при этом плакала, так любила их и тосковала. И слезы ее капали на бумагу. Представляешь, что я почувствовал, когда увидел эти письма с пятнами от маминых слез...

Раз в два-три года я выбираюсь летом в Москву на пару недель повидать близких мне людей. Конечно же, я всегда провожу с Николаем Фомичом несколько дней. Когда мы гуляем, он не может спокойно пройти мимо плохо одетой старушки, продающей сигареты, так как пенсии не хватает. Он знает соседских сборщиков пустых бутылок и подкладывает им пакеты с бутылками в определенных местах. Много выстрадавший сам, он горячо сочувствует бедным и обездоленным. Я помню, как еще в мои студенческие годы он смело вставал на защиту тех, кого, по его мнению, несправедливо преследовали или ущемляли, не боясь ни администрации, ни парторганизации. Его чувство чести и уважения к личности задеты, когда задевают достоинство другого человека. Н. Ф. Тифтикиди наделен особым талантом сопереживания. При этом он не любит, по его выражению, «зацикливаться на минорном»:

– Ми хирутера (могло быть хуже), – говорила мама.

Это любимый мотив Учителя. Он передает мне чувство такта и чувство меры и вновь обучает меня гармонии – на этот раз гармонии души. В его речах я часто слышу такой припев:

– Нет, какой я все-таки счастливый человек! Подумать только, сколько раз могла прерваться нить моей жизни, а вот, Бог милостив, – живу. Никто в моей семье не жил так долго. Связь с Грецией поддерживаю, дети у меня замечательные, ученики и друзья не забывают, на последний день рождения получил пятьдесят два поздравления из семи стран мира. Ты приезжаешь, радуешь мое старое сердце. Нет, жаловаться не могу, я действительно счастлив, правда-правда, я счастливый человек.

Задание

по теме „Одноголосный мажоро-минор"

I. Литература

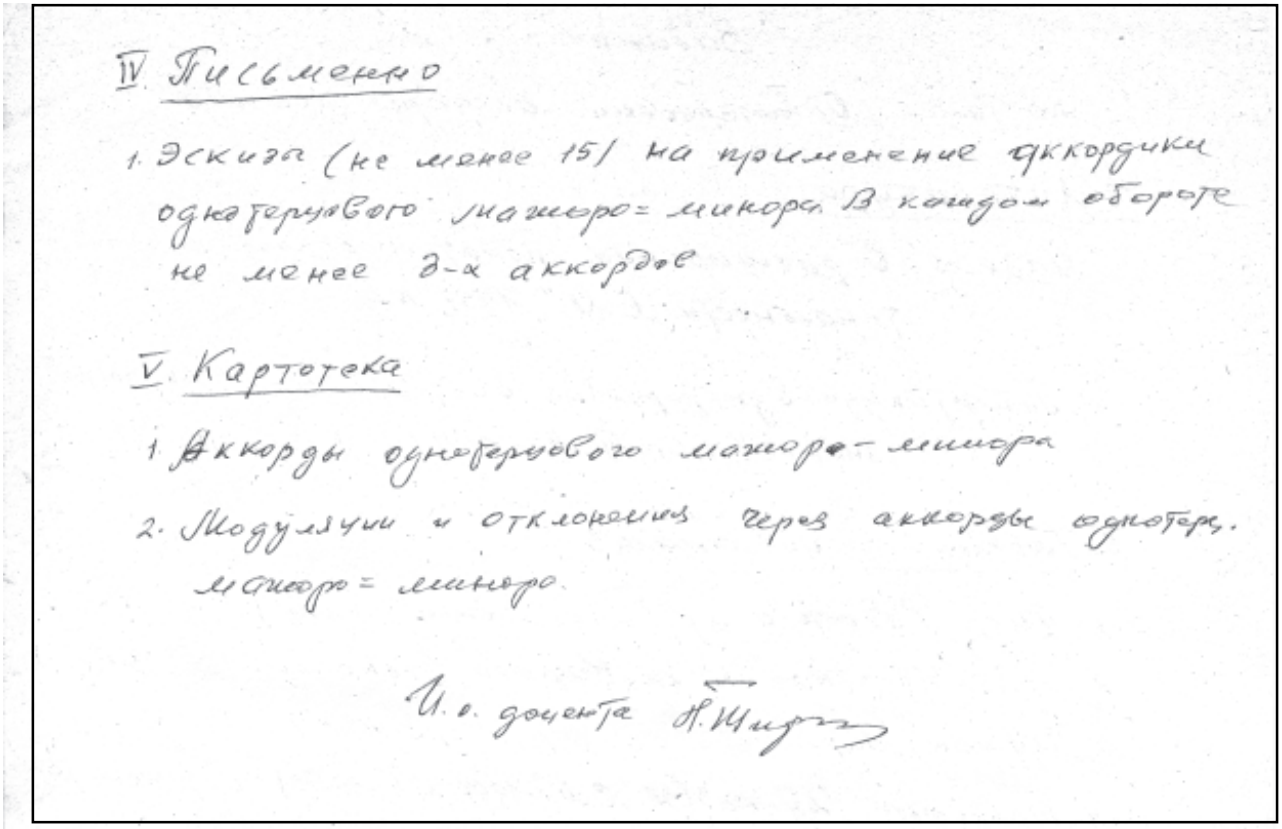
1. Мазель. О расширении понятия одноименной тональности. „С.М.", 1957, №2
2. Тиффтикиди. Одноголосная система. В кн: „Музыкознание": Вып-III. Алма-Ата, 1967, стр. 123.

II. Гармонический анализ

1. Лист „Радость и горе" (тональный план)
2. Бизе. Увертюра к оп. „Кармен" (тональный план)
3. Шуман. „Гирлянда из мирт", ор. 24, №9
4. Прокофьев. „Думка" (Ж. „С.М.", 1964, № 4, стр. 99) - определить ладовую природу аккордики и тональностей.
5. Прокофьев. „Колыбельная" из цикла „Песни наших дней", №24 (целостно)
6. Кабалевский „Рондо-танец", ор. 60
7. Шостакович. 8 симфония, V ч., с. 124

III. Игра

1. Пример наизусть (из художественной литературы)
2. Гармонические обороты в тональностях до 3-х знаков
3. Две секвенции на базе из муз. литературы
4. Одноголосный период в одноголосном мажоре (по желанию)



IV. Письменно

1. Эскизы (не менее 15) на применение аккордики однотерцового мажоро-минора. В каждом обороте не менее 3-х аккордов

V. Картотека

1. Аккорды однотерцового мажоро-минора
2. Модуляции и отклонения через аккорды однотерц. мажоро-минора

Ст. преп. доцента Н. Шиф

Задание по гармонии Н. Ф. Тифтикиди и комментарий к нему

Перед нами задание по гармонии, предназначенное для студентов теоретико-композиторского факультета в третьем (последнем) семестре обучения. Мы, первые выпускники РГМПИ, выполняли его в 1968 году. Задание написано рукой Николая Фомича Тифтикиди, одного из основоположников вуза, первого преподавателя музыкально-теоретических дисциплин. Все заданное нужно было выполнить за неделю или меньшее количество времени – это зависело от того, сколько дней проходило от лекции, где задание давалось, до урока индивидуальной гармонии, где оно представлялось педагогу. Всего спецкурс гармонии Н. Ф. Тифтикиди включал в себя 52 задания (столько же было и лекций).

Хотя задание изложено четко и ясно, к некоторым пунктам необходимо дать кое-какие пояснения. Например, в пункте II из семи предлагаемых произведений можно было выбрать три. Тот подпункт (в данном случае 5), где указывалось «целостно», был обязателен. От целостного анализа Николай Фомич ожидал интересного, яркого рассказа, логически выстроенного, подчиненного определенной концепции. Гармонический язык следовало рассматривать как черту стиля, средство в создании художественного образа. Не сухое перечисление тональностей и аккордов, а «поэтическая картинка».

В пункте IV (письменно) данного задания от учащихся требуется составление гармонических оборотов (эскизов). В других заданиях в этом пункте чаще всего задавались три задачи (гармонизация мелодии и баса). Опять-таки не допускалась банальная гармонизация аккордами-столбами, требовались развитие голосов, стилистическое единство. Те же требования предъявлялись и к игре на фортепиано (пункт III).

В последнем пункте (V. Картотека) нужно было найти несколько (чем больше, тем лучше) примеров на изучаемую тему из художественной литературы, переписать их на нотную бумагу, вырезанную в виде небольшой карточки, и все карточки вложить в конверт с соответствующей надписью.

У Н. Ф. Тифтикиди имелась тетрадь, разлинованная на графы и клеточки, в которой были записаны все долги студентов вплоть до последней секвенции. Клеточки, как правило, не пустовали. Не «расплатившиеся» с долгами к экзамену не допускались.

Н. Мещерякова, А. Цукер

МАРГАРИТА НА ВЕРШИНЕ МАСТЕРСТВА
Наброски к роману с чертами сонатности
(К 80-летию М. Н. Худовердовой)

Анатолий Цукер: Когда размышляешь о фабуле жизни Маргариты Николаевны Худовердовой, невольно возникает сравнение с увлекательным романом, в котором к тому же отчетливо проступают закономерности сонатной формы, с присущей ей конфликтностью, остротой столкновений и одновременно удивительной конструктивной стройностью. Здесь есть своя экспозиция, разработка, динамическая реприза.

Наталья Мещерякова: Это действительно так. Можно даже обозначить конкретное образно-тематическое наполнение этой сонатности. Например, начальный мотив – знаменитое танго «Ах, эти черные глаза…» Откуда взялась эта мелодия?

А. Ц.: Она прилетела из далекого детства нашей героини, вынырнула из тишины зеленых улочек Старой Нахичевани, одного из колоритнейших районов нашего Ростова.

Н. М.: Да, колорит этот неповторим. Уютные дворы, в глубине которых на низких крышах сарайчиков янтарной россыпью золотятся под солнцем спелые жерделы. Их еще иногда называют «жердели», ни в Средней полосе, ни на Севере не знают таких слов.

А. Ц.: Но замечу еще, что дело происходило на рубеже 20–30-х годов, когда в каждом окошке из-под цветных абажуров лился теплый свет, а из-под патефонной иглы звучал такой же теплый, воркующий звук ласкового тенора, выводившего мотив популярного танго Оскара Строка. И вот эту мелодию старательно и очень чисто пела маленькая Рита, которой в ту пору еще не было и пяти лет.

Н. М.: Только не Рита, а Адя – так почему-то называла она себя. «Адя, Адюша», – ласково вторила ей мать, Роза Степановна, женщина вообще-то очень строгая, любившая дочь требовательной любовью.

А. Ц.: Но вот на смену танцевальной мелодии приходит совсем другая.

Н. М.: Тема знаменитого «Соловья» Алябьева?

А. Ц.: Да, именно она. Это – тематическое ядро, если хотите – лейтмотив певческой судьбы Маргариты Худовердовой. Пластинка с записью дивного голоса Валерии Барсовой стала для Риты-Ади музыкальным пророчеством.

Н. М.: Но могла ли маленькая девочка предполагать, что великая певица станет спустя годы ее наставницей, ее другом?

А. Ц.: Конечно, нет. Невозможно было представить себе, что через много лет, во время учебы Маргариты в Московской консерватории, Валерия Владимировна, официально не являясь ее педагогом, будет творчески опекать ее, присутствовать на всех ее экзаменах, наблюдать ее творческий рост, поскольку увидит в ней свою преемницу, И даже потом, когда Маргарита Худовердова станет оперной примадонной, Барсова будет помогать ей советами, а однажды, во время очередного приезда Маргариты к ней, на

сочинскую дачу, буквально ошеломит ее неожиданным вопросом: «Скажи-ка, Рита, взяла ли ты с собой концертное платье? Ведь здесь, в Сочи, на гастролях находится сейчас Зандерлинг, и я устрою тебе выступление с этим замечательным дирижером».

Н. М.: И благодаря этим летним мастер-классам Маргарита Николаевна составит о Барсовой как о педагоге очень точное представление, которое опровергнет досужие домыслы о педагогической несостоятельности Валерии Владимировны. Но вернемся к нашей «главной партии». Итак, в основе ее – тема «Соловья»…

А. Ц.: Да. И сама Худовердова с детства слыла «ростовским соловьем», она исполняла алябьевский романс во Дворце пионеров, успешно выступала с ним на разных смотрах: от школьного до областного, была любимицей публики. Голос ее был поставлен от природы.

Н. М.: Я слышала, что она сама училась вытягивать «длинные» ноты, а старшая сестра Мария, обучавшаяся в той же музыкальной школе, что и Рита, – в Нахичевани – и прекрасно аккомпанировавшая ей, сверяла эти «длинные» ноты по серебряным дедушкиным часам.

А. Ц.: Интересная подробность, и по-своему символичная – я о ней не знал. В 41-м году Маргарита была выдвинута для участия на Всесоюзной олимпиаде, которая должна была проходить летом в Москве. Но здесь… в сонатной форме происходит внезапный перелом, своего рода «вторжение», передающее ужас бомбежки, грохот артобстрела. Впрочем, и эти звуки перекрываются темой «Соловья»: ведь и во время войны Худовердова продолжает выступать – теперь уже перед эвакуированными на вокзалах и перед ранеными в госпиталях. Она мечтала попасть в состав фронтовой бригады. Но тщательный отбор в эти бригады проводил тогда начальник областного управления культуры Александр Георгиевич Григоров, и он заявил девушке решительное «нет»: «Вам надо не на передовую ехать, а поступать в музыкальное училище – оно откроется через две недели. Вас ждет большое будущее».

Н. М.: Но, поступив в училище, Маргарита испытала разочарование: принимая ее с подготовительного на основной курс, ей явно занизили балл.

А. Ц.: И тут в нашей сонатной экспозиции прозвучит «побочная партия» – «тема протеста»: в ней независимый и бескомпромиссный характер Маргариты (как он знаком и сегодня многим ее коллегам!) заявит о себе в полную силу; она восстанет и… уйдет из училища прямиком в театр музыкальной комедии. Сначала поступит в хор, но уже через три месяца будет солировать в комической опере Виктора Долидзе «Кето и Котэ», и не только в Ростове, но и в Москве во время гастролей театра. Публика примет ее восторженно.

Н. М.: А ведь партия Кето изобилует головокружительными пассажами, требует владения легким стаккато и, по мнению самой Маргариты Николаевны, ничем не уступает по степени сложности партии Розины. Кстати, без всякой натяжки «Кето и Котэ» можно назвать «Севильским цирюльником» по-грузински, только двойником Фигаро в этой опере, написанной на сюжет известной комедии А. Цагарели «Ханума», предстает женщина – хитроумная сваха Барбале. «Только моя неопытность поддержала мою смелость», – так будет вспоминать о своем дебюте Маргарита Николаевна. Тогда ей было только восемнадцать. Но успех ее окрылил…

А. Ц.: …и настолько, что она, оказавшись вместе с театром на гастролях в столице, узнала в горсправке телефон известного когда-то в Ростове профессора Николая Ивановича Сперанского и попросила его прослушать ее. Вердикт профессора, стоявшего некогда у истоков Донской консерватории, был кратким: «Вам надо поступать в вуз». И Маргарита поступает в институт им. Гнесиных, где Сперанский заведовал вокальной кафедрой. Но неуемный характер нашей героини и здесь дает о себе знать: параллельно с гнесинкой она прослушивается в Московской консерватории и успешно выдерживает туда вступительные экзамены. Выбор Худовердовой очевиден: разумеется, консерватория! О большем нельзя и мечтать… Только в приемной комиссии гнесинского института наотрез отказываются вернуть ей документы. Они ведь не знали характера нашей Маргариты, она же категорически настаивала на своем.

Н. М.: Значит, вновь напоминает о себе «тема протеста», а экспозиция приобретет конфликтные черты.

А. Ц.: Еще какие! Ситуация накаляется до предела, дело доходит до начальника управления учебных заведений министерства культуры. В кабинете высокого министерского чиновника она с присущей ей решительностью заявит: «Если не разрешите мне учиться в Московской консерватории, я уеду… в Ленинград». И ей разрешили: экспозиция

нашей сонатности завершилась победным утверждением «темы протеста».

Н. М.: «И настою я на своем», – сколько раз потом, исполняя в «Севильском цирюльнике» знаменитую каватину Розины, Маргарита Худовердова повторит эти слова, словно о себе самой. А если говорить об экспозиции, то, мне кажется, нельзя забывать еще об одной теме – лирической теме любви. Она в чем-то сродни теме Марфы из «Царской невесты», одной из самых любимых опер певицы. Эту партию и другие свои коронные роли – Джильды, Антониды, Людмилы – Худовердова стала разучивать еще в консерватории. Ей были близки образы возвышенной, часто – жертвенной любви. А сама любовь – на всю жизнь – к ней пришла еще раньше, во время работы в Ростовском театре музыкальной комедии. Там встретила она своего будущего мужа, истинного Рыцаря Сцены, который до последних своих дней служил ей в высоком смысле этого слова, сопровождал ее в пути к новым профессиональным вершинам.

А. Ц.: Мы начали разговор об учебе Худовердовой в Москве. Наверное, этот период можно считать началом разработки, скажем, ее первым эпизодом. «Экспозиционный» Ростов остался позади, хотя все заявленные там темы и жизненные мотивы продолжили свое развитие. Говоря о консерваторских годах Худовердовой, нужно назвать имя ее выдающегося профессора – Анатолия Никодимовича Доливо. Он прославился не только как тонкий камерный певец, умный и чуткий педагог, но и как блестящий эрудит, ученый, автор серьезных научных трудов – он был доктором искусствоведения, а до этого окончил физико-математический факультет в Сорбонне.

Н. М.: Кстати, в классе Доливо произошел один интересный эпизод. Однажды Маргарита пришла на урок к своему замечательному профессору. В классе присутствовал совершенно незнакомый ей человек. Во время исполнения Худовердовой арии Блонды из оперы Моцарта «Похищение из Сераля» он подошел к ней и, взяв за руку, бережно провел по кругу, возвратив на прежнее место у рояля. А потом профессор Иван Сергеевич Паторжинский – а это был именно он, краса и гордость киевской консерватории, – обратившись к профессору Доливо, удовлетворенно заметил: «Лепестки розы на платье этой студентки не шевельнулись не только во время пения, но даже в процессе движения по классу. У нее идеальное дыхание – такое я наблюдал только однажды – у Неждановой». Маргарита Николаевна тогда, наверное, и не могла в полной мере понять, насколько высокой похвалой звучали эти слова из уст прославленного певца и педагога.

А. Ц.: Одним словом, учеба Худовердовой в Московской консерватории увенчалась блестящими результатами. Казалось бы, перед обладательницей роскошного голоса, поражавшего идеальной техникой, бесподобным тембром и фантастическим диапазоном, должны были распахнуться двери лучших театров не только страны, но и мира… Впрочем, так могло бы случиться в наши дни. В то время о мире можно было даже и не думать. Мечтой Худовердовой был Большой театр. Но и он оказался для нее закрыт. Секретарь Большого, изучив документы молодой певицы, вынесла не подлежавший обжалованию приговор: «В Большом театре Вам не петь». Непреодолимой преградой на пути к столичной сцене для Худовердовой стали два обстоятельства – репрессированный отец (указ о реабилитации еще не вышел) и сам факт нахождения ее на оккупированной немцами территории. Начинается новая глава романа, или новый контрастный эпизод разработки: после яркого, полного надежд и творческого поиска периода учебы в Москве Худовердова оказывается в Душанбе.

Н. М.: Тематический материал этого эпизода можно уподобить драматическим интонациям Виолетты: «Ах, зачем я здесь, о Боже…»

А. Ц.: Действительно, эти слова своей любимой героини Маргарита Николаевна вполне могла бы повторить, оказавшись в стенах душанбинского театра: ни репертуар, ни творческий потенциал этого коллектива ее не устроили. Ей снова предстояло искать и выбирать. Из трех предложенных вариантов – Уфа, Новосибирск, Алма-Ата – певица останавливает свой выбор на последнем. Она едет в столицу Казахстана и «задерживается» там… на 18 лет. Алма-атинский театр был в те годы одним из лучших в СССР, действительно столичным: в нем царила атмосфера подлинного творчества, высокая исполнительская и постановочная культура. Достаточно сказать, что партнерами Худовердовой стали Ермек Серкебаев, Виталий Орленин – певцы мирового уровня. А среди дирижеров, с которыми ей посчастливилось работать, были такие корифеи как Борис Хайкин, Фуат Мансуров, легендарный Ниязи.

Н. М.: «Какие имена!», как восклицает Графиня из «Пиковой дамы». Не беда, что «далеко от Москвы» – ни в каком смысле алма-атинская опера не могла считаться провинциальной. Напротив, судя по многим фактам, она была передовой и даже опережавшей некоторые столичные театры. На алма-атинской сцене шли спектакли, о которых в других городах слыхом не слыхивали – например, «Фрадьяволо» Обера. Маргарита Худовердова в роли Церлины была, конечно, украшением этого спектакля, но замечу и другое: сама эта комическая опера, рожденная почти 180 лет назад, выдержана в жанре комического детектива и по сути…ультрасовременна даже для наших дней, ведь сюжет ее, в центре которого разбойник-оборотень, круто замешан на обмане, обольщении, грабеже, преследовании и т. п. – о такой фабуле с завистью вздохнут создатели новоиспеченных сериалов!

А. Ц.: Но вернемся к началу артистической карьеры Худовердовой в Алма-Ате. Ее первыми спектаклями здесь стали «Севильский цирюльник» и «Травиата». Дебютировав в партии Розины, Маргарита Худовердова пережила настоящий триумф:

оркестр ей аплодировал, а художественный совет в полном составе пришел за кулисы с поздравлениями. С первых шагов Маргариты Николаевны в театре стало ясно: на оперном небосклоне взошла настоящая звезда – истинная примадонна. При этом она была начисто лишена худших качеств оперной дивы – изнеженности, капризности.

Н. М.: Она прежде всего служила театру – была его Жрицей, возможно еще и поэтому культовый образ Лакме в одноименной опере Делиба не составлял для нее трудностей, а виртуознейшую – на грани невозможного – арию с колокольчиками она исполняла с такой поразительной легкостью и с такой кристальной чистотой, что зрители ощущали себя свидетелями настоящего чуда. Критики, составившие гастрольную летопись певицы, – а ей приходилось много гастролировать по стране как с театром, так и по персональному приглашению, – с трудом подыскивали эпитеты, чтобы передать непостижимое совершенство этого уникального инструмента под названием «человеческий голос».

А. Ц.: Очень важно еще, что алма-атинский театр, и без того поразивший певицу многообразием своего репертуара, еще больше расширил его, благодаря уникальным возможностям Худовердовой. Некоторые редко идущие спектакли ставились специально на нее. Ну, кто, кроме Маргариты Худовердовой, смог бы так блистательно спеть и сыграть запредельно сложную роль Куклы из «Сказок Гофмана» Оффенбаха?! Каждое выступление Худовердовой в этом спектакле становилось творческой сенсацией, потрясением для зрителей – как завороженные следили они за механическими жестами Куклы, двигавшейся как будто бы на шарнирах. Никто из публики даже не догадывался, что за чудесным превращением живой женщины в куклу стоял титанический труд – после выхода в этой роли у артистки страшно болели ноги, трудно было ходить.

Н. М.: А партия Маргариты в «Фаусте»! Как правило, она поручается не колоратурным, а крепким лирическим сопрано. Певица сама проявила инициативу, и руководство театра предложило ей испытать себя в двух самых сложных, драматических сценах – в храме и в тюрьме, а, став свидетелем очередного профессионального успеха многогранной актрисы, пришло к выводу: Маргарита должна петь Маргариту. И вновь автобиографически звучали слова в финале блестящей арии: «Да, чудный миг наступил, королевой ты стала!». Маргари-

та Худовердова действительно стала Королевой сцены, и жемчужинами в ее короне стали правительственные награды и по-настоящему заслуженное ею звание заслуженной артистки Казахстана.

А. Ц.: Был еще и блистательный успех в Москве на Всемирном фестивале молодежи и студентов, где Худовердова и Серкебаев стали лауреатами международного конкурса. Но, наверное, мало кто из подданных Королевы Маргариты, поклонников ее таланта – а их было великое множество по всей стране, от Прибалтики, Украины до Сибири – мог ясно представить себе, какого огромного напряжения сил, какого титанического труда требовало такое искусство, ценой какого самоотречения был оплачен, а порой и оплакан королевский венец, от чего ей, Королеве, в обычной земной жизни приходилось отказываться… Будучи ведущей солисткой, Худовердова была занята практически во всем репертуаре: в «Руслане» и «Царской», в «Травиате» и «Риголетто», в «Богеме» и «Лакме», в «Фаусте» и «Фра-дьяволо», в «Севильском» и «Сказках Гофмана», причем некоторые партии исполняла только она. А еще концерты, гастроли, разучивание новых партий, плюс общественная и педагогическая деятельность. Ритм жизни бешеный, работать приходилось с утро до ночи. И это – не просто слова. Сохранилась рабочая записная книжка Маргариты Николаевны, отразившая ежедневный перечень ее дел; читаешь – и «голова кругом». Когда она все успевала?

Н. М.: Действительно, «разработка» более чем насыщенная. И, кажется, она приблизилась к своей ликующей кульминации, но… Вот снова зазвучала «тема любви», но только теперь в миноре, печально-прощально, обретая трагические черты… Наступил 1972-й – роковой для Маргариты Николаевны год: внезапно умирает ее муж. Она остается в Алма-Ате одна, а в Ростове – пожилая, больная мать, которую она и прежде ежегодно навещала, никогда не обделяя своей любовью, заботой, и – тоже одна. Единственный выход в этой ситуации: оставить сцену и ехать в Ростов, к матери.

А. Ц.: Я представляю, каким тяжелым было это решение – уйти из театра в момент творческого расцвета, на пике успеха, известности. Но и здесь сказался характер: если решение принято, обратного пути уже нет. В 1972 году Худовердова, теперь уже навсегда, возвращается в Ростов.

Н. М.: С этого момента и начинается в жизни нашей героини реприза. Но реприза динамическая, наполненная развитием, разработочностью. Да и могло ли быть по-другому, учитывая ее деятельную натуру! К тому же Маргарите Николаевне было тогда всего 46 лет.

А. Ц.: И все же начинать все с начала было совсем не просто. Я хорошо помню момент ее первого появления в музыкально-педагогическом институте (так в те годы называлась Ростовская консерватория), а еще раньше – в доме Хинчин – Зденовича. Это была легендарная пара, а точнее, одно неразрывное человеческое и творческое целое: Александр Павлович Зданович – один из самых известных в стране вокальных педагогов, профессор и заведующий кафедрой сольного пения, и Лия Яковлевна Хинчин – профессор, заведующая кафедрой истории музыки и одновременно блистательный педагог по классу камерного пения. Как много зависело от их отношения к Маргарите Николаевне – человеку, пережившему тяжелую утрату, резко поменявшему весь уклад своей жизни! И в лице маститых профессоров она нашла добрых и внимательных друзей, гостеприимных хозяев, заботливых помощников, чутких наставников. Ведь многому приходилось учиться заново: строить отношения на кафедре (а вокальные кафедры в этом смысле требуют особого искусства), овладевать навыками методической работы, писать учебно-методические пособия и статьи. Лия Яковлевна стала своего рода научным руководителем, Александр Павлович – профессором-консультантом. И оба они сразу же оценили незаурядные педагогические, методические способности Худовердовой.

Н. М.: Я думаю, в этом сказался и ее собственный педагогический опыт, приобретенный еще в Алма-Ате. Уже там она удивила своих более опытных коллег профессиональными успехами на педагогическом поприще: из тех «подранков», которых заботливые коллеги охотно «спихивали» в класс молодого преподавателя, Маргарита Николаевна вырастила, что называется, прекрасных лебедей. Вот яркий пример – Рахима Жубатурова. Это потом она стала народной артисткой Казахстана, лауреатом Всероссийского конкурса имени Глинки, а тогда попала в разряд «профнепригодных», была отчислена из Алма-атинской консерватории, с грехом пополам восстановлена и… определена в класс Худовердовой. Не случись этого, трудно сказать, как бы сложилась ее судьба. Но прошло не так уж много времени, и однажды по трансляции

Всесоюзного радио ее чудесный голос донесся из стен Колонного зала. Она покорила, «взяла» Москву – конечно, благодаря учебе в классе Маргариты Николаевны.

А. Ц.: А в Ростове Худовердова достигла в педагогике таких же вершин (по-другому она, по-видимому, не может), каких ранее – в артистической деятельности. Она – ведущий профессор по классу вокала, заведующая кафедрой сольного пения, опытный, маститый педагог, известный в стране и за рубежом, прежде всего, разумеется, благодаря успехам своих воспитанников. И успехи эти впечатляют. Многие ее ученики стали победителями престижных международных конкурсов, украшают оперные, опереточные и филармонические сцены разных городов страны, а также ближнего и дальнего зарубежья, поют в крупнейших музыкальных театрах. Достигла мировой известности Сусанна Чубарова, связавшая свою судьбу с Сан-Франциско. В Москве, в «Геликон-опере» успешно развивается дарование Карины Григорян, а в Мариинском театре, в Санкт-Петербурге, блистают настоящие звезды из класса Худовердовой – лауреаты международных конкурсов Виктория Ястребова, Анна Маркарова, Карина Чепурнова. Мощный творческий темперамент заслуженной артистки России Анны Маркаровой, завоевавшей недавно гран-при на сложнейшем международном конкурсе им. Римского-Корсакова, проявился в совмещении театральной деятельности с концертной: работа над партиями Амнерис, Эболи, Кларисе, участие в постановке оперы Берлиоза «Путешествие в Реймс» не мешают ей готовить концертные программы и радовать ими в союзе с Ларисой Гергиевой слушателей Барселоны, Лондона, Парижа и других европейских городов. Другая талантливая актриса и певица Карина Чепурнова, работая в «Маринке», приняла участие в постановке «Богемы» Пуччини в Варшавской опере, удостоившись самых восторженных отзывов известных театральных критиков. Виктория Ястребова, создавшая на сцене Мариинского театра яркие образы Виолетты, Марии в новой постановке «Мазепы», выступая на одном из международных конкурсов, была вознаграждена лестным сравнением с Терезой Стратас. Словом, всего не перечислить…

Н. М.: Мы и не будем этого делать. И все же отдельно стоит сказать о вкладе Худовердовой в творческую жизнь Ростовского музыкального театра. Ведь костяк молодой оперной труппы составили ее выпускники. Сегодня оперные и опереточные спектакли театра невозможно представить без баритона – заслуженного артиста России, победителя престижных творческих состязаний Петра Макарова, сопрано – Ольги Макаровой, меццо-сопрано – Оксаны Андреевой, колоратуры – лауреата международного и всероссийского конкурсов Натальи Дмитриевской. Маргарита Николаевна продолжает воспитывать молодых певцов, помимо консерватории, и в театре, работая там вокальным педагогом. И как член художественного совета театра она привносит в него свой богатейший сценический опыт, точные представления о том, кем и каким должен быть в театре режиссер, дирижер, певец, концертмейстер.

А. Ц.: В этом ведь тоже проявляются репризные черты музыкальной формы, в которую облеклась жизненная фабула певицы. Маргарита Худовердова снова пришла в театр – Ростовский музыкальный, ставший прямым преемником той самой ростовской музкомедии, где начинала она свою сценическую карьеру. Можно сказать, она вернулась в родные Пенаты, вернулась в новом качестве, но с прежним горением, молодой энергией и влюбленностью в музыкальную сцену.

В. Келле

ВРЕМЯ БЛАГОДЕНСТВИЯ САМО СОБОЙ НЕ ПРИДЕТ
(К 70-летию М. Н. Саямова)

Музыкальное образование, пожалуй, всегда было самым сложным, таинственным. Ведь в музыкантах (исполнителях, композиторах, музыковедах) должны естественно сочетаться такие (в чем-то противоречащие друг другу!) данные, как слух, мышечная активность, даже физическая выносливость, интуиция, художественное воображение, психологическая тонкость, интеллект, логика, чувство времени (физического, психологического, художественного), эстетический вкус, память, способность концентрации, артистизм, дар сочинения, проникновения в индивидуальные и национальные миры и что-то еще, не поддающееся определению. Как совместить формирование этих качеств, развить способности в одной образовательной программе, как балансировать между главным и не столь существенным, когда важно все – от занятий инструментом или голосом до формирования мировоззрения, физической и умственной гармонии или владения иностранными языками.

Музыкальное образование в системе образования в целом живет не просто. Немыслимое сочетание специалистов в одном учебном заведении! Дисциплины, требующие индивидуальных занятий с педагогом, а также участия концертмейстера-пианиста для всех остальных исполнителей. Работа настройщиков, инструментальных мастеров. А сами инструменты! Их дороговизна!

В древности образованием руководили вожди племен, шаманы, жрецы, гуру и т. п. Обучение музыке прошло множество этапов. Возникли школы мастерства. В одних странах (в культурах устной традиции) знания передавались непосредственно от мастера к ученику, в других обучение происходило в специальных учебных заведениях. Так в свое время появился тип учебного заведения, прародителя современного музыкального вуза – Парижская консерватория, год ее рождения 1784.

Есть свои особенности в каждой национально-государственной системе образования. И, конечно, российская система выдерживает самые жесткие критерии мирового уровня.

Одно из ведущих музыкальных учебных заведений России и мира — Музыкально-педагогический институт, которым до 1967 года руководила его создательница Е. Ф. Гнесина. Теперь это учебное заведение носит имя Елены Фабиановны, ее сестер — Евгении, Марии, Елизаветы, Ольги и брата Михаила. После Елены Фабиановны вуз до 1970 года возглавлял Ю. В. Муромцев, затем (в 1971–1979) – В. Н. Минин. Большой период (с 1979 по 1999 с перерывом на три года, 1981–1984, когда ректором был Я. П. Александров) во главе института стоял С. М. Колобков, а с 2000 – М. Н. Саямов.

Понятно, что время открытия учебного заведения (1944 год!) нельзя считать благоприятным. Создание института можно считать личным подвигом Елены Фабиановны и ее единомышленников. Среди первых профессоров – всемирно значимые музыканты: Г. Нейгауз, М. Юдина, В. Борисовский, Н. Сперанский, М. Табаков, М. Гнесин, Т. Гутман, Л. Оборин, К. Эрдели, С. Козолупов, С. Скребков, В. Ферман. Всю плеяду первых «гнесинцев» назвать невозможно!

Сегодняшнее время жизни вуза — ныне Российской Академии музыки им. Гнесиных – сложно посвоему. Перестройка, выживание, вхождение в Болонскую систему образования, принятую как эталон в Европе...

Ректору Российской Академии музыки Михаилу Николаевичу Саямову исполнилось 70!

По-разному можно отметить такую славную дату. Наше решение, возможно необычное. Но, судя по всему, оно не противоречит характеру юбиляра. О его возрасте не приходится думать окружающим. С утра ректор «Гнесинки» на рабочем месте – собран, энергичен, готов к общению, не боится трудностей, способен видеть главное и хорошее. Мышление Михаила Николаевича отвечает самым современным критериям – понимает метко и быстро, отвечает на наши вопросы не словами, а делами, владеет ситуацией, точно формулирует мысли.

Михаил Николаевич, какова, на Ваш взгляд, нынешняя ситуация: что происходит сейчас с музыкальным образованием и музыкальной культурой в целом? Ведь к Вам, как ректору вуза с большим опытом руководителя и педагога, стекаются все нити, связывающие искусство и образование — социальный контекст, психология студентов, настроения педагогов, жизнь или выживание вуза...

Вопрос, конечно, глобальный. Ведь музыкальное искусство, музыкальное образование – это очень многослойное, многозначное явление. Противоречия здесь возникали всегда и во все времена. Положение музыкантов, которые занимаются академическим искусством, сегодня осложняется еще и тем, что приходится бороться за высокие критерии, за сохранение тех традиций, которые были заложены музыкантами золотого века российской культуры – Глинкой, Балакиревым, Римским-Корсаковым, Мусоргским, Чайковским, Рахманиновым... Высокие эталоны искусства поддерживались ведущими российскими консерваториями, которые за время своего существования создали крепкую систему музыкального образования. Эта система, воспитавшая не одно поколение музыкантов мирового масштаба, и сегодня самая лучшая.

Отечественная система музыкального образования продолжает бурно развиваться, несмотря на то, что многие этого не хотят. В РАМ им. Гнесиных, к примеру, с каждым годом увеличивается конкурс на приемных экзаменах практически на все специальности. Более того, несоизмеримо выше, по сравнению с прошлым десятилетием, стал уровень подготовки поступающих, которые приезжают из самых разных уголков России (более чем из 60-ти городов!).

Классическое искусство не только не умирает, но приобретает все более широкие слои публики. Вскоре оно прекратит быть элитарным, поскольку теперь стало модно ходить в театры, на концерты академической музыки. Становится популярным не потребление дешевой попсы, а участие в серьезных мероприятиях, представляющих высокую ценность для нашей культуры.

Музыкальные школы постепенно возрождаются после долгого провала, возрастает конкурс при приеме. Не иссякают таланты, они развиваются благодаря блестящим педагогам. Везде, даже в самых отдаленных училищах есть преподаватели, которые готовят специалистов высокого класса. И уже не секрет, что зачастую на конкурсах представители периферийных училищ побеждают москвичей.

Система музыкального образования построена в виде пирамиды, где у основания сотни, тысячи музыкальных школ. Сужается эта пирамида к училищам, колледжам, затем к вузам, к аспирантуре, и на вершине выходят талантливые, замечательные музыканты. Эта система продумана и очень хороша: она позволяет охватить большое число детей различных социальных слоев, дает возможность распознать талант уже на ранней стадии обучения.

Все выглядит идеально, ничто не мешает нам развивать лучшие традиции российского образования?

Конечно, существует другая сторона медали. В кругу тех людей, кто руководит процессами в современном обществе, и образуются самые большие сложности нашего существования. Есть старая русская болезнь – «реформаторский зуд». Реформы часто навязываются ради самих реформ, преобразования ради преобразований, деятельность ради того, чтобы показать эту бурную деятельность. Поэтому каждый чиновник, приходящий в сферу образования, считает себя обязанным проявить себя как новатор, сделать что-либо «необыкновенно новое», внести поправки, ведь до него «все было неправильно».

Наверное, преобразования нужны, но там, где действительно плохо, где и вправду нужно искать пути усовершенствования. Но когда преобразования касаются тех областей, где все идет хорошо, они действуют разрушающе. Как говорится, «от добра не ищут»…

Почему мы испытываем волнения по поводу вхождения в Болонский процесс? – Потому что интеграция в европейское образовательное прост-

ранство может отрицательно сказаться на отечественном музыкальном образовании. Это наиболее важный и острый вопрос, который состоит не в том, хорошо это или плохо, а каким образом данная идея осуществляется. Нельзя «слона пускать в посудную лавку»… В европейском сообществе очень мягкие правила интеграции разных национальных культур, разных систем образования. Так почему же мы стремимся слепо перенимать то, что нам не подходит?

Нам навязывают систему бакалавриата, которая снизит уровень нашего диплома, лишит многих музыкантов получения полноценного пятилетнего образования, потому что на уровень магистра смогут перейти далеко не все. Почему зачастую случается так, что студенты из Китая, Кореи, обладая незаурядными музыкальными способностями, оказываются слабо подготовленными? – Да потому, что в этих странах нет системы начального музыкального образования, на которой должна строиться вся дальнейшая линия музыкального развития.

В наших руководящих кругах существует ошибочное представление о том, что музыканты, которых, по их мнению, «в огромном количестве плодят наши вузы», никем не востребованы, что это «балласт на бюджете». Поэтому есть желание всеми силами освободиться от этого бремени, снять с нагрузки государства воспитание элиты музыкального искусства. Аргументы таковы: «Ваши студенты вынуждены играть в переходах, для них нет рабочих мест и т. п.»

В данном случае существует очень серьезная философская ошибка – можно ли жестко увязывать образование с местом работы? Образованные люди нужны не только для того, чтобы занимать положенные им рабочие места. Образованные люди необходимы в принципе. Потому что это люди, которые умеют мыслить, чувствовать. Они представляют тот редкий слой населения, который впитал в себя мировую культуру. Это и есть, собственно говоря, культура нации, которая должна строиться фундаментально, а не лишь с прагматической точки зрения.

Нашей стране катастрофически не хватает просветителей, культуртрегеров, которые раньше «шли в народ» и несли «культуру в массы», преподавателей, имеющих гуманитарное образование, в тысячах общеобразовательных школ, не хватает людей, которые могли бы повести своего ребенка на серьезный концерт. Ощущается большая нехватка воспитателей в детских садах, которые могли бы с малых лет воспитывать культурных граждан. Молодое поколение сейчас воспитывается на низкопробных фильмах и второсортной музыке. Вместо ласковых красивых зайчиков из старых мультфильмов на телеэкране постоянно возникают монстры, чудовища. Что можно ожидать от страны, если ее будут населять люди, воспитанные в злобе, насилии, ненависти, агрессии?

Проблемы общекультурного характера связаны с тотальной коммерциализацией. Существует неверная установка, что культура должна идти вслед за спросом. Ведь всегда самые доходные статьи бизнеса, пользующиеся постоянным спросом, связаны с эксплуатацией человеческих пороков – наркомания, алкоголизм, проституция, игорный бизнес, торговля оружием. То есть все то, что людям вредно, – приносит наибольший доход. Так можно ли ориентироваться на спрос, закрывая глаза на тот вред, который приносит «музыка», разбивающая психику? Научно доказано, что даже структура воды меняется в зависимости от звучания той или иной музыки. Что же говорить о человеке, на 80 процентов состоящем из воды?

Было время, когда под запретом находился джаз, стиляги и т. д. Такие табу вряд ли помогают избавиться от того или иного явления. Напротив, уходя в подполье, оно становится еще более желанным.

Мы, находясь на олимпе высокого искусства, чувствуем в чем-то свое превосходство и иногда стараемся не замечать всего происходящего. Но для того, чтобы выжить, необходима и прочная общественная позиция. Если мы хотим быть понятными, признанными, это надо решать только с помощью активной позиции тех людей, которые достигли высоких результатов в искусстве. Не имея возможности активно проникать в средства массовой информации, в студенческую среду учебных заведений разных специализаций, мы связаны по рукам и ногам. Почему теперь забыты просветительские программы, лекции-концерты, шефские концерты? Средства массовой информацией полностью захвачены коммерческими структурами, шоу-бизнесом, а мы спрятались в своем уютном уголке и бездействуем, полагая, что само собой придет время благоденствия.

На Художественном совете Московской филармонии совсем недавно ставился вопрос о том, чтобы активно проникать в различные аудитории, не ожидать, пока человек с билетом придет в зал, а

стараться притягивать слушателей. Может быть, это дойдет до тех, кто считает, что «такое искусство народу не нужно». Те люди, которые так полагают, видимо, представляют не народ.

Каким Вам представляется удельный вес РАМ им. Гнесиных в музыкально-образовательном процессе?

Хотелось бы отметить, что рейтинг нашей академии сильно возрос, особенно за последние годы. Если в 60-е годы Московская консерватория была на пике популярности, то о нашем институте практически никто не знал. Тогда это учебное заведение (учитывая и Ленинградскую консерваторию) было второго и даже третьего сорта. Сегодня положение совершенно другое. Наше учебное заведение в течение последних 15 лет зарекомендовало себя как одно из ведущих. Ежегодно у нас появляется 120–150 лауреатов конкурсов. Есть просто замечательные студенты, великолепные пианисты, чего раньше не было вообще. Сильная виолончельная школа. Очень крепкий дирижерско-хоровой факультет, замечательные оркестры, хоровые коллективы, сильные духовики, прекрасные научные работы.

РАМ им. Гнесиных значится во всех федеральных справочниках. Нет второго такого учебного заведения, в котором есть абсолютно все специальности музыкального искусства, все формы обучения, факультет повышения квалификации, дополнительные формы обучения, школа, колледж, сектор педпрактики, аспирантура, ассистентура, Совет по защите кандидатских и докторских диссертаций, современные кафедры, великолепная библиотека, фонотека. Мы составляем каталог для оцифровки всех наиболее дефицитных изданий. Особого внимания заслуживает фольклорная фонотека. Такого собрания подлинных песен разных регионов России нет нигде. Каждый год студенты отправляются в экспедиции по собиранию народных песен.

На базе РАМ им. Гнесиных создана Ассоциация вузов культуры и искусства России. Необходимо консолидированное мнение коллективов вузов культуры и искусства – по вопросам статуса, системы перехода на автономное управление, разных схем рейтингов вузов, систем оценки деятельности вузов, массы всевозможных проблем, связанных с лицензированием, аккредитацией, аттестацией учебного заведения, с введением новых специальностей, открытием новых факультетов. Ассоциация может взять на себя функции агентства по привлечению иностранных студентов, по формам взаимодействия с зарубежными учебными заведениями, с фирмами, занимающимися направлением студентов на обучение в другие страны. Совместные акции по проведению конкурсов, конференций, симпозиумов, смотров и т. д. Тут огромное количество всевозможных аспектов, начиная от создания юридической службы. В принципе Ассоциация может выполнять роль общественной палаты, которая рассматривает обращения отдельных вузов, членов коллективов этих вузов, может способствовать решению локальных проблем вузовской жизни.

Хотелось бы подробнее узнать о проблеме автономного управления…

Когда только начались процессы по переводу на автономное управление различных учреждений, в том числе и образовательных, мы включились в активное движение за ограничение, по которому вузы культуры и искусства не подлежат переходу на автономное управление. В принципе самостоятельность учебного заведения гарантирована Конституцией, хотя эта самостоятельность совершенно не реализована в действительности. Автономное управление, конечно, предполагает меньшую зависимость от государственных органов, от учредителей, контролирующих организаций, казначейства. При этом лукаво сказано, что бюджетное финансирование *может сохраняться*. А может – и нет? Есть вузы, имеющие собственные источники доходов, и они будут, несомненно, рады перейти на автономное управление. Экономические, юридические вузы имеют возможности отказаться от бюджетного финансирования. В сфере культуры и искусства это невозможно. У нас дорогое образование, потому что на одного педагога приходятся четыре студента – в отличие от тех вузов, где отсутствуют индивидуальные занятия.

Чтобы выжить, нам нужно тогда переходить на платную форму обучения. А что, у нас талантливые люди – все из обеспеченных семей?.. Как раз наоборот. Мы не можем ориентироваться на платежеспособность абитуриента.

Опека Федерального агентства нас не только не беспокоит – мы работаем мы абсолютно в полном согласии. Со стороны нашего учредителя есть глубокое понимание всех проблем, связанных с куль-

турой и искусством, потому что там еще сохранился профессиональный костяк работников, которые выросли в искусстве, прошли через наши проблемы. У нас не было сбоев по заработной плате, сделан ремонт.

Насколько известно, у Гнесинской Академии двойное подчинение – мы зависим и от Министерства образования, и от Министерства культуры. Но если с Федеральным агентством по культуре и кинематографии мы можем говорить на одном языке, то для Министерства образования мы ведь очень специфичны…

От Минобразования мы очень серьезно зависим. Лицензирование, аттестации, аккредитации, вся документация по существованию вуза находится в их ведении. Для него мы – просто «головная боль». Они хватаются за голову только при одном произнесении слова «специфика»: «Ради Бога, оставьте нас в покое с вашей спецификой! Мы уже про это слышать не можем». Классификаторы, пресловутые образовательные стандарты, все эти модули, по которым отчитывается каждый вуз о своей работе... Это гигантские тома документации, ужасное количество бумаготворчества, такая бюрократическая система, которой не было и в социалистические времена. Мы настолько завалены бюрократической работой, что не понятно, когда творчеством заниматься. Нельзя все вузы – медицинские, лесотехнические, физико-математические, музыкальные, хореографические, театральные – стричь под одну гребенку.

О ближайших перспективах учебного заведения, которое раньше называли «У Гнесиных»… Что нас ждет завтра?

Дальнейшие перспективы сегодня связаны с материальной базой. Нам, прежде всего, необходимо расширение. Мы задыхаемся в этом учебном корпусе, в связи с этим не можем развивать международные контакты. Есть большое количество желающих учиться у нас, но мешает острая нехватка аудиторий. Самая тяжелая проблема – общежитие.

Еще одна проблема — пополнять нашу академию молодыми кадрами. Мы принимаем наших лучших выпускников на работу. Создали систему ассистентства. В частности, на кафедре фортепиано сейчас 17 наших недавних студентов, и, пожалуй, они «делают погоду» сегодня. Это перспектива дальнейшего развития, потому что основной преподавательский состав уже в возрасте, «провалилось» среднее поколение. Будущее в том, чтобы оставлять современно мыслящих талантливых людей в стенах нашей академии.

Ваша творческая судьба связана не только с Гнесинским вузом, но и с Ростовской консерваторией, несколько слов о ней, пожалуйста…

В Ростовский музыкально-педагогический институт, как тогда называлась консерватория, я пришел в 1968 году, когда там было всего 70 студентов. Он открывался с помощью бригады профессоров, приехавших из Новосибирска. Именно тогда были заложены лучшие традиции, поддерживаемые крупными музыкантами. Среди них скрипачи Александр Амитон, Соломон Куцовский, музыковеды Лия Хинчин, Николай Орлов, Николай Тифтикиди, такие замечательные музыканты как Александр Зданович, Владимир Гузий, Алексей Сахаров, Маргарита Ожигова и другие.

Через год я стал проректором этого института. С тех пор в течение 12 лет формирование института проходило при моем непосредственном участии. Создавались деканаты, кафедры, формировался студенческий состав. Каждый год мы принимали на работу около 25 преподавателей. Это были молодые музыканты, которые сейчас уже маститые мастера. Одним из первых был принят музыкант со студенческим билетом № 1 Анатолий Цукер, который сегодня является проректором по научной работе, доктором искусствоведения, одним из известнейших музыковедов в стране.

Этот вуз, как ни удивительно, сохранил около 80 процентов тех кадров, которые начинали работать в те годы. Очень мало изменился преподавательский состав. Каждый год наши педагоги ездят на гос. экзамены в Ростов. Отзывы о работе преподавателей – самые восторженные. Другое дело, что нередко при приеме негде взять особо одаренных студентов, так как лучшая их часть стремится поступать в столичные вузы. Но, несмотря на это и благодаря высокому педагогическому мастерству, результаты очень серьезны. Замечательное нововведение – колледж при Ростовской консерватории, в котором совершенно фантастические дети. Сколько лауреатов российских и международных конкурсов вышло из этих стен! Прежде всего, Ростовская консерватория отличается очень высоким профессиональным уровнем педагогического коллектива.

Ю. Желнова

«ЗАНИМАЮСЬ ТОЛЬКО ТЕМ, ЧТО МНЕ ИНТЕРЕСНО» (к 70-летию С. П. Сахаровой)

Трудно преувеличить значение концертмейстера в нерасторжимом союзе «певец–пианист», ведь концертмейстер для певца – это не только партнер, но и чуткий, преданный друг, «надежда и опора», педагог, режиссер, драматург, и, самое главное, со-творец. Умение в нужную минуту подставить свое плечо и протянуть руку помощи – вот главные качества, которыми должен обладать концертмейстер. Ими, без сомнения, наделена Светлана Сахарова, и проявились они не только в ее профессиональной деятельности, но и в жизни. «Главное в нашей профессии – партнерство», – говорит она. – Задача концертмейстера – любить самого слабого своего партнера и помогать ему во всем».

Светлана Павловна родилась 8 ноября 1936 года на Украине в городе Житомире, во время гастролей ее родителей – работников Запорожского драматического театра им. Щорса. Постоянные переезды, связанные с гастролями театральной группы, остались ярким воспоминанием детства. «Наверно, поэтому, я до сих пор люблю вагоны и запахи вокзала», – признается она.

Тяжелые годы Великой Отечественной войны семья провела в эвакуации в Средней Азии. Только в 1944 году им удалось вернуться на родину, в Запорожье, а в 1945-м они переехали в город Ужгород Закарпатской области. Здесь прошли детство и юность Светы – время первых мечтаний и первых успехов, здесь она закончила среднюю общеобразовательную и музыкальную школы, а затем и музыкальное училище по классу фортепиано. Несмотря на то, что еще в раннем детстве ей удалось повидать немало украинских городов, единственным родным местом Светлана Павловна считает именно Ужгород. И дело, наверно, не только в том, что здесь прошли детские годы, но и в том, что с этим городом связано первое серьезное увлечение музыкой.

Случилось это отнюдь не в музыкальной школе, а в музыкальном училище. С детства любознательной и целеустремленной Свете любое дело давалось с легкостью. Так, еще до окончания музыкальной школы она была хорошо известна в своем родном Ужгороде по многочисленным концертным выступлениям. Однако музыка была далеко не единственным ее увлечением. Продолжению ее музыкальной карьеры чуть не помешала любовь к биологии и ботанике. К счастью, в нелегкой борьбе между наукой и искусством победило последнее, и Ужгородское музыкальное училище распахнуло перед Светланой двери в мир музыки.

С большой благодарностью вспоминает Светлана Павловна своего училищного преподавателя по специальности Д. Е. Задора: «Это был замечательный музыкант и отличный педагог». Именно он смог по-настоящему заинтересовать Светлану музыкой. Главным принципом его работы со студентами было постижение музыки во время ее непосредственного звучания. Поэтому он сам очень много играл на уроках, передавая своим исполнением глубинное ощущение музыки. После четы-

рех лет, проведенных в классе Д. Е. Задора, Светлана не только обогатила и расширила свой музыкальный кругозор, но научилась самому главному – глубоко понимать и искренне любить музыку.

За годы обучения в училище занятие музыкой переросло простое увлечение, и вопрос, продолжать ли музыкальное образование, даже не стоял – в 1955 году по окончании училища Светлана поступает в Киевскую консерваторию. На втором году обучения переводится в Львовскую консерваторию, которую заканчивает с отличием (1960).

Жизнь каждого человека складывается из встреч с разными людьми. Иногда эти встречи мимолетны и незначительны, а иногда – знаменательны и даже судьбоносны. Такой знаковой встречей для Светланы Павловны в годы обучения в консерватории стали занятия по классу камерного ансамбля с А. Н. Котляревским. Изумительный музыкант, чуткий педагог, человек тонкой душевной организации, он необыкновенно располагал к себе, своим музыкальным и педагогическим талантом мог пробудить в своих студентах такую же любовь к музыке, которой горел сам. Вспоминая свои уроки у Арсения Николаевича, Светлана Павловна говорит: «С этого все и началось». Именно эти занятия стали отправной точкой становления ее как ансамблиста.

В классе у А. Н. Котляревского Светлана по-настоящему увлеклась вокальной музыкой. Наверно, в этом была заслуга не только педагога. Думается, ее интерес к связи музыки и слова надо искать еще в раннем детстве: артистический круг общения, театр, спектакли, – все это не могло не оставить следа в любознательной и впечатлительной детской душе. Еще один немаловажный факт, сыгравший в пользу именно вокальной музыки, – это большая любовь к поэзии. Так, выбор Светланы Павловны становится не только понятен, но и очевиден, ведь камерное пение является синтезом не только музыки и слова, но и сцены, «театром одного певца».

Со временем Светлана становится ассистентом профессора Котляревского в классе камерного пения. Она занимается подбором и разучиванием программ с вокалистами, что говорит не только о большом доверии педагога к своей студентке, но и о высоком профессионализме Светланы, ведь все это требует незаурядных знаний специфики вокального исполнительства, умения раскрыть и подчеркнуть индивидуальность певца.

Котляревскому Светлана обязана еще одним большим увлечением – игрой на органе. Во Львовской консерватории факультативные занятия по классу органа вел Арсений Николаевич. Светлана посещала их два с половиной года, до того момента, пока преподаватель по специальности О. Кришталь не стал яростно протестовать, так как техника игры на органе вырабатывает жесткость удара, что в значительной степени сказывается на фортепианной игре. По этой причине на пятом курсе занятия на органе пришлось оставить.

Однако, эти занятия, а особенно публичные выступления на органе остались одними из самых ярких впечатлений консерваторских лет. Среди концертов, в которых Светлана исполняла партию органа, особенно запомнились представление «Сельской чести» Масканьи в Львовском оперном театре и исполнение «Реквиема» Моцарта под управлением Ф. М. Колессы.

После окончания консерватории Светлана по направлению преподавала в Львовском музыкальном училище, а после рождения дочери Людмилы некоторое время работала в Ужгородском музыкальном училище. Однако, несмотря ни на что, связь с любимым учителем не была потеряна. И когда он переехал в Новосибирск, то пригласил туда и Светлану с мужем. Замуж за Алексея Владимировича Сахарова она вышла еще будучи студенткой третьего курса консерватории. В Сибири они прожили пять лет. Светлана Павловна работала в Новосибирской консерватории преподавателем концертмейстерского мастерства и камерного пения. С увлечением отдавалась работе – помимо преподавательской деятельности, сыграла множество концертов с вокалистами. Программы отличались большим разнообразием и новизной: ведь помимо западно-европейских и русских классиков, Светлана Павловна охотно обращалась и к произведениям современных композиторов – Ю. Шапорина, С. Слонимского и др. Настоящим музыкальным событием стало исполнение с Н. Чередниковой романсов Мессиана на французском языке. «Это было счастье», – вспоминает Светлана Павловна. В Новосибирске она выступала не только в качестве концертмейстера, но и как органистка.

В консерватории подобрался очень интересный коллектив, который объединяла не только работа, но и дружба. Однако, несмотря на все это, Светлана Павловна, устав от сибирских морозов, мечтала вернуться на юг. Очень скоро им представилась такая возможность. В Ростове-на-Дону открывался музыкально-педагогический институт, и стоявший у его

истоков бывший педагог Новосибирской консерватории В. М. Гузий предложил чете Сахаровых продолжить свою педагогическую деятельность в молодом вузе. Так, в августе 1967 года Светлана Павловна с мужем и двумя дочерьми переезжают в Ростов.

Южная столица России и молодой вуз обязаны Новосибирску многими замечательными специалистами, ведь кроме В. М. Гузия, его жены С. Н. Подольской, С. П. и А. В. Сахаровых, туда переехали Л. Я. Хинчин с мужем А. П. Здановичем, Н. Ф. Орлов, С. Б. Куцовский и другие, а также А. М. Цукер, В. С. Ходош, тогда еще студенты. Сразу по приезде в Ростов Светлана Павловна заняла должность старшего преподавателя по общему фортепиано. Через год в институте открылось отделение камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки. С первого дня его существования новой кафедры Светлана Павловна, имевшая за плечами опыт работы в Новосибирской консерватории, сразу заняла на ней ведущее положение. Очень скоро она становится заведующей отделением, а со временем доцентом и и. о. профессора новой кафедры.

Посвятив педагогической деятельности в Ростовской консерватории 38 лет, Светлана Павловна чрезвычайно многообразно проявила свое дарование и профессионализм. Ею воспитано свыше 120 выпускников, многие из которых ныне работают в концертных организациях, в музыкальных театрах (в том числе Большом театре), вузах (РАМ им. Гнесиных, Одесская консерватория и др.), в музыкальных училищах в нашей стране и за рубежом (Германия, США и др.).

Работая в консерватории с момента ее создания, Светлана Павловна воспитала достойную смену: ее ученицы Е. А. Потехина, Е. В. Горбенко, Н. В. Сурина – ныне доценты кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки. Выпускники ее класса занимают лидирующие позиции в концертной жизни региона (заслуженная артистка РФ Е. Комарова, солисты филармонии Е. Долгова, Д. Кривоносов, М. Белан, артистка театра музыкальной комедии И. Лопарева, преподаватель Л. Журавлева).

С деятельностью С. П. Сахаровой связано не только становление, но и последующее развитие школы концертмейстерского мастерства. Ведь кроме того, что Светлана Павловна является опытным и высоко профессиональным педагогом, она еще и крупный методист. Высок ее авторитет в училищах Юга России, куда она неоднократно выезжала с методической помощью и в качестве руководителя ряда крупных учебно-методических мероприятий. Ее перу принадлежат более 10 научно-методических трудов, опубликованных в Москве, Краснодаре, Ростове-на-Дону. Заметное место в ряде последних исследований, опубликованных в РГК, занимает сборник методических статей С. П. Сахаровой «Воспитание концертмейстера». Все работы получили прекрасные отзывы специалистов и постоянно используются в учебной практике.

Научно-методическая активность С. П. Сахаровой тесно связана с непосредственной концертно-творческой практикой. За годы работы в Ростове ею подготовлены свыше 50 концертных программ, ряд из которых был неоднократно повторен в разных городах страны.

За долгие годы вузовской работы С. П. Сахарова завоевала несомненный авторитет у коллег и нескольких поколений студентов. Многие ее ученики по общему фортепиано, концертмейстерскому классу и камерному пению, ставшие впоследствии ее коллегами по РГК (кроме названных выше, это Л. В. Варавина, Ю. К. Минасов и др.) с большой теплотой и благодарностью отзываются о Светлане Павловне. Светлана Павловна, беззаветно любя свою работу, была очень требовательна к ученикам. Однако ее студенты всегда с признательностью вспоминают ту художественную свободу, которую давала она на свих уроках. Ведь это редкий педагогический дар – раскрыть ученика, развить индивидуальность каждого студента. И это Светлана Павловна умеет делать мастерски. «Я счастлива, если смогла свое увлечение передать студентам. Подпитываюсь от них, а они от меня», – говорит Светлана Павловна. Одна из первых ее учениц по общему фортепиано (и выпускница А. В. Сахарова по специальности), ныне заведующая кафедрой народных инструментов, профессор, коллега и большой друг их семьи Л. В. Варавина отзывается о ней так: «Светлана Павловна – творческий человек в полном смысле слова. Такая она и в работе, и в жизни. Человек рядом с ней не может быть серым, неинтересным». «Горение – основная черта характера Светланы Павловны», – считает Е. А. Потехина.

Светлана Павловна необыкновенно притягательна для людей: у нее очень много друзей – многочисленные выпускники, разъехавшись даже по разным странам, не теряют связь с любимым учителем.

Исключительную ответственность, взыскательность к себе и окружающим, честность как жизненную позицию доказывают слова Светланы Павловны: «Я лишена тщеславия, поэтому всю жизнь занимаюсь только тем, что мне интересно».

Г. Рыбинцева

ЛИРИЧЕСКОЕ СОПРАНО ИСТОРИКА
(К 70-летию Н. П. Шляндовой)

К числу сотрудников, стоящих у самых истоков нашего вуза, принадлежит Нина Петровна Шляндова, которая на протяжении многих лет является одним из ведущих преподавателей кафедры социально-гуманитарных дисциплин.

Профессиональная биография Нины Петровны отличается единством устремлений и полностью посвящена преподавательской деятельности, в то время как ее географические координаты охватывают почти всю территорию России. Нина Петровна родилась в Поволжье, недалеко от города Горького (ныне Нижний Новгород), училась на Урале, на историческом факультете Пермского государственного университета. По окончании вуза она оказалась на Дальнем Востоке, где преподавала историю в Хабаровском педагогическом институте. Выдержав серьезный конкурс, Нина Петровна поступила в аспирантуру Московского педагогического университета, а через три года переехала на постоянное место жительства в город Азов, куда пригласили работать ее супруга.

Выбор профессии историка не был случаен. Мама, ее сестра и другие родственники Нины Петровны были историками и работали в сфере образования. Однако судьба Нины Петровны могла сложиться совершенно иначе. Немногие знают, что у нее был прекрасный вокальные данные – лирическое сопрано (об этом можно догадаться и сейчас, слушая ее звонкий голос в лекционной аудитории или пение во время праздничных мероприятий). В процессе учебы Нина Петровна постоянно участвовала в праздничных концертах, в конкурсах молодых исполнителей. Специалисты настоятельно рекомендовали ей переехать в Москву, чтобы серьезно заниматься музыкой. Этой мечте не было суждено осуществиться. Как это часто бывает, помешали материальные обстоятельства, ввиду которых переезд семьи в Москву и профессиональное обучение пению были невозможны.

И все-таки судьба парадоксальным образом связала Нину Петровну с музыкой. Впервые приехав

в Ростов-на-Дону для выяснения возможности трудоустройства, Нина Петровна случайно зашла в недавно открывшийся музыкально-педагогический институт, который находился недалеко от железнодорожного вокзала… Так в 1970 году началась научно-педагогическая деятельность Нины Петровны в нашем вузе.

В течение первых шести лет работы она прошла путь от преподавателя до высококвалифицированного специалиста: в 1971 году защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата исторических наук, в 1976 году ей было присвоено ученое звание доцента. На протяжении многих лет Нина Петровна преподавала дисциплины исторического цикла. С 1979 по 1981 год руководила работой кафедры, которая ныне называется кафедрой общественных наук.

С началом «перестройки» изменились и наименование, и принципы работы кафедры: был введен новый перечень изучаемых дисциплин, новые учебные программы, новые учебные планы. В этот период Н. Шляндова много и успешно работает в методическом направлении: разрабатывает авторские курсы по предметам «История Отечества» и «История культуры России», готовит методические материалы для изучения этих предметов, регулярно проводит студенческие конференции по актуальным проблемам исторической науки. Эти учебные курсы Нина Петровна преподает и сегодня.

Она является автором двух учебных пособий – «Россия: экономика, люди, политика (середина XIX – 30-е годы XX веков)» и «Общественно-политические движения в России (XIX – начало XX веков)», которые содержат глубокое разностороннее исследование социально-политических процессов в один из наиболее сложных периодов истории России.

Педагогическая и научная деятельность Н. Шляндовой отмечена склонностью к глубокому научному анализу и нестандартным оценкам событий отечественной истории. В современных условиях, когда преобладающим стал событийно-описательный метод изучения и изложения истории нашего государства, пособия Н. Шляндовой выгодно отличаются стремлением к глубокому объективному анализу исторических событий и причин, их вызывающих. Опираясь на обширный теоретический, фактический, документальный материал, автор прослеживает динамику экономического и социально-политического развития России на рубеже XIX–XX столетий, представляет события этого времени как закономерный результат всей предшествующей истории нашего государства, всесторонне исследует специфические особенности ситуации, породившей трагические события российской истории в начале XX века.

В течение долгих лет работы в консерватории Нина Петровна заслужила искреннее уважение своих коллег и студентов. Многие из сегодняшних сотрудников вуза с неизменной благодарностью вспоминают ее занятия по истории Отечества и другим дисциплинам исторического цикла. Многолетний добросовестный труд педагога был отмечен государственной наградой: в 1985 году ей было присвоено почетное звание и вручена медаль «Ветеран труда».

Не только профессиональные, но и человеческие качества Нины Петровны получили высокую оценку коллектива консерватории. Ее ответственность, дисциплинированность, требовательность, принципиальность сочетаются с доброжелательностью, энергией, оптимизмом. В ней удивительным образом уживаются маленькая хрупкая женщина и сильный мужественный человек. О характере Нины Петровны свидетельствует, в частности, тот факт, что на протяжении многих лет в любую погоду она ходит на работу пешком, а путь от Северного микрорайона до консерватории далеко не близкий.

Как настоящий ученый, Нина Петровна всегда верна истине. Ее невозможно упрекнуть в необъективности, в несправедливом, предвзятом отношении к сотрудникам или студентам. Даже в самых сложных профессиональных и межличностных ситуациях она никогда не идет на компромиссы с совестью. В период, когда решения руководства не обсуждались и были обязательны для исполнения каждым, Нина Петровна имела мужество противостоять мнению партийного начальства, защищая честь и достоинство своих коллег. На это в то время решился бы далеко не каждый.

На протяжении многих лет Нина Петровна работает со студентами-первокурсниками. Открывая изучение цикла социально-гуманитарных дисциплин, она осуществляет перестройку сознания студентов, только что приступивших к получению высшего образования. Сотрудники кафедры знают, как непросто сформировать серьезное отношение к общеобразовательным предметам, которые в условиях творческого вуза представляются второстепенными, мешающими занятиям музыкой. Нина Петровна с успехом решает эту проблему. Все, кто учился у нее, знают, что она не допускает пренебрежительного отношения к своим предметам. В этом ей всегда помогают абсолютная преданность делу, высокая требовательность к себе и к студентам, непредвзятая оценка результатов их труда.

Как и большинство выпускников консерватории, я познакомилась с Ниной Петровной, будучи студенткой первого курса. С первых же занятий у всех моих сокурсников сложилось самое высокое мнение о ее профессиональных и человеческих качествах. Нина Петровна умела создать на занятиях по-настоящему рабочую атмосферу, не позволяя нам ни на минуту отвлекаться на посторонние предметы. Как настоящий педагог, она не только пере-

давала нам определенный объем информации, но, главное, – обучала методам получения знаний и работы с ними. Она учила нас системно мыслить: работать с литературой, формулировать проблемы и искать пути их решения. Каждое занятие с нею оставляло ощущение удовлетворения от хорошо выполненной серьезной работы.

Со времени моей учебы на первом курсе прошло уже достаточно много лет. Однако Нина Петровна абсолютно не изменилась. Она с той же увлеченностью и энтузиазмом относится к своей работе. Много раз приходилось слышать от нее: «Я не могу жить без консерватории», «Я не могу жить без наших студентов». Действительно, своим многолетним добросовестным трудом Нина Петровна доказала свою искреннюю преданность нашему вузу.

Г. Тараева

ЖЕНСКИЕ ИСТОРИИ СУСАННЫ АРАБКЕРЦЕВОЙ
(К 60-летию)

Ее судьба похожа на сотни и тысячи других в этом поколении. Родилась талантливая девочка в большом южном городе. Где в середине прошлого столетия было принято отдавать талантливых девочек из интеллигентной семьи в музыкальную школу. Ее отдали, и она хорошо и с удовольствием училась игре на фортепиано у милейшей и знаменитой в городе учительницы Бетти Моисеевны Штейнбух. У которой училась еще ее мама. И которую она, как и мама (и как тогда было принято), любила и боготворила.

Занималась много, делала первые успехи, выступала в концертах. Уже полюбив музыку и поняв, что ей будет отдана жизнь, поступила в музыкальное училище к очень именитому педагогу Валерии Игоревне Варшавской. У которой учились только самые талантливые дети, готовые идти в профессию с настойчивой преданностью. И тоже хорошо училась и делала еще большие успехи. С замиранием сердца от восторга и страха задумала поступать в Московскую консерваторию…

И поступила. Это тогда, в 60-е годы, было трудно, почетно. Вызывало уважение и восхищение. И казалось началом совершенно необыкновенного пути. Не просто дорогой к получению профессии и диплома, а приобщения к кругу знаменитых, именитых, необыкновенных людей. И она училась всему и у всех, жила в бурном водовороте столичной жизни среди светил отечественной фортепианной школы. И вообще среди светил музыкального артистического мира. Который тогда был какой-то очень важной частью культуры, каким-то особым измерением общества, открытого серьезному классическому искусству и литературе.

Много занималась, играла, посещала все, что только можно: занятия в классах выдающихся педагогов, концерты выдающихся пианистов и скрипачей, дирижеров и певцов. Много ходила по театрам, всегда стремясь общаться…

И пролетели-промчались пять лет этой совершенно необыкновенной жизни. Вернулась в свой большой южный город, где к тому времени тоже открыли консерваторию. Стала преподавать. И очень много играть. Концерты, концерты… И

опять пролетело – ого, сколько! – лет. И сколько учеников, сколько концертов…

Вот здесь эта женская история становится уже и непохожей на сотни и тысячи других. Работа, ученики – как у многих. А концертная жизнь – необычная, удивительная. Я бы ее назвала «концерт по заявкам слушателей». Не в рамках какой-то концертной организации, а просто в любой день и час, когда находятся люди, готовые слушать рояль. Люди, которые готовы слушать, потому что они знают и любят Сусанну Арабкерцеву. Далекую от мысли делать артистическую карьеру. Просто жить без игры на рояле – просто жить, просто преподавать – она не может. Для нее это такой естественный замкнутый круг: отдавать себя игре на рояле, отдавать себя публике и черпать жизненные силы от людей, которым нужна она и ее любимая музыка.

И люди это безошибочно чувствуют. На концертах Сусанны Арабкерцевой никогда не бывает людей, которые пришли потусоваться, попить кофе-шампанское в буфете, на других посмотреть – себя показать. Они приходят, как на мессу, таинство единения. Они поклоняются музыке как удивительному источнику красоты и силы духа. Сусанна – за роялем, а вокруг – братство посвященных, преданных.

Такие это необыкновенные концерты. Они бывают и в залах филармонии, консерватории, но очень часто в других самых разнообразных аудиториях. В библиотеке. В госпитале. В учебном заведении – концертном или даже конференц-зале. В реабилитационном центре. Везде – где есть рояль и люди, готовые слушать. И даже те, кто не знали, что готовы, что любят классическую музыку. Она играет, играет. Часто и говорит, общается с публикой – делится своей любовью и восхищением, чтобы еще надежнее обратить в свою «веру».

Такой вот «сам себе режиссер». Без импресарио, без агента она сыграла неимоверное количество концертов в своем городе, в десятках других городов и даже континентов. И обрела тысячи поклонников и почитателей.

Для нее не так важно, чтобы они стали *ее* поклонниками, важно чтобы не могли жить без музыки. Как она сама, которая служит этому просвещению-обращению. И многие становились добрыми друзьями, вовлекающими в этот музыкальных круговорот близких, приятелей, знакомых. Такой своеобразный «сетевой музыкальный маркетинг».

Неординарная судьба. Как и сама Сусанна, человек, конечно, неординарный. В приватной жизни – скромная до предела, даже как бы стремящаяся быть незаметным. Это при такой артистической коммуникабельности, открытости, расположенности к людям. Не только отсутствие саморекламы, всяческой броскости. Какое-то трепетное опасение причинить хлопоты своей персоной, своими проблемами. Другие в честь своего юбилея всех ставят «во фрунт»: звание, медали, грамоты, телеграммы от людей с громкими именами. Газеты, радио, телевидение, творческий вечер, пышный банкет. Звания есть – заслуженный деятель искусств РФ, заслуженный артист республики Ингушетия, профессор. Но все это никогда не афишируется, не празднуется громкими застольями – ни дома, ни на работе. Даже близкие не всегда знают…

– Скажи, Сусанна, почему ты, настолько связанная с публикой, множеством людей – тесно, близко, я бы даже сказала «интимно» – сторонишься «славы»? Почему избегаешь торжественных поздравлений, громких пожеланий?

– Не знаю. Семейный уклад, наверное. Сколько себя помню, всегда был такой распорядок. Никого – не дай, Бог! – не обременять. И отец, и мама всегда очень любили гостей, всегда принимали всех радушно, живо, с удовольствием хлопотали. Но даже специально не звали на домашние праздники – чтобы не обременять обязательностью визита, заботами о подарках. И мне всегда так кажется: вот сейчас создам кому-то суету. Хотя очень рада всем, кто приходит к нам домой. И всем, кто приходит на мои концерты. Я как-то не провожу грани между близкими, друзьями, знакомыми, слушателями. Очень люблю людей. Они мне безумно интересны. В общении я «подзаряжаюсь» той энергией, аурой, которая исходит от человека. И себя – и в игре, и в общении – выкладываю, очень искренне и до дна. А в жизни, в быту… Да, как-то всегда избегаю навязчивости, боюсь оказаться громкой. Может быть, это естественное продолжение моей артистической открытости…

Да, в этом ее необычность. Человек, когда у него много поклонников, становится нередко таким «по жизни актером». Все у него напоказ. Он весомо несет свой «авторитет». Сусанна Арабкерцева всегда готова слушать других, учиться, постигать. Она много думает, пишет статьи и книжки, выступает на конференциях и научных симпозиумах. Так вот, обдумывая и практически осуществляя «врачевание» души музыкой, она стала членом Международной Академии безопасности жизнедеятельности. И все это в каком-то жадном стремлении познать, преобразовать.

Это всегда было в характере. В консерватории она училась у Беллы Давидович, но были уроки и у Якова Флиера, Льва Власенко. Близко общалась с Дмитрием Кабалевским, который был ее «крестным отцом» при поступлении. Просиживала в классах на занятиях и Давида Ойстраха, и Мстислава Ростроповича. Никогда для нее не было деления на музыку для фортепиано или музыку для скрипки, виолончели, вокальную. Она уже и в Ростовской консерватории ходила на уроки к дирижерам хора, дирижерам симфонического оркестра. А еще в годы учебы «подрабатывала» в классах разных педагогов концертмейстером. Только сов-

сем не в современном смысле слова, когда зарабатывают на жизнь всем, что достанется. Она безвозмездно играла со студентами-инструменталистами и вокалистами, чтобы освоить репертуар. Даже это не то слово. Не репертуар – музыку композиторов, пишущих ведь не только для фортепиано. Разве можно пианисту не знать и не поиграть любимого С. Рахманинова виолончельную сонату. Или скрипичные сонаты В. А. Моцарта, Л. Бетховена, И. Брамса, Д. Шостаковича…

Да, эти времена покрываются туманной дымкой. Я помню, как лет десять спустя после окончания (а мы учились вместе, в один период «благословенных шестидесятых») встретила в коридорах Московской консерватории Лекочку Натансон. Жаловалась она, что папа – профессор Владимир Натансон – постарел и погрустнел. Очень горюет, когда на коллоквиумах студенты фортепианного факультета обнаруживают полно незнание поздних квартетов Бетховена А как же играть молодому пианисту поздние сонаты?!

Г. Т.: *Ты, наверное, тоже грустишь, что современные студенты мало музыки знают? Даже и своей, фортепианной.*

С. А.: Ну, как сказать… Конечно, сокрушаюсь. Но они не очень виноваты. В семье, вокруг, да даже среди педагогов нет былого поклонения роялю. Это ушло куда-то. В годы учебы в консерватории мы 24 часа в сутки вращались в музыке. Ну, может быть, не потому, что были такие умные и духовные – нас лелеяла атмосфера. Такие люди старшего поколения были вокруг нас! Со своими жизненными принципами, выбором ценностей, пристрастиями.

Но я верю, что своей культурой, своей «художественной религией» можно заражать. И нужно. Заряжать, обращать, вовлекать. То, что я много играю в любой аудитории, кого-то удивляет. Но везде есть люди, готовые жить в «непрагматическом» мире. Они далеки от главных дорог, по которым ездят великие гастролеры с громкими именами. И сегодня, кстати, – с дорогими билетами. А я – рядом. И мне эти люди нужны. Я много говорю с учениками о музыке, о композиторах, о произведениях. И со слушателями своими тоже говорю.

Г. Т.: *Говоришь, потому что хочешь расширить границы своего психологического воздействия? И музыкой, и словом?*

С. А.: Да, и это, наверное. Хочется подтолкнуть к рассуждению, размышлению. Я никогда не рассказываю, как музыковеды-ведущие о композиторах, о произведениях. Просто говорю, что эта музыка для меня значит. Может быть, кому-то неинтересно, что я об этом думаю. Может быть, кто-то другого мнения. Самое важное, чтобы эти мнение было. Чтобы музыка возбуждала мысль. Она ведь нам дана не для развлечения, а для взращивания в себе чего-то хорошего.

Г. Т.: *О, кстати, о развлечении. Сегодня вообще слово «музыка» для большинства людей означает песня, популярные певцы, суетливый мир «поп-звезд» и шоу-концертов. Они убивают классику, как думаешь?*

С. А.: Музыка всегда и везде музыка. Она, правда, бывает – и всегда бывала! – всякая: и плохая, и хорошая, и пустая, и великая. В веках все перемешалось, а потом всплывает только значительное, «первосортное». А в свое время человеку все дано разом, разграничить нелегко. И сегодня возвышенный католический напев «Ave, Maria» Дж. Каччини, например, может звучать в эстрадном концерте. А арии Моцарта в его время пели «тусовочные» примадонны – такие Маши Распутины XVIII века.

Вообще петь – это и физиологично, и духовно. Для здоровья физического и врачи, и знахари во все времена и на всех континентах рекомендовали петь. И для развития души – тоже. В эстрадном мире много зла, зависти, соперничества. Это всегда возле музыкантов так. Подумать только: вдова А. Скрябина была поражена, что С. Рахманинов пришел играть на панихиде своего «заклятого» соперника. Простила, и еще объясняла тем, которые были скандализованы…

Каждому – свое. Я играю вальсы И. Штрауса, обработки песен Дж. Гершвина. Многие «классические» пианисты сегодня включают в концерты джазовые импровизации, аранжировки популярных песен – современных и тех, которые уже можно назвать классикой XX века. Типа Beatles. Пусть музыка находит «кусочек» души и «вползает» туда. А какая…

Мне бы хотелось, чтобы мои студенты, молодежь больше играли людям. И больше ходили на концерты, в театры. У нас теперь есть – ура! – свой театр оперы и балета. И часто в него не достать билетов. Это радует и обнадеживает.

Может быть, это «юбилейное» интервью получилось далеко не обо всем. Ведь есть еще просто жизнь. Семья. Дом. Он осиротел прямо в канун этой круглой даты – ушла любимая мама. В по-

чтенном возрасте 86 лет, пережив папу ровно на годы их разницы в возрасте. Они очень любили друг друга и умерли в один день, только растянутый на разницу рождения. С ними уходило тепло и уют, радушие и забота – вся жизнь отдавалась любимой Шушаник. И трудные последние годы возрастных недугов мама была всегда рядом: и друг, и референт, и репетитор-ассистент. Да, она даже частенько занималась со студентами дочери – будучи по профессии инженером, всегда удивляя своей компетентностью, глубокой образованностью, интеллигентностью. Мой муж всегда звал ее «Миледи» – столько было благосклонности, благожелательности, благодарной отзывчивости.

Они покинули дом. Маргарита Аркадьевна. Борис Степанович – верх аристократического благородства, незаурядный ум, сама доброта и сердечность. Любимая свекровь Инна – милая, светящаяся ласковой расположенностью ко всем. Я никогда не встречала тещу и свекровь, так обожавших друг друга и своих общих детей. Мы бывали часто в этом доме – добром маленьком очаге благородства и культуры, щедрой отзывчивости. Светлая и вечная память покинувшим его обитателям! Дети трепетно и бережно несут в делах и поступках наказы их духовной жизни. Низкий поклон, что взрастили их в такой деятельной любви, научили существовать в красоте и добре…

Что ни говори, а юбилей заставляет задуматься о своем месте на земле, о своей миссии в этом мире.

Дорогая Сусанна Борисовна!

Пусть долгие годы огонек горит неугасимо! Рояль пусть будет «весь раскрыт» твоей душе! И тебе предан – как ты ему.

Играй, обращай людей в свою музыкальную веру с той же неистребимой страстью.

Да будет долгие годы рядом с тобой твой верный и преданный дружочек муж – боготворящий тебя за твой артистический дар и твою золотую душу.

Чтобы всегда рядом были все, кого любишь. Чтобы было с кем преломить кусочек хлеба и выпить глоток вина.

Радость творчества да не иссякнет!

Т. Франтова

«СЧАСТЬЕ – КОГДА ПИШЕШЬ, И У ТЕБЯ ПОЛУЧАЕТСЯ»
(К 60-летию Г. Н. Гонтаренко)

В августе 2006 года исполнилось 60 лет со дня рождения композитора, члена Союза композиторов Российской Федерации, доцента кафедры теории музыки и композиции Ростовской консерватории Галины Николаевны Гонтаренко.

Неужели уже 60? По-моему, она такая же, как 35 лет тому назад, когда мы познакомились: веселая, общительная, но и с несколько ершистым характером; обаятельная, остроумная, умеющая точно и кратко сказать главное, хотя порой ее словцо бывает изрядно едким; неисправимая «искательница приключений» на свою голову, которая, по-моему, никогда не пасует перед трудностями, преданная делу музыки, живущая музыкой. Она заботливо пестует и опекает своих учеников, правда, бывает иногда весьма пристрастной к начинающим композиторам (но возможны ли объективность в творчестве и бесстрастная любовь к музыке?). Всё – на контрастах в личности этой маленькой хрупкой женщины с черными молодыми глазами, в которых навсегда притаились одновременно печаль и смех.

Творческая судьба Галины Гонтаренко весьма типична для поколения советских композиторов, пришедшего в консерваторские классы в середине 60-х годов. Музыкальная молодежь, которая в самом начале творческого формирования успела уловить лишь отголоски «первой оттепели», жадно тянулась ко всему новому, несколько десятилетий недоступному из-за закрытости политического режима. Сегодня кажется странным, что в те годы был почти неизвестен Стравинский, ошеломлял Веберн, Штокхаузен казался почти инопланетянином…

Родившаяся в семье фронтовиков в 1946 году, Галина Гонтаренко в 1965 году поступила в Ленинградскую консерваторию по классу композиции после окончания теоретического отделения Ростовского училища искусств, имея в активе природную одаренность, мощный заряд энергии, интеллектуальное любопытство и каким-то удивительным образом унаследованный дух донской казачьей вольницы. Еще в стенах училища старейший ростовский композитор Алексей Павлович Артамонов угадал в неугомонной ученице перспективу развития композиторского дарования.

Музыкальная жизнь в Ленинграде в конце 50-х – 60-е годы была, конечно, несравненно интереснее, чем в провинциальном городе. Здесь парадоксально сочетаются повышенный интерес к музыкальным новинкам Европы и самозабвенное погружение в стихию народного творчества («вторая фольклорная волна» начинала движение в среде молодых ленинградских композиторов). Здесь расцветают праздники современной музыки на фестивалях «Ленинградской музыкальной весны», в узком дружеском кругу часто поют запрещенные песни Клячкина и Галича, и самая обаятельная эстрадная певица конца 60-х Эдита Пьеха тоже здесь.

В консерватории Галина попадает в класс профессора Вадима Николаевича Салманова – одного из первых советских композиторов, «дерзнувших»

применить додекафонную технику. Впрочем, дело здесь не в самой технике. Ведь додекафония в конце 50-х – начале 60-х годов была важна для молодых авторов не только сама по себе. Скорее, она стала почти символом свободомыслия, непринужденности самовыражения: писать, как требует творческое «я», а не как дозволяют…

В формировании облика молодого автора позиция учителя сыграла решающую роль. Салманов никогда не навязывал студентам свои собственные стилистические предпочтения. Главное, что он стимулировал в своих учениках, и что впитывала в его классе Гонтаренко, – потребность индивидуально, независимо от моды и конъюнктуры выразить свою личность в искусстве. Он не только сумел привить начинающему автору необходимые навыки профессионализма, но и понял, в какой «тональности» голос Гонтаренко будет звучать верно, подтолкнул ее к участию в фольклорных экспедициях в Вологодскую (1967) и Новгородскую (1968) области[1]. Эти поездки стали своего рода поворотным пунктом на пути формирования стиля молодого композитора.

К художникам в разное время и по-разному приходит творческая зрелость. У Гонтаренко прорыв к собственному почерку произошел непривычно рано для композитора наших дней – на третьем курсе консерватории. Ее блестящий дебют состоялся в 1968 году в рамках «Ленинградской музыкальной весны», где на студенческом концерте прозвучали «Пять романсов на русские народные тексты», вызвавшие заметный резонанс в прессе и профессиональных кулуарах фестиваля.

Успех сочинения не был случайным. Колоритные образы народных текстов, оригинальный сплав частей цикла, где с лирической протяжной соседствуют неистовая частушка и причет, составили броский жанровый профиль сочинения. Слушателей подкупила искренность, свежесть языка, и главное – присутствие композиторской индивидуальности.

Сегодня очевидно, что на всем последующем творчестве композитора лежит отсвет «Пяти романсов» – яркий мелодический тематизм, фольклорный генезис многих элементов музыкального языка, выпуклость контрастных перепадов между частями целого, особый «сурово-нежный» тон высказывания, очевидная приверженность вокальным жанрам, тяготение к лирико-трагедийным образам.

Комплекс перечисленных стилистических особенностей, как и вообще стиль Гонтаренко, отличается высокой степенью устойчивости. Качество стабильности стиля, важное в любые времена, особенно примечательно сегодня, когда полистилистика, стилистический плюрализм (или всеядность), частая смена манер высказывания – приметы эпохи постмодернизма. В этом отношении Гонтаренко идет своей дорогой, как бы не в ногу со временем, что и не очень удивительно. Недаром собственное состояние души, а может быть, и свой характер она определяет часто словечком «вопрекизм».

Один из приоритетов в ее творчестве – создание вокальной музыки. Уже в консерваторские годы вызревает желание, которое со временем составит, в сущности, основу творческого кредо автора: писать музыку о человеческом в человеке, о человеческой душе. Такая установка определила общее тяготение к интонации человеческого голоса и к музыке с текстом: «Музыка, связанная со словом, – про людей, слово усиливает присутствие человека» (из беседы с композитором). Отсюда круг предпочитаемых жанров, на удивление постоянный – вокальный цикл, кантата (с середины 80-х годов к этому добавляется программный цикл инструментальных миниатюр).

Начиная с «Пяти романсов» и вплоть до сочинений 2006 года, авторское слово в произведениях Гонтаренко основано на органичном взаимодействии музыки и поэзии. Текст для нее – и источник вдохновения, и «канал связи» для реализации собственных идей: «Сочетание слова с музыкой всегда завораживало. Для меня главная форма творчества – найти музыку к определенным стихам, их соответствие друг другу».

В мире поэзии у Гонтаренко есть свои явные предпочтения. Это «солнце русской поэзии» Пушкин и две великие русские поэтессы XX века – Цветаева и Ахматова[2]. Мне кажется, для нее они не

[1] В. Салманов, будучи учеником М. Гнесина, который, в свою очередь, учился у Н. Римского-Корсакова, живо интересовался судьбой музыкальной школы, созданной в Ростове Михаилом Фабиановичем. По воспоминаниям Гонтаренко, он иногда говорил полусерьезно полушутя: «Помните, Галя! Вы – правнучка Римского-Корсакова, это, между прочим, налагает ответственность. Вы должны писать русскую музыку».

[2] На стихи Пушкина написаны вокальный цикл «Декабрьские строфы», кантата «Дорожные песни» для тенора и оркестра русских народных инструментов. На стихи Цветаевой – вокальные циклы «Бессонница», «Марина – морская», камерная кантата «Плачи» для меццо-сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра. На стихи Ахматовой – вокальные циклы «Там тень моя осталась» и «Дорога, не скажу куда…», кантата «Скорбные страницы» для голоса и камерного ансамбля. Помимо этого, ею созданы сочинения на тексты В. Сосноры, Л. Стаффа, А. Вознесенского, А. Бестужева, К. Рылеева, П. Вяземского, В. Кюхельбекера, С. Муравьева-Апостола, А. Блока, Д. Хармса и др.

только великие поэты, но своеобразные постоянные спутники, собеседники, свидетели ее творческих исканий, мучений, соавторы состоявшихся сочинений. К стихам каждого – самое бережное и трепетное отношение. Уже выбор текстов, их компоновка в циклы – существенная часть творческого акта, при этом Гонтаренко неизменно демонстрирует глубокое раскрытие сути «поэтического характера». Потому так точно находит она верный эмоционально-психологический тон для воплощения элегичности и напевности пушкинского стиха, неистовой страстности цветаевского слова, возвышенного благородства ахматовской поэзии.

В каждом сочинении слово влияет на музыку очень значительно и непосредственно. Например, цветаевские резкие изломы настроения, таинство, ворожба удивительно точно переданы в музыке «Бессонницы» с ее внезапными переходами от светлой умиротворенности к бурному драматизму. Нечто родственное – и в кантате на стихи Цветаевой «Плачи», все части которой пронизаны сложной многозначной символикой стиха: загадочные иносказания, похожие на шаманские заклинания, постоянные смысловые пересечения. Колдовские изменения претерпевают и музыкальные темы кантаты, из лирических и спокойных превращаясь в исступленные возгласы или загадочные шорохи. Классически стройный ахматовский слог передан иными средствами. Скорбная исповедь страдающей женской души в цикле «Там тень моя осталась…» глубоко лирична. Цикл проходит «на одном дыхании», естествен и пластичен мелос, нет сложной хроматической светотени, которая окутывает цветаевское слово.

Наконец, Пушкин. Первое соприкосновение Гонтаренко с его лирой происходит в «Декабрьских строфах», где, дополняя друг друга, чередуются стихи Пушкина и поэтов-декабристов. Композитору удалось мастерски подобрать и сгруппировать стихи, не воздвигая барьера между поэзией Пушкина и стихами других, не столь значительных поэтов. Цикл весьма далек по стилистике от описанных выше сочинений. Композитор как бы черпает из другого жанрового источника – городской бытовой музыки XIX века. Отзвуки романсной лирики, салонного музицирования воссоздают атмосферу пушкинской эпохи. В музыке много изысканных, тонких деталей, но нет ничего «дамского»; это ярко гражданственная по пафосу лирика, пронизанная светлой печалью, нежностью, порою приобретающая трагическую окраску. В драматургии цикла возникает острый конфликт, где с одной стороны – Поэт и круг его друзей-декабристов, а с другой – царь, музыкальным решением противопоставленный миру Поэта.

Тема непримиримого противоречия между художником (его творчеством) и угнетением, насилием (прежде всего, духовным) – одна из «вечных», особенно для русского искусства. И, конечно же, «Декабрьские строфы» – произведение, повествующее не только о пушкинской поре, но и о дне сегодняшнем. Для Гонтаренко эта тема – сквозная на протяжении многих лет. Она по-разному звучит в двух ее масштабных кантатах – «Плачах» и «Скорбных страницах».

«Плачи» – произведение глубоко трагическое, своего рода реквием, выросший на почве постижения русской народной интонации и построенный как профессиональное пересоздание фольклорной «протоформы» – причитания. Это сочинение становится кульминацией того периода в творчестве Гонтаренко, когда не только ее интонационный словарь, но и весь склад мышления откровенно обнаруживают фольклорный первоисток. В последующих опусах он по-прежнему будет многое определять в ее музыке, но словно погрузится в глубину. Во всяком случае, жанрово определенные фольклорные прообразы почти исчезают.

Так происходит во второй, еще более трагической по общему содержанию кантате «Скорбные страницы». В «Реквиеме» Ахматовой, на основе текстов которого создано сочинение, личное горе матери и трагедия всего народа предстают в неразделимом единстве. Стремясь передать эту неразделимость всеобщего и личного, композитор гибко вплетает в ткань сочинения множество знаков, традиционных для музыки скорбного характера: обороты, подобные воплям плакальщиц, жанровые элементы траурного марша, интимные элегические романсовые интонации, песенность, которая в определенные моменты развития обретает черты яростной эмоциональной надрывности тюремного фольклора[3].

Стоит напомнить, что размышления о роли художника, его позиции, его «голосе» впервые

[3] «По-моему для текста Ахматовой нужен не стерильный академический язык. В нем такая боль стольких людей! Там должны быть звуки, как-то связанные с лагерными песнями; это, между прочим, целый пласт, особый» (из беседы с композитором).

появились в сочинениях Гонтаренко значительно раньше, в вокальном цикле «Скоморохи» на стихи В. Сосноры. Пять частей цикла – ярко контрастные картины, в череде которых без труда угадываются образы рублевской Руси, как бы в продолжение фильма Андрея Тарковского, ставшего знаменательным событием отечественной культуры на грани 60–70-х годов. Для общей концепции цикла важно уже само присутствие определенных персонажей. Скоморохи, игрецы, актеры в масках всегда выходили на сцену, когда открытое и прямое слово было под запретом, и в их иносказательных шутках-прибаутках звучало слово подзапретное. Так – и в цикле «Скоморохи», где речь идет о долге художника, о незаметном подвиге духовного подвижника в рубище калики перехожего во времена, когда веселятся «от безвременья тоски…»

Цикл «Скоморохи» примечателен еще одним качеством. Поэтический текст подталкивает к использованию многочисленных деталей изобразительного характера: здесь и предметы быта, и образы природы, и характерные персонажи. Композитор охотно поддается на эту «провокацию». Благодаря мастерскому использованию звукоподражательных приемов (колокольный перезвон, задорные наигрыши скоморошьих дудок, хромающее постукивание посоха) перед слушателем разворачиваются по-театральному зрелищные образы.

Театральность «Скоморохов» побудила автора вернуться к циклу через несколько лет и создать второй вариант – для голоса с симфоническим оркестром (1978), а затем и третий – для голоса с оркестром народных инструментов (1984). В новых версиях красочно-декоративная сторона музыки смогла воплотиться еще более рельефно и тонко, что имело определенные последствия. В течение последующих нескольких лет Гонтаренко пишет три развернутых инструментальных цикла, два из которых предназначены для русских народных инструментов («Старочеркасские картинки» для готово выборного баяна, «Провинциальные сюжеты» для квинтета русских народных инструментов), а третий – «О Таганроге – с нежностью» – для двух фортепиано. Все эти сочинения многое сближает – общность жанра программной инструментальной сюиты, своеобразная «земная» близость программ (все связаны с Югом России), театральная выпуклость музыкальных образов.

В Старочеркасске, разжалованной некогда столице Области Войска Донского, традиции жизненного уклада донских казаков (манера одеваться, говор, обычаи местных жителей) причудливо смешиваются с элементами современной городской культуры. Условно говоря, подобное сочетание «пропитывает» и звонкие музыкальные зарисовки Гонтаренко: народно-песенные интонационные обороты остроумно соединяются с чертами городских бытовых жанров, приемами современного инструментального письма, сонорики. В сюите много красочности, юмора, веселых «приколов». Например, написанная в форме фуги «Плутовка» комична от первой до последней ноты. В ней есть все, чему положено быть в этой серьезнейшей из форм, но все перепутано. В итоге получается не столько фуга, сколько забавный «антиполифонический ералаш». Надо хорошо владеть полифонией, чтобы уметь так шутить. А уж у Галины Николаевны, которая много лет преподает консерваторским студентам полифонию, в этой игре все козыри на руках!

«Провинциальные сюжеты» – очаровательны в своем роде. Они не претендуют на серьезные музыкальные рефлексии. Скорее, это музыка в русле «третьего направления» – внешне непритязательная, доступная неподготовленному слушателю, наполненная обаятельными запоминающимися мелодиями и пикантными шутливыми деталями (самая «вкусная» – «Свадьба с генералом»). Играть и слушать эту музыку – удовольствие, от нее исходит радостное ощущение праздника: все пьески – пиршество виртуозного ансамблевого музицирования на русских народных инструментах. Своим добродушным юмором, изяществом отделки, «заводными» ритмами они способны создать прекрасное настроение. Ту же линию в творчестве Гонтаренко продолжает сюита для двух фортепиано «О Таганроге – с нежностью». Театральность и образная конкретность обеих сюит не случайна: обе создавались по мотивам сочинений А. Чехова и первоначально задумывались как части балетной музыки (замысел, который возможно возник не без влияния гаврилинской «Анюты» и который пока, к сожалению, не реализован).

Чехов – еще один постоянный «виртуальный собеседник» композитора, начиная с конца 80-х годов. Интерес к его творчеству продиктован не только «географией» места. Чеховские герои всегда вызывают сострадание: «Меня не привлекают,

так сказать,„авторитарные“ писатели, которые знают истину и провозглашают идеи… Чехов – это всегда мир людей с их переживаниями, и Чехов добр, он добр ко всем, он лечит душу» (из беседы с композитором). Таким образом, и в инструментальных сочинениях действует та же побудительная идея: писать музыку о душевных состояниях человека.

Эта, можно сказать, концептуальная мотивация творчества Гонтаренко, определяет, естественно, и содержание вокальных сочинений последних лет. Здесь преобладают уже знакомые нам поэтические пристрастия композитора: Пушкин (кантата «Дорожные песни»), Цветаева (вокальный цикл «Марина – морская»), Ахматова (вокальный цикл «Дорога, не скажу куда…»). Тематика сочинений последнего десятилетия приобретает явно выраженную созерцательно-философскую направленность – размышления о жизни и смерти, о судьбе художника и смысле творчества и, конечно, о любви.

В названых сочинениях встречаем символические образы, уже знакомые по более ранним сочинениям Гонтаренко – дождя, дороги. Но помимо того, образное содержание в каждом сочинении выстраивается с опорой на генерализующую идею вокального цикла. В «Марине – морской» – это образ водной стихии. Цветаева, искусно обыгравшая превращение своего имени в марину, дала возможность композитору выстроить целую галерею волшебных превращений и символически выраженных антиномий любви и смерти, вечного и бренного, любви земной и небесной.

В цикле «Дорога, не скажу куда…» классическое противопоставление жизни и смерти предстает как музыкально-поэтические размышления о неотвратимой конечности земного пути человека и вневременной ценности творчества, творений художника. Главная идея сочинения подчеркнута особой поэтически-символической формой, идущей от содержания стихов, и здесь нельзя не напомнить, что у Гонтаренко сочинение вокальной музыки начинается с выбора стихов и их компоновки. Для Ахматовой, как известно, Петербург и Царское Село навсегда были освещены присутствием гения Пушкина, неотделимы от его поэзии и – шире, через Пушкина – от русской поэзии вообще. Гонтаренко строит свой цикл так, что царскосельская природа и Петербургский пейзаж присутствует в каждом романсе, выступая не декоративным фоном, но молчаливым союзником поэтических муз («Здесь столько лир повешено на ветки»). Последовательно, от части к части складывается «образ места», его особая духовная аура. Фактически же, этот «образ места» становится символом высокой русской поэзии, который объединяет все части сквозной идеей.

Музыкальная стилистика и эмоциональный строй вокальных сочинений последнего десятилетия заметно отличаются от произведений «фольклорного» периода. Жгучая страстность, обнаженная трагедийность, резкие контрасты, театральность уступают место большей эмоциональной сдержанности, обобщенности. Музыка словно балансирует между изысканностью романсовой лирики и демократизмом бардовской песни, не преступая зыбкую зону границы между ними.

Жанр статьи требует некоторых – конечно, промежуточных – итогов. Галина Гонтаренко – автор многих вокальных циклов, кантат, хоровых циклов, инструментальных сюит и отдельных пьес, разрозненных романсов, хоров. Она не увлекается авангардом, не стремится демонстрировать новизну своего языка, не боится быть немодной, но она имеет свой определенный взгляд на мир, на музыку и композиторское творчество. Яркие запоминающиеся сочинения Гонтаренко регулярно звучат на многих фестивалях, композиторских форумах, исполнительских конкурсах. Среди исполнителей ее вокальных сочинений – Е. Комарова, В. Костин, Н. Антоненко. Особо счастливо сложилась судьба произведений для русских народных инструментов. Выдающиеся исполнители – баянист В. Семенов, ансамбль солистов «Калинка», – многократно включали их в концертные программы, гастролируя по разным городам России, Германии, Швеции, Норвегии, Англии, Дании, Швейцарии… Некоторые сочинения изданы.

Успех – это, конечно, приятно, но, кажется, не к нему сводится смысл композиторской деятельности. По признанию Гонтаренко, творчество воспринимается ею как потрясение: «Это состояние, когда ощущаешь себя человеком. Причем, не тогда, когда музыка уже написана, и она исполняется. А в те минуты, когда пишешь, и у тебя получается. Поймать это ощущение – чудо и счастье. В эти редкие минуты чувствуешь… возможность… иметь связь с иными мирами, иными измерениями. Когда получается, вокруг создается какая-то аура, она защищает от внешних агрессивных воз-

действий. Но это когда получается. Все остальное безумно мучительно. Жизнь становится не-вы-но-си-мой»[4].

Мир музыки Гонтаренко полон контрастов и неожиданных переключений: от театра масок в цикле «Скоморохи» – к психологической утонченности «Бессонницы», от возвышенной трагедийности кантаты «Плачи» – к сочным краскам «Старочеркасских картинок», от гражданского пафоса «Декабрьских строф» – к веселой праздничности «Провинциальных сюжетов», от страстной горестности «Скорбных страниц» – к тихой просветленности «Марины – морской». Но всегда музыка Гонтаренко узнаваема благодаря ярко выраженному собственному стилю, присутствию устойчивого интонационного словаря, важнейшие составляющие которого – индивидуальное претворение фольклорного начала в переплетении с элементами бытовых жанров русской городской культуры XIX–XX веков. В характере художественного высказывания почти всегда взаимодействуют два полюса – углубленная лирика и красочная театральность, в музыкальной стилистике мелодическая свежесть, певучесть сочетаются с веберновской экономией средств, изысканностью каждой детали.

Современность предстает в искусстве многолико. Но чем громогласнее пестрые шоу-парады и поп-премьеры, тем острее потребность в тишине. Галина Гонтаренко, откликаясь «негромким» камерным голосом на боль сегодняшнего дня, всегда дает нам ощутить беспокойную ноту своей авторской интонации и… помогает услышать тишину.

Виват, Галина Николаевна! Творческих открытий и удач Вам, и неизменной стойкости духа!

[4] Селицкий А. Исповедь эгоистки: Галина Гонтаренко о себе, о творчестве, о жизни… // Камертон. 1993. № 11.

В. Ушенин

ЖИЗНЬ, ПОСВЯЩЕННАЯ БАЯНУ
(К 60-летию В. А. Семенова)

Прошедшие по всей стране, в том числе и в донском регионе, юбилейные концерты нашего замечательного земляка, народного артиста России, профессора Российской академии музыки им. Гнесиных, лауреата международного конкурса композиторов, вице-президента Всемирной организации аккордеонистов, орденоносца Вячеслава Анатольевича Семенова в который раз приковали внимание музыкальной общественности к этой личности. И это не случайно: несмотря на то, что юбиляр уже долгое время живет и работает в Москве, ростовчане продолжают развивать традиции баянной школы, заложенные В. А. Семеновым в годы работы заведующим кафедрой РГК.

Его творчество – образец триединства исполнительства, педагогики и композиторской деятельности, находящихся в теснейшей взаимосвязи и взаимном обогащении.

Вячеслав Семенов – замечательный исполнитель-виртуоз, искусству которого рукоплескали более чем в 40 странах мира. Только за последние 5 лет им сыграно более 200 концертов в престижнейших залах Франции, Германии, Великобритании, Дании, Швеции, Норвегии, Голландии, Польши, Болгарии, Литве, США, Португалии, Испании, Китая.

Он талантливый педагог, разработавший собственную методику. Среди его учеников такие известные музыканты как народный артист России профессор РАМ Юрий Дранга, заслуженные артисты профессор Ростовской консерватории Анатолий Заикин, солист Ростовской филармонии Юрий Шишкин, Леонид Сетраков, Геннадий Галицкий, Михаил Зацепин, Александр Селиванов, Юрий Медяник, Александр Поелуев и др. Уже в новом веке в его классе подготовлено 20 лауреатов, из которых 17 – первой премии. В 2003 году была издана его «Школа современной игры на баяне», пользующаяся большой популярностью, – обобщение колоссального педагогического опыта.

Наверно, сейчас в мире нет баяниста или аккордеониста, который не знал бы музыки Вячеслава

Семенова. Сонаты и фантазии, сюиты и рапсодии, каприсы и обработки народных мелодий, созданные В. Семеновым, играют в разных странах и ученики, и выдающиеся музыканты-виртуозы. Его произведения фигурируют в качестве обязательных пьес на авторитетных конкурсах.

Из высказываний заслуженного артиста России Юрия Шишкина: «Сколько я ни играю музыку Семенова на разных сценах, несмотря на разницу в культурах Запада и Востока, везде ее принимают с огромным интересом. Сколько бы исполнителей ни прикасалось к ней, каждый раз это будет другая музыка, каждый прочитывает ее по-своему».

Из высказываний лауреата международного конкурса Михаила Зацепина: «В его Фантазии памяти Василия Шукшина «Калина красная» соединилось три больших таланта: В. Шукшин, Я. Френкель и В. Семенов. Здесь показывается судьба

В. Шукшина и драматическая судьба нашего народа. Поэтому она так трогает… Когда звучит баян Семенова, звучит Россия».

Подобное отношение к творчеству В. Семенова предопределяется важнейшими особенностями авторского стиля. С одной стороны, в нем явственно прослеживается почерк опытнейшего мастера-интерпретатора, в совершенстве владеющего инструментом. Эта музыка дает современным баянистам возможность с блеском продемонстрировать выразительные и красочные возможности инструмента, многосторонне реализовать свой артистический потенциал. Максимум внимания автор уделяет исполнительскому удобству и естественности любого приема, движения, штриха или нюанса. С другой стороны, В. Семенов не склонен тиражировать стереотипы традиционного баянного репертуара. С особой наглядностью это «двуединство» реализуется в сочинениях последнего десятилетия: Первая и Вторая сонаты, Три каприса, «Брамсиана», Посвящение, концерт «Фрески», выдвигающих перед баянистами целый ряд непростых задач.

…С Вячеславом Семеновым я познакомился в 1960 году, когда мы 14-летними пареньками поступили в Ростовское музыкальное училище и начали заниматься в классе Анны Николаевны Крахоткиной – замечательного педагога, большой души человека, пианистки и композитора по образованию. В отличие от нас, ростовчан, имевших за плечами музыкальную школу и получивших навыки игры на баяне от преподавателей, окончивших музыкальное училище, Слава не имел начального образования. Свои первые музыкальные впечатление и навыки игры он получил от отца-баяниста, работавшего директором и музыкальным руководителем дворца культуры поселка Быстрогорска Тацинского района Ростовской области.

При такой подготовке ему приходилось усиленно догонять остальных, но Слава всегда был Славой! Иногда кажется, что само имя в его судьбе сыграло немаловажную роль. Что-то постоянно заставляло двигаться его к вершинам Славы! Уже с первого курса Семенов отличался активным стремлением стать одним из лучших. Заложенная в нем с детства энергетика, отменное физическое здоровье, незаурядная трудоспособность, сила характера позволили ему к четвертому курсу войти в число лучших баянистов училища. Уже тогда его игра отличалась большой эмоциональной выразительностью, искренностью переживаний, масштабностью и организованностью мышления.

В музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, куда Вячеслав поступил в 1964 году, начинается новый этап творческой биографии: накопление знаний, впечатлений, первые серьезные испытания на исполнительском поприще, зарождение идей, которые неуклонно реализовывались им в дальнейшем. Семенов попадает в класс по специальности к Анатолию Алексеевичу Суркову. На международном конкурсе в г. Клингентале (ГДР) в 1967 году Вячеслав становится дипломантом, а через год приходит новый успех: на международном конкурсе в рамках IX Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Софии Семенов удостаивается бронзовой медали и звания лауреата.

Открывается перспектива концертной практики по окончании института. Но жизнь распорядилась иначе: его направляют на работу в Ростовский музыкально-педагогический институт, где он, будучи еще студентом пятого курса Гнесинки, начинает свою педагогическую деятельность. Все это не помешало ему с блеском окончить институт и поступить в ассистентуру-стажировку.

В Ростове проходит созревание Семенова как профессионала. В 1971 году его, еще молодого педагога, но уже известного музыканта назначают заведующим кафедрой народных инструментов. За короткий срок кафедра выходит на передовые рубежи. Начиная с 1975 года, на различных конкурсах ростовчане составляют серьезную конкуренцию уже завоевавшим признание представителям баянных школ Москвы, Ленинграда, Киева. Стабильность успехов воспитанников кафедры выдвинула Семенова в число ведущих деятелей баянного искусства в стране и за рубежом. С середины 70-х годов Вячеслав Анатольевич постоянно участвует в работе жюри всероссийских, всесоюзных и международных конкурсов. А в 1982 году его избирают вице-президентом Всемирной ассоциации аккордеонистов.

Но все же главным направлением творческой деятельности в эти годы было исполнительство. После успеха на Международном конкурсе в Клингентале Семенов начинает вести активную концертную деятельность. Что же привлекает в Семенове-артисте? Вот что написано в одной из рецензий: «Семенов очень глубоко ощущает современность, ее светлые и темные течения, ее сложные ритмы. Очень непростые для восприятия вещи он

насыщает своим ощущением мира, и они становятся близкими слушателю». И далее: «В Мессиане, одном из сложнейших авторов современности, Семенов, прежде всего, ищет и находит общечеловеческое начало. Финал органной сюиты Мессиана утрачивает приданный ему автором мистический оттенок, наливаясь очень земной, клокочущей мощью...»

В других рецензиях отмечается необычайно широкий творческий диапазон музыканта, интересный и разнообразный репертуар и высокая исполнительская культура, подлинный артистизм и виртуозная новаторская манера владения инструментом, его необыкновенная самоотдача. Рецензенты выделяют также безупречное чувство стиля и формы исполняемых произведений, сочетающееся с исключительной свободой выражения, непринужденностью и импровизационностью. «Семеновская манера игры, в сущности, контрастна: раскованно напориста и в то же время как бы сцементирована изнутри. Семенов безраздельно утверждает свое видение произведения, но полностью застрахован от какого бы то ни было налета разухабистости. Его исполнение отмечено совершенством вкуса и истинным благородством звучания. Баян в руках Семенова – это интеллигент, вскормленный соками народной почвы и счастливо сохранивший кровные связи с ней».

Лучше, пожалуй, не скажешь. Но и этого недостаточно. Трудность в оценке его исполнительского творчества заключается в постоянно меняющемся облике музыканта. Большим событием в жизни Вячеслава Семенова явилась запись в 1979 году своей первой пластинки, которую выпустила всесоюзная фирма «Мелодия» в серии «Произведения советских композиторов»[1].

В Ростове проходит становление Семенова и как композитора. Задатки композиторского дарования проявились у него еще в детстве. Желание что-либо присочинить, изменить в исполняемой музыке было ему присуще уже тогда. Эти качества получили свое развитие в дальнейшем в виде инструментовок для оркестра народных инструментов, доработки баянного концерта своего педагога А. Крахоткиной, переложений, которые приближались к оригинальным сочинениям. Но довольно большой промежуток времени Семенов вообще отказывает себе в серьезных занятиях композицией, сосредоточивая все силы на исполнительстве. В шутку он говорил, что лучше быть хорошим исполнителем, чем плохим композитором. Однако и в концертной, и в педагогической работе Семенов мыслил как композитор.

Серьезные занятия композицией начались только с 1976 года, когда Семенов уже был зрелым музыкантом. Толчком к этому послужили, с одной стороны, встреча и творческое содружество с Анатолием Кусяковым, с другой – накопленный большой музыкальный материал.

Семенов поступает в класс композиции А. Кусякова. В скором времени появляются его первые сочинения для баяна, в которых он достаточно уверенно заявил о себе как интересный, перспективный композитор. Концертные произведения Семенова – «Донская рапсодия», «Фантазия памяти Василия Шукшина», «Болгарская сюита» – быстро вошли в репертуар баянистов и стали популярными.

Проработав в Ростове 20 лет, Семенов получил приглашение в музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, где успешно продолжается его дальнейший творческий путь.

Когда мне заказали юбилейную статью о Вячеславе Анатольевиче, казалось, что длительное изучение этой выдающейся личности, вылившееся в многочисленные публикации[2], позволят это сделать достаточно легко и быстро. Но желание еще раз пообщаться с Семеновым, освежить впечатления и узнать последние новости, еще раз почувствовать биение его творческого пульса отправило меня в Москву. Встреча проходила после удивительного концерта его ученика Юрия Медяника, уникального музыканта, в равной степени владеющего как баяном, так и скрипкой[3]. Концерт состо-

[1] В последующие годы Семенов выпустил три сольных и два ансамблевых диска.

[2] Среди них: Земная клокочущая мощь… О Вячеславе Семенове // Дон. 1986, № 3; Из истории баянного исполнительства на Дону: Очерки, статьи, воспоминания. Ростов н/Д, 1999; Становление и совершенствование баянного исполнительства на Дону // 30 лет консерваторской науки: Тезисы докладов науч.-практ. конф. педагогов и выпускников РГК 1967–1997 гг. Ростов н/Д, 2000; Народно-инструментальное ансамблевое исполнительство на Дону: история и современность: Очерки, статьи, воспоминания. Ростов н/Д, 2001; Вячеслав Семенов // Портреты баянистов: Сб. статей. М., 2001 (совместно с М. Имханицким); «Брамсиана» В. Семенова в репертуаре современного баяниста // Актуальные проблемы народно-инструментальной педагогики: Избр. статьи и очерки. Ростов н/Д, 2005 (совместно с К.Жабинским).

[3] Юрий Медяник окончил РАМ по классу баяна и Московскую консерваторию по классу скрипки.

ялся под патронатом Фонда «Новые имена» в Московском международном доме музыки, где Юрий играл дуэте с виолончелистом Олегом Бугаевым: в первом отделении – на скрипке, а во втором – на баяне.

В. У. : *Вячеслав Анатольевич! Ваш Юбилей вылился в целый марафон, своеобразный фестиваль имени Вячеслава Семенова. Грандиозные праздники баянной музыки с участием студентов и выпускников Вашего класса, симфонических и народных оркестров состоялись в Ростове-на-Дону, Шахтах, Таганроге, Волгограде, Волжском, Красноярске, и еще будут продолжаться в Саратове, Москве, Ханты-Мансийске. Отмечая свое 60-летие, как Вы его ощущаете?*

В. С.: Стараюсь все успеть. Моего отчета о проделанной работе за 5 лет, как шутят коллеги, хватит на всю кафедру. Как и Фридрихом Липсом, мной сделано немало в самых различных областях. Каждый из нас, как пчелка, что-то несет в общую копилку, поддерживая уровень кафедры. У меня еще добавляется и композиторская работа. Приходится разрываться между этими различными сторонами творческой деятельности. Времени не хватает. Но если я не буду общаться с людьми, ездить на конкурсы, сидеть в жюри, то не будет и движения вперед. Под лежачий камень, как говорится, вода не течет.

В. У.: *Вот уже 18 лет Вы работаете в Москве – почти столько же, сколько Вы отдали Ростову. Что изменилось у Вас за эти годы?*

В. С.: В Москве мне оказалось немного легче в том смысле, что появились возможности охватить более широкое поле деятельности. В Ростове было немного тесновато, приходилось многие вещи организовывать через Москву.

В. У.: *Перед концертом Юрия Медяника я заметил, как прибежал Вячеслав Анатольевич и сразу: «Где билеты, где „мои"?» Когда присмотрелся – кто такие «мои», то оказалось, что один учится в классе, другой уже закончил, третий еще присматривается. Здесь же, в антракте кто-то подходит, просит проконсультировать… Педагогика – процесс бесконечный, и протекает в любое время. Вячеслав Анатольевич, как у Вас это происходит?*

В. С.: Сейчас у меня в академии большой класс по специальности: 15 человек, не считая иностранцев. Кроме того, ко мне часто обращаются и студенты из других классов. За последние 5 лет студенты моего класса завоевали 4 Кубка мира. Большинству из учеников мне удалось привить хороший вкус. Это чувство меры в изложении своей мысли, ее последовательность, логика. И, главное, качество звука.

В.У. : *Юра Медяник на концерте по качеству звукоизвлечения не уступал виолончелисту…*

В. С.: Он занимается у меня с 12 лет, и многое удалось воспитать. Как говорил Юрий Казаков на конкурсах, когда мы были молодыми: «Славочка! Я твоих учеников узнаю по звуку». Но есть еще такой момент: до того как человек попал ко мне в класс, я смотрю, что это за человек. Это не значит, что у меня были только идеальные ученики. Попадались и с червоточиной, но таких немного. В основном, все мои ребята не только хорошие музыканты, но и отношение к людям у них нормальное. Конечно, люди искусства думают о себе больше, чем остальные, но это не должно доминировать и идти в ущерб остальному.

В. У. : *Сейчас во всем мире наблюдается тенденция – переход с клавишных инструментов на кнопочные как более перспективные. Каково Ваше отношение к этому?*

В. С.: Кнопки или клавиши – этой проблемы для меня просто не существует. Поэтому у меня и аккордеонисты в классе есть.

В. У.: *Всем хорошо известна Ваша общественная деятельность. Что нового на сегодняшний день?*

В. С.: В настоящее время меня в очередной раз переизбрали на следующие 5 лет в музыкальный комитет Всемирной организации аккордеонистов. Там, где я был избран в 1982 году на должность вице-президента. Сейчас возглавляет эту организацию профессор из Франции Фредерик Дешармп. Я занимаюсь творческой частью: разработкой программ, условий конкурсов, регламентом. Кроме того, в этом году я был председателем жюри в Шанхае, в Кастельфидардо, в прошлом году – в Клингентале, на Кубке мира каждый год, не говоря уже о региональных конкурсах. В этой области работы больше чем достаточно.

В Китае теперь каждый год будут проходить конкурсы – в Шанхае, Пекине, Тянь Дзине. О количестве учащихся говорить не приходится, там аккордеонистов и баянистов больше миллиона. Чувствуется влияние российских музыкантов, мы первые, кто начал оказывать на них влияние. В начале 90-х они пригласили меня к себе, я вместо себя направил туда своего «полпреда» Юрия Шишкина. Он

сыграл, рассказал, что и как. Затем я поехал сам. В дальнейшем мы стали проводить в Китае международные фестивали. Мой выпускник – Дима Соколов после окончания Гнесинки достаточно долго преподает в Китае. Он уже хорошо владеет китайским языком, его даже сделали директором всех музыкальных школ Пекина, связанных с преподаванием аккордеона – уникальный случай в мировой практике.

В. У.: *Хочется добавить, что «Школа» Семенова издана на китайском языке. Дмитрием Соколовым была сделана редакция с учетом китайского интонационного материала. Переведена и издана в Сербии. И хотя «Школа» баянная, она может быть полезной и музыкантам других специальностей. Раньше мы учились у пианистов, у духовиков, теперь они будут знакомиться с нашими достижениями.*

В. С.: Если раньше больше играли переложения или отдельные пьесы, написанные для баяна, то сейчас уже написано много крупных оригинальных произведений для баяна соло и в ансамбле с различными инструментами. Множество маститых композиторов – не баянистов – обращаются к нашему инструменту: Губайдуллина, Банщиков, Кусяков… Это показатель признания инструмента как академического. В этом, несомненно, большую роль сыграли Фридрих Липс и Олег Шаров. Их авторитет, их сотрудничество с признанными композиторами дает ощутимые результаты, и эта работа продолжается. Я в свою очередь пополняю копилку современной музыки своими сочинениями. Сейчас просматривая свои архивы тех времен, когда я в Ростове серьезно занимался композицией под руководством Кусякова, обнаруживаю интересный материал, написанный для различных составов инструментов, вокальные наброски, даже для хора и симфонического оркестра. Сейчас опубликованы только мои баянные сочинения, но в дальнейшем я планирую вернуться к этому материалу. Кроме того, в рамках прошедших юбилейных концертов, мной были оркестрованы часть баянных сочинений для баяна с камерным симфоническим и народным оркестрами. В Ростове в дни моего юбилея состоялась мировая премьера, исполнение Дивертисмента с оркестром[4].

На мой взгляд, у нас еще недостаточно произведений, которые баянист может играть с оркестром. В перспективе я хочу такие сочинения подготовить и издать партитуры, сделать целую библиотеку. Так как в Европе народных оркестров очень мало, а профессиональных практически нет, я намерен такие свои произведения как «Баскариада», «Брамсиана», «Донская рапсодия», Дивертисмент – сделать с камерным оркестром. Рад, что мне удалось написать свои «Фрески», они хорошо пошли по свету. Я считаю этот концерт на сегодняшний день лучшей своей работой[5]. Я много лет к этому шел. Еще в те времена, когда я занимался по классу композиции у А. И. Кускова возник замысел концерта. Сейчас я осознаю, что этот концерт я тогда не мог написать. Нужно было время для осмысления и композиторский опыт, да и самому нужно было повзрослеть. «Фрески» – это не только концерт. Их наверно можно было назвать и Симфония-концерт, дать заглавие «Вознесение души» или «Восхождение к истине»… Я очень рад, что мне удалось поймать идею сочинения, через христианскую идею выразить общечеловеческое. В этом плане я больше европеец, чем азиат, несмотря на то, что нас, русских, считают больше азиатами, чем европейцами. Если говорить о содержании, то написанное в комментарии к выпущенному диску – это лишь часть возможной трактовки музыки. Музыка как искусство многолико. Для кого-то мой каприс «SOS» это «Курск», для кого-то – «Титаник»…

При любом накале драматизма я склоняюсь к тому, что главный герой не должен быть сломлен. Стараюсь, чтобы полного негатива в моем творчестве не было. Неслучайно мой новый, третий каприс, «Северное сияние», очень светлый. Как ни странно, молодые люди видят в жизни больше темных сторон, а люди более зрелые умудряются видеть во всех перипетиях жизни что-то хорошее. Человек должен быть сильным. Посмотрите на природу – сквозь асфальт травинка прорастает.

В. У.: *Вопрос другого порядка. Как мне кажется, Ваша общественная деятельность может быть более ярко выявлена в общегосударственном масштабе. Известны примеры: Юрий Башмет, Владимир Спиваков. Я имею в виду возможности «выхода» на управленческие структуры, вплоть до президента, влияние на радио и телевидение. Почему наша интеллигенция, в том числе и баянная,*

[4] Издан в 2006 году в США.

[5] Концерт «Фрески» был обязательной пьесой на прошедшем III международном конкурсе в Москве, а его премьера состоялась в 2004 году в Сургуте.

затаилась, как в засаде, и ждет: а что дальше произойдет? Совсем мы помрем – или выживем, и искусство сохранится?

В. А.: Эти имена, конечно, на слуху у всего мира. Они пробивали дорогу и раньше, в советские времена, они сумели привить уважение к классическим инструментам и сегодня. Но пока отношение к народным инструментам хуже некуда…

То, что сегодня звучит по радио и телевидению, очевидно, должно иметь место, как часть нашей субкультуры, но должно быть и другое, более глубокое, серьезное. Никакого государственного регулирования, которое существует в Западной Европе, в России не существует. Так, во Франции жестко регламентируется: сколько на радио, телевидении должно быть попсы, сколько классики, сколько национальной французской музыки, сколько зарубежной.

И все-таки, несмотря на сложные условия, российское искусство развивается, пишется много новой музыки. Не нужно думать, будто то, что мы видим на ТВ – это и есть вся наша культурная жизнь. Проходит большое количество концертов, которые не очень известны, потому что мало об этом пишут и мало говорят. Далеко шагнуло наше музыкальное искусство и за рубеж. Наши композиторы – одни из самых востребованных и часто исполняемых на концертных эстрадах мира, их музыка звучит на различных конкурсах.

Нормальное общество – когда оно не бедное. Когда бедное – это не общество, и ни о какой демократии говорить не приходится. В конце концов, все упирается в материальную сторону. Возьмите, к примеру, журнал «Народник». Сколько он стоит!? А как его трудно распространить, потому что никто не хочет платить деньги. А в такой маленькой стране как Норвегия, – какие они журналы издают! Их общества аккордеонистов существуют за счет членских взносов. У нас подобное немыслимо.

В. У.: *Когда я был в Финляндии, в воскресный день по телевидению показывали аккордеонный фестиваль. Камера переходила от одной группки исполнителей, солистов, различных ансамблей к другой. И так целый день, с утра до вечера. А проведение там национального аккордеонного конкурса, когда заказывается океанский лайнер, и погружают на него детишек с родителями…*

В. С.: Финляндия маленькая страна, где все прозрачно, где невозможно воровать, где практически нет коррупции и т. д. Пока наша страна еще не очень здоровая, нам не просто. Остается надеяться на наших учеников, на вклад наш в будущее, заниматься своим делом и по возможности в общественной жизни занимать правильную позицию. Смотреть, кто нами будет управлять, чтобы можно было обратиться и сказать: я за вас проголосовал, а что вы делаете с нами? Хотя пока и это в нашем обществе выглядит тоже не реально.

Но с другой стороны, я в другой стране жить не хочу. У меня корни здесь, эти корни меня питают, и как бы тяжело ни было… Чем тяжелее, тем больше должна быть сопротивляемость. Это логика развития здорового организма. Я за то, чтобы все были здоровыми, веселыми и счастливыми. Моя Родина Ростов, люди, их внутренний душевный склад мне очень близок. Если б я не вырос на Дону, мне не удалось бы написать всей своей музыки.

Е. Показанник

БЛАГОДАРЯ И ВОПРЕКИ…
К 60-летию В. В. Ушенина

Большая часть биографических и автобиографических статей начинается с описания детских лет: в какой семье родился, насколько музыкальной была среда, в которой рос, был ли приобщен к музыке, когда начал обучение игре на инструменте… В тех случаях, когда герой публикации оказывается продолжателем семейных музыкальных традиций, в сознании появляется привычное: «Ну, конечно! Понятно, благодаря чему! Есть в кого!» Не реже, однако, бывает наоборот, и тогда ловишь себя на мысли «Удивительно! Вопреки всему талант все-таки проявился!». Такими же разными могут быть отклики на любое последующее событие из жизни героя. Поэтому не случайно два слова – «благодаря» и «вопреки» – вынесены в заглавие этой статьи. Думаю, что каждый человек может назвать факторы, благодаря или вопреки которым он смог стать тем, кем стал. В музыкальном же исполнительстве этих факторов, как мне кажется, еще больше.

Чего же было больше в жизни Владимира Васильевича Ушенина – удачного стечения обстоятельств или преодоления преград? Видимо, было всякое. Но итог очевиден настолько, что вопрос звучит риторически и даже неуместно. Можно просто перечислить основные регалии и достижения юбиляра: заслуженный артист России, кандидат искусствоведения, лауреат всероссийского конкурса, профессор Ростовской консерватории, воспитавший более 50 выпускников, в том числе многих лауреатов международных, всероссийских и региональных конкурсов, основатель, руководитель и солист ансамбля «Калинка», автор многочисленных научно-методических статей и нескольких книг по истории исполнительства и т. д. и т. п. Как видим, результатом Владимир Васильевич, несомненно, может гордиться – благодаря и вопреки всем предшествующим событиям. Теперь о них подробнее.

Проявить способности он смог еще в раннем детстве, поскольку рос в семье музыканта. Отец, профессиональный кларнетист, и мать прекрасно пели и учили петь детей. Так что впервые Владимир Васильевич начал выступать с вокальными номерами, стоя на стуле, поскольку иначе его просто не было видно. Вскоре, с восьми лет, началась и игра на инструменте. Выбор в пользу баяна – как дань традиции и популярности – был сделан родителями. Благодаря им, направление в сторону музыки было определено.

Уже с первого класса мальчик участвовал во всех концертах – на выборах, в Красных уголках, Домах культуры, отчетных концертах, даже на радио в прямом эфире. Самой серьезной помехой в детстве оказался невысокий рост: как пишет сам юбиляр в своих воспоминаниях, его тогда называли «баян с ножками», поскольку из-за инструмента выглядывали только глаза. Но ни это значительное неудобство (тогда не было специальных моделей, предназначенных для обучения детей – играть приходилось на «настоящих», «взрослых» баянах),

ни серьезное увлечение и успехи в шахматах не остановили движения в сторону музыки. В результате после седьмого класса Владимир поступил в Ростовское музыкальное училище, в класс Анны Николаевны Крахоткиной.

В этот период параллельно с обучением началась «профессиональная практика» – работал музыкантом в пионерских лагерях, аккомпаниатором и иллюстратором в различных учебных и самодеятельных ансамблях и оркестрах народных инструментов, причем не только на баяне, но и на домре. Очень важно, что отец, сам занимавшийся преподавательской работой в культпросветучилище, руководивший несколькими коллективами, привлекая в помощники сына, невольно выступал в роли наставника. Думается, именно опыт, приобретенный в эти годы, оказался бесценным при создании «Калинка». Ведь знание специфики струнных щипковых и навыки игры на них определили высочайший уровень компетентности Владимира Васильевича в роли руководителя ансамбля и аранжировщика.

На четвертом курсе училища, по словам самого юбиляра, он окончательно осознал себя профессиональным музыкантом. И выбор, и подготовка дипломной программы по специальности по причине болезни педагога легли на плечи выпускника. Подбор произведений говорил сам за себя: Бах – Чакона, Глинка – Увертюра из оперы «Руслан и Людмила», К. Мясков – Фантазия на закарпатские темы, Чайкин – Токката. В начале 60-х годов в среде баянистов уже достаточно четко обозначились два «лагеря» – тех, кто предпочитал играть традиционные обработки народных мелодий, и тех, кто ориентировался на академическую традицию. И поскольку оригинальной музыки было написано еще очень мало, то играли, в основном, переложения. Свою любовь к фольклорной музыке Владимир Васильевич реализовывал, играя в многочисленных ансамблях и оркестрах народных инструментов, в сольном же исполнительстве на баяне он практически полностью окунулся в стихию классики.

Продолжить академическое образование в Ростове в те годы было невозможно, поскольку музыкальный вуз еще не был открыт. Поэтому в 17 лет юноша поступил в Саратовскую консерваторию в класс профессора Б. И. Скворцова, заведующего кафедрой, эрудированного человека, большого энтузиаста и прекрасного музыканта. Именно он определял темп и направленность занятий, задавая огромное количество фортепианной и органной музыки; именно он вдохновлял, играя на рояле, привлекая к большому количеству концертов и поездок.

Воспоминания о студенческих годах полны самых разных впечатлений: занятия, концерты, гастроли, работа, общение с друзьями и коллегами «по цеху», шахматы, коньки, лыжи, студенческие лагеря на природе… и опять уроки, лекции, экзамены. Занятия музыкой принимали порой самые различные формы: это и подготовка очередной учебной программы, и работа в самодеятельном оркестре русских народных инструментов ДК, и гастроли с этим коллективом по разным городам, в том числе в Москве, и организация собственного вокально-инструментального ансамбля… Но самой значительной, повлиявшей на становление в качестве исполнителя и определившей высочайший профессиональный уровень, была ежедневная многочасовая работа за инструментом, направленная не только и не столько на разучивание учебного репертуара, сколько на подготовку концертных и конкурсных программ.

В конце 60-х годов отечественная исполнительская баянная школа достигла столь значительных успехов, что наши баянисты начали побеждать на самых престижных международных конкурсах. Но гораздо труднее было пройти внутренний отбор, поскольку выехать из страны на конкурс разрешалось лишь единицам, прошедшим предварительные прослушивания. С 1968 года для Владимира начинается конкурсная «эпопея»: Конкурс молодых баянистов Поволжья в Ульяновске, два всесоюзных отбора на международные конкурсы, Всероссийский конкурс исполнителей на народных инструментах музыкальных вузов в Новосибирске…

Через год череду успешных конкурсных выступлений прервало окончание консерватории. Пройти конкурсные отборы, при всей яркости и виртуозности исполнения не удалось, ассистентуру-стажировку при Ленинградской консерватории, куда была дана рекомендация, в тот год так и не открыли… Казалось, удача если не отвернулась, то уж улыбаться точно перестала. Впереди ждала работа в Элистинском музыкальном училище, куда молодой человек был направлен по распределению (как известно, обязательному в те годы).

Конечно, после студенческой жизни в Саратове, насыщенной яркими музыкальными события-

ми, Элиста показалась блеклой и унылой. Не помогли ни сверхзагруженность (три ставки!), ни работа с хором, ни выступления на радио… Радикальным и, как оказалось впоследствии, правильным решением стал «уход» в армию. Год службы в летной части под Грозным, где музыкой заниматься не было никакой возможности, наверное, стал временем проверки на прочность и определения приоритетов.

В результате перерыв в занятиях стал очередным толчком к самосовершенствованию. Да и переезд домой, в Ростов, тоже не мог не сказаться благотворно. Вернуться в родной город, уже имеющий музыкальный вуз с очень сильной кафедрой народных инструментов, было и радостно, и ответственно. Владимир Васильевич начал работать в музыкальной школе им. Римского-Корсакова, где не только вел специальность, но и организовал оркестр народных инструментов; стал солистом музыкально-литературного лектория Ростовской филармонии (он будет участвовал в его работе на протяжении 30 лет), создал детский оркестр в Доме работников просвещения. А с сентября 1971 года началась новая и, пожалуй, самая важная страница в профессиональной биографии – работа в музыкально-педагогическом институте, куда Владимир Васильевич был приглашен В. А. Семеновым, бывшим сокурсником по Ростовскому училищу искусств.

Очередным необходимым этапом стало поступление в ассистентуру-стажировку при Саратовской консерватории в 1973 году. После ее окончания (1975) Владимир Васильевич, сосредоточившись на педагогической работе, дает блестящий результат: его студент Владимир Шишин побеждает во Всесоюзном отборе, а затем и на самом престижном Международном конкурсе в г. Клингентале (Германия)! Высочайший уровень квалификации педагога был затем неоднократно подтвержден следующими поколениями студентов, побеждавших в конкурсах: дипломанткой Первого всероссийского конкурса баянистов и аккордеонистов Л. Шляконите (1979, Новосибирск), лауреатами Третьего всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах в составе трио И. Ильинским, А. Данько и А. Николаевым (1986, Тула), Четвертого всероссийского конкурса в составе трио Б. Полуном, К. Перелевским, А. Полуном (1990, Горький), международного конкурса «Гран-При» в составе трио Б. Полуном, А. Полуном, Е. Калашниковым (1991, Франция), лауреатом двух международных конкурсов «Гран-При» А. Ляшенко (1991, Франция – соло, 1994, Франция – в дуэте с И. Ляшенко), лауреатами международного конкурса «Гран-При» Д. Васильевым (1994, Франция, в дуэте с Е. Вальченко), всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах А. Вахом (1994, Астрахань), первого международного конкурса ансамблей «Радуница» С. Троенко (1998, Тамбов, в составе секстета), международных конкурсов «Балтика-гармоника» и «Кубок Дальнего Востока» в составе дуэта Д. Гордиенко и А. Очередом (1999, 2000), лауреатами международного конкурса «Петропавловские ассамблеи» в составе квартета «Вдохновение» (Санкт-Петербург, 2003), лауреатом международного конкурса Р. Бажилиным (Италия, 2005) и многими другими.

Конечно, показателем успешности преподавательской деятельности являются не только оценки в зачетных книжках студентов и победы в конкурсных состязаниях, но, прежде всего, их дальнейшая творческая жизнь. Ведь именно от педагога по специальности во многом зависит, кем станет завтра сегодняшний студент. И тут Владимиру Васильевичу есть, чем и кем гордиться: среди его выпускников – Заслуженный артист России, профессор РГК Владимир Шишин, профессор Тамбовского музыкально-педагогического института Роман Бажилин, главный дирижер и художественный руководитель Омского симфонического оркестра Дмитрий Васильев, преподаватель Музыкального колледжа в г. Утрехте (Голландия) Ирэн Филиппова, преподаватель Тамбовского музыкально-педагогического института Роман Семьянинов, старший преподаватель Краснодарского университета культуры и искусства Борис Полун, преподаватель Волгоградского института искусств Иван Свинарев… Перечислять можно было бы очень долго, поэтому скажу лишь, что выпускники его класса – ведущие преподаватели в музыкальных школах, училищах и вузах не только Ростовской области, но и всего Северо-Кавказского региона.

Несмотря на успехи в преподавательской деятельности, сопутствовавшие Владимиру Васильевичу все годы его работы в РГК, он не довольствовался достигнутым. Стремление к творческой самореализации охватило все сферы деятельности этого неутомимого музыканта. Кроме работы в консерватории, В. Ушенин являлся заведующим кафедрой отделения «Руководитель ансамбля рус-

ских народных инструментов» Ростовского филиала Санкт-Петербургского университета культуры и искусства (1995–2001), профессором-консультантом Волгоградского института искусств (1995–1997), заведующим кафедрой народных инструментов Тамбовского государственного музыкально-педагогического института (1996–2002), на протяжении последних нескольких лет работал в ССМШ (Колледже) при РГК. Столь же основательно он нагружал себя и в других сферах, прежде всего – в концертном исполнительстве и научно-методическом «изыскательстве». Чтобы оценить его достижения в этих областях, надо вновь вернуться на тридцать лет назад.

Тогда, во второй половине 70-х, успешный старт в педагогической деятельности не мог вытеснить другую страсть – к игре на инструменте. За полгода после возвращения из армии Владимир Васильевич подготовил две сольные программы, и на протяжении пяти последующих лет ежегодно разучивал и представлял в концертных и конкурсных выступлениях новые сложнейшие произведения. Традиция публичного концертирования не прервалась и через двадцать лет – в 1995 году им была представлена программа «Популярная классика и фольклор», позже записанная на компакт-диск.

Впрочем, уже в конце 70-х стремление к сольному исполнительству постепенно вытеснялось новым, а вернее, незабытым старым – желанием попробовать себя в роли руководителя и солиста ансамбля. Опираясь на свой опыт, Владимир Васильевич нашел блестящее решение: создать камерный квинтет – коллектив, гораздо более мобильный чем оркестр, и, в то же время, обладающий многообразными художественными и колористическими возможностями, представляющий самые яркие инструменты народного оркестра. В Ростове впервые появилась возможность собрать состав не из любителей, а из профессионалов самого высокого уровня. Результат не заставил себя долго ждать.

Уже через полгода после образования ансамбля начались гастрольные поездки, которые вскоре охватили не только Ростовскую область и города России, но вышли даже за пределы СССР: Финляндия, Болгария, Румыния, Дания, Германия, Сомали, Шотландия, Норвегия, Португалия, Франция, Испания, Англия, Марокко…

Помимо концертных поездок, очень важной составляющей деятельности ансамбля было участие в фестивальном и конкурсном движении, поскольку здесь шло творческое общение с другими коллективами, определявшими высочайший уровень ансамблевого исполнительства в тот период. Успехи, сопровождавшие выступления на таких мероприятиях, конечно, подтверждали квалификацию и солистов, и руководителя: без сомнения, «Калинка» была одним из лучших ансамблей на территории всего бывшего СССР. Так, в 1978 году «Калинка» стала лауреатом творческой эстафеты, посвященной XI Всемирному фестивалю молодежи и студентов, в 1980 году ансамблю присвоено звание лауреата премии Донского комсомола, в 1985 коллектив участвовал в Фестивале молодежи и студентов в Москве, в 1986 стал лауреатом Третьего всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах, в 1988 побывал на фестивалях в Москве и в Шотландии…

В репертуаре ансамбля были представлены не только обработки народных песен, традиционных для таких составов. На протяжении всех лет существования было исполнено большое количество переложений классики и современной музыки (автором инструментовок которых был, конечно, В. Ушенин), к сочинению оригинальных произведений привлекались ростовские композиторы Ю. Весняк, Г. Гонтаренко, А. Кусяков и др. К счастью, музыкантам «Калинки» неоднократно представлялась возможность «зафиксировать» свое исполнение, так что сегодня не только в фонотеке РГК, но и в фонде Всесоюзного радио (ныне – ВГТРК) хранятся записи этого замечательного коллектива. В 1989 году на фирме «Мелодия» была записана пластинка «Ой, да ты, калинушка», а в 90-е годы – пять компакт-дисков с различными программами («Играет Калинка», «Застенчивый ирис», «Танцевальная музыка народов мира», «Популярные мелодии», «„Калинка“ играет музыку композиторов Дона») общей продолжительностью 5 часов!

Показательно, что состав ансамбля за столь продолжительный период его существования почти не менялся. В 2001 году блестящим итогом деятельности коллектива стал концерт, посвященный его 25-летию, еще раз обозначивший тот высочайший стандарт качества, на который и сегодня ориентируются лучшие коллективы Ростовской области. Помимо руководства «Калинкой» и преподавания в РГК, Владимир Васильевич успевал активно концертировать (в том числе за рубежом) как солист и в ансамбле с балалаечниками А. Даниловым и В. Кривоносовым.

Еще одной гранью исполнительского «подвижничества» можно по праву считать просветительскую деятельность В. В. Ушенина. Так, с 1977 по 1985 годы им организовывались абонементные концерты (общим числом более 500!) «Русские народные инструменты» и «Мастера искусств для детей и юношества» в музыкальных школах области, на радио и телевидении была проведена серия передач с сольными и ансамблевыми выступлениями. На протяжении ряда лет он выступал автором и ведущим цикла передач на Ростовском радио о музыкантах-«народниках», публиковал статьи в периодической печати.

Вообще изучение музыкальной истории Донского края – отдельная и очень важная страница в жизни Владимира Васильевича. Никто другой так подробно и вдумчиво не углублялся в факты, биографии людей, подробности, отражающие ход развития исполнительства и музыкальной педагогики в городе Ростове и области. Сколько времени было проведено им в архивах, в беседах с музыкантами и их учениками, детьми, внуками, сколько материалов было сопоставлено и проанализировано!

Результатом этой поистине титанической исследовательской работы стал выход двух книг: «Из истории баянного исполнительства на Дону» (1999) и «Из истории народно-инструментального ансамблевого исполнительства на Дону» (2000). А защита диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, успешно прошедшая в 2005 году, стала логичным продолжением дела, начатого несколько десятилетий назад. Сегодня Владимир Васильевич вновь погружен в работу, завершая подготовку новой книги, посвященной истории исполнительства на гитаре.

Следует отметить, что направления научно-исследовательской деятельности юбиляра не ограничивались только историческими экскурсами. В сфере его интересов – и методические вопросы: отдельные аспекты технологии сольного исполнительства, специфика ансамблевого исполнительства, репертуар для ансамблей народных инструментов. Стремление передать накопленный опыт молодым исполнителям реализовалось в публикации целого ряда статей и шести репертуарных сборников: «Играет „Калинка“» (вып. 1, 2), «Работа с ансамблем русских народных инструментов», «Музыкальный лубок», «Русская классика и фольклор в репертуаре ансамбля „Калинка“», «Звучащие образы».

Завершая портретную зарисовку, хочу подчеркнуть: преимущественное использование в тексте глаголов прошедшего времени вовсе не свидетельствует о том, что все уже позади. Лишь желание окинуть взором пройденный путь, суммировать достижения и рельефнее подчеркнуть значимость уже сделанного определило выбранный стилистику. У самого же Владимира Васильевича, надеюсь, впереди не меньше свершений, чем за плечами. И сегодня он, нередко вопреки самочувствию, полон идей, проектов, постоянно востребован в роли и педагога, и научного руководителя, и историка и методиста. От имени коллег и многочисленных учеников желаю ему крепкого здоровья и успеха, благодаря которым многое становится возможным, и преодоления всех обстоятельств, вопреки которым возможностей становится все больше.

Г. Хорошайло

ПЕДАГОГ ПО ПРИЗВАНИЮ
(К 60-летию Э. Я. Ходош)

Наши беседы с Эвелиной Яковлевной Ходош – заслуженным работником Высшей школы РФ, профессором кафедры хорового дирижирования Ростовской консерватории – состоялись в классе № 318. Его особая атмосфера, сотворенная изначально ее педагогом, выдающимся музыкантом, духовным наставником ныне работающих на кафедре педагогов, первым ректором РГМПИ, первым заведующим кафедрой Владимиром Германовичем Шипулиным, располагает к воспоминаниям и размышлениям…

Разговаривая с Э. Я. Ходош, близким мне по духу человеком, я мысленно прохожу путь длиною в 35 лет (в 1972 году М. В. Ожигова попросила Эвелину Яковлевну дать мне уроки дирижирования перед поступлением в РГМПИ). Так началось наше творческое общение, которое и по сей день мне дорого и необходимо.

Эвелина Яковлевна – интересный, обаятельный собеседник. Мне хотелось, чтобы она поподробнее рассказала о начале своего творческого пути, о первых учителях, открывших ей мир музыки.

Э. Я.: Прежде всего – это училищные педагоги в Кривом Роге. Педагогом по специальности был Иван Иванович Шмат – блестящий выпускник Киевской консерватории по классу профессора М. А. Берденникова. Спустя годы наши с Михаилом Андреевичем пути пересеклись. Недолгое время он работал в РГМПИ, я занималась у него чтением хоровых партитур. В училище по чтению хоровых партитур моим педагогом была Фаина Даниловна Чепель, выпускница Ленинградской консерватории по классу А. А. Егорова и В. Г. Шипулина. Она развивала меня как музыканта, постоянно обсуждая со мной широкий круг вопросов. Фаина Даниловна вселила в меня мысль, что высшее образование надо получать *только* в Ленинградской консерватории и желательно – у Шипулина. Еще студенткой училища я стала ездить в Ленинград, бывала в консерватории на уроках В. Г. Шипулина, Е. П. Кудрявцевой, А. В. Михайлова – благо, каникулы училищные и консерваторские не совпадали. Так случилось, что Владимир Германович поехал в Ростов, и я направилась учиться туда, где оказался он.

Но это было позже. Мое обучение в училище в классе по дирижированию проходило весьма интенсивно и разносторонне. И. И. Шмат готовился к поступлению на факультет оперно-симфонического дирижирования в Свердловскую консерваторию (он и поступил в класс М. И. Павермана, выдающегося педагога, у которого учился Е. Колобов). Мне крупно повезло, потому что Иван Иванович привлекал меня в качестве напарника для игры в четыре руки многочисленных симфоний, квартетов Гайдна, Бетховена и др. При этом он объяснял строение формы, тональный план, штрихи. Таким образом я познакомилась с огромным количеством литературы. Он осваивал какие-то инструменты для себя – и мне объяснял специфику игры на них (например, он показывал мне, как надо играть на валторне). Он занимался инструментовкой – и мне давал читать об оркестре. И еще одно имя: пре-

красная, совершенно замечательная женщина – Светлана Борисовна Строганова. Она выпускница Одесской консерватории по классу фортепиано, а перед этим Днепропетровское училище она закончила по трем отделениям: фортепианному, теоретическому и дирижерско-хоровому. Когда я попала к ней в класс по общему фортепиано, она, увидев, что я прилично владею инструментом, сказала: «Мы будем с тобой заниматься по программе специального фортепиано». Пошла к директору Н. И. Ромасенко и заявила о том, что я буду обучаться на двух отделениях. Новость очень ревниво воспринял Иван Иванович и доказывал директору, что этого абсолютно не нужно делать. Но решение было принято, и я училась на двух отделениях, которые успешно и закончила.

Мне очень повезло и с первой учительницей по фортепиано. Софья Ильинична Шильман – красавица, женщина привлекательная и внешне, и внутренне. Я с ней соприкасалась не только на занятиях, но и в домашней обстановке, поскольку она была в приятельских отношениях с моей мамой. Большая любительница чтения, завзятая театралка. Обо всех новинках она узнавала первая от своих многочисленных московских приятелей. Все новинки, опубликованные в литературных журналах «Юность», «Москва», «Новый мир», несмотря на то, что мы жили в провинциальном городе, у нее были. Естественно, мы имели возможность все это прочитать. Создавалась атмосфера причастности к интеллигентскому кругу.

Случались в моей жизни встречи, хотя и непродолжительные по времени, но очень для меня значительные. Так, председателем Государственной комиссии в училище был Михаил Маркович Канерштейн – известный музыкант, симфонический дирижер, профессор кафедры оперно-симфонического дирижирования Киевской консерватории, долгое время руководивший этой кафедрой, автор книги «Вопросы дирижирования». Это был замечательный Мастер. Он отнесся ко мне невероятно благожелательно. Хотя разница в возрасте и была колоссальная, мы несколько лет поддерживали с ним переписку. Он очень был заинтересован моей судьбой, хотел, чтобы я училась дальше. Считал, что продолжить обучение нужно на дирижерско-хоровом факультете Одесской консерватории, который, по его мнению, был очень сильный. Он даже прислал мне рекомендательное письмо к зав. кафедрой Одесской консерватории, хотя я его об этом не просила и не собиралась учиться на Украине. А то рекомендательное письмо хранится у меня по сей день…

Встреча с Владиславом Геннадьевичем Соколовым, известным хормейстером современности, произошла в Доме творчества «Иваново». В дальнейшем он очень дружески относился ко мне, с большой заинтересованностью справлялся о моих творческих успехах, был руководителем моей двухмесячной стажировки в Московской консерватории. Дружеские отношения подкреплялись, конечно, тем, что Владислав Геннадьевич хорошо знал Виталия Семеновича Ходоша, исполнял его хоровую музыку со своим хором (Государственный Московский хор) и изучал в классе со своими студентами.

Г. Х.: *Мое обучение в РГМПИ (1973–1978) в классе В. П. Афанасьева*[1] *совпало с началом Вашей педагогической деятельности. В то время на кафедре работали: Н. М. Розанова, М. И. Морозов, В. П. Афанасьев, Е. М. Клиничева. Заведовал кафедрой В. Г. Шипулин. Мы, студенты, слышали и видели, с каким уважением все наши педагоги обращались к Владимиру Германовичу. Когда он заходил на занятия хора, это были минуты особого волнения, мы очень старались, мы знали – нас слушает Музыкант высокого класса.*

Рассказывая о своем Учителе с особым уважением и теплотой, Вы определяете его педагогическую цель так: «Раскрыть молодых музыкантов, направить их волю и энергию на постижение музыки, с которой они соприкасаются, поднять их до сотрудничества с композитором»[2]*. Созвучны этой идее и его напутственные слова, обращенные к Вам в начале Вашей самостоятельной педагогической работы на кафедре в 1972 году: «Ищи в своих студентах лучшее, что в них есть, и развивай…»*

Высокие результаты, которые показывают Ваши дипломники, а также, что особенно важно, их готовность к профессиональному совершенствованию говорит о том, что Вам удалось реализовать мечту Педагога. Ваши воспитанники обучаются в ассистентуре-стажировке, работают в вузах, имеют ученые звания профессора и доцента, ведут научно-методическую и исследовательскую работу.

---

[1] См. о нем: Хорошайло Г. Почетное звание – Музыкант (К 60-летию В. П. Афанасьева) // Южно-Российский музыкальный альманах –2004. Ростов н/Д., 2005.

[2] Цит. по: Ходош Э. Призванный музыкой // Там же. С. 395.

Как протекали начальные этапы Вашего профессионального пути?

Э. Я.: Владимир Германович считал – и абсолютно правильно, на мой взгляд, – что невозможно начинать преподавать без должной практической подготовки, и он определил меня в оперный класс в качестве дирижера. Эта работа была замечательной школой: работа с певцами, освоение музыкальной драматургии опер… Руководителем оперной студии в те годы была Маргарита Петровна Ожигова (1908–1987), профессор, лауреат Государственной премии, и я счастлива назвать ее имя в ряду своих учителей. Кроме всего прочего, она была замечательной пианисткой. Из общения с ней позднее выросло понимание того, что режиссерские навыки тоже должны быть составной частью профессии дирижера.

Не менее важен для дирижера кругозор, *знания*, которые и делают его *дирижером*. Для меня совершенно очевидно, что музыка является прежде всего продуктом чувства, в то же время она вдохновлена интеллектом, разумом, поэтому проявление каких-либо чувств в исполнительском искусстве без глубокого осмысления – дает весьма сомнительные результаты.

Г. Х.: *Ваше стремление к обретению научно-методической базы не осталось незамеченным Вашим педагогом В. Г. Шипулиным. Вероятно, Вас не удивило его предложение читать лекционный курс?*

Э. Я.: Да, с самого начала моей педагогической деятельности на кафедре Владимир Германович предложил мне вести курс истории хоровой музыки. Никаких лекционных разработок не было, пришлось начинать, что называется, с нуля. Так, шаг за шагом необходимо было осваивать огромные музыкальные пространства. Естественно, я очень много узнавала… Вузовские курсы всегда бывают авторскими. Вряд ли можно найти педагога, который читал бы лекции по какой-либо книге, пусть даже самой хорошей. Несмотря на то, что я уже долгое время веду этот курс, каждые несколько лет я меняю направление. Если раньше в основе было исключительно хронологическое развертывание материала, то позже осуществлялась попытка пройти материал «вертикально» (исторический путь развития какого-либо жанра). В связи с этим менялся и иллюстративный материал (аудио-, видеозаписи). Поначалу это были только аудиозаписи, и то очень немногочисленные и очень плохого качества. Естественно, я много играла сама, привлекая к ансамблевой игре студентов. Потому что только тот материал, который ты увидел в нотах, прочувствовал собственными руками, остается с человеком навсегда. В настоящее время появилась счастливая возможность слушать и видеть качественные записи уникальных исполнителей.

Еще один важный момент. Я читаю лекционные курсы на *исполнительском* факультете, а это значит, что основной целью подготовки к практической деятельности является *интерпретация*. Определить, как сложится исполнительская карьера ученика в далекой перспективе, достаточно сложно. Для интерпретации необходим комплекс: темперамент, воля, музыкальные способности, и обязательно – глубокие знания, кругозор. Исполнитель должен быть интересен публике. Тематика, направленность курсов, которые я читаю («История хоровой музыки», «Теория хорового исполнительства», «Методика преподавания хоровых дисциплин», «Хоровая культура Дона») охватывает круг проблем, которые включают в себя весь процесс хорового образования.

Г. Х.: *Что привело Вас к научной деятельности?*

Э. Я.: Одной из счастливых и важных в моей жизни встреч была встреча с Лией Яковлевной Хинчин. Именно она вовлекла меня в сферу научной деятельности. Сначала привлекла к работе в СНТО. Прямо на первом курсе. Она вызвала меня к себе, хотя я была вообще-то студенткой другой кафедры, и сказала, что обязательно нужно написать доклад. Помню, темой было хоровое творчество А. Давиденко. Мы, исполнители, методологии написания научных работ не обучаемся. И она начала учить, *как* писать: составление библиографии, определение целей и задач, структуры… Занятия со мной не входили в круг ее обязанностей. Просто она была истинным педагогом-просветителем, и ей эта деятельность доставляла удовольствие. Позже, благодаря ее настоятельному желанию, я продолжила заниматься научной и просветительской деятельностью: писала статьи о наших хоровых коллективах, педагогах, буклеты. Первый буклет был для Ростовского камерного хора Ю. И. Васильева, потом для хора «Певчие Тихого Дона» В. И. Гончарова. С той же легкой руки Лии Яковлевны возглавляла кружок СНТО дирижерско-хорового факультета в течение 20 с лишним лет.

Г. Х.: *Среди учеников В. Г. Шипулина, получивших его благословение на начало педагогической работы на кафедре хорового дирижирования в*

РГМПИ (Е. Клиничева, Э. Ходош, позже В. Гончаров, Г. Хорошайло), особо выделяется фигура Вадима Петровича Афанасьева. Ведь именно ему В. Г. Шипулин доверил хор факультета…

Э. Я.: Это тот счастливый случай, когда в одном лице для меня сочетается друг и учитель. Хотя у нас очень небольшая разница в возрасте, признаюсь, что если я что-то из себя и представляю, то он один из тех, кто внес значительный вклад в мое профессиональное становление. Я не называю его на «Вы», но, вместе с тем, наша дружеская близость не мешает мне видеть в нем большого Музыканта и уважать его как значительную личность. Для нашего вуза он сделал очень много. С именем В. П. Афанасьева были связаны успехи дирижерско-хоровой кафедры до 1982 года, пока он здесь руководил хором, потом короткое время – и кафедрой. Дальнейший путь кафедры уже под руководством Ю. И. Васильева является продолжением той деятельности, которая была воспринята В. П. Афанасьевым от В. Г. Шипулина.

В. П. Афанасьев – прекраснейший хормейстер и музыкант. Я шла на занятия хорового класса как на праздник, знала, что испытаю невероятное удовольствие от услышанного исполнения, от увиденного дирижерского воплощения музыки, ее сотворения здесь и сейчас. В. П. Афанасьев обладает колоссальным артистизмом, невероятной энергетикой, особым обаянием. В нем присутствует какое-то колдовство, которое в искусстве ненаказуемо.

Г. Х.: *В 2007 году исполняется 30 лет Вашего руководства детским хоровым коллективом ДМШ им. Н. А. Римского-Корсакова. Хор – постоянный участник городских и областных концертов, значительных мероприятий, посвященных историческим и юбилейным датам. Коллектив неоднократно становился лауреатом многочисленных городских, областных, Всероссийских фестивалей, смотров, конкурсов. Ему подвластно исполнение сложных и разнообразных по стилям и жанрам сочинений на разных языках, a cappella и с сопровождением симфонического оркестра филармонии. Постоянно обновляется репертуар. Вами составлены и изданы нотные сборники «Поет детский хор», «Хоры без сопровождения и в сопровождении фортепиано» (1998), «Произведения для женского хора без сопровождения» (1999), в которых собраны яркие, высокохудожественные произведения из репертуара детского хора (среди них и Ваши собственные переложения). Они является ценным пособием для хормейстеров, работающими с детскими или женскими коллективами…*

Э. Я.: Этот вид деятельности считаю одним из важнейших и отношусь к нему с большой любовью. Я пришла в музыкальную школу им. Н. А. Римского-Корсакова в 1977 году и работаю в ней по сей день. Все, что получает человек в детстве, является фундаментом для его дальнейшего физического и духовного роста. Поэтому я стараюсь, по мере возможностей, внести свою лепту в развитие детей, которые со мной общаются. Любой хор, в том числе детский, должен обладать исполнительской культурой. Я вообще не считаю, что дети – это что-то отдельное. Это маленькие люди, личности, отличающиеся определенными психофизиологическими особенностями. Они более ранимы и более открыты творчеству. Они находятся в начале пути и должны быть приняты добрыми руками. Если в консерватории педагог должен быть хорошим, то уж в школе он должен быть просто замечательным.

Г. Х.: *Со временем и опытом открываются какие-то тайны?*

Э. Я.: Чем больше я преподаю, тем больше осознаю, что воспитанию, точнее сказать, развитию подлежит только тот человек, которому суждено развиваться. Японская пословица гласит, что из розы сделать лук нельзя, так же как из лука – розу. Мой педагогический метод именно в этом и заключается, чтобы увидеть, что это лук, а это – роза, и воспитывать розу как розу, а лук как лук.

Я согласна с В. Н. Мининым, что дирижер – профессия мужская, согласна по многим причинам. Думаю, что в большей степени женская часть хормейстеров предназначена для воспитания детских коллективов и капелл мальчиков. История это уже подтвердила. Конечно же, это не говорит о том, что у женщин не может быть больших достижений, но все-таки существуют определенные ограничения. В педагогической деятельности женщины проявляют себя весьма результативно. Замечательным примером является творчество Елизаветы Петровны Кудрявцевой. Говорю об этом абсолютно без всякого сарказма и пессимизма. Сказанное, на мой взгляд, не несет в себе ничего унизительного для женщины. В этом отношении и мой класс не является исключением из правила. Есть очень хорошие выпускники, работающие в области детско-юношеского хорового исполнительства. Лариса Терентьева – руководитель хора дирижерско-хорового

отделения музыкального училища г. Таганрога, Евгения Седых работает с детским камерным хором «Соловушко» (хор – лауреат международных и всероссийских фестивалей и конкурсов), Анжела Сецеховская – руководитель детского хора г. Новороссийска (тоже лауреат многочисленных престижных конкурсов России), Армина Сагертьянц возглавляет ансамбль «Аревик» – очень профессиональный коллектив, ставший лауреатом Первых Дельфийских игр.

Г. Х.: *Победу Вашей студентки Натальи Очаковой, занявшей третье место на престижном конкурсе именно в г. Магнитогорске, в городе, где Вы родились, можно воспринимать как счастливый знак судьбы?*

Э. Я.: Такие случайности мы можем воспринимать как знаки того Высшего начала, которое руководит нашей земной жизнью. Наверное, надо было так случиться, чтобы именно в Магнитогорске в 2006 году состоялся IV Всероссийский конкурс хоровых дирижеров. Председатель жюри – ведущий хормейстер современности, зав. кафедрой хорового дирижирования Московской консерватории, лауреат множества международных премий, народный артист России, профессор Борис Григорьевич Тевлин. Члены жюри – выдающиеся хормейстеры России: В. О. Семенюк, В. В. Успенский, Г. А. Дмитряк и др. Еще один особый для меня знак: конкурс носил имя С. Г. Эйдинова. Дело в том, что фамилию Эйдинова я услышала в детстве, переступив порог музыкальной школы г. Магнитогорска, так как он был ее директором. Мне суждено было проучиться там только в подготовительном классе, так называемой «нулевке», в связи с дальнейшим отъездом семьи из города, но «нулевка» была совершенно замечательная. Там оставались работать эвакуированные в годы войны прекрасные педагоги, музыканты из Москвы, Ленинграда, других крупных городов. Впечатления, которые я получила за тот год обучения в школе под руководством Эйдинова, – значительные и яркие. Нас посвящали в музыку большие музыканты. Нас учили слушать и слышать в ней что-то свое. Это «свое» мы запечатлевали в живописных рисунках в альбомах. У меня сохранился этот альбом. Я думаю, что мне повезло с началом. С. Г. Эйдинов являлся не просто директором ДМШ, а «директором Всей музыки Магнитки». Вся культурная жизнь Магнитогорска связана с его именем. И не только Магнитогорска, но и Челябинской области, всего Урала. Я до сих пор помню Эйдинова-дирижера, его фигуру с блестящим лысым шаром (хотя он был тогда еще молодым человеком, но почему-то брил голову) и, конечно же, потрясение от всего того, что происходило на сцене под действиями его рук.

Г. Х.: *«Русская музыка, да и все русское искусство на протяжении своей истории было самым тесным образом связано с глубинным православным миросозерцанием. Именно здесь корни своеобразия и самобытности нашей культуры. За последний век связь эта была насильственно разрушена. Удастся ли восстановить ее – от этого зависит не только судьба нашей культуры, но и само существование русских как нации…» Эти слова принадлежат нашему выдающемуся современнику Георгию Васильевичу Свиридову, в них звучат тревога и надежда. Каков был Ваш путь открытия и познания русской духовной музыки?*

Э. Я.: Моя юность пришлась на 60-е годы XX столетия. Это было время открытий русской духовной музыки для всего общества в целом. В этом колоссальная заслуга выдающегося деятеля советского хорового искусства А. А. Юрлова. Именно с именем А. А. Юрлова связано возрождение забытых жанров, которые представляют исконно русскую традицию. Это духовный хоровой концерт, кант, знаменное пение. Александр Александрович был очень близким другом В. Г. Шипулина, он приезжал в Ростов, бывал у нас в институте, встречался со студентами. Приезжая, он привозил эти сочинения в записи, мы много слушали. Особого запрета на изучение духовной музыки уже не было, но это было только начало возрождения. Печатных нот не существовало, а рукописные экземпляры достать было очень сложно…

В начале 70-х я ездила в Ленинградскую консерваторию на курсы повышения квалификации. Там я встречалась с великолепным дирижером, основателем и художественным руководителем Ленинградского камерного хора, замечательным музыкантом В. И. Нестеровым, который вел «Историю зарубежной хоровой музыки». У него было огромное количество нотной литературы (большей частью, эпохи Возрождения). Он с удовольствием делился, показывал, и я открывала для себя много неизвестной прежде музыки.

В процессе музицирования возносится молитва в момент огромного напряжения души. В этом смысл духовной музыки. Г. В. Свиридов говорил о том, что современная духовная музыка, написан-

ная на священный (церковный) текст, должна звучать не только в церкви, а и в концертом зале, чтобы повести светского человека к настоящей духовности.

Традиция основана на передаче из поколения в поколение каких-то идеалов, которые выражены в творчестве. Поэтому я в своей практической и педагогической деятельности, конечно, использую сочинения различных культур: и католической музыки, и протестантской, и православной. Исполнение духовной музыки в детском хоре также направленно на продолжение традиции. Воспроизводя эту музыку, мы соприкасаемся с ней и, таким образом, соотносимся с прошлым, настоящим и будущим, потому что дети – это будущее. В педагогической деятельности обращение к лучшим образцам духовной музыки основывается на глубоком изучении истории религий, философии, теософии. Я много занимаюсь этими вопросами, читаю, размышляю… Только на связи, на уважении и любви к другим народам, к различным взглядам на мир, через Баха и Палестрину, через Лассо и Дилецкого, Танеева и Рахманинова мы соприкасаемся с миром высшего порядка…

Если говорить о современных композиторах – прежде всего это Родион Щедрин. Его сочинение «Запечатленный ангел» по Лескову, по сути дела, – русская литургия. Большое количество духовной музыки у Владимира Мартынова, у Ю. Фалика. Многих можно назвать сегодня… Я не думаю, что это мода. Это тенденция развития культуры XX века – и русской, и зарубежной. Подтверждением этого является и музыка ростовских композиторов: у Л. П. Клиничева – «Credo», сочиненное на тексты Псалтири и стихи поэтов Дж. Джойса и Т. Элиота. У В. С. Ходоша есть музыка, которая связана с «Всенощным бдением» и другими литургическими текстами. Он их совместил с поэзией А. Пушкина и Б. Пастернака в сочинении «По прочтении „Архиерея“ А. П. Чехова». Еще одно крупное сочинение – поэма «Страсти по Анне». Появляется духовная музыка в творчестве и более молодых композиторов. Назову «Te Deum» Ю. Б. Маршина, только что исполненный на фестивале «Ростовские премьеры».

Г. Х.: *Эвелина Яковлевна, в чем, на ваш взгляд, состоят проблемы современного хорового образования?*

Э. Я. Главная проблема – незнание специфики своего инструмента. Отсутствует должное отношение к *вокальному образованию хормейстера*. Совершенно забыто, что хор это вокал. В музыкальных училищах на это отводится недостаточное количество часов. Какой же из хормейстера «мастер хора», если он не знаком с вокальной культурой? Другая проблема – *малый объем хормейстерской практики*. Учебным планом отведено для этого очень мало времени. Наш факультет пытается решить эту проблему, ищет возможности более частых встреч хормейстера с коллективом, но тут нужны серьезные меры – не в масштабах вуза. Наконец, – *слабая инструментальная подготовка* (посредственное владение фортепиано).

Г. Х.: В*аша жизнь и жизнь близких Вам людей связана с г. Ростовом, городом в котором находятся Ваши многочисленные ученики, друзья, знакомые… Каким Вы его воспринимаете?*

Э. Я.: Впервые я попала в Ростов в августе 1967 года. В разгаре было лето, и меня поразила пышность цветущего, зеленого города. В парках, повсюду, особенно на главной улице Энгельса (ныне Б. Садовой) – огромное количество свободно гуляющих людей, как в день какого-то народного праздника. Это было первое впечатление. Со временем появились и любимые уголки. В Ростове немало архитектурных красот. Много зданий конца XIX – начала XX века. Есть в архитектурном облике настоящие жемчужины, лучшей из которых является замечательный дворец на Садовой (сегодня там расположена мэрия). Красивейшая улица Ростова – Пушкинская с ее роскошным бульваром… Ростов – очень красивый город, у него есть свое неповторимое лицо. Было бы вообще замечательно, если бы в нем была крепка музыкальная классическая традиция. К сожалению, пока она весьма нестойкая…

А. Явдошенко

РАЗВЕ МОГЛО БЫТЬ ИНАЧЕ?
(К 60-летию Л. Н. Шабаньянц)

Каждый с юных лет воспринимает многообразные впечатления, формирующие его творческий облик, способствующие проявлению дарования. Нередко именно они определяют «линию жизни».

Вот почему началом творческого пути Лилии Шабаньянц следует считать не первые уроки музыки и даже не первые часы, проведенные за фортепиано в музыкальной школе. Еще до этого будущая пианистка начала откликаться на обаяние звукового потока, передающего палитру человеческих чувств, теплоту которых она познала неискушенным сердцем ребенка. Наверное, любовь к прекрасному проникала и, наконец, впиталась в нее, как говорится, с молоком матери. Выбор профессии был предопределен уже в детстве.

Лилия Николаевна родилась в городе Грозном в творческой семье. Мама – Евгения Герасимовна, пианистка, преподавала в местной музыкальной школе и педучилище. Ей удалось не просто заинтересовать двух своих дочерей музыкой, а настолько вдохновить ею, что и Лиля, и Жанна посвятили свою жизнь фортепианному искусству. Папа – Николай Шабанович – архитектор. Брат Сережа пошел по стопам отца. Музыка звучала дома всегда, живая музыка. Шопен, Бетховен… Мама любила музицировать для детей.

В юные же годы сложился и характер будущей пианистки. Общительность, отзывчивость, готовность выручить в сложной ситуации, внутренняя мобильность, активность и постоянная творческая энергия – этот список качеств можно бесконечно продолжать. Положительных качеств! Показателем ее отзывчивости и творческой мобильности является, к примеру, тот факт, что когда Лилию Николаевну попросили аккомпанировать конкурсанту, неожиданно оставшемуся без концертмейстера, она согласилась – не будучи знакомой ни с солистом, ни с программой. И, в отличие от исполнителя, никак на конкурсе не отмеченного, получила грамоту.

В детстве Лиля ходила в разные кружки, занималась художественной гимнастикой, балетом, шахматами. Ходила и в другие, если бы в стуках было больше 24-х часов. Круг ее интересов был так многообразен, что удивляешься, как она находила время для занятий музыкой. Лилия Николаевна – человек компанейский. Она постоянно окружена учениками, друзьями. Когда ее попросили принести фотографии для статьи, выяснилось, что почти на всех она запечатлена вместе с другими людьми. Свою активность и жизненную энергию ей удается сохранять в любой ситуации, тем самым, показывая пример молодому поколению. Она любит читать детективы, чтобы расслабиться, как она говорит, обожает всевозможные тесты и медицинскую литературу. А еще участвует в различных конкурсах, проводимых печатными изданиями. Например, в 1995 году она выиграла приз «Вечернего Ростова» (сервиз с логотипом газеты) за то, что смогла определить, какие из публикаций в первоапрельском номере являются розыгрышами, а какие нет.

В период творческого становления Лилия была окружена замечательными людьми. Сначала мама, потом первая учительница музыки. «Все, что я умею, я умею благодаря замечательному Педагогу

с большой буквы», – так она отзывается о Варваре Дмитриевне Огарковой. Под ее неустанным руководством прошли школьные и училищные годы Лилии. Эта женщина – педагог от Бога, считает Лилия Николаевна. Не имея высшего образования, но будучи очень внимательным и чутким человеком, она неизменно «влюбляла» в себя учеников. И, самое главное, умела передать им свою любовь к музыке, вдохновлять…

…1964 год. Москва. Лилия – студентка Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. Девушка, как губка, впитывает неистощимый поток художественных впечатлений, которым наполнен воздух столицы. Музыкальные и драматические театры, лучшие исполнительские силы. Что говорить, если ей удалось побывать на последних выступлениях Дюка Эллингтона, Артура Рубинштейна. В институте ее творческое становление продолжалось под руководством Бориса Моисеевича Берлина, одного из уважаемых педагогов вуза Москвы, ученика Константина Николаевича Игумнова. В это время в институте существовало две кафедры специального фортепиано. Одной заведовал Теодор Давидович Гутман, а другой – Александр Львович Иохелес, на ней и работал Борис Моисеевич. Недавно гнесинцы мемориальным концертом отметили 100-летие со дня его рождения.

Конечно, запомнились не только лекции, семинары, многочасовые упражнения на рояле, но и многие «прелести» студенческой жизни во внеурочное время: капустники, концерты и другие молодежные развлечения. Вот где также пригодились фантазия и неиссякаемая энергия Лилии Николаевны!

После государственных экзаменов сама Мария Гринберг, присутствовшая на них, пожала руку юной пианистке и рекомендовала поступать в аспирантуру. Лилия Николаевна последовала совету, и в 1973 году заочно окончила ассистентуру-стажировку по классу специального фортепиано.

За полгода до окончания «гнесинки» Лилия Николаевна приехала «на разведку» в Ростовский музыкально-педагогический институт. Место работы было выбрано не случайно. Ростов – ближайший к ее родному город, где находился музыкальный вуз. Владимир Михайлович Гузий, бывший в то время проректором по учебной и научной работе, устроил Лилии Николаевне прослушивание. В то время без этого на работу не принимали. Он попросил исполнить прелюдию и фугу, сочинение крупной формы, а потом прочесть с листа фортепианную партию второй и третьей части Концерта для скрипки с оркестром А. Хачатуряна.

С этого своеобразного экзамена в 1969 году началась творческая деятельность Лилии Николаевны в нашем вузе, который вступил тогда в свой третий учебный год. На вопрос – почему в качестве концертмейстера? – она ответила, что быть педагогом или сольным исполнителем ей никто не запрещал. И до рождения дочери она даже работала на кафедре специального фортепиано. Но, по мнению Лилии Николаевны, концертмейстерская специальность имеет свои преимущества перед педагогической. Во-первых, огромный исполнительский репертуар, знание ансамблевой литературы. Во-вторых, больше времени посвящено именно исполнению музыки. Ученики порой отнимают у педагога много сил и времени, так что на исполнительство его не хватает. А еще немаловажен тот факт, что концертмейстер вынужден признать первенство солиста, только в этом случае может возникнуть настоящий дуэт.

Лилия Николаевна имеет абсолютный слух, и он часто мешал ей. Но благодаря работе, развился слух гармонический, который позволяет услышать всю красоту звуковой палитры. За годы работы в консерватории Лилия Николаевна аккомпанировала и струнникам, и духовикам, и вокалистам, и дирижерам. Вот откуда такое знание специфики звучания каждого инструмента, быстрое чтение с листа не только фортепианной партии, но и партитур. Лилия Николаевна также считает, что, возможно, в каждом человеке изначально заложено, быть ли ему солистом, педагогом или играть в ансамбле.

…1982 год. Открывается кафедра эстрадно-джазовой музыки. Основатель кафедры и ее первый заведующий Ким Назаретов приглашает Л. Шабаньянц на должность преподавателя общего фортепиано. Так начинается новый этап ее профессиональной жизни. А джаз присутствовал в ее мире всегда. В детстве она обожала слушать эту музыку и даже пыталась подбирать по слуху. В то время в городских парках ставились так называемые «раковины» – крытые эстрады, где выступал оркестр. Играли музыку И. Дунаевского, произведения из репертуара Л. Утесова, М. Бернеса. Но джаз не приветствовался, вспоминает Лилия Николаевна, как и любое другое западное. Считалось, что «сегодня он играет джаз, а завтра родину продаст».

Расцвет джаза в профессиональной сфере приходится на 60-е годы – годы ее студенчества. Кстати сказать, училась она одновременно с Леонидом Чижиком, воспитанником Т. Д. Гутмана, впоследствии выдающимся джазовым пианистом.

С каждым годом список творческих достижений Лилии Николаевны пополняется новыми концертами, конкурсами. Неизменно принимает участие в качестве аккомпаниатора в выездных и отчетных концертах консерватории.

География поездок на конкурсы всероссийского и международного масштаба включает такие города и страны как Москва, Санкт-Петербург, Тольятти, Ворзель (Украина), Усть-над-Орлицей (Чехия), Лодзь (Польша) и другие. Перечень наград, которыми удостоена Л. Шабаньянц, значителен. Разве может быть оценка профессионализма выше, чем пять раз удостоиться звания «Лучший концертмейстер»! Помимо дипломов и грамот, полученных на конкурсах, Лилия Николаевна имеет Благодарственное письмо от Международного благотворительного Фонда им. В. Спивакова, нагрудный знак «За достижения в культуре», медаль «Ветеран труда». В 2002 году ей присвоено почетное звание «Заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества».

Не всегда человек еще в детстве может определиться с дальнейшей жизненной дорогой. Но если выбор сделан верно, то следование по ней активизирует и придает творческую энергию. Трудно представить, как сложилась бы судьба Лилии Николаевны, выбери она другую профессию. Сейчас кажется, что никак по-другому и быть не могло.

Памяти ушедших

К 90-летию со дня рождения дирижера симфонического оркестра Ростовской филармонии, заслуженного артиста Армении, профессора Ростовской консерватории Романа (Аристакеса) Григорьевича Каспарова (1916–1989)

Роман Григорьевич Каспаров родился 13 января 1916 года в Ростове-на-Дону. Трудовую деятельность начал в 15 лет. Учился как скрипач в Музыкальном техникуме им. Глазунова (Москва), Ростовском музыкальном училище. В 1940–1941 – артист Государственного симфонического оркестра СССР (Москва). С начала 40-х до начала 50-х – в Ереване: артист струнного квартета, концертмейстер оркестра Государственного академического ордена Ленина театра оперы и балета им. Спендиарова, преподаватель. В 1954–1959 – студент Ереванской консерватории им. Комитаса по классу оперно-симфонического дирижирования, по окончании – главный дирижер симфонического оркестра Луганской филармонии (Украина). С 1965 по 1976 – второй дирижер в симфоническом оркестре Ростовской филармонии, с 1972 до конца жизни – профессор кафедры народных инструментов РГМПИ по классу дирижирования.

М. Гринева

РОМАН С ДИРИЖЕРСКОЙ ПАЛОЧКОЙ

Свой рассказ о Романе Григорьевиче хочу предварить признанием. Когда мне была поручена эта работа, поначалу она меня слегка напугала. Как и что можно написать о человеке, которого никогда не видела, который покинул этот мир, когда я была ребенком? Однако, пообщавшись с родными, друзьями, коллегами и учениками Романа Григорьевича, я узнала больше, чем смогла бы узнать от него самого. А все потому, что эти люди берегут в своих сердцах память о нем, и помнят даже мельчайшие подробности его жизни и творчества.

…Вернемся на 90 лет назад, когда в Ростове, в тяжелом для всего народа 1916 году, в одной из армянских семей на свет появился мальчик. Родители – отец занимался текстильным делом, мать была домохозяйкой – дали ему древнегреческое имя Аристакес, но и дома, и все, кто его знал, называли Романом. Нельзя сказать, что в семье важное место отводилось музыке, что детей, Романа и старшую сестру Изабеллу, старались приобщить к ней, но все-таки случилось так, что он стал музыкантом. Однажды он увидел и услышал, как соседский мальчик играет на скрипке, и был поражен ее чарующими звуками. С этого дня его судьба как музыканта была решена. Однако на первом уроке в музыкальной школе им. Гнесина его ждало удивление и разочарование: ему протянули детскую скрипку-«четвертушку», совсем не такую, о которой мечтал – большую, взрослую…

Уже в возрасте 15 лет Роман стал скрипачом шестого пульта кинооркестра клуба Совторгслужащих. Незаурядные способности позволили юно-

му музыканту уже спустя год стать руководителем этого коллектива. Работа в оркестре подсказала, что необходимо продолжить образование, и с 1933 по 1935 год он продолжил обучение по классу скрипки в Музыкальном техникуме им. А. К. Глазунова в Москве. Параллельно работал скрипачом оркестра Московского художественного рабочего театра. Однако последние два курса Роман доучивался в музыкальном училище Ростова-на-Дону, в классе профессора В. П. Португалова. Совмещал учебу с работой в симфоническом оркестре Радиокомитета, а чуть позже – филармонии.

По окончании училища, Роман, как и все юноши, был призван в армию. Срочную службу проходил в Москве, в симфоническом оркестре Центрального дома культуры Красной Армии под руководством Льва Штейнберга. К моменту демобилизации солдат имел на своем счету 22 благодарности наркома обороны.

Демобилизовавшись, Роман остался в Москве, в 1940–1941 годах он – артист Государственного симфонического оркестра СССР под руководством А. В. Гаука, вместе с коллективом объездил много городов с концертами. Но, проработав всего один год, он покинул Москву, так как здесь не было жилья, и направился в Армению, в Ереван, куда к тому моменту уже переехала из Ростова вся семья Каспаровых. Здесь работает в струнном квартете, в оркестре Государственного академического ордена Ленина театра оперы и балета им. А. А. Спендиарова, преподает в музыкальной школе. В годы войны Р. Каспаров с квартетом побывал на всех фронтах, был награжден медалями «За оборону Кавказа», «За доблестный труд в Великой Отечественной войне». Здесь же, в Ереване, в Русском педагогическом училище началась серьезная преподавательская деятельность Романа Григорьевича.

В начале 50-х годов произошло еще одно событие, которое повлияло на всю дальнейшую жизнь музыканта. На декаду Армянского искусства в Москву театр привез балет «Красный цветок» Глиэра. Внезапно, уже на генеральной репетиции стало известно, что дирижер заболел, и премьера под угрозой. Р. Каспаров был тогда «первой скрипкой» оркестра. Он решительно взял в руки дирижерскую палочку и на одном дыхании провел весь спектакль. Именно с этого момента он открыл в себе дар дирижера, отныне и до конца дней дирижирование станет его второй, а по сути главной профессией.

В 1954 году 38-летний Роман Григорьевич становится студентом первого курса Ереванской консерватории им. Комитаса по классу оперно-симфонического дирижирования. И только в возрасте 43 лет, с отличием окончив консерваторию, Р. Каспаров начинает дирижерскую карьеру, становится главным дирижером симфонического оркестра Луганской филармонии.

Именно в Луганске в очередной раз поменялась судьба музыканта. Здесь он встретил женщину, которая до конца жизни была рядом, любила, делила с ним радости и горести, – Галину Васильевну Воронину. Необычна как сама встреча этих людей, так и ее последствия.

Галина Васильевна вспоминает: «Романа Григорьевича пригласили работать в Луганск, на место дирижера Юхновского. Я тогда была уже замужем, и мой первый муж Олег Карнельевич Воронин был тоже дирижером, поэтому я была в курсе всех крупных музыкальных событий города, не пропускала ни одного концерта. Место главного дирижера обещали Воронину, но тут неожиданно для нас, по приглашению филармонии, на место главного приехал новый дирижер – Каспаров… Я с любопытством пошла на его первый концерт, чтобы сравнить, оценить. А на концерте поймала себя на мысли, что мне все больше и больше начинает нравиться этот человек. Сижу и злюсь, понимая, что, с одной стороны, он «перешел дорогу» моему мужу, а с другой стороны, мне нравится, как он дирижирует, и как весь оркестр отзывается на его жест. Испугавшись своего чувства, я в антракте покинула зал. А потом уже мне сам Роман Григорьевич признался, что заметил меня еще на концерте, а когда краем глаза увидел, что я ухожу из зала, так огорчился, что чуть не сорвал концерт. Вот такое заочное знакомство у нас получилось. Позже, когда я его встречала в городе, то переходила на другую сторону улицы. На протяжении двух лет пропускала все концерты филармонии, а концерты – это единственное, чем я жила и живу до сих пор... Роман Григорьевич сказал мне спустя годы, что специально для меня дирижировал все 4 симфонии Брамса, а меня на этих концертах не было…»

Позже Луганское музыкальное училище, в котором преподавала Галина Васильевна, давало концерт в филармонии. И так совпало, что в коридорах филармонии они с Каспаровым столкнулись, что называется, нос к носу. Оба остановились как вкопанные. Завязался первый разговор, который

продлился больше двух часов. В эти часы кто-то сверху, пожалуй, и соединил окончательно судьбы этих двух человек. Но перед тем как вместе и навсегда обосноваться в Ростове, Каспарову еще пришлось в 1964 году на год уехать по приглашению в Ереван преподавать в музыкальном училище. Это было время проверки чувств и ожидания новой встречи друг с другом.

Тогда же Романа Григорьевича приглашали на место главного дирижера Ереванского оперного театра, но он по неизвестной причине отказался. Возможно, сказалось желание быть ближе к родному городу. В период с 1965 по 1976 годы он работал вторым дирижером в симфоническом оркестре Ростовской филармонии. Так большой, длиной в десятилетия путь из города в город привел Р. Каспарова к истокам, к началу.

Несмотря на настойчивые предложения, Роман Григорьевич долго отказывался преподавать в вузе: все свое время он хотел посвящать дирижерской практике. Однако в 1972 году все же внял уговорам и был принят на работу в Ростовский музыкально-педагогический институт на должность профессора кафедры народных инструментов по классу дирижирования. Многие отмечают, что начало преподавательской деятельности сказалось и на его собственной манере дирижирования, она стала разнообразнее, интереснее.

Вспоминает народный артист России, заведующий кафедрой оперно-симфонического дирижирования, профессор Семен Аркадьевич Коган – бывший главный дирижер Ростовского симфонического оркестра, коллега, друг семьи: «Роман Григорьевич – необыкновенно талантливый, мудрый преподаватель. Воспитал большое число учеников, которые по сей день работают, несут его манеру преподавания как в Ростове-на-Дону, так и далеко за его пределами».

Один из учеников Каспарова, заслуженный деятель искусств России, руководитель оркестра народных инструментов «Дон», профессор Крикор Дзеронович Хурдаян говорит: «Я учился у Романа Григорьевича с 1972 по 1976 год. Как педагога и человека его отличало, с одной стороны, доброжелательное, уважительное отношение к студентам, а с другой – требовательное отношение к профессии. От него я перенял, пожалуй, самое главное для начинающего дирижера – принципы мануальной техники, что является основой для раскрытия образно-художественного смысла произведения, навыки „слышания партитуры руками“».

Под руководством Р. Каспарова в Ереване и Луганске прозвучали оперы «Иван Сусанин» Глинки, «Евгений Онегин» и «Иоланта» Чайковского, «Тоска» и «Чио-Чио-сан» Пуччини, «Риголетто» Верди, «Севильский цирюльник» Россини, «Кармен» Бизе, балеты «Лебединое озеро» Чайковского, «Дон Кихот» Минкуса, «Гаянэ» Хачатуряна, реквиемы Моцарта и Верди; «Шехеразада» и «Испанское каприччио» Римского-Корсакова, сюита из музыки к драме «Арлезианка» Бизе, «Ноктюрны» Дебюсси, Симфония № 9 Дворжака, Концерт № 1 для фортепиано с оркестром и «Прелюды» Листа, Концерт № 1 для фортепиано с оркестром и «Ромео и Джульетта» Чайковского, Концерт для фортепиано с оркестром Н. Метнера, «Ученик чародея» Дюка, «Утес», Симфонические танцы и Симфония № 2 Рахманинова, все четыре симфонии Брамса, Испанская симфония для скрипки с оркестром Лало, концерты № 2 и 3 для фортепиано с оркестром Прокофьева; Симфонические гравюры «Дон-Кихот» Караева, вокальный цикл «Скоморохи» Г. Гонтаренко и др.

Под руководством Романа Григорьевича впервые в Ростове состоялись премьерные исполнения большого количества произведений, в числе которых Концерт для фортепиано с оркестром Гаянэ Чеботарян, «Эпитафия памяти А. Хачатуряна» Эдварда Мирзояна.

Особое место в творческом наследии дирижера занимают произведения тогда еще начинающих композиторов, а ныне профессоров консерватории Виталия Семеновича Ходоша и Аракс Суреновны Матевосян.

В. С. Ходош вспоминает: «Я закончил консерваторию в 1970 году, а исполняться начал уже годом ранее на авторитетном тогда фестивале „Донская музыкальная весна“, и все первые годы моими произведениями дирижировал Р. Г Каспаров: моим первым крупным оркестровым произведением – «Симфонической поэмой», Концертом для скрипки с оркестром, Concerto grosso, Камерной симфонией, детской оперой «Золотой ключик». Несмотря на то, что я тогда был всего-навсего студентом 3–4 курсов, Каспаров всегда прислушивался к моему мнению, старался учесть пожелания автора».

А. С. Матевосян призналась, что с семьей Г. В. Ворониной и Р. Г. Каспарова у нее связаны не только профессиональные, но и дружеские отношения: «Это была необыкновенно образованная, творческая семья. Мы долгие годы тесно общались, нас многое связывает. Для каждого молодого компо-

зитора очень важен момент начала творческого пути, и общение с хорошим дирижером на этой стадии трудно переоценить. Мне очень повезло, что я однажды познакомилась с таким дирижером и с таким человеком, как Роман Григорьевич Каспаров. Он дирижировал мой Фортепианный концерт № 1, который играла тогда и я сама, и Анатолий Митрофанович Гололобов, Симфонию № 1, Скрипичный концерт, где солисткой была Валентина Звягинцева. Выступления проходили не только в зале филармонии, но и на летних площадках, было большое число выездов по области».

Концертмейстер Р. Каспарова Нина Анатольевна Зайденова с волнением рассказывает: «С момента появления в консерватории Роман Григорьевич взял дирижирование на кафедре народных инструментов в свои руки, и в 70-х годах уровень подготовки по дирижированию на этом факультете стал выше. Это связано, прежде всего, с усложнением программ. Под руководством Каспарова студенты проходили такие произведения как Симфония № 6 Чайковского, Симфония № 4 Брамса, «Весна священная» Стравинского. Будучи дирижером-практиком, он очень многое дал своим студентам. На экзаменационных прослушиваниях ученики Каспарова резко выделялись. Было ощущение, что они видели оркестр, которым дирижировали, хотя тогда, как и сейчас, уроки и экзамены на младших курсах проходили под рояль. Каспаров прекрасно знал возможности фортепиано, что проявилось в работе с концертмейстерами – не пропускал никаких погрешностей, давал точные указание относительно ансамблевой фортепианной игры».

Близкие вспоминают, что Р. Каспаров постоянно занимался сам, изо дня в день поддерживал свою профессиональную форму. При работе с коллективом обращал внимание на мелочи, которые подчас не видны и не слышны другим дирижерам, – сказывалось знание оркестра изнутри, поскольку сам Каспаров долгие годы был артистом оркестра. Музыканты очень ценили и любили его за то, что он всегда понимал людей, отзывался на их беды, был необыкновенно добрым, открытым для всех человеком. Порой из-за этого страдала дисциплина большого коллектива, но здесь приходили на помощь его организаторские способности и умение увлечь своей идеей окружающих.

Многих дирижеров можно назвать «деспотами» по отношению к оркестру, но Р. Каспаров не был деспотичен, скорее наоборот. Он говорил, не повышая голоса, но твердо и убедительно, его не боялись, но очень уважали, к нему прислушивались. Это было лидерство за счет не принуждения, а убеждения, и оркестранты неизменно выполняли все просьбы дирижера. На репетициях он не «выжимал» из оркестра «все соки», после репетиции ставил многоточие, оставлял силы и запал для вечернего концерта.

Многое в облике Романа Григорьевича как человека и супруга раскрыло мне его письмо, которое с особым трепетом протянула мне Галина Васильевна. Письму этому больше тридцати лет, но она заверила меня, что Каспаров остался таким до конца своей жизни: любящим и немного ревнивым, искренним и порой даже наивным, заботливым, трудолюбивым, настойчивым, иногда упрямым, с прекрасно развитым чувством юмора, а также невероятно по-джентельменски галантным. А главное – человеком, преданным идее служения музыке.

Была у Р. Каспарова заветная мечта, о которой знали лишь самые близкие его люди, – он хотел создать в Ростове профессиональный оркестр русских народных инструментов. Мечту эту осуществил совсем недавно К. Д. Хурдаян: в 2005 году такой оркестр, с гордым и громким названием «Дон», появился. Жаль только, сам маэстро не дожил до этого события.

Роман Григорьевич ушел из жизни 7 апреля 1989 года, в момент наивысшего творческого подъема. За несколько дней до смерти он провел пять концертов подряд, был полон сил и замыслов на будущее.

Память о хороших людях живет еще долго после их ухода. Пять лет назад, в год 85-летия со дня рождения Романа Григорьевича на доме по адресу Ворошиловский проспект, 65, где он прожил последние годы своей жизни, была установлена мемориальная доска работы скульптора Бориса Кондакова.

В январе 2006 года друзья, коллеги, ученики, поклонники его таланта отмечали 90-летие дирижера в областной филармонии. Вечер длился больше трех часов, но и этого времени не хватило, чтобы всех желающие смогли сказать добрые слова в адрес ростовского музыканта. В концерте принимал участие оркестр народных инструментов Ростовской консерватории под руководством ученика Романа Григорьевича Каспарова К. Д. Хурдаяна, а также учеников ученика – следовательно, «внуков» юбиляра – М. Барадовской и В. Конакова. А это значит, что дело Романа Григорьевича живо и будет жить дальше еще долгие годы.

К 85-летию со дня рождения певицы, педагога Александры Петровны Беляевой (1921–1998)

Окончила Московскую консерваторию (1950). Пела в оперном театре г. Душанбе, преподавала в ряде городов страны. С 1969 – на педагогической работе в РГМПИ–РГК, профессор.

И. Крикунова

ЕЕ ИМЯ – СУДЬБА

Александра Петровна Беляева. Потрясающая женщина. Редкое сочетание красоты, ума, таланта и неуемной энергии. Когда Александра Петровна входит в класс, возникает ощущение тепла и света. Она очень редко говорит о себе, а если говорит, то только о своих «солнышках» – так Александра Петровна называет своих учеников. Стены ее дома украшают портреты мужа и афиши спектаклей с именами Николая Майбороды, Юрия Либельта, Сергея Шушарджана, других известных певцов – выпускников ее класса.

Такой она мне запомнилась…

А. П. Беляева родилась 13 февраля 1921 года. Она принадлежит к тому поколению людей нашей страны, которые пережили страшные годы Великой Отечественной войны и сталинских репрессий. Окончив перед самой войной в 1941 году Астраханское музыкальное училище, Александра Петровна до 1944 года работала солисткой в Астраханской государственной эстраде, выступала в госпиталях для раненых бойцов и командиров Советской армии. С 1943 года в составе фронтовой бригады выезжала на Сталинградский фронт. С 1944 по 1950 год училась в Московской консерватории в классе профессора М. В. Владимировой, затем работала в Душанбе в оперном театре. Там же началась педагогическая деятельность Александры Петровны в музыкальном училище. Позднее она успешно преподавала в Новосибирском музыкальном училище, в Киевском театральном институте, Киевской государственной консерватории. С 1969 года Александра Петровна в Ростовской консерватории, целиком посвящает себя педагогике, пройдя путь от старшего преподавателя до профессора вокальной кафедры.

Как интересно, что в несколько строк можно уместить огромную человеческую жизнь: взлеты, падения, горе, радость, поиск, достижения – все,что выбирает человек и что дано ему судьбой.

Мое знакомство с Александрой Петровной, безусловно, носит судьбоносный характер. Она личность, встреча с которой может мгновенно изменить образ жизни и мировоззрение человека. Могу сказать точно, что если бы нас не свела судьба в 1995 году, я никогда не стала бы певицей. Когда прикасаешься к энергии творца, веришь, что можешь творить сам. После концерта в Gran Teatre Liceu, в Барселоне, ко мне подошел арт-директор театра Хуан Матабош с вопросом:

– Ирина, ты училась в Sancta Cecilia? (музыкальная академия в Риме)

– Я училась в Ростовской консерватории у профессора Беляевой.

– Хорошо. Не хочешь говорить правду - не говори.

Где бы я ни пела – в Испании, Австрии, Италии, странах Балтии, в Южной Корее, Индии, – все специалисты обращают внимание, прежде всего, на высокий уровень моей вокальной школы. Так забавно видеть удивление на их лицах, когда они узнают, что я никогда не проходила стажировку за пределами России. Часто студенты, получая информацию от педагога, не воспринимают ее сразу полностью. Какие-то замечания понимаешь, имея уже певческий опыт. Когда я готовлю новые партии, мысленно обращаюсь за советом к Александре Петровне и лишний раз убеждаюсь в ее прозорливости, таланте и любви, потому что готова к любым вокальным испытаниям.

Не знаю, кого благодарить за встречу с ней – Бога, судьбу, людей? Знаю только, что безграничная благодарность живет в моей душе. Земной поклон Вам, дорогая Александра Петровна!

К 70-летию со дня рождения музыковеда, педагога, музыкально-общественного деятеля Евгения Григорьевича Уринсона (1936–1994)

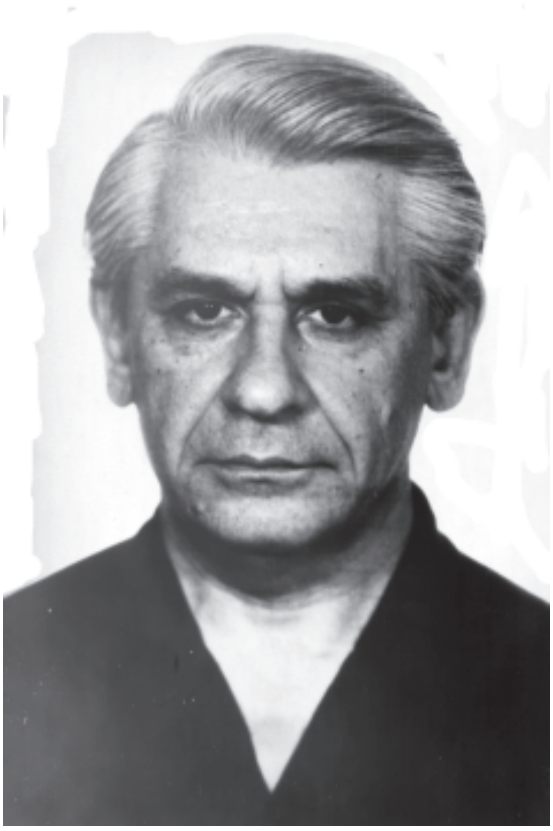
Окончил Ленинградскую консерваторию (1961) по классу М. С. Друскина, в аспирантуре обучался у П. А. Вульфиуса. После окончания консерватории работал в музыкальном училище г. Владивостока, а с 1963, т. е. со дня основания – в Дальневосточном государственном педагогическом институте искусств, с 1966 – зав. кафедрой теории и истории музыки. С 1970 – в Ростове, на кафедре теории музыки и композиции РГМПИ – РГК, читал курс анализа музыкальных произведений, руководил дипломными работами. Председатель музыковедческой секцию Ростовской организации Союза композиторов, член правления, зам. председателя. Член худсовета Ростовского театра музыкальной комедии. Пользовался большой популярностью в городе в качестве лектора-музыковеда филармонических концертов, которые вел около 20 лет. Активно сотрудничал с газетами, вел радиопередачи. Организовал и 10 лет возглавлял Городской клуб филофонистов. Входил в совет Ростовского молодежного музыкального клуба. В 1992–1994 – директор Ростовского симфонического оркестра.

Т. Франтова

СМОТРИТЕ, КТО УШЕЛ…

Женя Уринсон, Евгений Григорьевич, Уринсончик… Не получается начать эти скромные заметки с какого-нибудь гладкого «объективного» предложения, хотя мы не были с Евгением Григорьевичем очень близкими друзьями, что называется, «на короткой ноге», скорее – добрыми коллегами-друзьями. Но сила его дружеского расположения к людям была настолько мощной и широкоохватной, что каждый (как мне кажется, каждый) человек чувствовал это.

Евгений Григорьевич, сильный, мужественный, наделенный блестящим умом, очевидно и разносторонне одаренный, был необычайно интересным собеседником – с мгновенной реакцией, к месту или ироничный, или серьезный, или беспечно веселый, но всегда внимательно со-беседующий. Он же – обаятельный, общительный, с великолепным вкусом, со всеми атрибутами безупречного воспитания, галантный, подлинно интеллигентный.



Впервые Женя Уринсон приехал в Ростов из Майкопа, города детства, в 1953 году с намерением поступать в музыкальное училище[1]. Но эта первая встреча оказалась не очень «теплой». Он, конечно, не мог тогда *знать* – в этом городе ему придется жить и умирать. Но что-то не понравилось нескладному юноше, и он отправился в Ленинград. Там, успешно поступив в училище, ускоренно за три года окончил сразу два отделения – фортепианное и теоретическое. В 1956–1961 годах он – студент теоретического факультета Ленинградской консерватории, где его учителями были многие именитые мэтры: Т. С. Бершадская, Е. А. Ручьевская, М. С. Друскин (научный руководитель диплом-

[1] Е. Г. Уринсон родился в городе Каменске (ныне – Ростовской области). Мать, Анна Никитична, о которой Евгений Григорьевич преданно заботился до конца своей земной жизни, пережила сына. Отец, Григорий Израйлевич, инженер, погиб в 1942 году на фронте Великой Отечественной войны.

ной работы), П. А. Вульфиус (научный руководитель в аспирантуре).

Женю Уринсона помню, он был очень активным мальчиком, все время задавал вопросы…

Татьяна Бершадская

Будучи еще студентом (мы учились в Ленинградской консерватории на соседних курсах), он выделялся среди сверстников каким-то особенным, очень серьезным отношением к учебе, разносторонними интересами, стремлением услышать и увидеть все, что только представлялось возможным. Своя определенная точка зрения, принципиальное отношение к жизненным ситуациям, порой бескомпромиссность в оценке людей не облегчали ему существование, но давали почувствовать окружающим, что они имеют дело с человеком, крепко стоящим на ногах, убежденным в своей правоте.

Александр Милейковский

После успешного окончания консерватории Уринсоны (а к концу V курса это уже семья из двух музыковедов и маленькой дочки) отправляются работать во Владивосток – по обычному в те времена распределению Министерства культуры. В дальнем краю, где как раз в эти годы открылся музыкальный вуз, профессиональная деятельность Уринсона сразу становится бурной и многоплановой. Он читает музыкально-просветительские лекции, выступает по радио, в вузе ведет курсы истории музыки и анализа музыкальных произведений, становится членом Союза композиторов, а с 1966 года уже заведует кафедрой теории и истории музыки Дальневосточного государственного педагогического института искусств. Уринсон – в центре всех музыкальных дел в крае, инициатор многих начинаний, он любим, он почитаем коллегами, друзьями, студентами и, конечно, родными, отмечен государственной наградой – медалью «За доблестный труд».

Годы во Владивостоке были самыми счастливыми и для папы, и для мамы, для всех нас…

По воспоминаниям дочери Наташи

Первая встреча была в годы моего студенчества в Новосибирске, куда он приезжал из Владивостока; он блистательно тогда выступал на пленуме…

Анатолий Цукер

В 1970 году семья, поддавшись на уговоры друзей, перебирается в Ростов-на-Дону, где относительно недавно тоже открылся новый музыкальный вуз, где много молодежи и жизнь вуза еще не успела «окостенеть». Но Ростов – не Владивосток, он на восемь тысяч километров ближе к Москве, Ленинграду, Сочи, Европе. И здесь многое иначе.

Ростов встречает Уринсонов приветливо, но и настороженно («На что он претендует? Кажется, очень опасный конкурент…») Чужой город, отсутствие нормальной квартиры, а детей уже двое, включая годовалого сына. Все было непросто. Ирина Львовна и Евгений Григорьевич начинают работать на кафедре теории музыки РГМПИ. Она ведет гармонию, он читает музыковедам курс анализа музыкальных произведений.

При первом знакомстве Евгений Григорьевич произвел на меня впечатление человека абсолютно зрелого, энергичного, независимого, целеустремленного и всегда очень занятого. Хотя много лет мы работали рядом, мне не сразу удалось познакомиться с научно-педагогическими принципами и методами Уринсона, но когда это произошло, я испытала – неожиданно для себя – потрясение. Здесь требуется небольшое отступление. В годы учебы в Московской консерватории мне посчастливилось изучать анализ музыкальных произведений под руководством Л. Мазеля (лекции и индивидуальные занятия). Это был один из самых интересных и важных курсов за весь период обучения. Когда я оказалась на занятиях по анализу, проводимых Евгением Григорьевичем, они мне сразу напомнили уроки Мазеля (!) – по глубине и точности аналитического проникновения в текст музыкального произведения, по умению связать в органичное единство музыкальную форму во всех ее сторонах и смысл музыки. Особенно запомнились лекции по истории сонатной формы (Гайдн, Моцарт, Бетховен), отличавшиеся верным и полным постижением стиля каждого композитора.

В относительно немногих научных трудах Уринсон проявил те же качества прирожденного аналитика, мудрого и наблюдательного исследователя. Это касается, в частности, его работ о музыке Анатолия Кусякова[2]. Две статьи, созданные в разные годы, и поныне востребованы теми, кто интересу-

[2] Заметки о тематизме и формообразовании инструментальных циклов А. Кусякова. Ростов н/Д, 1979, библиотека РГК, рукопись; Цукер А., Уринсон Е. Обретение зрелости // Композиторы Российской Федерации. Вып. 3. М., 1984.

ется творчеством А. Кусякова, они неизменно фигурируют в библиографических списках дипломных рефератов студентов-народников (индекс цитирования!).

Он был аналитиком по природе, и его аналитический талант отличался замечательной способностью вслушиваться в глубинные процессы музыкальной ткани, уши у него были живыми. И это, кстати, давало ему возможность быть очень тонким музыкальным критиком: он очень точно оценивал исполнительскую интерпретацию не только потому, что знал эту музыку, но еще и очень тонко слышал реальное звучание в реальном исполнении. Обмениваясь с ним впечатлениями после концерта, я всегда поражался точности жениных оценок.

Анатолий Цукер

Курсом анализа музыкальных произведений Уринсон занимался все последующие годы, хотя параллельно возникали в вузе многие другие дела и педагогические обязанности. В его классе по специальности – 16 выпускников, успешно защитивших дипломные работы (далеко не все педагоги теоретической и исторической кафедр имеют такие показатели в своем активе). Тематика дипломных исследований разнообразная: от Моцарта – до джаза. Как правило, в этих работах теоретическая аналитическая направленность содержания сочеталась с историко-стилевым аспектом. В любом виде педагогической деятельности Уринсон представал, прежде всего, глубоким музыкантом с многогранной профессиональной оснащенностью.

…Много лет тому назад мы придумали на кафедре специального фортепиано эксперимент: коллоквиум как часть экзамена по специальности. В связи с этим в экзаменационную комиссию был включен музыковед – Е. Г. Уринсон. Конечно, ему было некогда сидеть и слушать, как студенты играют, он пришел прямо на коллоквиум. Как же это было интересно! Нас, пианистов, восхитила и поразила эрудиция этого человека. Создавалось впечатление, что он досконально, в мельчайших подробностях знает весь наш фортепианный репертуар. Евгений Григорьевич, беседуя со студентами, легко и непринужденно перебрасывал «мостики» от одного сочинения к другому, рассматривал музыкальные жанры и стили в их исторической взаимосвязи, обращая внимание на некоторые детали, которые были неизвестны не только студентам, но иногда и нам – педагогам. И все это мягко, деликатно, с подчеркнутым уважением к студенту, с желанием не «загнать его в угол» трудными вопросами, а хоть чуть-чуть расширить кругозор – насколько это возможно за несколько минут общения.

Владимир Дайч

Он много лет работал над кандидатской диссертацией, но так и не собрался ее дописать… Шло время, умер научный руководитель в аспирантуре, менялась тема (сначала – Брамс, потом – Стравинский), росли дети, которых надо было кормить и воспитывать. По большому счету, он не нуждался в диссертации для собственного профессионального роста, который был непрерывным, никогда не прекращающимся процессом. Он обладал широчайшей эрудицией, знал, казалось, всю существующую музыку и литературу о ней, а также о других искусствах. Был всегда осведомлен о новых тенденциях в культуре, открытиях в науке, всегда в курсе событий, музыкальных и театральных премьер, фестивалей, новых фильмов, все интересные книжные и нотные новинки – у него уже на столе, в работе. В гигантской домашней библиотеке пыль скапливаться не успевает – и книги, и ноты постоянно читаются, просматриваются, изучаются. Но ничто из перечисленного выше не сыграло решающей роли в несчастливой судьбе его диссертации. Главным тормозом было то дело, которому Уринсон отдавал все свое время, силы, здоровье, талант.

Евгений Григорьевич был активным деятелем, правильнее сказать – активным делателем культурной жизни, ее творцом. Музыкальную жизнь Ростова 70–80-х, первой половины 90-х годов невозможно представить без Уринсона, его трудов и его личности. Он – везде, и везде – незаменим, его влияние сказывается и на событиях, и на людях, его окружающих.

Наши отношения я бы назвал дружескими и доверительными. Не было практически ни одой темы, так или иначе касающейся нашей профессиональной и общественной деятельности, которую бы мы не обсуждали с ним в пеших прогулках от консерватории, филармонии либо Союза композиторов до остановки транспорта, следующего на его Северный. Его мнение о проблемах творче-

ства, о новых сочинениях – моих ли или моих коллег – меня очень интересовало. «Прогулки с Уринсоном» давали мне очень многое в формировании собственных взглядов на некоторые явления, особенно связанные с исполнительством.

Виталий Ходош

Уринсон постоянно сотрудничает со всеми газетами Ростова, участвует в радио- и телепередачах. Каждый год отмечен 10–12 работами по поводу разных событий в музыкальной жизни города, часто – довольно развернутыми, проблемными по своему содержанию.

От его рецензий, критических публикаций всегда была несомненная польза для дальнейшей работы тех, о ком он писал.

Александр Милейковский

Например, одна из регулярных тем выступлений – судьба джазового искусства на Дону. В тот период Евгений Григорьевич был одним из немногих ростовских музыковедов, кто не только любил джаз, но разбирался в нем профессионально. Многие годы он сотрудничал с Кимом Назаретовым, «адмиралом» ростовского джаза – талантливым руководителем биг-бэнда, заслужившего признание далеко за пределами региона, создателем джазовых отделений в училище и консерватории. Уринсон был одним из организаторов джазовых и рок-фестивалей в городе, в 90-е годы читал в консерватории курс истории джаза. Проблемы джазовой «кухни», судьбы джаза на ростовской земле его всегда, как говорится, задевали за живое.

О жизненности явления лучше всего свидетельствует его способность к развитию, органическому росту. Когда четыре года назад из разных регионов страны к нам приехали учебные биг-бэнды, чтобы принять участие в первом Донском фестивале джазовой музыки, это явилось не только началом фестивальной традиции, но и обозначило определенный итог. Итог работы в тех областях, в которых ростовские джазовые музыканты в последние годы приобрели, пожалуй, наибольшую известность – оркестрового исполнительства и профессионального обучения… Конечно, фестиваль – событие не рядовое. Но он довольно полно отразил содержание текущей работы наших джазовых музыкантов. <…> Они теперь стремятся создать его (джазового музицирования. – *Т. Ф.*) *начальное звено. Раздвигаются и рамки джазового исполнительства… Все это несомненно приметы развития, роста, но вот вопрос, в какой мере мы умеем использовать открывающиеся здесь возможности? Почему, к примеру, не получила развития в нынешнем сезоне идея цикла «Джаз в полдень»? Как расширить концертную практику лучших джазовых коллективов города, а заодно и их слушательскую аудиторию? Что нужно сделать для того, чтобы ростовский джаз-клуб возродился на новой, более прочной основе? Чтобы идея школьного джазового обучения активно продвигалась не только снизу, но и сверху?*

Е. Уринсон. Фестивали, конкурсы, проблемы… (к итогам джазового фестиваля «Ростов – 88») – Газета «Вечерний Ростов». 15.06.1988.

Однажды, по случаю, мне довелось видеть подборку его статей за несколько лет: количество публикаций – вполне достаточное, наверное, для работы штатного журналиста. А ведь это была лишь одна грань деятельности Евгения Григорьевича!

В его активе – инициативное участие в работе Ростовского отделения Союза композиторов. В 80-е годы он – член правления, председатель музыковедческой секции, в 90-е – зам. председателя. Никаких денег за все эти должности не платили, но дел и обязанностей было предостаточно.

Его работа в Союзе композиторов – это вся организация музыковедческой работы Союза: участие в создании программ всех съездов и пленумов, Донских весен, выездных пленумов, всех, собственно говоря, композиторских акций, которые происходили. Все – при его непосредственном участии, а в те годы Союз работал очень много и активно.

Анатолий Цукер

Когда я был председателем правления Ростовского отделения СК, а он – зам. председателя, мы много работали вместе, много ездили. Например, в Ленинград на премьеру моего «Тихого Дона», на фестиваль современной музыки в Германию (тогда еще ГДР), где он выступил с очень интересным докладом, много ездили по области. Очень сильное впечатление оставила его работа во время концертов и собраний Академии музыки «Российское передвижничество», которую придумал и проводил

В. Задерацкий. Они проходили в разных городах, и в Ростове в том числе. Многое в их организации зависело от местных возможностей и от инициативы «на местах». На мой взгляд, вклад Уринсона в организацию этих академий в Ростове был самым значительным. Он сам готовил программы, сам выстраивал «партитуру» концертов, со всеми сам созванивался, договаривался. Он приносил уже абсолютно готовый макет, где все было детально расписано. В памяти даже руководителей этих академий – В. Задерацкого, В. Казенина и других – ростовская Академия осталась очень ярким событием в сравнении с другими городами России.

Леонид Клиничев

Одновременно Евгений Григорьевич – член худсовета Ростовского театра музыкальной комедии. Ни один просмотр новых спектаклей не проходит без его участия, он также постоянно приглашается на заседания ВТО.

И по натуре, и по характеру своих занятий Уринсон был человеком «публичным» и «клубным». В качестве со-ведущего или ведущего он регулярно в течение многих лет принимал участие в собраниях Молодежного музыкального клуба, создателем и руководителем которого был А. М. Цукер. Заседания клуба всегда посвящались острым темам, бывали долгими, с жаркими дискуссиями. Туда приглашались многие ростовские и приезжие исполнители, там происходили премьеры новых экспериментальных сочинений. Популярность клуба не только в молодежной среде была огромной.

Самые постоянные клубные участники – это я, Бакши и Женя. Мы с Бакши были очень разными во многих отношениях. Это как раз было хорошо, у нас все время возникала полемика, которая перетекала в зал. Все считали, что мы специально провоцируем народ на всякие споры. Мы, конечно, провоцировали, но споры были не придуманные. Кто-то сказал, что мы были создателями первого ток-шоу, которых тогда еще не было. И у нас все было естественным, без заученных слов. Женя всегда занимал некую примиряющую позицию, как «папаша Раро»… У него была очень спокойная, объективная позиция, и он мог примирить самые разные точки зрения.

Были заседания, которые Женя вел. Это, во-первых, джазовые вечера – мы все участвовали, но он был «первой скрипкой». И, во-вторых, это были вечера, связанные с интерпретацией. Особенно мы любили, когда приезжал Алексей Скавронский. Это были очень памятные встречи. У них получался замечательный диалог, учитывая, что Скавронский – разговаривающий пианист (помимо того, что он прекрасно играет), а Женя – очень тонко интерпретирующий музыковед. Это всегда было необыкновенно увлекательно.

Анатолий Цукер

Уринсон, кроме того, – постоянный ведущий встреч в Музыкальной гостиной, организуемых для детей Ростовским отделением СК. А еще – член правления, а потом – председатель и самый деятельный участник в работе городского клуба филофонистов, который существовал в Ростове почти 20 лет и был одним из важных очагов музыкальной культуры. И он занимался этим делом с огромным удовольствием.

Ростовский клуб филофонистов, по признанию Всесоюзной фирмы «Мелодия», является одним из лучших в Союзе. <…> За 10 с половиной лет только по абонементу клуба состоялось 273 лекции, не считая многочисленных лекций для посетителей фирменного салона «Мелодия» по календарю знаменательных дат и выступлений филофонистов во время балов и вечеров грампластинок, на различных выставках-продажах, в школах, на предприятиях…

Из Отчета директора
Северо-Кавказского дома грампластинок
З. А. Минзулиной (1981)

В среде филофонистов Евгений Григорьевич пользовался непререкаемым авторитетом: кроме

всего прочего, у него – грандиозная коллекция грампластинок (более 4 тысяч), включающая уникальные записи.

А еще – музыкально-просветительская работа в филармонии, о чем надо говорить особо. Отчет, написанный рукой Евгения Григорьевича, на пожелтевших теперь уже страницах, обрел силу документа. И документ этот впечатляет:

Список работ Уринсона Е. Г., выполненных в 1981 году

I. Научная работа

О соотношении концертного и сонатного принципов в произведениях И. Стравинского неоклассического периода (0,8 п. л.).

II. Статьи в газетах «Вечерний Ростов» и «Комсомолец»

1. Большой мир камерного зала.

2. История романса.

3. Чайковский и Рахманинов.

4. Королева чардаша (о премьере оперетты Кальмана в Ростовском театре музыкальной комедии).

5. Дирижирует Равиль Мартынов.

6. Возобновление знакомства (о концерте Московского камерного оркестра).

III. Выступления по радио и телевидению

1. Творческий портрет В. Красноскулова (телевиз. передача, 40 мин.).

2. Выступления в качестве ведущего дискотеки классической музыки молодежной радиопередачи «Парус». Проведены, в частности, передачи: «А. Вивальди», «Легкая музыка Моцарта», «Из истории вальса» (3 передачи) и др.

3. Концертные обозрения в радиоальманахе «Музыкальные страницы».

IV. Творческая и организационная работа в городских музыкальных клубах, в частности, участие в большинстве собраний городского Молодежного музыкального клуба, проведение 4-х собраний в клубе филофонистов, а также по линии этого клуба проведение семинаров для товароведов магазинов грампластинок Северного Кавказа.

V. Лекторская работа по линии филармонии

1. Разработка тем, программ симфонических абонементов для школьников города. Подготовка к ним аннотаций.

2. Концерты-лекции в Симфонических утренниках для учащихся общеобразовательных и музыкальных школ (4 концерта-лекции в месяц в течение сезона).

3. Выступления с симфоническим оркестром Ростовской филармонии на фестивале «Счастливое детство» в г. Анапа.

4. Вступительное слово в концертах симфонического оркестра Ростовской филармонии в течение всего концертного сезона (в среднем 5 концертов в месяц).

VI. Работа в секции критики при ВТО

1.Участие в обсуждениях новых спектаклей Ростовского театра музыкальной комедии.

2. Доклад на конференции, посвященной 50-летию Ростовского театра муз. комедии: «Вопросы стилистического единства музыкального решения спектакля».

Архив Ростовского отделения
Союза композиторов России.

И так – постоянно в течение четверти века. Не было ни одного музыкального дела, мероприятия, в котором не участвовал Уринсон. А еще – занятия со студентами, еще дела домашние, увлечение спортом, встречи с друзьями. Вокруг Евгения Григорьевича кипение жизни всегда зашкаливало. И он любил жизнь, и жил с широко открытым сердцем.

Он был одной из ключевых фигур в музыкальной жизни города.

Александр Селицкий

Что же все-таки было главным в многогранной профессиональной деятельности музыковеда Е. Г. Уринсона? Наверное, его Слово:

…По-настоящему живое слово о музыке…

Галина Гонтаренко

Евгений Григорьевич был непревзойденным мастером устного жанра. Его выступления перед концертами симфонического оркестра можно назвать эталоном вступительного слова; здесь соединялось все: увлекательное содержание и великолепно отточенная форма, артистизм, абсолютная естественность поведения на сцене и благородная сдержанность манер, внешняя привлекательность, приятный бархатистый голос и высокая культура речи. В этих выступлениях всегда ощу-

щалось уважение – к публике, к исполнителям, к композиторам, чьи произведения звучали, к музыке, к своему делу. Непринужденность, но без панибратства. Дружеское расположение, но без заигрывания. Достоинство, но без высокомерия. Он умел так наполнить эти краткие лекции, чтобы интересно было и музыкантам-профессионалам, коих немало на филармонических концертах, и так называемой «широкой публике» – любителям музыки. Как будто бы все музыковеды знают, каким должно быть вступительное слово к концерту, но как трудно достичь подобного совершенства!

К своим устным выступлениям Евгений Григорьевич готовился исключительно тщательно, продумывая и их содержание, и драматургию. Но кроме всего этого, был истинный дар общения с аудиторией. Он всегда умел найти нужную интонацию в диалоге с публикой, заворожить ее, настроить на верную волну. И еще одно ценнейшее качество – безошибочное чувство времени. Вступительное слово Уринсона всегда было содержательно полным, но лаконичным, без лишних слов и досадных повторений.

А в общем, все сказанное можно обозначить очень кратко: **настоящий яркий талант,** которым Бог одарил Евгения Григорьевича Уринсона сполна!

Особенно важна была его сценическая деятельность. Это был классический тип современного лектора-музыковеда. Он всегда прекрасно оперировал материалом, о котором говорил. Мысль была четкая, сжатая, спрессованная и очень объемная. Он никогда не рассказывал о композиторах – он раскрывал для слушателя концепцию произведения, его главные основополагающие моменты. И очень волновался всегда перед каждым выступлением…

Михаил Щербаков

Мастер так называемого «вступительного слова», Уринсон около 20 лет выходил на сцену Большого зала Ростовской филармонии. А начал он эту деятельность еще во Владивостоке, как лектор филармонии, выступал с оркестром Приморского радио и телевидения в городах и поселках края, на кораблях. Импозантный, красивый, артистичный, с тяжелой седой челкой (а раньше – с серебристо-черным «ежиком») и крупными, мощно вылепленными чертами смуглого лица, он приковывал к себе не только женские взоры. А его комментарии, профессионально взвешенные, отмеченные непогрешимым вкусом и чувством языка, «интонационно» соответствующие исполняемой музыке, порой приближались к законченным новеллам.

Александр Селицкий

Его выступления оставляли всегда очень сильное впечатление, они сами были своего рода произведениями искусства. Сколько бы я ни смотрел сейчас, например, разного рода музыкальных – да и не только музыкальных – передач по телевидению, никого не могу поставить с ним рядом, ни одного ведущего.

Леонид Клиничев

Кульминация музыкально-общественной деятельности Евгения Григорьевича пришлась на начало 90-х годов, когда он был назначен директором Ростовского симфонического оркестра. Надо

сказать, что человек, к мнению которого стали бы прислушиваться музыканты оркестра, огромного и трудно управляемого коллектива, должен обладать непререкаемым авторитетом и, конечно, колоссальной волей. Именно высокий авторитет у оркестрантов способствовал выдвижению Евгения Григорьевича на эту должность.

И через свои устные выступления, и как член художественного совета нашего оркестра Евгений Григорьевич оказывал большое влияние на коллектив в ощущении вкуса и стиля исполняемой музыки, в вопросах формирования программ. Это касалось и отдельных программ, и магистрального направления сезона. И, между прочим, он высказывался – и о качестве исполнения, и по вопросам организации, и о дисциплине – не всегда лицеприятно, невзирая на лица…

Михаил Щербаков

Он взвалил на себя огромный массив дел и проблем, связанных с выступлениями оркестра, и относился к этой работе творчески.

–…Сложился стереотип директора оркестра, выполняющего почти исключительно административно-хозяйственные функции. В моем представлении директор – нечто большее. Это человек, который вместе с художественным руководителем и дирижером обеспечивает условия для полноценной и эффективной творческой деятельности коллектива. Условия эти зависят от многих факторов: насколько прочна и, я бы сказал, перспективна материальная база; как – в административном и творческом плане – организована повседневная работа; какова репертуарная политика, как в этой связи ведется работа с приглашаемыми дирижерами и солистами. Наконец, может быть, самое важное: как складываются взаимоотношения музыкального коллектива с публикой.

Как видите, здесь есть поле для творческой деятельности. Это и побудило меня, хотя и не без некоторого раздумья, согласиться на предложение, которое поступило и от руководства филармонии, и от нового художественного руководителя оркестра Р. Мартынова, и от многих оркестрантов.

– С начала октября на всех симфонических концертах, включая детские, творится нечто для Ростова небывалое. Аншлаги!

– Почти…

– Пусть «почти». Тем не менее, перемены налицо, их связывают и с вашим именем. Поделитесь секретами…

– Все в конечном итоге зависит от того, что происходит в концертном зале. Вместе с тем, конечно, потребовались определенные организационные усилия. Прежде всего мы, административная группа оркестра (назовем ее так), постарались расширить информационно-рекламную базу … Хотелось придать рекламе, информации более живой, более «адресный» характер. Это значит – личные контакты с потенциальными слушателями».

Больше чем администратор: Е. Уринсон отвечает на вопросы редактора «Камертона» Александра Селицкого. – Газета «Камертон». 1992, октябрь.

Евгений Григорьевич стремился поднять это дело на тот высокий уровень, которого были достойны и оркестр, и город. Благодаря его энергии и правильной политике за короткий срок концерты филармонического оркестра стали вдруг популярными у публики; оказалось, что на них даже не всегда можно попасть.

В этот последний период своей деятельности и жизни Евгений Григорьевич без остатка отдавал себя работе, связанной с оркестром. Как ни банальна эта фраза, но без нее не обойтись: он буквально сгорал на этой работе, превратился в живой энергетический реактор, обнаженный пульсирующий нерв. Он не хотел поддаваться беспощадному недугу, расходовать жизнь на болезнь. Болеть ему было некогда – он сбегал из больницы, чтобы выступить со вступительным словом, съездить с оркестром в Москву для получения звания Академического коллектива. Одна из его последних печальных шуток: «Стыдно болеть…» Его кончина была не только преждевременной, это был трагический обвал, срыв с высочайшей точки кульминации жизни…

Пока писала эту статью, поняла окончательно, что меня всегда не отпускало чувство вины, хотя формально вроде бы не в чем себя упрекнуть… Вины за то, что мы, коллеги Евгения Григорьевича, не сумели по-настоящему его защитить от чьих-то наскоков, от формальных придирок… Его безвременный уход не позволяет умолкнуть этому голосу…

Как и всякий творческий человек, Евгений Григорьевич был человеком ранимым. А поводов к всевозможным упрекам он давал немало: в консерватории это постоянные разговоры о ненаписанной диссертации, в филармонии же его часто упрекали в отсутствии патриотичности, так как в его рецензиях на симфонические концерты стремление к вершинным образцам в исполнительстве нередко воспринималось как очернительство. Он болезненно переживал такое, конечно же, несправедливое отношение к его трудам.

Виталий Ходош

Он был настоящий музыкант, энтузиаст. Все-таки мы его недостаточно ценили, недопонимали его масштаба…

Галина Гонтаренко

Чем можно измерить вклад музыковеда в культурную жизнь, судьбы искусства? Думая о Евгении Григорьевиче, я не могу не вспоминать его

учеников по консерватории, его всегда проблемные выступления на различных заседаниях и конференциях, не могу не вспоминать переполненный зал на симфонических концертах, ощущение праздничности этих вечеров, радостные оживленные детские лица на симфонических утренниках в филармонии…

Он вел их блестяще, обворожительно, весело, стремительно перемещаясь с микрофоном по залу. Я ходил его слушать специально, чтобы поучиться…

Александр Селицкий

На симфонических утренниках? Да, бывал. Но я был совсем маленьким, честно говоря, я даже лицо его плохо помню, но помню, что было интересно. Запомнилась «Шехеразада»…

Антон Светличный
(год рождения – 1982)

Почти полных 25 лет деятельность Евгения Григорьевича Уринсона в разных формах и видах проникала в разные слои культурной жизни Ростова, влияла на многих людей, очевидно или незаметно для них самих. И во многих сердцах она прорастала любовью к музыке. Не это ли главное?

Личность Е. Г. Уринсона для меня притягательна сочетанием разносторонней одаренности и самобытных человеческих качеств. Бесспорный авторитет в музыковедении, обладавший редким, естественным артистизмом на сцене, педагог по призванию – он был скептиком в признании первостепенности диссертации как главного аргумента укрепления личного профессионального престижа. И он убедительно доказал: музыковед без диссертации может быть крупной фигурой. Редкие достоинства Евгения Григорьевича обнаружились резким переломом репертуарной политики Ростовской филармонии, когда он взял на себя роль директора симфонического оркестра. Это были годы – единственный раз – не провинциальных сезонов, а наполненные продуманным разнообразием программ, именами ярких солистов и дирижеров. После ухода Евгения Григорьевича нам, ростовчанам, явно не хватает подобной личности.

Александр Данилов

Мне все-таки кажется, отсутствие диссертации его тяготило, это был червь, глодавший его изнутри. Но он отнюдь не был мизантропом, умел радоваться жизни. Мастерски, хочется сказать, – талантливо принимал гостей. Прекрасно танцевал, в молодости увлекался фехтованием на рапирах (входил в сборную консерватории), что воспитало в нем элегантность, пластику движений. Свободно владел фортепиано. Меня поражала его память: мог подробно, в лицах и почти в реальном времени воспроизвести ход какого-нибудь долгого заседания. Потрясающей была и память музыкальная: проводись среди ростовских музыкантов «викторины», он неизменно выходил бы победителем. Будучи студентом, я слушал его курс анализа, потом по его рекомендации написал первую в жизни музыкально-критическую статью, за что навсегда ему благодарен. В 1994 году в некрологе я предложил присвоить его имя Большому залу филармонии, где раскрылся его блестящий талант артиста, просветителя, организатора. Тогда идея не нашла поддержки, но думаю, к ней не поздно вернуться и сегодня.

Александр Селицкий

Цельность личности Е. Г. Уринсона, его интеллект, трепетное отношение к делу, которому он себя посвятил, уровень общечеловеческой и музыкальной культуры, незаурядные знания во многих областях всегда привлекали многих. Деятельность Евгения Григорьевича в консерватории и особенно в филармонии, его активность в организации концертной жизни, его высокопрофессиональное слово музыковеда, ведущего симфонические концерты, требовательность в оценке исполнительского уровня оркестра, солистов, дирижеров – это целая веха в культурной жизни Ростова. А его критические статьи, интервью, рецензии – это хорошая школа для молодых музыковедов. Память о нем навсегда сохранится в сердцах тех, с кем ему пришлось дружить и работать.

Александр Милейковский

Уринсон – личность незаурядная во всех отношениях: гигантский внутренний мир и внутренний багаж, человек необыкновенно активный, артистичный. Невероятная яркость во всем! Его уход – огромная потеря для Союза композиторов, вообще вся наша музыкальная общественность потеряла с его уходом очень многое, и потеря эта – невосполнимая.

Леонид Клиничев

Что касается его работы в консерватории, то я бы сказал, что это была одна из ярчайших личностей в нашей сорокалетней истории. Но (не знаю, к сожалению или к счастью) он не мог быть только кабинетным ученым: его талант, его призвание было связано, прежде всего, с пропагандистской деятельностью. И, конечно же, его наивысшие достижения связаны с работой в филармонии в качестве лектора-музыковеда и директора оркестра. Его вступительные слова к концерту всегда отличались емкостью содержания и какой-то особой образностью. Я знал немало постоянных слушателей симфонических концертов, которые ходили «на Уринсона» – немногие из музыковедов могут этим похвастаться.

Виталий Ходош

Евгений Григорьевич был очень глубокий музыкант и замечательный человек – чуткий, общительный и надежный, что немаловажно. Он оказал очень значительное влияние на оркестр. В период, когда он был директором оркестра – увы, очень короткий из-за его тяжелой болезни – у него было очень много планов, в том числе, по выходу оркестра на российскую и международную сцену. К сожалению, этим планам не суждено было осуществиться…

Михаил Щербаков

Женя относился к числу тех деятелей, без которых музыкальная культура наша была бы намного беднее и без которых просто невозможно представить ее. И сегодня мы это понимаем, конечно, лучше, чем тогда. Сегодня таких деятелей, таких разносторонних музыкантов позарез не хватает… Мы испытываем большой дефицит их.

Анатолий Цукер

Своими воспоминаниями и мыслями поделились:

Т. С. Бершадская – доктор искусствоведения, профессор кафедры гармонии Санкт-петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

Г. Н. Гонтаренко – композитор, доцент РГК им. С. В. Рахманинова

В. С. Дайч – Заслуженный артист России, профессор, заведующий кафедрой специального фортепиано РГК им. С. В. Рахманинова

А. С. Данилов – Народный артист России, профессор, ректор РГК им. С. В. Рахманинова

Л. П. Клиничев – композитор, Заслуженный деятель искусств, профессор РГК им. С. В. Рахманинова

А. С. Милейковский – Народный артист России, профессор, концертмейстер Ростовского академического симфонического оркестра

А. А. Светличный – композитор, аспирант РГК им. С. В. Рахманинова

А. Я. Селицкий – доктор искусствоведения, профессор РГК им. С. В. Рахманинова

Н. Е. Уринсон – биолог

В. С. Ходош – композитор, Заслуженный деятель искусств, профессор, декан РГК им. С. В. Рахманинова

А. М. Цукер – Заслуженный деятель искусств, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующий кафедрой истории музыки РГК им. С. В. Рахманинова

М. Н. Щербаков – Народный артист России, профессор, заведующий кафедрой струнных инструментов РГК им. С. В. Рахманинова, концертмейстер группы виолончелей Ростовского академического симфонического оркестра.

К 70-летию со дня рождения выдающегося российского бэнд-лидера, педагога, пианиста, музыкально-общественного деятеля, заслуженного деятеля искусств России, профессора Ростовской консерватории Кима Аведиковича Назаретова (1936–1993)

Ю. Кинус

РЫЦАРЬ ДЖАЗА

Когда я умру, блюз «Сент-Луис» сыграйте,
Чтоб самую лучшую музыку мог я слышать из рая.
И спойте «Больницу Сент-Джеймса», в землю меня опустив,
Потому что второго такого, как я, на земле не найти…
Ленгстон Хьюз, негритянский поэт

В этом году исполнилось 70 лет со дня рождения Кима Аведиковича Назаретова – человека, чье имя навсегда вписано золотыми буквами в историю отечественного джазового искусства.

Редко встречается такой человек, свет и тепло которого ощущается даже тогда, когда он давно ушел из жизни. Ушел так пронзительно больно, так внезапно, что до сих пор эта пустота не оставляет нас, возвращая снова и снова в те прошлые дни, когда мы имели радость общения с ним и находились под воздействием его неповторимой индивидуальности.

Волею небес каждому человеку предначертано появиться на свет Божий в определенном месте и в определенное время. В этом смысле Ростову-на-Дону необыкновенно повезло – Ким Аведикович родился именно в нашем городе и остался верен ему до последнего вздоха.

Музыкальная одаренность Кима проявилась очень рано, и в шесть лет он сочинил свое первое произведение – Вальс для фортепиано. В дальнейшем Назаретов обучался фортепианному исполнительству сначала в ДМШ им. М. Гнесина в классе А. М. Асвадуровой, а затем в Ростовском музыкальном училище в классе М. И. Кац. С 1956 по 1961 годы – учеба в Харьковской государственной консерватории в классе профессора М. С. Хазарновского. Именно тогда под впечатлением, полученным от просмотра кинофильма «Серенада Солнечной долины» с участием знаменитого оркестра Г. Миллера, Ким всерьез и на всю жизнь «заболел» бигбэндовым джазом, ставшим выражением его

творческого *ego*. В консерваторские годы это нашло воплощение в создании интернационального студенческого джаз-оркестра «Дружба», а по возвращении в Ростов – в организации коллектива, который, не имея «постоянной прописки», тем не менее, на долгие годы стал своеобразной творческой лабораторией для целого ряда молодых джазовых музыкантов. В 60-е годы также раскрывается и незаурядное композиторское дарование Назаретова. Он пишет музыку к спектаклям харьковского ТЮЗа и к девяти постановкам различных ростовских и областных драматических театров.

В 1963 году начинается педагогическая деятельность К. А. Назаретова в Ростовском училище искусств на отделении специального фортепиано, а в 1974 году он возглавил открывшееся в этом училище эстрадно-джазовое отделение, которое благодаря его усилиям явилось одним из первых в РСФСР самостоятельным отделением подобного

профиля. Это, наконец, дало возможность Киму Назаретову создать постоянно действующий биг-бэнд, ставший впоследствии лауреатом многих крупных отечественных фестивалей (Москва, Ленинград, Тбилиси, Донецк, Одесса и др.) и завоевавший признание в нашей стране и за ее пределами (Германия, Польша, Шотландия, Греция). В его оркестре, получившем в 1993 году статус муниципального, играли и продолжают играть не только студенты, но и преподаватели училища и консерватории. С этим оркестром выступали такие замечательные джазовые музыканты, как В. Бударин, А. Вапиров, Г. Гаранян, Д. Голощекин, В. Колесников, Л. Долина, И. Отиева. С биг-бэндом Кима Назаретова постоянно и плодотворно сотрудничали замечательные композиторы М. М. Кажлаев и Ю. С. Саульский.

В 1982 году К. А. Назаретов был приглашен на работу в Ростовский государственный музыкально-педагогический институт с целью создания первой в России вузовской кафедры эстрадно и джазовой музыки. Для работы на новой кафедре он привлек высокопрофессиональных музыкантов-единомышленников. У ее истоков стояли такие педагоги, как В. Г. Кутов, Е. И. Гнездилов, В. К. Борилов, Л. Д. Тюрин, М. О. Радинский, С. Г. Егоров, А. В. Дитяткин, М. М. Левин, И. В. Волков, Н. Н. Землянова, Ю. Г. Кинус, Е. Г. Уринсон, Л. Н. Шабаньянц. Со временем к ним присоединились и выпускники Кима Назаретова – В. Г. Будина, Г. В. Мурадян, М. В. Соломина. Позднее кафедра пополняется новыми силами – пришли молодые педагоги А. Н. Нерсесян, А. И. Сычев, Н. А. Шпак, В. Н. Шпак, А. М. Терацуян, А. Л. Бердников, О. В. Великанов, Д. А. Серов, М. Т. Федорян, В. В. Пивторыпавло, Г. М. Дерацуев, А. А. Мудраков, А. М. Кондрачьян, А. Б. Рустамянц, А. В. Мачнев, В. В. Перов. Ныне на кафедре преподают Народный артист СССР, профессор, композитор М. М. Кажлаев, Заслуженный артист России, профессор В. Г. Бударин, а возглавляет ее талантливый музыкант и педагог, достойно продолжающий дело своего отца, и. о. профессора П. К. Назаретов.

В 1986 году работа Кима Назаретова получила достойную оценку правительства, и он удостаивается почетного звания Заслуженного деятеля искусств РСФСР, а в 1992 году впервые в истории отечественного джаза ему было присвоено ученое звание профессора эстрадной и джазовой музыки. Его ученики, выпускники кафедры с успехом работают во многих городах как ближнего, так и дальнего зарубежья.

В 80–90-х годах К. А. Назаретов ведет активную музыкально-общественную деятельность. Он становится инициатором проведения в Ростове-на-Дону первых в истории джаза фестивалей биг-бэндов (1984, 1987, 1989), он организует Всероссийский конкурс молодых джазовых исполнителей, проводимый в нашем городе и в настоящее время, работает в Координационном совете по джазовому образованию, занимается вопросами джазового образования во Всесоюзной джазовой федерации, приглашается в жюри джазовых конкурсов в России, Польше, Бельгии. Последние годы своей жизни, вместе со своими близкими друзьями и соратниками Я. А. Кюльяном и В. И. Поповым, он посвятил созданию в Ростове-на-Дону муниципального музыкального центра.

Большое место в жизни Кима Назаретова занимала как педагогическая, так и концертная деятельность. Его исполнительское мастерство действительно обладало какой-то гипнотической силой воздействия на слушателей. Это находит подтверждение в многочисленных высказываниях известных музыкантов и исследователей джаза:

«…Ким Назаретов был величайшим джазовым маэстро, мастером своего дела, крупнейшим музыкантом и мерилом Человека с большой буквы … для меня всегда Ростов был Назаретовым, а Назаретов был Ростовом».

Мурад Кажлаев,
Народный артист СССР, композитор

«Ким Назаретов – рыцарь биг-бэнда. …Он был элегантным дирижером. Он был вообще элегантным человеком, и очень добрым, и очень хорошим. Это был самый мой большой друг».

Юрий Саульский,
Народный артист России, композитор

«Какой это был замечательный человек! С огромным чувством юмора, человек неунывающий, человек, оптимистично работающий, верящий в свое дело и умеющий его защищать… и я думаю, что Ростов может гордиться таким гражданином».

Владимир Фейертаг,
Заслуженный деятель искусств России, музыковед

«…Биг-бэнд Кима Назаретова стал «оркестровым университетом» для музыкантов. Ким Назаретов был одним из инициаторов профессиональ-

ного джазового образования… и, безусловно, оставил после себя яркий след в истории джаза».

Алексей Баташев,
Заслуженный деятель искусств России,
президент Российского союза
профессиональных литераторов

«…Интеллигент и эрудит, прекрасный музыкант и прирожденный педагог, излучающий доброжелательность, общительный и открытый – все это составляло его образ».

Юрий Верменич, музыковед

Лично я несказанно благодарен судьбе за то, что в моей жизни был такой удивительный и оптимистичный человек, как Ким Аведикович Назаретов. Несмотря на довольно значительную разницу в возрасте (13 лет!), нас связывали добрые и доверительные товарищеские отношения. Наша дружба началась в конце 60-х годов, когда я молодым музыкантом пришел в его оркестр, и продолжалась вплоть до внезапной, грянувшей как гром среди ясного неба, кончины маэстро. Именно благодаря необыкновенному обаянию, разносторонней эрудиции, порядочности, искреннему участию и ненавязчивому, но целенаправленному влиянию Кима Аведиковича, многие музыканты (и не только ростовские!), в том числе и я, стали тем, кем они являются сегодня, найдя в жизни то свое, единственно верное место, предназначенное им свыше. ДУХ КИМА продолжает витать над ростовскими джазменами, побуждая их к дальнейшему творческому росту и самосовершенствованию, а необыкновенно яркий образ Мастера навсегда остался в памяти не только друзей и учеников, знавших его достаточно близко, но и всех тех, кто хоть однажды имел радость общения с этим выдающимся Музыкантом, Гражданином и Человеком.

В 2006 году был издан сборник «Посвящение мастеру», который является музыкальным приношением педагогов кафедры эстрадно-джазовой музыки Ростовской консерватории светлой памяти Кима Аведиковича Назаретова – пианиста, бэнд-лидера, энтузиаста джазового образования, основоположника и создателя ростовской джазовой школы, сыгравшего выдающуюся роль в формировании искусства джаза на Юге России, благодаря чему город Ростов-на-Дону завоевал прочный и долговременный авторитет не только в отечественном, но и зарубежном джазовом мире.

Памяти А. И. Блинова (1945–2006)

Александр Иванович Блинов – композитор, педагог, музыкально-общественный деятель. Родился 14 мая 1945 в Казани. Музыкой начал заниматься с 14 лет в хоре мальчиков при музыкальной школе. Окончил Казанское музыкальное училище (1961–1968), Казанскую консерваторию (1968–1972, экстерном, с отличием) и ассистентуру-стажировку при ней. Педагоги по композиции – профессора А. С. Леман и А. Б. Луппов.

С 1972 по 2005 – преподавал на кафедре теории и истории музыки Астраханской консерватории, вел классы оркестровки, полифонии и композиции (факультатив). Доцент (1994). Член Союза композиторов (1975). С 1978 по 1991 входил в Правление Волгоградской организации СК и возглавлял Астраханскую секцию. В 1991–1996 – первый председатель Правления Астраханской композиторской организации. Член Комиссии по музыкально-эстетическому воспитанию детей и юношества при СК России (1988–1998).

Лауреат премии им. Д. Д. Шостаковича СК России (1994, за «Симфонические эстампы» – концерт для оркестра русских народных инструментов).

Автор внушительного числа сочинений для оркестра, ансамблей разного состава, фортепиано, органа, баяна, др. инстр., вокальных циклов, музыки к драматическим спектаклям.

Под псевдонимом Иван Богатов опубликовал несколько поэтических сборников, в том числе «Полиладовые стихотворения», «Поэтоны».

Скончался 19 июля 2006 в Астрахани.

М. Хрущева

ПАМЯТИ ДРУГА

Когда тебе сообщают о внезапной смерти Друга, – в этот миг Пространство и Время исчезают, и ты оказываешься в темном «безмирьи». И очень странно возвращаешься в этот красочный *живой* мир, но он для тебя – уже *иной*. Ибо он уже лишился творческого кристалла Души, улетевшей (куда?) от человечества планеты. Счастливы те, кто могут выразить свои чувства в слезах…. Но разве можно выплакать почти полвека жизни рядом? Когда и радости, и горести, творческие удачи и не очень удачи, просто жизнь, больше параллельная, но с дружескими откровениями – как в минуты или часы у костра в ночном лесу у озера или реки, или просто за сигаретой во дворике консерватории… Когда так трудно писать о музыке Друга – ты же слышишь, понимаешь в ней то, что недоступно отдаленному… И при всем желании – не преодолеть Непонятости (или Непонятости?), что так мучает истинно талантливую Личность.

Мир музыки – это сложнейшее переплетение ощущений Космоса, планеты, человечества, Личности, когда ощущается их первозданное единство – и несоответствия тому или иному, когда каждая клеточка индивидуальности просто просит заявить о Своем, чтобы – то ли раствориться в этой бесконечности, то ли чтобы не затеряться в ней…

А Поэзия, романтика поэзии, что так обостряет и без того обнаженные нервы истинного Музыканта, она возносит на вершины звучания и сути Слова… Ибо «вначале было Слово…»

Так кто же человек-творец? Он равен Богу или он его земное подобие? Или же просто – человек? А что такое – Человек?..

Эти обыденные для любого мыслящего представителя доминирующего живого вида на нашей планете проблемы получают обостренную сущностность для творческой личности – и их решения, как свидетельствует всеобщая история человечества, изменяют духовный мир планеты.

Но если ученые уже вплотную подошли к расшифровке генетического кода человека, почти полностью выяснили функции зон мозга, как происходит становление Личности, *что* есть Личность –

еще остается загадкой. Немалую лепту вносят в общую антропологию искусствоведы, прослеживающие шаг за шагом – мазок за мазком, нотку за ноткой, – формирование собственного творческого стиля, выявляют влияния, преемственность традиций и прочее. Однако никакими словами, даже специальной терминологией, не проникнуть в «святая святых» творческого процесса, ибо композитор, поэт, живописец являет к обнародованию готовый *результат* своих раздумий, поисков (порой весьма мучительных), находок. Не забудем, что восприятие плодов творческого труда меняется, равно как и его оценки, со временем осознается и значимость творчества того или иного мыслителя, в какой бы сфере искусства он ни выражал свои мысли и чувства. Поэтому весьма немаловажны свидетельства современников, их оценка, их признание.

Однако есть нечто незыблемое – это ощущение **таланта**.

Творчество Александра Ивановича Блинова с самых первых его сочинений (музыка, проза, поэзия) освещено этим великим даром – талантом. Талантом не бездеятельным, но пытливо ищущим, познающим, экспериментирующим. Он родился в далеко не обыкновенной многодетной семье юриста (мама воспитывала восемь детей), в которой четыре сына были одарены литературно и поэтически, а старший, Лоренс, и третий сын, Александр, – еще и музыкально: оба стали композиторами. Наша юность пришлась на 60-годы XX века, время своеобразного романтизма, повышенного интереса к современному искусству, его новым направлениям. У студенческой молодежи было стремление к познанию мира науки и мира искусства в их взаимосвязи. И не случайно еще в музыкальном училище города Казани спонтанно возникло сообщество единомышленников по изучению именно современной поэзии, живописи, музыки (напомню, что учебный курс истории музыки в то время ограничивался рубежом XIX–XX веков), мы устраивали вечера поэзии, ходили к живописцам в студии. Потом естественно образовался студенческий Дискуссионный клуб, в котором принимали участие и профессора казанских вузов. В это же время в содружестве Авиационного института и консерватории был создан «Прометей» – экспериментальная лаборатория светомузыки (на начальной стадии и мы там присутствовали), и огромное, незабываемое впечатление произвело первое светомузыкальное исполнение симфонии «Прометей» Скрябина…

А молодые композиторы осваивали новую технику сочинения, свежие созвучия, новаторский тип музыкального мышления. В этом Александру Блинову помогал, прежде всего старший брат, Лоренс, профессора консерватории – Ю. В. Виноградов, А. С. Леман, ректор Н. Г. Жиганов. И вся атмосфера того времени способствовала активным поискам в творчестве, да и собственной жизни. В композиторском творчестве Александр Блинов заявил о себе ярко, своеобразно. Прекрасный мелодический дар, какая-то трепетная эмоциональность, великолепное ощущение формы, соединение классических основ с новыми веяниями отличали его сочинения даже раннего периода, никого не оставляли равнодушным и сразу выделили Блинова в студенческом окружении. И с юности он был «центром притяжения» сверстников: обаяние личности, умноженное на талант – это особая субстанция…

Но главным, конечно, всегда была Музыка – среда обитания, философия и материя существования. И юные годы, начальный период творчества, безусловно, стали основой для последующих углубленных размышлений о жизни, о душе, о личности, столь свойственных творчеству Александра Блинова, особенно в зрелом периоде жизни.

Когда я слушала премьеры его сочинений (а это происходило на протяжении почти полувека), помимо чисто эмоционального восприятия его особой философской лирики, личностных идей, в его сочинениях всегда поражали разнопульсарность Времени и изменяемость Пространства. Возможно, что в этих составляющих проявились идеи академика Козырева, с которыми мы имели счастье ознакомиться в наши, самые важные юные годы.

Интровертная самоуглубленность в тайны сознания, подсознания и творческой связи (подчеркну, Личной и Личностной) с Космосом у А. Блинова всегда пересекались с глобальными проблемами Человечества, в котором «человек-творец» был и главным, и подчиненным (чему? кому?..) – и эти проблемы все более и более занимали творческую душу композитора. Обостренное чувствование Вселенной, возможно, приводило к личностному конфликту, идущему от разноуровневости и разнослойности миров, постоянно живших в его сознании. Но они требовали творческой расшифровки – в сущности, это и была очень напряженная,

мучительная цель жизни, в мучительном и даже самоуничтожающем познании, точнее – *поисков путей* познания разномирности, поиска изначальной и конечной Сути извечных вопросов, равных по значимости возникновению и конечности Вселенной и всего в ней сущего, возникновения и конечности человечества – и человека, Личности как капельки этой Вселенной, молекулы, атома – но атома духовного, равного Вселенной, ибо Созидающее духовное изначально пребывает в Личности.

Музыкальная философия и философия в музыке – эти сопрягающиеся проблемы, несомненно, будут обращать музыковедов и искусствоведов к творчеству Александра Блинова, совместившего в себе Музыканта, Поэта и – увы, не реализованного практически живописца (этот талант он передал своей единственной дочери), но он структурировал пространство и цвет в музыке и поэзии.

Возможны ли прямые пути в искусстве? Нет, наверное. Возможно, что найдется живописец, скульптор, который услышит в музыке, поэзии Александра Блинова то «нечто», что открыто немногим, и переведет его мыслеформы в язык динамичной цветопластики и откроет нам, современникам, и будущим поколениям тайный энергично-бурный, беззащитно-нежный и безудержно добрый, и – уже неведомо нам ныне какой – Мир-Вселенную Александра Блинова.

Еще не время подводить итоги. Но жизни вдруг оборвана струна…

Для нас, коллег по Союзу композиторов, друзей (самых разных) внезапная его кончина – как стена на пути в бесконечность творчества. Своеобразие Личности его во многом непредсказуемой, соединяющей в себе «разномагнитные полюса» в творчестве и в жизни, даже в мимолетной встрече – ощущали все. Каждый концерт, очередные стихи – это было новое открытие его, себя, Мира, нас в мире во всех сложностях всяческих переплетений.

А для меня он всегда останется верным Другом с юности (он так ценил Истинную Верную Дружбу!), светлым юношей с задумчивым, сосредоточенным взглядом, так таинственно талантливым – и успевшим зазвучать в душах музыкой и стихами – до Слез, до Катарсиса и до *Всепрощения*.

Ростовская консерватория: история и современность

РОСТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ В ДОКУМЕНТАХ И МАТЕРИАЛАХ (1978–1987)

1978

Из перспективного плана развития Ростовского государственного музыкально-педагогического института на 1976–1980 годы:

«В 1978 году намечено (при вводе в строй общежития института и начала строительства концертного зала), переименование Ростовского государственного музыкально-педагогического института в Донскую государственную консерваторию. <…>

В институте созданы и работают крупные исполнительские коллективы:

1) симфонический оркестр;
2) камерный оркестр;
3) оркестр народных инструментов;
4) баянный оркестр;
5) хор дирижерского факультета;
6) камерный хор;
7) фольклорный хор.

С 21 по 25 февраля 1978 года в г. Киришах Ленинградской области проходила **Всероссийская конференция молодых фольклористов «Традиционный фольклор и современность»**. Т. С. Рудиченко приняла участие в работе конференции и выступила с докладом на тему «Современные тенденции развития народного песенного искусства на Дону».

С 24 по 28 апреля в РГМПИ состоялась **4-я методическая конференция преподавателей отделений народных инструментов музыкальных училищ Северного Кавказа и Ростовской области**. Прозвучали доклады:

О некоторых современных проблемах совершенствования системы музыкального образования. Проректор РГМПИ по учебной работе М. Н. Саямов.

Проблемы воспитания всесторонне развитой личности в условиях музыкального училища. Кандидат искусствоведения, проректор РГМПИ по научной работе Н. Ф. Тифтикиди.

ДОМ АКТЕРА ВТО
МОЛОДЕЖНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КЛУБ

20 апреля 1978 года **10-е (16-е) заседание**

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ
ПОЭЗИЯ ТЕАТР МУЗЫКА

Заседание ведет председатель совета клуба
кандидат искусствоведения
АНАТОЛИЙ ЦУКЕР

Участвуют:
народный артист РСФСР, лауреат Государственной премии
ДМИТРИЙ ЖУРАВЛЕВ

Солисты Ростовской государственной филармонии:
А. Гололобов,
В. Мещеряков, В. Сафронов
Литературовед, кандидат филологических наук
Л. Усенко
Композитор **А. Бакши**

О работе над полифонией на начальном этапе обучения. Декан РГМПИ, и. о. доцента А. В. Сахаров.

О современных зарубежных исполнительских школах. Заслуженный артист РСФСР, доцент В. А. Семенов.

О воспитании художественного вкуса учащихся музыкальных училищ. Заслуженный артист РСФСР, и. о. доцента С. А. Коган.

О методике работы над выразительностью дирижерского жеста. Старший преподаватель Д. В. Кисеев.

О развитии исполнительского внимания у студента дирижера. Старший преподаватель Г. Д. Семенова.

О проблемах постановки, технической оснащенности, репертуара. Заслуженный артист РСФСР, и. о. доцента А. С. Данилов.

О звукоизвлечении и организации исполнительского аппарата баяниста при работе над полифонией. Старший преподаватель В. В. Ушенин.

В рамках конференции состоялся ряд концертов:

24 апреля – **концерт оркестра народных инструментов** (руководитель заслуженный артист АССР, и. о. доцента Р. Г. Каспаров, дирижер ст. преподаватель Г. Д. Семенова) и баянного оркестра (руководитель и дирижер ст. преподаватель Д. В. Кисеев).

I ОТДЕЛЕНИЕ

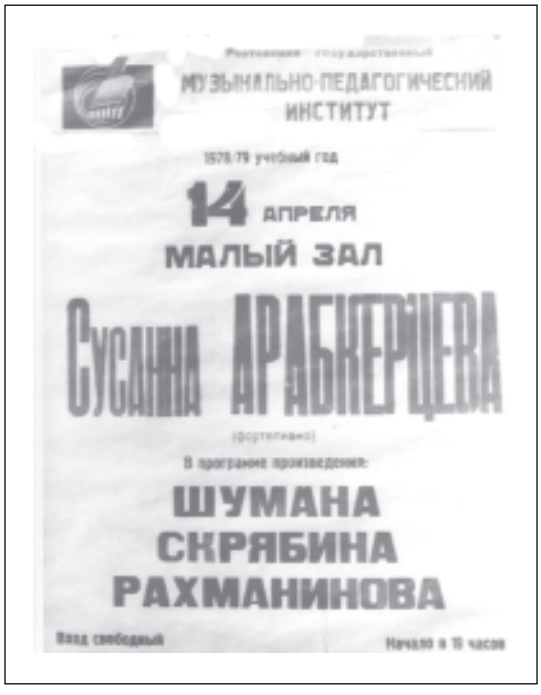
1. Кончаков. «Смоленская увертюра».
2. Якушенко. «Переплясы» из сюиты «Наигрыши», инструментовка ст. преподавателя Г. Д. Семеновой.
2. Щедрин. «Аморозо» из «Камерной сюиты».
3. Слонимский. «Токката».
4. Кусяков. «Былина» из сюиты «Зимние зарисовки».
5. Янченко. «Остинато».

Исполнители:
оркестр народных инструментов РГМПИ,
дирижер ст. преподаватель Г. Д. Семенова.

II ОТДЕЛЕНИЕ

1. Бах – Вивальди. Концерт» ляминор.
2. Бизе – Щедрин. «Кармен-сюита».
3. Г. Чернов. «Полифоническая симфониетта».
4. В. Биберган. «Потешки».

Исполнители:
баянный оркестр РГМПИ,
дирижер ст. преподаватель Д. В. Кисеев.



27 апреля состоялся **концерт преподавателей РГМПИ**, лауреатов Международных конкурсов Б. Попова, Л. Сетракова и лауреата Всесоюзного и Международного конкурсов Ю. Дранги.

С 23 октября по 30 октября проходила научно-методическая конференция профессорско-преподавательского состава, в которой приняли участие преподаватели кафедр: марксизма-ленинизма, истории музыки, теории музыки, народных инструментов, сольного пения и общенаучных дисциплин.

Штатное расписание
1978–1979 учебного года:

Кафедра специального фортепиано

Орловский В. В. – зав. кафедрой, и. о. доцента.
Апресов В. Г. – декан, и. о. профессора.
Бендицкий И. С. – ст. преподаватель.
Скороходова Р. Г. – ст. преподаватель.
Симонова Н. Н. – ст. преподаватель.
Ружанская Е. И. – ст. преподаватель.
Барсов О. Б. – ст. преподаватель.
Арабкерцева С. Б. – ст. преподаватель, секретарь ученого Совета.
Зайдентрегер А. М. – ст. преподаватель.
Сурин Е. А. – ст. преподаватель.
Орехов А. Г. – ст. преподаватель.
Орловская Н. А. – ст. преподаватель.
Дайч В. С. – ст. преподаватель.
Гололобова С. А. – преподаватель.
Пискунова Н. М. – ст. преподаватель.
Чаплина Е. Н. – преподаватель.
Мартыненко Н. М. – преподаватель.
Воронина Г. В. – преподаватель.
Черемисина И. А. – преподаватель.
Зайцева Н. И. – преподаватель.
Ковалева Л. П. – преподаватель.
Осипенко С. И. – преподаватель.
На условиях почасовой оплаты:
Александров М. М. – преподаватель.
Мильдзихова З. М. – преподаватель.
Наянова Е. В. – преподаватель.
Рыбаков В. В. – преподаватель.
Саямов М. Н. – и. о. доцента.
Фридман И. Л. – преподаватель.
Чернышев А. А. – преподаватель.
Евдокимова И. П. – преподаватель.

Кафедра общего фортепиано

Орлова Э. Б. – зав. кафедрой, и. о. доцента.
Подольская С. Н. – ст. преподаватель.
Демин Н. В. – ст. преподаватель.

Редькина И. Г. – преподаватель.
Маркова Б. А. – преподаватель.
Константинова Н. С. – ст. преподаватель.
Минасов Ю. К. – преподаватель.
Ивакина Л. В. – преподаватель.
Матевосян А. С. – преподаватель.
Терликова Л. Е. – ст. преподаватель.
Макошенко Э. В. – преподаватель.
Гаташова Т. Б. – преподаватель.
На условиях почасовой оплаты:
Козырева Н. В. – преподаватель.
Мадонян М. П. – преподаватель.
Фролова Г. М. – преподаватель.

Кафедра струнных инструментов

Куцовский С. Б. – зав. кафедрой, и. о. профессора.
Дрейер М. Р. – доцент.
Горбунов В. Н. – и. о. доцента.
Гуревич Л. И. – и. о. доцента.
Хачатурьянц М. С. – ст. преподаватель.
Волынская Н. З. – ст. преподаватель.
Жиров А. И. – преподаватель.
Хаин М. Б. – ст. преподаватель.
На условиях почасовой оплаты:
Вольпов А. Л. – преподаватель.
Добрецова Н. С. – преподаватель.
Кириллов Л. М. – преподаватель.
Машечков В. С. – ст. преподаватель.
Милейковский А. С. – ст. преподаватель.
Щербаков М. Н. – преподаватель.

Кафедра духовых инструментов

Шишкин Ю. В. – зав. кафедрой, и. о. доцента.
Гузий В. М. – доцент.
Израйлевич Л. И. – доцент.
Лавриков В. Н. – преподаватель.
На условиях почасовой оплаты:
Артемьев И. Л. – ст. преподаватель.
Марков Н. П. – ст. преподаватель.
Хлебников В. В. – преподаватель.
Решко Л. Н. – преподаватель.
Кафедра народных инструментов
Семенов В. А. – зав. кафедрой, доцент.
Сахаров А. В. – доцент.
Быкадоров Н. А. – и. о. доцента.
Семенова Г. Д. – ст. преподаватель.
Цыганов С. В. – ст. преподаватель.
Зубченко О. В. – ст. преподаватель.
Кисеев Д. В. – ст. преподаватель.
Данилов А. С. – и. о. доцента.
Трусов В. С. – ст. преподаватель.
Ушенин В. В. – ст. преподаватель.
Кривоносов В. В. – преподаватель.
Сетраков Л. В. – преподаватель.
Варавина Л. В. – преподаватель.
Степин Г. Н. – преподаватель.
Каспаров А. Г. – и. о. доцента.
На условиях почасовой оплаты:
Варавин Г. Д. – преподаватель.
Дранга Ю. П. – преподаватель.
Коган С. А. – преподаватель.
Левенберг Б. Е. – преподаватель.
Леденев Ю. В. – преподаватель.
Хурдаян К. Д. – преподаватель.
Шевченко В. С. – преподаватель.
Юрасова Ж. Г. – преподаватель.

Кафедра сольного пения

Ожигова М. П. – зав. кафедрой, профессор.
Зданович А. П. – профессор.
Беляева А. П. – и. о. доцента.
Чередникова Н. Г. – и. о. доцента.
Худовердова М. П. – и. о. доцента.
Васильев В. И. – ст. преподаватель.
Чистякова Т. Д. – преподаватель.
Агабабов В. И. – преподаватель.
Хорошайло Г. В. – преподаватель.
Антоненко Н. О. – преподаватель.
На условиях почасовой оплаты:
Фарапонов Л. В. – преподаватель.
Каган-Лилина Л. Е. – преподаватель.
Ситерман Б. И. – преподаватель.
Лавриненко Н. С. – преподаватель.
Исаева Г. А. – преподаватель.
Волосенков А. В. – преподаватель.

Кафедра камерного ансамбля

Денежкин В. А. – зав. кафедрой, и. о. доцента.
Черных М. П. – ст. преподаватель.
Рукин А. В. – ст. преподаватель.
Денежкина Е. Г. – преподаватель.
Шмеркина О. М. – преподаватель.
Звягинцева В. Я. – ст. преподаватель.
Кравцова Л. П. – преподаватель.
На условиях почасовой оплаты:
Айзенберг Л. Й. – преподаватель.
Вольпова Е. В. – преподаватель.
Морозова Н. С. – преподаватель.
Спиридонов Ю. М. – преподаватель.
Вольпов А. Л. – преподаватель.
Ресьян А. Я. – преподаватель.

Кафедра хорового дирижирования

Афанасьев В. П. – и. о. зав. кафедрой, и. о. доцента.
Шипулин В. Г. – и. о. профессора.

Васильев Ю. И. – декан, и. о. доцента.
Шипулина Е. А. – ст. преподаватель.
Гончаров В. И. – преподаватель.
Нестеренко А. М. – преподаватель.
Клиничева Е. М. – преподаватель.
Ходош Э. Я. – преподаватель.
Розанова Н. Л. – преподаватель.
Козлова И. Г. – преподаватель.
Наседкина Л. И. – преподаватель.

Кафедра истории музыки

Хинчин Л. Я. – зав. кафедрой, профессор.
Берман И. Ю. – ст. преподаватель.
Шевляков Е. Г. – ст. преподаватель.
Селицкий А. Я. – преподаватель.
Рудиченко Т. С. – преподаватель.
Цукер А. М. – доцент.
Лукьянова М. А. – преподаватель.
Шевлякова Л. Д. – преподаватель.
На условиях почасовой оплаты:
Бакши Л. С. – преподаватель.
Бекетова Н. В. – преподаватель.
Щербакова В. Е. – преподаватель.

Кафедра теории музыки и композиции

Тараева Г. Р. – зав. кафедрой, и. о. доцента.
Уринсон Е. Г. – и. о. доцента.
Клиничев Л. П. – и. о. доцента.
Токарева О. Ф. – ст. преподаватель.
Уринсон И. Л. – ст. преподаватель.
Кусяков А. И. – ст. преподаватель.
Красноскулов В. Ф. – и. о. доцента.
Ходош В. С. – ст. преподаватель.
Франтова Т. В. – ст. преподаватель.
Диденко Н. М. – преподаватель.
Стручалина Э. А. – ст. преподаватель.
Ожигова М. В. – ст. преподаватель.
Гонтаренко Г. Н. – преподаватель.
Покрамович Т. Н. – ст. преподаватель.
Кущева А. М. – преподаватель.
На условиях почасовой оплаты:
Дабаева И. П. – преподаватель.
Козлова В. Г. – преподаватель.
Тифтикиди Н. Ф. – и. о. доцента.

Кафедра марксизма-ленинизма

Шляндова Н. П. – доцент.
Малышев И. В. – ст. преподаватель.
Рудман Л. М. – доцент.
Минасян С. А. – преподаватель.
Резванов С. В. – преподаватель.
На условиях почасовой оплаты:
Пенкина М. Л. – преподаватель.
Братиенко Н. В. – преподаватель.
Гребенникова Р. А. – преподаватель.

Кафедра общенаучных дисциплин

Пономарева А. А. – зав. кафедрой, и. о. доцента.
Бадыштова Т. В. – преподаватель.
Шевченко В. А. – ст. преподаватель.
Григорьев И. Н. – ст. преподаватель.
Амитон Д. Л. – ст. преподаватель.
Савельева Г. А. – ст. преподаватель.
Гинзбург Г. А. – ст. преподаватель.
Гольдзин Г. Н. – ст. преподаватель.
Холин В. А. – преподаватель.
На условиях почасовой оплаты:
Гуржиева И. П. – преподаватель.
Карпова Г. Ф. – преподаватель.
Порошина В. А. – преподаватель.
Красильникова С. Ю. – преподаватель.
Хохлачев Е. А. – доцент.

Отделение концертмейстерской подготовки

Сахарова С. П. – рук. отделения, и. о. доцента.
Потапенко Н. К. – ст. преподаватель.
Юрчук В. А. – преподаватель.
Афанасьева И. В. – преподаватель.
Петриченко Е. И. – преподаватель.
Панасенко Н. И. – преподаватель.
Олейникова О. П. – преподаватель.

Из отчета о научно-исследовательской работе РГМПИ за 1978 год:

Преподаватели, защитившие диссертации:
А. Н. Кушников – доцент, зав. кафедрой марк-

Слева–направо: стоят – В. Н. Лавриков, В. В. Хлебников, Б. С. Донец; сидят – В. Шиш, Ю. В. Шишкин

сизма-ленинизма защитил докторскую диссертацию «Повышение творческой активности рабочего класса – условие возрастания его руководящей роли в развитом социалистическом обществе».

Е. Г. Шевляков – аспирант-заочник, старший преподаватель кафедры истории музыки защитил кандидатскую диссертацию «Некоторые особенности русской советской камерно-вокальной музыки 60–70 гг.». (Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии).

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт
60-летию Ленинского комсомола посвящается
1978 год
ЦИКЛ КОНЦЕРТОВ
СТУДЕНТОВ КЛАССА
Заслуженного артиста КА ССР,
и. о. профессора **С. Б. КУЦОВСКОГО**
к гастролям по городам Северного Кавказа
и Ростовской области

СЕРГЕЙ ГАВРИКОВ
Вивальди. Концерт соль минор
Вераччини. Ларго
Венявский. Скерцо-тарантелла
РОЗАЛИЯ МЕЛЬНИК
Бетховен. Романс фа мажор
Паганини-Вильгельми. Концерт
МИХАИЛ ФАДЕЕВ
Бетховен. Концерт, 1 ч.
Изаи. Соната № 4 для скрипки соло
Чайковский. Вальс-скерцо
ВЛАДИМИР ЗИКРАЧ
Венявский. Концерт фа-диез минор, 1 ч.
Глазунов. Концерт
ВЛАДИМИР КРАКОВИЧ
Бах. Анданте и аллегро из сонаты ля минор для скрипки соло
Сибелиус. Концерт, 1 ч.
Изаи. Соната № 2 для скрипки соло
Шостакович-Цыганов. 4 прелюдии
АРКАДИЙ ГИПС
Бах. Адажио и фуга из сонаты соль минор для скрипки соло
Брамс. Концерт, 1 ч.
Танеев. Концертная сюита
Дебюсси. Вальс
Щедрин–Цыганов. «В подражание Альбенису»
ОЛЕГ ГЕЕР
Бах. Чакона из Партиты ре минор для скрипки соло
Чайковский. Концерт, 1 ч.
Шоссон. Поэма
Прокофьев. 5 мелодий
Сен-Сенс–Изаи. Этюд в форме вальса

Лауреаты 1978 года

Гнездилов Е. (кларнет) – лауреат фестиваля джазовой музыки (г. Тбилиси).

Гречухин Г. (тромбон) – лауреат фестиваля джазовой музыки (г. Тбилиси).

Основные публикации педагогов 1978 г.

Книги и статьи в научных сборниках и журналах

Калошина Г. Е. О сонатности высшего порядка в ее связях с принципами симфонизации в оперно-ораториальном творчестве А. Онеггера // Черты сонатного формообразования: Сб. трудов. Вып. XXXVI (межвузовский) / Сост. Е. В. Овчинников. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978, с. 199–221, илл.

Кушников А. Н. Структурно-логические схемы и их применение в лекциях по научному коммунизму: Альбом. – Ростов-на-Дону: Институт повышения квалификации преподавателей общественных наук при РГУ, 1978. – 107 с.

Селицкий А. Я. «Бесподобный тип оперы…». [Об опере-монологе] // Сов. музыка, 1978, № 1, с. 24–29.

Семенов В. А. Формирование технического мастерства исполнителя на готово-выборном баяне // Баян и баянисты: Сб. статей. Вып. 4 / Сост. и общ. ред. Ю. Акимова. – М.: Сов. композитор, 1978, с. 54–78, нот.

Тифтикиди Н. Ф. Национальные черты мелоинтонаций русской протяжной песни // Традиции русской музыки XVII–XIX веков: Сб. трудов. Вып. XXXVIII (межвузовский) / Сост. Н. А. Вольпер. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978, с. 21–37.

Тифтикиди Н. Ф. О преломлении в мелодике Шостаковича некоторых интонационных структур русской протяжной песни // Теоретические проблемы музыки XX века: Сб. статей. Вып. 2 / Ред. – сост. Ю. Н. Тюлин. – М.: Музыка, 1978, с. 5–19., нот.

Тифтикиди Н. Ф. Специфические приемы акцентной ритмики в домбровых кюях // Казахский кюй: Сб. статей / Сост. В. П. Дернова. – Алма-Ата: МВССО Каз. ССР, 1978.

Цукер А. М. Верность своей теме. [О творчестве композитора Н. П. Ракова] // Сов. музыка, 1978, № 3, с. 29–34. – (Творчество).

Цукер А. М. Концепционность, историзм. [О книге М. Сабининой «Шостакович – симфонист: драматургия, эстетика, стиль». – М.: Музыка, 1976. – 477 с.] // Сов. музыка, 1978, № 12, с. 120–124.

Нотные публикации

Пьесы для тубы и фортепиано / Сост. и ред. В. М. Гузий. – М.: Музыка, 1978. – 46, 15 с.

Ходош В. С. Три пьесы из Сюиты для фортепиано: 1. Сарабанда. – 2. Менуэт. – 3. Жига // Концертные произведения советских композиторов для фортепиано. Вып. 7. – М.: Сов. композитор, 1978, с. 14–21.

1979

Состав сотрудников, принятых в 1979 году

Кафедра спец. фортепиано

Потехина Е. А. – преподаватель.

Руднева О. Б. – преподаватель.

Кафедра народных инструментов

Шишин В. И. – преподаватель.

Отделение концертмейстерской подготовки

Бакши Л. И. – преподаватель.

Кафедра общего фортепиано

Павлович О. Б. (с 1 августа)

Кафедра теории музыки

Коваленко В. Г. (с 1 сентября)

Концертмейстеры

Губенко Е. И. (с 1 августа)

Соколовская Н. М. (с 16 сентября)

Стрелкова И. А. (с 1 августа)

Сурина Н. В. (с 1 сентября)

Ростовский государственный
музыкально-педагогический институт
1978/79 уч. год
13 апреля
Малый зал

КОНЦЕРТ
КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ

Исполнители – выпускники класса доцента
Гузия В. М.

Г. ГРЕЧУХИН
Е. ГНЕЗДИЛОВ

В программе произведения:
П. Крестона, Е. Боччы, В. Артемова,
Г.-Х. Вагензейля, Ж.-М. Дефея

Концертмейстер **Л. Шабаньянц**

В концерте принимают участие преподаватели:
В. Петриченко, С. Подольская,
Л. Решко, М. Щербаков

23–27 апреля 1979 года НСО, кафедрами истории и теории музыки проводилась научная студенческая конференция «Драматургические и конструктивные аспекты музыкального произведения». Кроме РГМПИ в конференции приняли участие представители музыкальных вузов СССР: Алма-Аты, Еревана, Киева, Кишинева, Минска, Одессы, Петрозаводска. Из отчета о научной студенческой конференции:

«Проблематика докладов в рамках избранной темы была достаточно широкой. В них рассматривались вопросы драматургического развития музыкальных произведений на разных уровнях, от целостного до конкретно-технологического; вопросы конструктивного анализа музыкальной речи и ее отдельных элементов. Предпринимались попытки осознания достижений общеискусствоведческих методологических дисциплин (в частности, теории строения художественной речи Ю. Лотмана), применялись элементы методики смежных искусствоведческих дисциплин (И. Топилина, И. Дабаева, А. Крылова). Затрагиваемые проблемы рассматривались на материале широкого круга произведений русской и зарубежной классики, Советской музыки (в том числе и малоизученных сочинений композиторов национальных республик, в частности Казахстана и Молдавии), характерных образцов зарубежной музыки XX века».

23–28 апреля 1979 года состоялись смотр-конкурс учащихся отделений струнных инструментов музыкальных училищ и училищ искусств Северного Кавказа и Ростовской области и 4-я методическая конференция преподавателей музыкальных училищ и училищ искусств Ростовской зоны. В конференции приняли участие преподаватели РГМПИ, Ростовского училища искусств, Ады-

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт
1978/79 учебный год
11 МАЯ МАЛЫЙ ЗАЛ
КОНЦЕРТ
КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ
НАТАЛЬЯ АНТОНЕНКО
(меццо-сопрано)
ПРОФЕССОР Л. Я. ХИНЧИН
(фортепиано)
В программе произведения
М. Глинки, С. Прокофьева, В. Гаврилина
Начало в 20 часов
Вход свободный

гейского музыкального училища (г. Майкоп), Краснодарского музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова, Минераловодского, Новороссийского, Сочинского, Ставропольского, Таганрогского, Черкесского, Шахтинского музыкальных училищ. В рамках конференции состоялся концерт симфонического оркестра РГМПИ:

Художественный руководитель и дирижер – засл. артист КАССР, и. о. профессора С. Б. Куцовский.

Программа:

Брамс – Концерт для скрипки с оркестром
Р. Раутио – Сюита на темы «Калевалы»
Дебюсси – Маленькая сюита
Красноскулов – Музыка для струнных и литавр (первое исполнение)
Свендсен – Карнавал в Париже
Солист – студент Михаил Фадеев (скрипка)

ДОМ АКТЕРА ВТО
РОСТОВСКИЙ МОЛОДЕЖНЫЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ КЛУБ

17 мая 1979 года **12-е (30-е) заседание**

Григорий ФРИД
ПИСЬМА ВАН ГОГА
Монооперa в 2 частях

Исполнители:
Заслуженный артист РСФСР, лауреат Международных конкурсов
СЕРГЕЙ ЯКОВЕНКО
Симфонический оркестр Ростовской государственной филармонии
Дирижер Ю. Николаевский
В заседании принимают участие:
Композитор Г. Фрид
Музыковед А. Селицкий
Ведущий – председатель совета клуба, кандидат искусствоведения
Анатолий Цукер

21 октября 1979 года в Москве в концертном зале государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных состоялся концерт камерного хора РГМПИ **(художественный руководитель и дирижер – Юрий Васильев; хормейстеры – Владимир Агабабов, Александр Спивак).**

Программа концерта

I отделение

О. Лассо – Короткая месса
О. Лассо – Шансон
Г. Шютц – Мотет
К. Монтеверди – Мадригал
О. Лассо – Псалм № 129
И. С. Бах – Заключительный хор из мотета № 6 до мажор
М. Екмалян – 3 номера из «Патарага»
Д. Бортнянский – Концерт № 15

II отделение

Л. Клиничев – Хоровой цикл на стихи А. С. Пушкина из романа «Евгений Онегин»
Г. Свиридов – «Любовь святая» из музыки к трагедии А. Толстого «Царь Федор Иоаннович»
Ю. Фалик – Два сольфеджио
В. Ходош – «Весенний вечер»
В. Ходош – «В гостях у королевы»
Д. Гершвин – «Любимый мой» обр. Ю. Васильева, солистка – Татьяна Барсова
Р. Н. П. – «Блоха» в обр. В. Калистратова
Ю. Фалик – «Незнакомка»
Немецкая народная песня – «Ах, Анна – Сусанна», обр. О. Коловского
В. Калистратов – «Сессия»

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт

1979/1980 учебный год

23 декабря **Малый зал**

ВЛАДИМИР ДАЙЧ
(фортепиано)

В ПРОГРАММЕ:
Моцарт – Соната си-бемоль мажор
Бетховен – Соната фа минор, соч. 57

Выдержки из статьи А. Селицкого «Играет Евгений Сурин», опубликованной в газете «Вечерний Ростов» 30 ноября 1979 года:

«В музыкально-педагогическом институте начался концертный сезон. Открыл его сольным концертом преподаватель Евгений Сурин.<…>

Профессиональные симпатии Е. Сурина давно отданы музыке великого польского композитора Шопена. В программе концерта были представлены ведущие жанры творчества композитора: ноктюрн, вальс, полонез, этюды и соната, созданные в разные годы. <…>

Со времени последнего публичного выступления пианиста миновало несколько лет. Думается, что и сам музыкант расценивает нынешний концерт как определенную ступень в профессиональном совершенствовании…»

Выдержки из статьи А. Цукера «Механика одного аншлага» (уроки музыки), опубликованной в газете «Вечерний Ростов» 27 декабря 1979 года:

«Все ряды были заполнены, а желающие послушать концерт все пребывали… На сей раз происходило что-то явно непривычное: в переоборудованном в зрительный зал фойе областной филармонии шла первая программа нового абонементного цикла ансамбля „Камерата" из серии запланированных вечеров „Забвение и бессмертие". Она была посвящена творчеству немецкого композитора XVIII века Георга Филиппа Телемана..

Ансамбль „Камерата" создан в филармонии около полутора лет назад. В прошлом сезоне в его исполнении прозвучало шесть музыкальных премьер из сочинений композиторов XIV–XVIII веков. С программой из произведений старинной музыки и современных советских композиторов коллектив успешно выступил в Дортмунде на празднование десятилетия партнерских связей городов…

…Произведения Телемана, как будто бы померкшие в тени его великих современников Баха и Генделя, поначалу звучали отрешенно, отдаленные от дня сегодняшнего своим придворно-церемониальным колоритом, словно из глубины породившей их эпохи. Но постепенно они все более и более приближались к слушателю, вызывая у него вполне „современную" радость от виртуозного блеска игры инструменталистов, наслаждение гибкостью и пластичностью сопрано замечательной камерной певицы, солистки Московской филармонии М. Фатеевой… Слово музыковеда – кандидата искусствоведения Галины Тараевой, чей просветительский пафос и стиль общения созвучны духу ансамбля, корректно, внешне неброско, но эмоционально насыщенно, двигало этот рассчитанный и отлаженный механизм…»

А. М. Цукер, Л. С. Бакши, Л. Я. Хинчин

Лауреаты 1979 года

Заикин А. (баян) – лауреат II Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах – I премия (г. Ленинград), I Всесоюзного конкурса баянистов и аккордеонистов – I премия (г. Новосибирск).

В составе ансамблей

Айзенберг Л. (скрипка) – лауреат Всесоюзного конкурса квартетов – I премия (Эстония, г. Таллин).

Атлас Л. (альт) – лауреат Всесоюзного конкурса квартетов – I премия (Эстония, г. Таллин).

Басенко П. (домра) – лауреат III Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах – III премия (г. Тула).

Бойко И. (контрабас) – лауреат III Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах – III премия (г. Тула).

Вольпов А. (виолончель) – лауреат Всесоюзного конкурса квартетов – I премия (Эстония, г. Таллин).

Юрасов Ю. (скрипка) – лауреат Всесоюзного конкурса квартетов – I премия (Эстония, г. Таллин).

Кафедра теории музыки и композиции. *Слева-направо* – стоят: Е. Г. Уринсон, Г. Е. Калошина, В. Г. Коваленко, И. П. Дабаева, Г. Р. Тараева, Н. М. Диденко, А. В. Крылова, М. В. Ожигова, Л. П. Клиничев, В. С. Ходош; сидят: Э. А. Стручалина, О. В. Токарева, Г. Н. Гонтаренко, Т. Н. Шишкова, А. М. Колотиенко, Т. Н. Юрасова, Т. В. Франтова

Основные публикации педагогов 1979 г.
Статьи в научных сборниках и журналах

Бакши Л. С. Аккорды как дневник: Размышления о творчестве композитора В. Ходоша // Дон, 1979. № 8, с. 184–187.

Калошина Г. Е. Особенности симфонизации монументального вокального сочинения в творчестве А. Онеггера 20-х годов (на примере оперы-оратории «Антигона») // Из истории зарубежной музыки. Вып. 3 / Сост. М. Пекелис, И. Гивенталь. – М.: Музыка, 1979, с. 156–180, нот.

Калошина Г. Е. Принципы симфонизации в монументальных вокальных сочинениях А. Онеггера // Теоретические вопросы вокальной музыки: Сб. трудов (межвузовский). Вып. 44 / Сост. и отв. ред. Н. Ф. Тифтикиди. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1979, с. 80–95.

Ожигова М. П. О современном подходе к некоторым концепциям и образам классической оперы // Теоретические вопросы вокальной музыки: Сб. трудов (межвузовский). Вып. 44 / Сост. и ред. Н. Ф. Тифтикиди. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1979, с. 69–79.

Стручалина Э. А. Гармоническое строение куплетно-вариантной формы в песнях Ф. Шуберта // Теоретические вопросы вокальной музыки: Сб. трудов (межвузовский). Вып. 44 / Сост. и отв. ред. Н. Ф. Тифтикиди. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1979, с. 151–170.

Селицкий А. Я. Моноопера Ю. Буцко «Записки сумасшедшего» // Теоретические вопросы вокальной музыки: Сб. трудов (межвузовский). Вып. 44 / Отв. ред. Н. Ф. Тифтикиди. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1979, с. 22–38.

Цукер А. М. Раков Н. П.: Очерк жизни и творчества. – М.: Сов. композитор, 1979.–167 с., илл., библиогр.

Цукер А. М. Советская музыка в телевизионной интерпретации // Сов. музыка, 1979, № 6, с. 57–62.

Цукер А. М. Традиции музыкального театра Мусоргского в симфоническом творчестве Шостаковича // Музыкальный современник: Сб. статей. Вып. 3 / Сост. С. С. Зив. – М. Сов. композитор, 1979, с. 39–74, нот.

Шевляков Е. Г. Социальная лирика в советском камерно-вокальном творчестве 60-х и начала 70-х годов // Теоретические вопросы вокальной музыки: Сб. статей (межвузовский). Вып. 44 / Сост. и отв. ред. Н. Ф. Тифтикиди. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1979, с. 136–150.

Нотные публикации

Гонтаренко Г. Н. Сватушка / Сл. народные // Романсы и песни советских композиторов: Для голоса в сопров. ф-но. – М: Музыка, 1979, с. 11–19. – (Творчество молодых).

Израйлевич Л. И. Триптих для трех труб и литавр // Пьесы для духовых ансамблей. Вып. 2. – Партитура. – М.: Сов. композитор, 1979, с. 74–95. – (Георгию Антоновичу Орвиду).

Кусяков А. И. За узором дымных стекол; Снова ты со мной / Сл. А. Ахматовой: Из вокального цикла «Уголки сердца» // Романсы и песни советских композиторов: Для голоса в сопров. Фортепиано. [С крат. сведениями о композиторах]. – М.: Музыка, 1979, С. 31 – 32. – (Творчество молодых).

Кусяков А. И. Соната [№ 1] // Играет Вячеслав Семенов: Концертные пьесы для готово-выборного баяна / Сост. В. А. Семенов. – М.: Сов. композитор, 1979, с. 39–68.

Кусяков А. И. Sonate № 1: Pour Bayan. – Geneve: Centre didactique de musique Lacroix, 1979. – 30 p. – (Вячеславу Семенову).

Матевосян А. С. Витражи; Часы Старой Ратуши // Пьесы для фортепиано. Вып. 4 / Сост. и пед. ред. Т. Смирновой. – М.: Сов. композитор, 1979, с. 22–26. – (Пед. репертуар музучилищ: I–II курсы).

Матевосян А. С. Две пьесы: из цикла «Путевые зарисовки»: Часы старой ратуши; Витражи // Пьесы для фортепиано. Вып. 4 / Сост. и пед. ред. Т. Г. Смирновой. – М.: Сов. композитор, 1979, с. 22–26. – (Пед. репертуар музучилищ: I–II курсы).

Переложения и транскрипции В.А. Семенова: Мушель Г. Ария из органной сюиты; Сказ о Тихом Доне; Стравинский И. Масленица из балета «Петрушка» / Транскрипция В. Семенова/; Шмидт О. Токката № 1: Концертные пьесы для готово-выборного баяна / Сост. В. А. Семенов. – М.: Сов. композитор, 1979. – 68 с.

Ходош В. С. Цыганская свадьба: «…Из-под копыт – грязь летит…» / Сл. М. Цветаевой: [Для смеш. хора без сопровождения] // Поет Государственный Московский хор: Хоры без сопровождения и в сопровождении фортепиано / Сост. [и авт. Краткого предисл.] А. Д. Кожевников. – [Партитура]. – М.: Сов. композитор, 1979, с. 29–33.

Кафедра сольного пения. *Слева-направо* Л. В. Фарапонов, Т. Д. Чистякова, Н. Г. Чередникова, А. П. Зданович, А. П. Беляева, М. П. Ожигова, Е. Г. Шипулина, В. И. Васильев

1980

Состав сотрудников, принятых в 1980 году:

Кафедра струнных инструментов

Фадеев М. В. (со 2 сентября)

Кафедра хорового дирижирования

Гашуров А. А. (с 3 ноября)

Кафедра методики, педагогики

Белодед И. Е. (с 1 октября)

Концертмейстеры

Назарук И. С. (с 1 августа)

Тифтикидис Е. Н. (с 21 августа)

Говорова И. А. (с 1 августа)

Хентова Л. Н. (с 1 сентября)

Левина Е. А. (с 1 сентября)

Лобанова Т. С. (с 23 сентября)

Маркович И. Н. (с 1 сентября)

ДОМ АКТЕРА ВТО
РОСТОВСКИЙ МОЛОДЕЖНЫЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ КЛУБ

13 марта 1980 года 8-е (38-е) заседание

«МУЗЫКА ЭПОХИ БАРОККО»
(БЕРД, ГИББОНС, ПЕРСЕЛЛ, КОРЕЛЛИ, ФРЕСКОБАЛЬДИ, ТЕЛЕМАН, РАМО)

Заседание ведет председатель совета клуба
кандидат искусствоведения, доцент
АНАТОЛИЙ ЦУКЕР
Исполнители – солисты Московской
государственной филармонии:
Лауреат международных конкурсов
АЛЕКСЕЙ ЛЮБИМОВ (клавесин)
Лауреат международных конкурсов
ТАТЬЯНА ГРИНДЕНКО (скрипка)
АНАТОЛИЙ ГРИНДЕНКО
(виола да гамба)
ИВАН ШУМИЛОВ (блок-флейта)

6–11 апреля 1980 года проходил III смотр-конкурс камерных ансамблей учащихся музыкальных училищ Северного Кавказа и Ростовской области и III методическая конференция преподавателей камерного ансамбля музыкальных училищ Ростовской зоны**. В рамках конференции состоялся** концерт преподавателей кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки РГМПИ**.**

I отделение

Г. Гендель – Трио-соната соль мажор

Исполнители:
ст. преподаватель Рукин А. В. (скрипка)
Артист Ростовской филармонии
Петриченко В. В. (скрипка)
и. о. доцента Черных М. П. (ф-но)

Л. Бетховен – Соната № 1 фа мажор для виолончели и фортепиано.

Исполнители:
преподаватель Вольпов А. Л. (виолончель),
ст. преп. Вольпова Е. В. (ф-но)

Р. Штраус – Соната для скрипки и фортепиано

Исполнители:
преп. Айзенберг Л. И. (скрипка),
преп. Морозова Н. С. (ф-но)

II отделение

И. Брамс – Трио до мажор для фортепиано, скрипки и виолончели.

Исполнители:
и. о. доцента Денежкин В. А. (ф-но),
преп. Айзенберг Л. И. (скрипка),
преп. Вольпов А. Л. (виолончель)

К. Дебюсси – Соната для виолончели и фортепиано

Исполнители:
ст. преп. Щербаков М. Н. (виолончель),
ст. преп. Юрчук В. А. (ф-но)

И. Брамс – Квартет соль минор для фортепиано, скрипки, альта и виолончели

Исполнители:
ст. преп. Денежкина Е. Г., ст. преп. Хаин М. Б.,
преп. Спиридонов Ю. М., преп. Вольпов А. Л.

14–19 апреля в РГМПИ проходила III методическая конференция преподавателей теоретических дисциплин и музыкальной литературы училищ Северного Кавказа и Ростовской области и V олимпиада по музыкально-теоретическим предметам и музыкальной литературе учащихся музыкальных училищ и училищ искусств. Среди докладов преподавателей РГМПИ:

Роль искусства в формировании гармонически развитой личности. Кандидат философских наук, ст. преп. кафедры марксизма-ленинизма С. В. Резванов.

Координация музыкальных училищ и вузов в совершенствовании системы музыкального образования. Проректор по учебной работе, доцент М. Н. Саямов.

Советская музыкальная культура на современном этапе. Кандидат искусствоведения, и. о. доцента Е. Г. Шевляков.

Историзм в рассмотрении музыкальных произведений в курсе музыкальной литературы. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки РГМПИ А. М. Цукер.

Обзор изданий последних лет. Председатель библиотечного совета, доцент В. М. Гузий.

Обзор методической литературы по музыковедческим дисциплинам. Преп. кафедры теории музыки, библиограф Т. Н. Юрасова.

Скрытая полифония в курсе сольфеджио. Кандидат искусствоведения, проректор по научной работе Н. Ф. Тифтикиди.

Основы ритмического пения на уроках сольфеджио. Ст. преп. кафедры теории музыки и композиции РГМПИ М. В. Ожигова.

Упражнения в курсе гармонии на фортепиано на исполнительских отделениях. Ст. преп. кафедры теории музыки и композиции РГМПИ И. Л. Уринсон.

Анализ в курсе гармонии. Ст. преп. кафедры теории музыки и композиции РГМПИ Э. А. Стручалина.

Ростовский государственный
музыкально-педагогический институт
1979/80 уч. год
К 110-летиюсо дня рождения В. И. Ленина

КОНЦЕРТЫ
СТУДЕНТОВ РГМПИ

Апрель **Малый зал**

Кафедра духовых инструментов
7 апреля. Класс доцента Гузия В. М.
Исполнители: П. Гайчук, Н. Ерин, С. Мотылев, В. Семеряга, А. Семилетопуло, А. Шулика, Т. Якубович, Ю. Ячменцев
Концертмейстер И. Щеголева
14 апреля. Класс и. о. доцента Шишкина Ю. В.
Исполнитель: Е. Фельдман (флейта)
В концерте принимает участие Е. Гнездилов.
21 апреля. Класс доцента Гузия В. М., Израйлевича Л. И., Решко Л. Н.
Исполнители: Г. Фельдман, В. Касков, Ю. Шапошников, В. Фридман, В. Семеряга, А. Гордиенко, Ю. Ячменцев, С. Мотылев, А. Словенко

Камерный оркестр. Дирижер С. Б. Куцовский

Методика целостного анализа и задачи училищного курса. Кандидат искусствоведения, и. о. доцента Г. Р. Тараева.

С 16 по 18 апреля 1980 года в РГМПИ проходила научно-методическая конференция профессорско-преподавательского состава (2-я неделя науки). **В программе доклады:**

Разработка Лениным теоретических основ становления социалистического хозяйственного механизма. Н. П. Шляндова, зав. кафедрой марксизма-ленинизма, кандидата исторических наук, доцент.

Специфика эстетического и категории эстетики. И. Н. Малышева, кандидат философских наук, ст. преподаватель кафедры марксизма-ленинизма.

Роль искусства в формировании гармонично развитой личности. С. В. Резванов, кандидат философских наук, ст. преподаватель кафедры марксизма-ленинизма.

Вопросы программности музыки Бетховена. В. Г. Апресов, профессор кафедры спец. фортепиано.

Некоторые вопросы воспитания педагога-пианиста в классе по специальности. В. В. Орловский, зав. кафедрой спец. фортепиано, и. о. доцента.

Изучение произведений импрессионистов в классе фортепиано. С. А. Гололобова, ст. преподаватель кафедры спец. фортепиано.

Значение научной организации творческого процесса в подготовке музыканта. И. Г. Козлова, преподаватель кафедры хорового дирижирования.

Система ежедневных упражнений баянистов – студентов вуза. В. В. Ушенин, ст. преподаватель кафедры народных инструментов.

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
ПРИКАЗ

18. 11. 80 Москва № 668

Об утверждении состава Совета Ростовского государственного музыкально-педагогического института.

Утвердить Совет Ростовского государственного музыкально-педагогического института в следующем составе:

Белодед Е. П. – ректор Ростовского государственного музыкально-педагогического института, председатель;

Саямов М. Н. – проректор по учебной работе Ростовского государственного музыкально-педагогического института;

Тифтикиди Н. Ф. – проректор по научной работе Ростовского государственного музыкально-педагогического института;

Черток М. И. – проректор по административно-хозяйственной работе;

Покрамович Т. Н. – секретарь партийного бюро;

Каминская А. И. – председатель местного комитета;

Бойко И. Н. – секретарь комитета ВЛКСМ;

Сахаров А. В. – декан факультетов народных и оркестровых инструментов;

Барсов О. Б. – декан фортепианного факультета;

Васильев Ю. И. – декан дирижерско-хорового, вокального, теоретико-композиторского факультетов;

Орловский В. В. – и. о. зав. кафедрой специального фортепиано;

Куцовский С. Б. – зав. кафедрой струнных инструментов;

Шишкин Ю. В. – зав. кафедрой духовых инструментов;

Семенов В. А. – зав. кафедрой народных инструментов;

Афанасьев В. П. – зав. кафедрой хорового дирижирования;

Ожигова М. П. – зав. кафедрой сольного пения;

Тараева Г. Р. – зав. кафедрой теории музыки;

Хинчин Л. Я. – зав. кафедрой истории музыки;

Орлова Э. Б. – зав. кафедрой общего фортепиано;

Денежкин В. А. – зав. кафедрой камерного ансамбля;

Пономарева А. А. – зав. кафедрой общенаучных дисциплин;

Шляндова Н. П. – и. о. зав. кафедрой марксизма-ленинизма;

Зданович А. П. – профессор кафедры сольного пения;

Арабкерцева С. Б. – ученый секретарь Совета;

Красноскулов В. Ф. – председатель Ростовского отделения Союза композиторов РСФСР;

Бочарова А. Д. – начальник Ростовского областного управления культуры.

Заместитель Министра В. В. Кочетков

Проблемы оценки дирижерского искусства. Г. Д. Семенова, ст. преподаватель кафедры народных инструментов.

К вопросу о проблемном обучении. А. В. Сахаров, и. о. доцента кафедры народных инструментов.

Из отчета о работе РГМПИ за 1980/81 уч. год:

В институте работают следующие исполнительские коллективы:

Симфонический оркестр – руководитель ст. препод. Зубченко О. В.

Камерный оркестр – руководитель и. о. проф. Куцовский С. Б.

Хор – руководитель и. о. доцента Афанасьев В. П.

Камерный хор – руководитель и. о. доцента Васильев Ю. И.

Оркестр народных инструментов – руководитель и. о. доцента Семенова Г. Д.

Баянный оркестр – руководитель ст. преп. Кисеев Д. В.

Ансамбль народных инструментов «Калинка» - руководитель и. о. доцента Ушенин В. В.

В классе Л. О. Израйлевича

Лауреаты 1980 года

Заикин А. (баян) – лауреат Международного конкурса аккордеонистов «Фогтландские дни музыки» - I премия (Германия, г. Клингенталь).

Маркович А. (туба) – лауреат Всесоюзного конкурса – II премия (г. Таллин).

Основные публикации педагогов 1980 г.

Статьи в научных сборниках и журналах

Малышев И. В. К определению понятия «музыкальное произведение» // Актуальные проблемы музыкальной эстетики. – Братислава: Опус, 1980, с. 189–213. – На чешском языке.

Малышев И. В. О специфике критерия эстетической оценки // Известия Северо-Кавказского научного центра высшей школы: Общественные науки, 1980. № 2, с. 44 – 49.

Семенов В. А. Об аппликатуре на пятирядном баяне // Вопросы профессионального воспитания баяниста: Сб. трудов. (Вып. 48) / Отв. ред.Б. М. Егоров. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1980, с. 131–142, нот.

Цукер А. М. «Каменный гость» [Даргомыжского] как музыкальная концепция // Сов. музыка, 1980, № 5, с. 108–113.

Цукер А. М. Решая героическую тему. [Новые произведения ростовских композиторов А. Артамонова, В. Ходоша, А. Кусякова] // Музыка России: [Сб. статей]. Вып. 3. / Сост. А. Григорьева; Ред. колл.: С. Баласанян и др. – М.: Сов. композитор, 1980, с. 199–211.

РОСТОВСКИЙ-НА-ДОНУ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
1979/80 учебный год
26 апреля
35-летию ПОБЕДЫ ПОСВЯЩАЕТСЯ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ, ПОГИБШИХ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ
ИСПОЛНЯЕТ
ВЛАДИМИР ДАЙЧ
В программе сочинения
Бориса Гольца
Грачика Меликяна
Константина Макарова-Ракитина
Вход свободный
Начало в 20 часов

Нотные публикации

Кусяков А. И. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели. Партитура и голоса. – М.: Сов. Композитор, 1980. – 48, 8, 7 с. – (С. А. Баласаняну).

Пьесы для тромбона и фортепиано и тромбона соло / Сост. и ред. В. М, Гузий. – М.: Музыка, 1980. – 48, 20 с.

1981

Состав сотрудников, принятых в 1981 году

Кафедра сольного пения

Нечесова Л. И. (с 22 сентября)

Кафедра теории музыки

Шабунова И. М. (с 8 октября)

Кафедра истории музыки

Мещерякова Н. А. (с 15 сентября)

Кафедра общенаучных дисциплин

Конторович Р. Ф. (с 2 сентября)

Кафедра марксизма-ленинизма

Селюнин В. А. (с 10 октября)

Концертмейстеры

Бирюкова И. В. (с 1 августа)
Глинская И. Н. (с 1 августа)
Емельяненко Е. А. (с 26 августа)
Иванишко Е. М. (с 1 сентября)
Кабанова Н. В. (с 14 августа)
Каминская А. И. (с 1 августа)
Лимарева В. А. (с 1 октября)
Наянова Е. В. (с 7 сентября)
Певзнер О. М. (с 14 декабря)
Хорошайло Г. В. (с 17 апреля)
Шевцов В. Е. (с 17 сентября)

Ректором назначен А. И. Кусяков (работал до 1988). Проректором по учебной работе назначен А. С. Данилов (работал до 1988).

23–25 февраля 1981 года в РГМПИ проходила научно-методическая конференция профессорско-преподавательского состава «Некоторые теоретические и прикладные аспекты проблемного обучения в музыкальном вузе» (3-я неделя науки)**. В программе доклады:**

Основы концепции проблемного обучения. Л. М. Рудман, кандидат экономических наук, доцент кафедры марксизма-ленинизма.

Некоторые этапы становления и развития принципов проблемного обучения. Л. В. Варавина, ст. преподаватель кафедры народных инструментов.

Новое и старое в вопросах проблемного обучения. В. А. Семенов, зав. кафедрой народных инструментов, доцент.

Этап моделирования проблемы педагогом. Г. Д. Семенова, и. о. доцента.

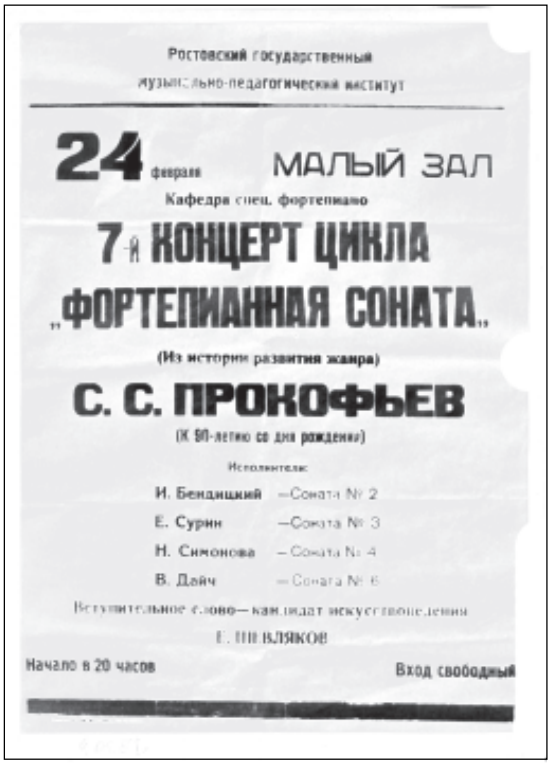
Проблемное обучение исполнителя-баяниста. А. В. Сахаров, декан оркестрового факультета, и. о. доцента кафедры народных инструментов.

Методы проблемного обучения в фортепианной педагогике. В. В. Орловский, и. о. зав. кафедрой спец. фортепиано, и. о. доцента.

Принципы проблемного построения курса истории фортепианного искусства. Е. А. Николаева, концертмейстер кафедры хорового дирижирования.

О перестройке системы теоретических дисциплин на исполнительских факультетах. Г. Р. Тараева, зав. кафедрой теории музыки и композиции, кандидат искусствоведения, и. о. доцента.

Творческие упражнения в курсе гармонии на фортепианном факультете. И. Л. Уринсон, ст. преподаватель кафедры теории музыки.


Ростовский государственный
музыкально-педагогический институт

24 февраля МАЛЫЙ ЗАЛ

Кафедра спец. фортепиано

7-й КОНЦЕРТ ЦИКЛА
„ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА"

(Из истории развития жанра)

С. С. ПРОКОФЬЕВ

(К 90-летию со дня рождения)

Исполнители:

И. Бендицкий — Соната № 2
Е. Сурин — Соната № 3
Н. Симонова — Соната № 4
В. Дайч — Соната № 6

Вступительное слово — кандидат искусствоведения
Е. ПЛЯКОВ

Начало в 20 часов Вход свободный

Об использовании элементов проблемного обучения в курсе анализа музыкальных произведений. Т. Н. Покрамович, ст. преподаватель кафедры теории музыки.

Развитие навыков самостоятельного мышления в теоретических курсах на вокальном факультете. А. М. Колотиенко, преподаватель кафедры теории музыки.

О формах активизации музыкального слуха в системе учебных дисциплин и внеучебной работы на ТКФ. Н. М. Диденко, преподаватель кафедры теории музыки.

Проблемность в освещении противоречивых музыкально-исторических явлений. Л. Я. Хинчин, зав. кафедрой истории музыки, профессор.

Пути и средства интенсификации учебного процесса по иностранным языкам в условиях неязыкового вуза. Г. А. Савельева, ст. преподаватель кафедры общенаучных дисциплин.

Профессионально-педагогическая направленность обучения иностранным языкам в вузе. Л. Д. Амитон, ст. преподаватель кафедры общенаучных дисциплин.

Организация самостоятельной работы студентов в музыкальном вузе. Г. Е. Гинзбург, ст. преподаватель кафедры общенаучных дисциплин.

Об использовании проблемного метода при обучении иностранным языкам. А. А. Пономарева, зав. кафедрой общенаучных дисциплин, и. о. доцента.

Выдержки из статьи Л. Кольвах «Победу принес артистизм», опубликованной 9 марта 1981 года:

«Ростовские музыканты не раз с большим успехом выступали на международных, всесоюзных, всероссийских конкурсах и фестивалях, завоевывая почетные награды. Совсем недавно в ряду имен наших земляков – лауреатов появилось еще одно: лауреатом Всесоюзного конкурса исполнителей на духовых и ударных инструментах, проходившего в Таллине, стал солист симфонического оркестра Ростовской областной филармонии Александр Маркович.

<…>

Среди музыкантов, приехавших из разных уголков нашей страны на конкурс, было немало тубистов. Три тура обязательной программы, в которую вошли оригинальные сочинения, переложения классики и произведения, созданные специально к конкурсу, стали серьезным испытанием для исполнителей… Александр Маркович был удостоен второй премии (первую решено было не присуждать).

Воспитанник музыкально-педагогического института (класс и. о. профессора В. М. Гузия), он не сразу определился как исполнитель. До третьего курса его специальностью были музыкально-теоретические дисциплины, а занятиям на тубе отводилось лишь свободное время… После окончания института он кропотливо и увлеченно работал над сольными программами, выступал как солист…

Хотелось бы отметить еще одну удачу ростовских музыкантов на этом конкурсе. Все три тура, так же, как и весь подгото-

***Кафедра специального фортепиано**. Слева–направо. Первый ряд*: Н. М. Мартыненко, И. А. Демакова (лаборант), О. Б. Павлович, Л. П. Ковалева, С. А. Гололобова, Р. Г. Скороходова, Н. Н. Симонова, С. Б. Арабкерцева; *второй ряд:* С. И. Осипенко, Е. А. Сурин, И. С. Бендцкий, А. Г. Орехов

вительный период, с А. Марковичем в качестве концертмейстера провел пианист В. Дайч – старший преподаватель музыкально-педагогического института. Он гибко и выразительно оттенил особенности тубы, за что был удостоен специального диплома «За лучший аккомпанемент на всесоюзном конкурсе».

10–15 марта 1981 года в РГМПИ проходил смотр-конкурс учащихся отделений народных инструментов музыкальных училищ и училищ искусств Северного Кавказа и Ростовской области и 5-я методическая конференция педагогов музыкальных училищ и училищ искусств зоны**. Среди докладов, подготовленных преподавателями РГМПИ, прозвучали:**

О критериях оценки музыкального исполнительства». «Моделирование проблемы как этап в работе педагога. «Принципы выбора схем тактирования». И. о. доцента Семенова Г. Д.

Некоторые этапы становления и развития принципов проблемного обучения. Ст. преп. Варавина Л. В.

Тактические предложения по системе проблемного обучения исполнителя-баяниста. И. о. доцента Сахаров А. В.

Вопросы регистровки на баяне». «Вопросы современного исполнительства. Зав. каф. нар. инстр., заслуженный артист РСФСР, доцент Семенов В. А.

Проблемы современного обучения учащихся на струнных народных инструментах в музыкальных училищах. Доцент, заслуженный артист РСФСР, лауреат Всесоюзного и Международного конкурсов Данилов А. С.

Организация работы оркестра баянистов. Ст. преп. Кисеев Д. В.

Работа со смешанными ансамблями русских народных инструментов. И. о. доцента Ушенин В. В.

В рамках конференции состоялись концерты: оркестра народных инструментов РГМПИ из произведений советских композиторов (худ. рук. и дирижер Г. Д. Семенова); концерт камерного оркестра баянистов (худ. рук. и дирижер ст. преподаватель Д. В. Кисеев); концерт лауреата премии Ленинского комсомола Дона ансамбля «Калинка» (руководитель В. В. Ушенин); концерт студентов факультета народных инструментов (А. В. Заикин, Г. В. Галицкий, Л. А. Шляконите).

Ростовский государственный
музыкально-педагогические институт
Кафедра духовых инструментов

6 апреля 1981 года **Малый зал**

ВЕЧЕР,
посвященный 100-летию со дня рождения В. Блажевича
Слово о педагоге, дирижере, композиторе и общественном деятеле
и. о. проф. **Гузий В. М.**

Исполнители:
Студенты и выпускники класса
и. о. проф. Гузия В. М.
В. Баранов, Г. Воробьев, Г. Гречухин, С. Мотылев, А. Шулика, Ю. Ячменцев
и лауреат Всесоюзного конкурса А. Маркович

Концертмейстеры – И. Щеголева, И. Маркович

16 декабря 1981 года в Большом зале Дома офицеров СКВО состоялось открытое заседание совета института, посвященное 75-летию со дня рождения Д. Д. Шостаковича**.**

ПРОГРАММА:

Слово о Шостаковиче кандидата искусствоведения, доцента А. М, Цукера

Концерт из произведений Д. Д. Шостаковича

Трио памяти И. И. Соллертинского

Исп. В. А. Денежкин, Л. И. Айзенберг, А. Л. Вольпов.

Два романса из цикла на стихи А. Блока – «Песнь Офелии», «Музыка»

Исп. выпускница С. Добронравова и трио в составе Л. Я. Хинчин, Ю. Н. Юрасов, А. Л. Вольпов

«Бурлеска» из Первого концерта для скрипки с оркестром

Исп. М. В. Фадеев. Партию ф-но исп. Л. Н. Шабаньянц

Восьмой квартет.

Исп. Ю. Н. Юрасов, Л. И. Айзенберг, Л. Е. Атлас, А. Л. Вольпов

Прелюдия и фуга ми минор

Исп. ст. IV курса М. Зацепин

Четыре песни из цикла «10 поэм для хора» на стихи русских революционных поэтов

Исп. хор института. Дирижер В. И. Гончаров

Ростовский государственный
музыкально-педагогический институт
1981/82 учебный год

14 декабря **Малый зал**

ВЛАДИМИР ДАЙЧ
(фортепиано)

В программе:
I отделение:
Кребс – Четыре хоральные обработки.
Гайдн – Соната ми-бемольмажор
Бетховен – 32 вариации до минор

II отделение:
Скрябин – Соната № 5, сочинение 53.
Шенберг – Шесть маленьких пьес, сочинение 19
Дебюсси – Сюита «Для фортепиано»

ДОМ АКТЕРА ВТО
РОСТОВСКИЙ МОЛОДЕЖНЫЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ КЛУБ

26 ноября 1981 года **5-е (59-е) заседание**

ЛАУРЕАТЫ ИЗ НАШЕГО ГОРОДА
Фестивали, конкурсы, концерты. Звездная минута.
Эта тяжелая легкая музыка. Соло на тубе.

Заседание ведет председатель совета клуба
кандидат искусствоведения, доцент
АНАТОЛИЙ ЦУКЕР

Участвуют:
Лауреат Международного конкурса в Гориции
(Италия)
КАМЕРНЫЙ ХОР РОСТОВСКОГО
МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА
(художественный руководитель В. Васильев)
Лауреат Международного конкурса
в Клингентале (ГДР) В. Шишин (баян)
Лауреат Всесоюзного и Всероссийского конкурсов
композитор И. Левин
Лауреат Всесоюзного конкурса А. Маркович (туба)

Из отчетов о научно-исследовательской работе преподавателей за 1981 год (методическая работа):

«По плану комплексной темы «Историко-стилистическая интонация и профилизация музыкально-теоретических дисциплин» разрабатываются два новых курса:

Гармония на фортепианном факультете – И. Л. Уринсон.

Анализ на теоретико-композиторском – Г. Р. Тараева.

Созданы четыре проблемные группы, цель которых – разработка теоретической проблематики для перестройки цикла музыкально-теоретических предметов на исполнительских факультетах. Группы объединяют педагогов и студентов для концентрации научной тематики по линии работы в спецклассе и по спецдисциплинам, а также в кружке СНТО. Тематические наименования групп:

«Практическая стилизация в курсе хорового сольфеджио».

«Практическая стилизация в курсе гармонии».

«История стилей».

«Теоретические проблемы интерпретации музыкального произведения».

Лауреаты 1981 года

Галицкий Г. (баян) – лауреат Международного конкурса аккордеонистов «Фогтландские дня музыки» – I премия (Германия, г. Клингенталь).

Левин И. (композиция) – лауреат Всероссийского конкурса.

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт
1981/82 учебный год

28 АПРЕЛЯ МАЛЫЙ ЗАЛ

ИГРАЮТ ВЫПУСКНИКИ КЛАССА И. О. ПРОФЕССОРА

СЕМЕНОВА В. А.

Лауреат Всероссийского конкурса баянистов в Ленинграде,
Всесоюзного конкурса в Новороссийске и Международного
конкурса в Клингентале (первые премии)

АНАТОЛИЙ ЗАЙКИН

Лауреат Международного конкурса баянистов-аккордеонистов
в Клингентале (первая премия)

ГЕННАДИЙ ГАЛИЦКИЙ

Вступительное слово И. Шабунова

Начало в 19 часов Вход свободный

Основные публикации педагогов 1981 г.

Книги и статьи в научных сборниках и журналах

Саямов М. Н. О некоторых проблемах музыкального воспитания детей// Вопросы методики начального музыкального образования / Ред. – сост. В. Натансон и В. Руденко. – М.: Музыка, 1981, с. 5–12.

Селицкий А. Я. Жанр камерной оперы в русской музыке на рубеже XIX–XX вв. // Проблемы музыкального жанра: Сб. трудов. Вып. 54 – Отв. ред. Т. Лейе. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981, с. 54–71.

Тараева Г. Р. Актуальные проблемы эстетического воспитания школьников средствами музыки: (Методические материалы в помощь лектору). – Ростов-на-Дону: Ростовская обл. организация общества «Знание», 1981. – 26 с., библиогр. – В соавторстве с Е. Н. Михайловым и И. М. Шабуновой.

Ушенин В. В. Звукоизвлечение и организация движений технического аппарата баяниста (аккордеониста): Методические указания в помощь учащимся заочных отделений культурно-просветительских училищ (специализация – народные инструменты). – Ростов-на-Дону: Ростовское обл. культурно-просветительское училище, 1981. – 24 с.

Ушенин В. В. Играет «Калинка»: Репертуарный сборник произведений, исполняемых ансамблем народных инструментов «Калинка» - лауреатом областной премии Ленинского комсомола Дона имени Героя Советского Союза Семена Морозова. Вып.1 / Сост. В. Ушенин. – Ростов-на-Дону: Научно-метод. центр народного творчества и культпросветработы, 1981. – 102 с.

Франтова Т. В. Некоторые вопросы методики анализа современной полифонической фактуры // Современная музыка в теоретических курсах вуза: Сб. трудов. Вып. 51 / Отв. ред. Л. С. Дьячкова. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981, с. 27–43, нот., библиогр.

Цукер А. М. Алексей Артамонов // Композиторы Российской Федерации: Сб. Статей. Вып. Первый / Ред.-сост. В. И. Казенин. – М.: Сов. композитор, 1981, с. 4–42.

Цукер А. М. Микаэл Таривердиев: К 50-летию со дня рождения // Муз. жизнь, 1981, № 19, с. 8–9.

Нотные публикации

Израйлевич Л. И. Ой, Дунай-речка не широкая / Сл. Народные: [Для смеш. Хора]; Расцвела сирень в саду / Сл. И. Ковалевского // Хоры без сопровождения. Вып. 17. – М.; Сов. композитор, 1981, с. 30–34. – (Хоры советских композиторов).

Красноскулов В. Ф. Кто, если не мы: «Не отводи далекие сроки…» / Сл. В. Бровченко; Пер. с укр. Л. Вышеславского; Мажория: «…Мажория! Мажория…»; Ходош В. С. Великий день: «Когда ты празднуешь, Держава…» / Сл. М, Упеника; Пер. с укр. Б. Палийчука; Песня о вечном: «Уходят годы в глубь истории…»/ Сл. Н. Скребова / Сл. С. Острового; Отец, расскажи мне о прошлой войне / Сл. А. Дементьева // Песни композиторов Дона: Для голоса (хора) в сопров. фортепиано (баяна). – М.: Сов. композитор, 1981, с.33–38.

Кусяков А. И. Концертные пьесы для готововыборного баяна. – М.: Сов. композитор, 1981. – 64 с.

Кусяков А. И. Sonate № 1: Pour Bayan. – Geneve: Centre didactique de musique Lacroix, 1979. – 30 p. – (Вячеславу Семенову).

Семенов В. А. Сказ о Тихом Доне / Инструментовка В. Ушенина; Красноскулов В. Ф. Ну, зачем девчонке танцы? / Сл. В. Залужного. Обр. П. Егорова // Играет «Калинка»: Репертуарный сборник произведений, исполняемых ансамблем народных инструментов «Калинка» - лауреатом областной премии Ленинского комсомола Дона им. Героя Советского Союза Семена Морозова. Вып. 1 / Сост. В. Ушенин. – Ростов-на-Дону: Научно-методический центр народного творчества и культпросвет работы, 1981, с. 79–90.

1982

Состав сотрудников, принятых в 1982 году

Кафедра общего фортепиано

Садовникова Е. П. (с 1 марта)

Кафедра народных инструментов

Заикин А. В. (с 2 августа)

Кафедра общенаучных дисциплин

Галичаев М. П. (с 16 февраля)

Концертмейстеры

Волков О. В. (с 30 августа)

Ворохобина М. В. (с 1 августа)

Мазаева Г. Н. (с 1 августа)

Овсепян М. И. (с 9 ноября)

Осипенко А. И. (с 30 августа)

Серебрянская И. И. (с 1 сентября)

Руководящий состав

Ректор – Кусяков А. И., доцент

Проректор по УР – Данилов А. С., доцент, Заслуженный артист РСФСР, лауреат международного конкурса.

Проректор по НР – Тифтикиди Н. Ф., и. о. профессора, кандидат искусствоведения.

Проректор по АХР – Черток М. И.

Секретарь партбюро – Тараева Г. Р., доцент, кандидат искусствоведения.

Председатель профкома – Левина Е. А.

Секретарь комитета ВЛКСМ – Стрелкова И. А.

Декан фортепианного факультета – Денежкин В. А., и. о. доцента.

Декан оркестрового факультета, факультета народных инструментов – Сахаров А. В., и. о. доцента.

Декан теоретико-композиторского, дирижерско-хорового, вокального факультетов – Ходош В. С. , и. о. доцента.

Начальник отдела кадров – Журавлев А. Т.

Зав. учебной частью – Филатова Р. П.

Изменения в составе зав. кафедр

Селюнин В. А. – зав. кафедрой марксизма-ленинизма.

Арабкерцева С. Б. – зав. кафедрой специального фортепиано.

Васильев В. И. – зав. кафедрой сольного пения.

Васильев Ю. И. – зав. кафедрой хорового дирижирования.

Черных М. П. – зав. кафедрой камерного ансамбля.

Впервые в СССР и России в РГМПИ начата подготовка джазовых музыкантов с высшим образованием. Зав. кафедрой эстрадно-джазовой музыки назначен К. А. Назаретов – первый в России профессор среди джазовых музыкантов-педагогов.

ДОМ АКТЕРА ВТО
РОСТОВСКИЙ МОЛОДЕЖНЫЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ КЛУБ
4 марта 1982 года **12-е (66-е) заседание**

МУЗЫКА АНГЛИИ
Основоположник несостоявшейся школы
Опера нищих
Пауза длиной в два века
Вариации на тему Бриттена
Заседание ведет председатель совета клуба кандидат искусствоведения, доцент
АНАТОЛИЙ ЦУКЕР
Участвуют:
Камерный оркестр Ростовского музыкально-педагогического института
Художественный руководитель и дирижер – заслуженный артист КАССР
СОЛОМОН КУЦОВСКИЙ
Солист Московской государственной филармонии, лауреат международных конкурсов
СЕРГЕЙ ЯКОВЕНКО
Артистка Ростовской государственной филармонии
ЛИЛИЯ ЛИЛИНА
Музыковеды: **И. БЕРМАН, Е. УРИНСОН.**

24–28 марта 1982 года в РГМПИ проходила методическая конференция преподавателей дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ Северного Кавказа и Ростовской области. **Среди выступлений преподавателей РГМПИ:**

Принципы профилизации музыкального обучения на современном этапе. Зав. кафедрой теории музыки и композиции, кандидат искусствоведения Г. Р. Тараева.

Задачи и возможности сольфеджио в профессиональном воспитании дирижеров хора. Преп. кафедры теории музыки В. Г. Козлова.

Воспитание хормейстера – руководителя народного хора. Худ. руководитель Государственного ансамбля песни и пляски Донских казаков, заслуженный деятель искусств РСФСР А. Н. Квасов.

Некоторые проблемы комплексного воспитания студентов-хормейстеров и вопросы хорового музыкознания. Ст. преподаватель кафедры хорового дирижирования Э. Я. Ходош.

Роль чтения хоровых партитур в воспитании дирижера-хормейстера среднего звена. Ст. преподаватель Н. Л. Розанова.

В рамках методической конференции состоялся концерт лауреата конкурса в Италии камерного хора РГМПИ и хорового общества (худ. руководитель Ю. И. Васильев).

30 марта – 3 апреля в РГМПИ проходила IV методическая конференция преподавателей музыкальных училищ и училищ искусств Северного Кавказа и Ростовской области и III смотр-конкурс учащихся отделений духовых и ударных инструментов. **Среди докладов прозвучали:**

Преемственность в подготовке музыкантов-духовиков среднего и высшего звена образования в свете решений XXVI съезда КПСС. О Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей на деревянных духовых инструментах. Зав. кафедрой духовых инструментов, и. о. доцента Ю. В. Шишкин.

Вопросы совершенствования преподавания на духовых инструментах. О работе I Ленинградского семинара тромбонистов. И. о. профессора В. М. Гузий.

О Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей на медных духовых инструментах. Лауреат Всесоюзного конкурса А. Маркович.

В рамках конференции 31 марта состоялся концерт студентов кафедры духовых инструментов РГМПИ.

1–7 апреля в г. Майкопе проходил смотр-конкурс учащихся отделений струнных инструментов музыкальных училищ и училищ искусств Северного Кавказа и Ростовской области и 5-я методическая конференция преподавателей струнных отделений музыкальных училищ и училищ искусств Ростовской зоны. В конференции принимали участие преподаватели РГМПИ: С. Б. Куцовский – и. о. профессора, зав. кафедрой струнных инструментов; Л. И. Рудман – доцент, кандидат экономических наук; М. Р. Дрейер – и. о. профессора; В. Н. Горбунов – и. о. доцента; А. С. Милейковский – ст. преподаватель; Волынская Н. З. – ст. преподаватель; А. И. Жиров – ст. преподаватель; М. Н. Щербаков – ст. преподаватель; В. С. Машечков – ст. преподаватель; М. С. Хачатурян – и. о. доцента.

В рамках конференции состоялись концерты:
1 апреля – концерт камерного оркестра РГМПИ. Художественный руководитель и дирижер – заслуженный артист КАССР, и. о. профессора С. Б. Куцовский.

Программа:
I отделение
Т. Альбинони – Концерт № 1, соч. 5
А. Вивальди – Концерт из цикла «Мадригал»
И. С. Бах – Увертюра соль-минор
В. Ф. Бах – Симфония Фа-мажор
II отделение
Т. Альбинони – Концерт № 7
Г. Ф. Гендель – Кончерто гроссо № 8, соч. 6
В. А. Моцарт – 3-я зальцбургская симфония

С. Б. Куцовский вручает премию на смотре-конкурсе

Б. Бриттен – Простая симфония
Солисты: С. Гавриков, М. Ворохобина,
Е. Давлятшина, В. Дрибноходов

2 апреля состоялся концерт студентов кафедры струнных инструментов классов и. о. доцента В. Н. Горбунова; и. о. доцента М. С. Хачатурян; ст. преподавателя А. И. Жирова.

13–17 апреля 1982 года проходили юбилейные торжества, посвященные 100-летию со дня рождения И. Ф. Стравинского**,** в рамках которых состоялись: межвузовская научная конференция; концерты из произведений композитора; выставка, посвященная жизни и творчеству юбиляра; конкурс студентов на лучшее исполнение произведений И. Стравинского. В межвузовской конференции приняли участие студенты: Астраханской, Киевской, Ленинградской, Львовской, Одесской, Саратовской, Ташкентской консерваторий; Донецкого, Московского, Ростовского музыкально-педагогических институтов; Петрозаводского филиала Ленинградской ордена Ленина консерватории им. Римского-Корсакова; Харьковского института искусств им. Котляревского.

Ростовское областное управление культуры
Ростовская областная филармония
МАЛЫЙ ЗАЛ
14
апреля 1982 г.
К 100-летию со дня рождения
И. СТРАВИНСКИЙ
ИСТОРИЯ СОЛДАТА
(СКАЗКА О БЕГЛОМ СОЛДАТЕ И ЧЕРТЕ, ЧИТАЕМАЯ, ИГРАЕМАЯ И ТАНЦУЕМАЯ)
Действующие лица:
Чтец—Б. Гичкенко
Солдат—Н. Иваненко
Черт—С. Стародубцев
Царевна—М. Карасева
Танцовщицы: Н. Иваненко, Л. Шумакова
Состав оркестра: Е. Гвоздиков, Б. Донец, И. Лазаренко, В. Петриченко, Г. Ровский, Л. Решко, Ю. Ячменцев
Постановка Ю. Гичкенко
Музыкальный руководитель В. Гузий
Хореография Л. Начасова
Вступительное слово—Е. Урнисов
Начало в 19 час. 30 мин.
Билеты продаются

15 апреля
КОНЦЕРТ
Студентов исполнительских факультетов
из произведений И. Стравинского

16 апреля
КОНЦЕРТ
преподавателей Ростовского
музыкально-педагогического института
из произведений И. Стравинского
Исполнители:
Ст. препод. А. М. Зайдентрегер
Ст. препод. Е. И. Петриченко
Ст. препод. С. Н. Подольская
Препод. В. А. Павлюченко
Ст. препод. Н. К. Потапенко
Препод. С. М. Инькова
Проф. Л. Я. Хинчин
Препод. Н. М. Мартыненко
Ст. препод. М. Б. Хаин
Арт. филармонии Е. Кравченко
Ст. препод. С. А. Гололобова
Дипломант Всесоюзного конкурса Ю. В. Шишин
Лауреат Международного конкурса В. Н. Лавриков
Препод. Н. С. Добрецова
И. о. доц. Р. Г. Скороходова
И. о. доц. И. С. Бендицкий.

17 апреля
Большой зал филармонии
Симфонический концерт
из произведений И. Стравинского
Исполнители:
Симфонический оркестр
Ростовской филармонии
Дирижер засл. артист РСФСР Коган С. А.
Лауреат Международного конкурса
Камерный хор РГМПИ
Дирижер и. о. доц. Васильев Ю. И.
Вступительное слово доц. Цукер А. М.

31 мая в Большом зале Окружного Дома офицеров состоялся торжественный вечер, посвященный выпуску молодых специалистов.

ПРОГРАММА:

Моцарт В. III Зальцбургская симфония
Альбинони Т. Концерт № 7 для скрипки с оркестром

Камерный оркестр
Дирижер – и. о. проф. С. Б. Куцовский

Солист – выпускник С. Гавриков,
класс и. о. проф. С. Б. Куцовского
Русская народная песня «Утушка луговая». Обработка В. Гридина.
Лауреат премии Ленинского комсомола Дона
ансамбль русских народных инструментов
Художественный руководитель –
и. о. доц. В. В. Ушенин
Чайковский П. Ночевала тучка золотая
Свиридов Г. Фрагменты из «Пушкинского венка»
Хор дирижерско-хорового факультета
Дирижер – выпускник В. Русанов,
класс и. о. доц. В. П. Афанасьева
Бельман Л. Токката для баяна
Лауреат Всесоюзного и Международного
конкурсов, выпускник А. Заикин,
класс и. о. проф. В. А. Семенова
Гольц Б. Скерцо для фортепиано
Выпускница В. Будина,
класс и. о. доц. В. В. Орловского
Балай Л. Маленькая токката для ансамбля ударных инструментов
Выпускники С. Болдырев, А. Слоквенко
и студ. II к. В. Лаптев, класс препод. Л. Н. Решко
Верди Дж. Ария Аиды из оп. «Аида»
Левин И. О друзьях-товарищах
Выпускница С. Добронравова,
класс проф. А. П. Зденовича,
партия фортепиано – проф. Л. Я. Хинчин
Стравинский И. Масленица из балета «Петрушка».
Транскрипция для баяна В. Семенова
Лауреат Международного конкурса,
выпускник Г. Галицкий,
класс и. о. проф. В. А. Семенова
Скрябин А. Этюд для фортепиано, соч. 12
Выпускница А. Любчик,
класс и. о. доц. И. С. Бендицкого
Гастольди Дж. Изящные нимфы прекрасны
Калистратов В. Пимы, мои пимы
Ой, кудряш, мой кудряш
Лауреат Международного конкурса
камерный хор
Дирижеры – выпускницы Н. Царицынская,
класс и. о. доц. Ю. И. Васильева,
О. Соколова, класс препод. В. И. Гончарова
Янченко О. Остинато
Оркестр русских народных инструментов
Дирижер – и. о. доц. Г. Д. Семенова
Бетховен Л. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром
Студенческий симфонический оркестр
Дирижер – ст. препод. О. В. Зубченко
Солист – ст. препод. В. С. Дайч

23–26 ноября 1982 года в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных (Москва) состоялась научно-практическая конференция «Советская многонациональная камерно-ансамблевая музыка и ее роль в воспитании молодого музыканта – исполнителя и педагога». С докладом выступила зав. кафедрой камерного ансамбля Ростовского музыкально-педагогического института М. П. Черных – «К вопросу о формировании личности музыканта в классе камерного ансамбля в работе над произведениями советских композиторов».

22–24 ноября в РГМПИ проходила Всероссийская научно-практическая конференция студентов вузов культуры и искусства «60 лет культурного строительства в СССР». В рамках конференции состоялись концерты:

Концерт (22 ноября) студентов композиторского отделения РГМПИ, посвященный 60-летию образования СССР
В. Шишин (выпускник класса
и. о. доц. А. И. Кусякова)
Трио для скрипки, альта и виолончели
преп. Л. Айзенберг (скрипка)
иллюстр. Л. Атлас (альт)
ст. преп. А. Вольпов (виолончель)
Н. Антоненко (студ. IV к.,
класс и. о. доцента В. С. Ходоша)
Соната для скрипки и фортепиано
преп. Л. Айзенберг
ст. преп. В. Дайч
М. Кощеева (студ. IV к.,
класс и. о. доцента Л. П. Клиничева)
Три романса на стихи Р. Давояна
иллюстр. В. Багмат
студ. О. Арсеньева
С. Приступов (студ. IV к.,
класс и. о. доцента В. Ф. Красноскулова)
Соната для виолончели и фортепиано
ст. преп. А. Вольпов
ст. преп. А. Зайдентрегер
В. Денисенко (студ. III к.,
класс и. о. доцента Л. П. Клиничева)
Вариации для скрипки и фортепиано
ст. преп. В. Звягинцева
ст. преп. А. Зайдентрегер
В. Гаврилин (выпускник

класса и. о. доцента Л. П. Клиничева)
Вокальный цикл на стихи Э. Межелайтиса
иллюстр. Л. Долгова
и. о. доц. А. Гололобов
Г. Толстенко (студ. V к.,
класс и. о. доц. А. И. Кусякова)
Трио для скрипки, виолончели и фортепиано
студ. V к. Е. Давлятшина (скрипка)
ст. преп. М. Щербаков (виолончель)
и. о. доц. С. Арабкерцева (фортепиано)

Концерт лауреата Международного конкурса камерного хора РГМПИ и Хорового общества, посвященный 60-летию образования СССР (23 ноября)

Сканделли А. Приветствую тебя
Бах И. Х. Магнификат
Рахманинов С. Вокализ – солистка Т. Барсова
Чесноков П. Концерт для хора с голосом
Солистка Н. Чернявская
Екмалян М. Старинное армянское песнопение
Солистка Л. Галушка
Шуберт Ф. Аве Мария
Солистка Т. Барсова
Клиничев Л. Свадебная
Прокофьев С. Вокализ из оратории «Иван Грозный»
Свиридов Г. Ты запой мне ту песню, что прежде
Калистратов В. Плач невесты-сироты
Солистка Л. Галушка
Дирижер и. о. доцента Ю. И. Васильев

Выдержки из статьи А. Селицкого «По вопросам культуры», опубликованной в газете «Вечерний Ростов» 23 ноября 1982 года:

«Вчера в малом зале филармонии открылась Всероссийская научно-практическая конференция студентов вузов культуры и искусств „60 лет культурного строительства в СССР", посвященная юбилею нашего государства. Для участия в ней съехались представители 20 институтов и консерваторий. <…>

В течение трех дней будут работать пять секций: теории и истории культуры; культурно-просветительской работы; теории и истории музыки, фольклора. Форум такого масштаба проводится на базе РГМПИ впервые.

Целый ряд докладов, подготовленных студентами РГМПИ, посвящен музыкальной культуре нашего края в прошлом и настоящем, вопросам музыкально-эстетического воспитания, творчеству донских композиторов, фольклору…»

Камерный хор под управлением Ю. И. Васильева

Выдержки из статьи А. Селицкого «Культура есть деятельность» (к итогам Всероссийской научно-практической конференции студентов вузов культуры и искусства «60 лет культурного строительства в СССР»):

«…Форум такого масштаба проводился на базе РГМПИ впервые. Ему предшествовала огромная подготовительная работа. Оргкомитет, возглавляемый ректором РГМПИ композитором А. И. Кусяковым, развернул деятельность еще в сентябре.

<…>Участвовали не только студенты, но и высококвалифицированные специалисты в области теории и практики культуры. Это ректор РГУ, член-кор. АН СССР Ю. А. Жданов, доктор философских наук, профессор А. И. Новиков (Ленинград), кандидат философских наук И. В. Малышев и кандидат исторических наук В. А. Селюнин (Ростов), кандидаты искусствоведения В. П. Стратилатова, Ю. Н. Рагс (Москва), Н. Ф. Тифтикиди (Ростов), Е. Б. Трембовельский (Воронеж), кандидаты педагогических наук С. П. Гаранина (Москва), Н. А. Горбунова (Ленинград), ответственный работник Министерства культуры РСФСР Е. А. Захарьина…»

Выдержки из статьи А. Селицкого «Переступая порог», опубликованной в газете «Комсомолец» 4 июня 1982 года:

«На просторной сцене зала окружного Дома Офицеров – новый отряд молодых специалистов, пятнадцатый выпуск Ростовского музыкально-педагогического института.

Пятнадцатый выпуск переступает порог самостоятельной жизни в канун 60-летия СССР. Юбилеи вуза и страны всегда будут совпадать – ведь и родился институт в год 50-летия Великого Октября!..

Питомцы РГМПИ успешно работают во многих городах страны, среди них солисты оперных театров и филармоний, лауреаты международных конкурсов, заслуженные артисты, кандидаты наук, многие трудятся в родном институте рядом со своими бывшими учителями.

Интересным, шуточным, веселым, праздничным было первое отделение вечера, посвященного выпускникам.

Состоявшийся во втором отделении концерт тоже был единственным в своем роде. Едва ли не впервые за пятнадцатилетнюю историю вуза в одной программе встретились почти все творческие коллективы: камерный, симфонический оркестры и оркестр народных инструментов, лауреат международного конкурса камерный хор, хор дирижерско-хорового факультета, лауреат премии Ленинского комсомола Дона ансамбль русских народных инструментов „Калинка".

В концерте участвовали и выпускники: скрипач С. Гавриков, пианистки В. Будина и А. Любчик, ударники С. Болдырев и А. Слоквенко, дирижеры хора В. Русанов, О. Соколова и Н. Царицынская, певица С. Добронравова, баянисты лауреаты международных конкурсов Г. Галицкий и А. Заикин. Исполнялась песня выпускника 1977 года лауреата Всесоюзного конкурса и премии Ленинского комсомола Дона И. Левина…»

Ростовский государственный
музыкально-педагогический
институт

1982/83 учебный год

13 декабря **Малый зал**

К 60-летию образования СССР
ВЛАДИМИР ДАЙЧ

I отделение:
Д. Шостакович – Три прелюдии и фуги.
С. Прокофьев – Пятая соната

II отделение:
М. Скорик – «Коломыйка» и «Бурлеска».
А. Бакши – «Воспоминания о Грузии» (соната)

Лауреаты 1982 года

Зацепин М. (баян) – лауреат Международного конкурса аккордеонистов «Кубок Мира» – I премия (Германия, г. Гамбург).

Левин И. (композиция) – лауреат Всесоюзного конкурса.

Основные публикации педагогов 1982 г. Книги и статьи в научных сборниках и журналах

Горбунов В. Н. Динамические и тембровые характеристики альта (в исполнительском и педагогическом аспектах). – Ростов-на-Дону: Хоровое общество Ростовской обл., 1982. – 12 с.

Колотиенко А. М. О путях совершенствования вузовского музыкального образования // Актуальные проблемы музыкальной педагогики: Сб. трудов. Вып. 62 / Отв. ред. В. И. Авратинер и Ф. Г. Арзаманов. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982, с. 63–70.

Крылова А. В. «Плачи» Э. Денисова: (К проблеме композитор и фольклор) // Композитор и фольклор: Сб. трудов. Вып. 64 / Отв. ред. Э. П. Федосова. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982, с. 66–82, нот.

Орловский В. В. Ф. Шуберт. Соната для фортепиано: Си мажор. Методические рекомендации для студентов фортепианных факультетов музыкальных вузов. – Ростов-на-Дону: РГМПИ, 1982. – 28 с., нот.

Селицкий А. Я. Русская музыкальная классика: Аннотированная тематика популярных лекций. – Ростов-на-Дону: Ростовская обл. организация общества «Знание», 1982. – 11 с.

Стручалина Э. А. Роль гармонии в построении малой формы в песнях Шуберта // Актуальные проблемы ладогармонического мышления: Сб. трудов. Вып. 63 / Отв. ред. М. А. Этингер. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982, с. 156 – 166, нот.

Тараева Г. Р. Интерпретация как учебная дисциплина в вузе: Музыкально-теоретические дисциплины на исполнительских факультетах // Сов. музыка, 1982, □ 7, с. 63–68.

Токарева О. Ф. Квинтет Б. Чайковского: (Некоторые особенности формообразования) // Теоретические проблемы музыкальной формы: Сб. статей. Вып. 61 /Отв. ред. В. П. Костарев. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982, с. 105–120., нот.

Шевлякова Л. Д. Ладогармонические особенности мадригалов Джезуальдо // Актуальные проблемы ладогармонического мышления: Сб. трудов. Вып. 63 / Отв. ред. М. А. Этингер. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982, с. 145–155, нот.

Нотные публикации

Израйлевич Л. И. Четыре песни из цикла «Тувинские акварели»: 1. Вальс; 2. Пастушок; 3. Утренняя заря; 4. Журавли улетели // Народная музыка в обработке для фортепиано. Вып. 2 / Сост. Ю. Комальков. – М.: Сов. композитор, 1982, с. 24–27. – (Пед. репертуар ДМШ: Старшие классы).

Клиничев Л. П. Туман яром: «…при долине…»: Хороводная / Обр. Л. Клиничева // Поет русский народный хор. Вып. 3: Хоровые произведения советских композиторов: [Хоры разного состава] без сопров. И в сопров. Баяна / Сост., [авт. предисл. и метод. пояснений] А. С. Широков. – М.: Музыка, 1982, с. 111 – 113. – (Художественной самодеятельности).

Кусяков А. И. Соната для балалайки и фортепиано // Концертные пьесы для балалайки. Вып. 11. – М.: Сов. композитор, 1982, с. 34–63. – (Александру Данилову).

Матевосян А. С. Смежные грани: Вокальный цикл для голоса и фортепиано. – М.: Сов. композитор, 1982. – 48 с.

Семенов В. А. Два сказа из «Донской рапсодии» // Музыка народов СССР для баяна / Ред.-сост. [и авт. предисл.] Н. А. Давыдов, В. В. Угринович. – Киев, 1982, с. 5–19. – (К 60-летию образования СССР).

Семенов В. А. Don Rhapsodie (3 parties): Pour Accordeon – Bayan. – Geneve: Centre didactique de musique Lacroix, 1982. - 26 p.

Семенов В. А. Suite Bulgare: Pour Accordeon – Bayan. – Paris: Societe et Editions Musicales Internationales, 1982. – 8 p.

Кафедра струнных инструментов. Слева–направо: А. С. Милейковский, А. И. Голованов, А. И. Жиров, В. Н. Горбунов, М. Р. Дрейер, С. Б. Куцовский, А. Я. Ресьян, Н. З. Волынская, Н. С. Добрецова, Л. Кириллов

1983

Состав сотрудников, принятых в 1983 году

Кафедра общего фортепиано

Стрелкова И. А. (с 1 октября)

Кафедра сольного пения

Скляревская Е. А. (с 6 сентября)

Кафедра народных инструментов

Хурдаян К. Д. (с 1 сентября)

Кафедра хорового дирижирования

Шевелев А. С. (с 12 сентября)

Эстрадно-джазовое отделение

Гнездилов Е. И. (с 8 сентября)

Концертмейстеры

Линская Е. А. (с 12 сентября)

Выдержки из статьи А. Селицкого «Вступление, в котором заключено нечто важное», опубликованной в газете «Комсомолец» 25 января 1983 года:

«…У него самая обычная биография. Маслову 27 лет. Музыкой стал заниматься не рано и не поздно, как все. Школа, музыкальная школа, музучилище в городе Шахты. В позапрошлом году окончил РГМПИ. Служил в армии. Работает лектором-музыковедом в филармонии – ничего удивительного: композиторы учатся в вузе на одном факультете с музыковедами. В нынешнем году Г. Маслов получил педагогическую нагрузку в родном институте, небольшую, но весьма ответственную: он ведет курс чтения симфонических партитур.

И с учителями повезло. На втором курсе училища – встреча с Г. Гонтаренко, молодой выпускницей Ленинградской консерватории, где она занималась у видного советского композитора профессора В. Салманова…

Институтский педагог Геннадия А. Кусяков тогда недавно окончил очную аспирантуру при Московской консерватории, где его наставником был профессор С. Баласанян…

О чем же его песни?

О творчестве, об искусстве, о художнике: „Музыка" на стихи Ю. Левитанского, „Кое-что по поводу дирижера" В. Маяковского, „Старая пластинка" М. Поцхишвили. О любви: на стихи К.де Труа, П. Неруды, А. Нерво. Часто мотивы эти сплетаются: „Смычок и струны" И. Анненского, „О, дай быть простым", „Баллада о женщине, поэте, любви" на собственные стихи.

<…>

Песня – далеко не единственная область творчества Маслова. Заканчивая институт, он представил на суд государственной комиссии в качестве дипломной работы „Фрески" – крупное сочинение в четырех частях для симфонического оркестра, и трио для фортепиано, скрипки и виолончели. Совсем недавно завершил скрипичный концерт.

Композитор молод. Известность к нему только приходит. Весной прошлого года Елена Камбурова в своем ростовском концерте спела песню Маслова „Бом-бом колокольный", скоро включит в репертуар еще одну. В одном из интервью она говорила о своем желании сделать их творческое сотрудничество продолжительным. Минувшей осенью Маслову посвятила страничку передача областного телевидения „Донская мозаика". В этом году в исполнении А. Ресьяна и симфонического оркестра Ростовской филармонии прозвучит скрипичный концерт.

Недавно Геннадий получил предложение написать музыку к спектаклю Ленинградского театра „Эксперимент"…»

Из протоколов заседаний ректората РГМПИ 1982–83 уч. год:

«С 1 по 3 апреля 1983 года проходила внутриинститутская научная конференция педагогов «Вопросы музыкальной культуры Дона»**.**

С 4 по 10 апреля 1983 года проходила методическая конференция преподавателей отделений камерного ансамбля музучилищ зоны «Вопросы преподавания и исполнения ансамблевой музыки Гайдна».

С 13 по 16 апреля проходила методическая конференция преподавателей теоретических отделений музучилищ зоны «Координация дисциплин музыкально-теоретического цикла на исполнительских и теоретических отделениях музучилищ».

23 апреля состоялась научная конференция студентов РГМПИ на иностранных языках».

Выдержки из статьи А. Селицкого «Радость совместного музицирования, или Три месяца в концертных залах», опубликованной в газете «Комсомолец» 7 апреля 1983 года:

«Нелегкие времена переживает так называемая серьезная музыка. У филармонического концертного зала по меньшей мере два

сильнейших конкурента: развлекательная музыка и грамзапись…

…Всегда полон зал Дома актера ВТО, когда там собираются члены молодежного музыкального клуба (председатель совета – кандидат искусствоведения, доцент А. Цукер). Многочисленную аудиторию в Малом зале филармонии собрал концерт пианиста И. Зетеля, профессора Уральской консерватории…

Принципиальные удачи обозреваемой части сезона связаны с симфоническими и камерно-ансамблевыми концертами. Надолго запомнят слушатели вечер советских фортепианных квинтетов (малый зал РГМПИ, в программе – М. Вайнберг и А. Шнитке). Глубокой признательности и уважения заслуживает подвижнический труд и исполнительское мастерство педагогов института и артистов филармонии М. Черных, В. Петриченко, А. Рукина, Ю. Спиридонова и М. Щербакова, которые в условиях напряженной и несовпадающей по графику основной работы сумели образовать единый творческий организм…

…Свой высокий класс ростовские солисты-духовики подтвердили на вечере, который хочется назвать парадом инструментальных концертов. Его программу, шедшую под управлением художественного руководителя и главного дирижера, заслуженного артиста РСФСР С. Когана, составили четыре произведения этого жанра, в том числе три – для духовых инструментов: Моцарта, Мильвида-Кренца, Смирновой. Солировали В. Хлебников (гобой), лауреат Всесоюзного конкурса А. Маркович (туба), лауреат Международного конкурса В. Лавриков (кларнет)…»

ДОМ АКТЕРА ВТО
РОСТОВСКИЙ МОЛОДЕЖНЫЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ КЛУБ
7 апреля 1983 года 14-е (86-е) заседание

АНТИМИРЫ АНДРЕЯ ВОЗНЕСЕНСКОГО
Обязанность стиха. Ахиллесово сердце поэта.
Верни мне музыку. Тишины хочу.

Заседание ведет председатель совета клуба,
кандидат искусствоведения, доцент
АНАТОЛИЙ ЦУКЕР
В вечере принимают участие:
Композитор, лауреат Государственной премии СССР, лауреат премии Ленинского комсомола, заслуженный деятель искусств РСФСР
МИКАЭЛ ТАРИВЕРДИЕВ
Лауреат Всесоюзного конкурса
вокальное трио «Меридиан»:
Н. Лукашевич, Н. Сметанин, В. Ситанов
Солисты Ростовской государственной филармонии:
Заслуженная артистка РСФСР **Е. Комарова,**
Д. Дубинский

Выдержки из статьи «Музыкальная культура Дона», опубликованной в газете «Вечерний Ростов» 26 апреля 1983 года:

«Так называется областная научно-практическая конференция, открывавшаяся сегодня в Малом зале областной филармонии. Ее проводит Ростовский государственный музыкально-педагогический институт. В конференции участвуют представители Союза композиторов и Союза журналистов СССР, госуниверситета им. М. А. Суслова, областной филармонии, училища искусств, Ростовского и Таганрогского отделений Всероссийского хорового общества, Таганрогского пединститута, центра эстетического воспитания школьников в хуторе Старая Станица.<…>

В программе конференции два концерта. В них прозвучали сочинения ростовских композиторов А. Бакши, Г. Гонтаренко, Л. Израйлевича, Л. Клиничева, А. Кусякова, А. Матевосян, В. Ходоша, а также студентов и недавних выпускников композиторского отделения РГМПИ…»

Среди докладов, прозвучавших на конференции:

Фортепианное исполнительство и педагогика в Ростове в первое десятилетие музыкального строительства на Дону (1920–1930 гг.). Преп. кафедры спец. фортепиано РГМПИ Г. В. Ковалева.

Место и роль школы им. Римского-Корсакова в истории музыкального образования на Дону. Преп. кафедры спец. фортепиано РГМПИ Г. В. Воронина.

Музыкальная школа им. Гнесиных в истории становления музыкального образования на Дону. Преп. кафедры спец. фортепиано РГМПИ Н. И. Зайцева.

Детская музыкальная школа им. Ипполитова-Иванова. Ее роль в истории музыкального образования на Дону. Преп. кафедры общего фортепиано РГМПИ Е. Н. Тифтикидис.

Прогрессивные методы фортепианной педагогики в деятельности преподавателей музыкальной школы им. Ипполитова-Иванова. Зав. кафедрой спец. фортепиано, и. о. доц. С. Б. Арабкерцева.

Преломление традиций советской фортепианной педагогики в деятельности фортепианного отделения Ростовского училища искусств. Ст. преп. кафедры спец. фортепиано РГМПИ Е. Н. Чаплина.

Малый зал
11 мая 1983 г.

АВТОРСКИЙ КОНЦЕРТ
КОМПОЗИТОРА
ГАЛИНЫ ГОНТАРЕНКО

В программе:
Пять романсов на русские народные тексты
«Бессонница» – лирическая тетрадь
на стихи М. Цветаевой
«Там моя тень осталась…» – вокальный цикл
на стихи А. Ахматовой
«Скоморохи» – вокальный цикл
на стихи В. Сосноры

Исполнители:
Заслуженная артистка РСФСР **Е. Комарова,**
Дипломант Всесоюзного конкурса **В. Дайч,**
Композитор **Г. Гонтаренко**

Вступительное слово – кандидат искусствоведения
А. Цукер

Вокальное образование и исполнительство на Дону. И. о. доц. кафедры сольного пения РГМПИ А. П. Беляева.

Из истории баянного исполнительства на Дону. И. о. доц. кафедры народных инструментов РГМПИ В. В. Ушенин.

Из истории баянных оркестров в Ростове-на-Дону. Ст. преп. кафедры народных инструментов РГМПИ Д. В. Кисеев.

Музыкальное исполнительство в Ростове в 20–30-е годы. И. о. проф. кафедры народных инструментов РГМПИ Р. Г. Каспаров.

Ростовский молодежный музыкальный клуб и задачи музыкально-эстетического воспитания молодежи. Председатель правления клуба, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки РГМПИ А. М. Цукер.

Насущные проблемы развития хорового искусства на Дону. Зав. кафедрой хорового дирижирования РГМПИ, и. о. доцента Ю. И. Васильев.

Творческие связи композиторов Дона и национальных республик. Зав. кафедрой истории музыки РГМПИ, профессор Л. Я. Хинчин.

О преломлении донского фольклора в произведениях ростовских композиторов. Ст. препод. кафедры теории музыки РГМПИ О. Ф. Токарева.

К вопросу драматургии вокального цикла в творчестве ростовских композиторов. Препод. кафедры истории музыки РГМПИ Н. А. Мещерякова.

Детская тематика в творчестве композиторов Дона. Препод. кафедры спец. фортепиано Н. А. Орловская.

Сонаты для баяна ростовских композиторов. – И. о. доц. кафедры народных инструментов РГМПИ А. В. Сахаров.

Некоторые вопросы фактуры в хорах без сопровождения ростовских композиторов. Ст. препод. кафедры хорового дирижирования РГМПИ Э. Я. Ходош.

Вокальная музыка донских композиторов на стихи А. Ахматовой. Зав. кафедрой камерного ансамбля РГМПИ и. о. доц. М. П. Черных.

Фортепианная музыка композиторов Дона. Ст. препод. кафедры спец. фортепиано РГМПИ В. С. Дайч.

Деятельность преподавателей РГМПИ по пропаганде творчества ростовских композиторов. И. о. доцента кафедры спец. фортепиано РГМПИ Э. А. Барсов

Русско-украинские связи в фольклоре Дона. Ст. препод. кафедры истории музыки РГМПИ Т. С. Рудиченко.

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт
1982/83 учебный год

17 МАЯ БОЛЬШОЙ ЗАЛ ДОМА ОФИЦЕРОВ

КОНЦЕРТ

СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

Ростовского государственного музыкально-педагогического института

Художественный руководитель и дирижер

ОЛЕГ ЗУБЧЕНКО

СОЛИСТ ВЛАДИМИР ДАЙЧ

(фортепиано)

ПРОГРАММА:

А. Дворжак —Симфония № 9 ми минор
„Из нового света"

С. Рахманинов—Концерт № 2 для фортепиано с оркестром

Начало в 20 часов

Вход свободный

Выдержки из статьи А. Селицкого «В четверг – и больше никогда. Семь сезонов Ростовского молодежного музыкального клуба», опубликованной в газете «Комсомолец» 23 июля 1983 года:

«НАЧАЛО. Самый первый „четверг", осенью 1976 года, назывался „Наш современник И. С. Бах". Звучало свежо и вместе с тем понятно, побуждало к размышлению. Формулировка эта была своего рода манифестом нового начинания: попытаться увидеть явления далекого прошлого двойным зрением, понять, чем было оно для своего времени, каково его место в нашей духовной жизни…

О ЧЕМ СПОРИМ, ЧТО СЛУШАЕМ? С первых же сезонов сложились и основные формы заседаний. Одни, подобно первому, посвящены тому или иному композитору – Бетховену, Шопену, Скрябину, Шостаковичу, Стравинскому, Хачатуряну. Другие – музыкально-эстетическим, психологическим, социологическим проблемам. „Вечер заигранной музыки", „Композитор, исполнитель, слушатель", „Художник и его творенье", „Культура и мода"…

НАШИ ГОСТИ. За семь сезонов установились тесные и прочные контакты с видными советскими артистами. Можно сказать, уже на правах хозяев выступают у нас С. Яковенко, А. Скавронский, В. Катаев, ансамбль народной музыки Д. Покровского. В работе клуба участвовали И. Ойстрах, Д. Бакширов, А. Любимов, М, Мдивани, чтецы Д. Журавлев, В. Сомов, Р. Клейнер, композиторы С. Слонимский, Б. Тищенко, В. Гаврилин, Ю. Фалик, М. Таривердиев, Л. Афанасьев, Г. Фрид (последний – организатор и бессменный руководитель в течение 18 лет Московского молодежного музыкального клуба).

МЫ САМИ. Возглавляет работу инициатор создания клуба кандидат искусствоведения, доцент музыкально-педагогического института Анатолий Цукер. Он же – „режиссер" и ведущий абсолютного большинства вечеров. Его энергии, таланту, профессиональному мастерству, опыту пропагандиста и счастливому дару общения обязан клуб своим процветанием. В совет клуба сразу же вошли музыковед Е. Уринсон, композитор А. Бакши…

Слушатели встречаются с композиторами Дона: Г. Балаевым, Г. Гонтаренко, Л. Израйлевичем, В. Красноскуловым, А. Кусяковым, Б. Левенбергом, И. Левиным, А. Матевосян, В. Ходошем. На клубных афишах – имена известных ростовских музыкантов – солистов филармонии, педагогов института…»

Выдержки из статьи А. Селицкого «Четверо молодых людей с двумя скрипками, альтом и виолончелью», опубликованной в газете «Комсомолец» 12 октября 1983 года:

«…На состоявшихся недавно двух выступлениях струнного квартета Ростовской филармонии я, по обыкновению расположился недалеко от сцены. И не ошибся. Я слышал ансамбль… Музыканты продемонстрировали такое целое – и в быстрых частях квартетов Бетховена, Шостаковича, Равеля, и не только в них…

Коллектив молод. В нынешнем составе существует четвертый сезон. Младшему – 30, старшему – 35 лет. Юрий Юрасов, Леонид Айзенберг, Лев Атлас и Александр Вольпов в разные годы окончили Ростовский музыкально-педагогический институт. Трое из них – по классу заслуженного артиста КАССР, и. о. профессора С. Б. Куцовского…

Ю. Юрасов и Л. Атлас – ассистенты-стажеры (заочно) института им. Гнесиных в Москве, где ими руководит народный артист РСФСР, профессор Я. Александров, в течение 22 лет входивший в состав прославленного квартета им. Бородина. Двое других окончили ассистентуру-стажировку ранее, однако сейчас ездят на сессии вместе со своими первым скрипачом и альтистом.

Серьезным экзаменом стали и недавние концерты в Малом зале филармонии. Музы-

ДОМ АКТЕРА ВТО
РОСТОВСКИЙ МОЛОДЕЖНЫЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ КЛУБ
3 ноября 1983 года 2-е (92-е) заседание

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА СЕГОДНЯ:
КОМПОЗИТОР ГРИГОРИЙ ФРИД

В программе первое исполнение
в Ростове монооперы
«ДНЕВНИК АННЫ ФРАНК»
Исполнители:
Лауреат Международного конкурса **М. ФАТЕЕВА**
Симфонический оркестр Ростовской
государственной филармонии
Дирижер **Ю. НИКОЛАЕВСКИЙ**

Заседание ведет председатель совета клуба
кандидат искусствоведения, доцент
АНАТОЛИЙ ЦУКЕР

Участвуют: композитор **Г. Фрид,**
кандидат искусствоведения **А. Селицкий**

канты представили на суд публики две насыщенные программы, включающие семь произведений разных эпох и стилей – Бетховена, Равеля, Бородина, Чайковского, Шостаковича.<…>

Диапазон стилевых возможностей коллектива уже сегодня достаточно широк. В планах – активное сотрудничество с Ростовским молодежным музыкальным клубом, исполнение музыки донских авторов…»

Малый зал филармонии
9 декабря 1983 года

КОНЦЕРТ,
посвященный 150-летию со дня рождения
А. П. Бородина
БОРОДИН
Квартет № 2. Арии из оперы «Князь Игорь».
Романсы
Исполнители:
Лауреат Всесоюзного конкурса струнных квартетов
им. А. П. Бородина (первая премия)
СТРУННЫЙ КВАРТЕТ
Ростовской областной филармонии
Ю Юрасов (1-я скрипка)
Л. Айзенберг (2-я скрипка)
Л. Атлас (альт)
А. Вольпов (виолончель)
Солисты:
Заслуженная артистка РСФСР
Е. КОМАРОВА
Л. ФАРАПОНОВ
Партия фортепиано – **Д. Дубинский**

Музыковед **Анатолий Цукер**

Выдержки из статьи А. Селицкого «Когда стихли аплодисменты…», опубликованной в газете «Комсомолец» 23 декабря 1983 года:

«В конце ноября в Большом зале Ростовской филармонии в течение двух вечеров звучали сочинения донских композиторов: песни, эстрадно-симфоническая музыка, симфонические произведения. Оба концерта привлекли внимание музыкальной общественности.

Песенный концерт обрамляли сочинения Г. Балаева и И. Левина. При разнице в возрасте, в творческих устремлениях их роднит тяготение к той области музыки, которую принято называть легкой. И еще одно: известность их сочинений преодолела границы города и области, их можно услышать по ЦТ и ВР, в исполнении именитых певцов, лучших эстрадно-симфонических оркестров страны…

Симфонический концерт принес две премьеры – Второго фортепианного концерта В. Красноскулова и Второй симфонической поэмы А. Кусякова…

Три других сочинения, хотя звучат не впервые, еще не получили, насколько помнится, критической оценки в печати.

В вокально-симфонической поэме-монологе „Разговор с товарищем Лениным" Л. Израйлевич обратился к стихотворению Маяковского, ранее уже воплощенному в музыке Г. Свиридовым…

Л. Клиничев уже несколько лет работает над музыкой балета „Тихий Дон". С законченными сценами, объединенными в симфонические сюиты, композитор знакомит слушателей…

Завершавшая концерт пионерская кантата В. Ходоша „Грядущих трудов мастера" – бесспорная удача композитора. Автор целого ряда великолепных „детских" произведений, предназначенных как для слушания, так и для исполнения детьми, В. Ходош и тут сумел соединить качества трудносовместимые. Качества эти суть простота выражения, кристальная прозрачность музыкальной речи плюс оригинальность и свежесть…»

Из отчета об итогах выполнения 5-летнего плана научно-исследовательской и методической работы за 1981–1984 уч. годы:

«С 1983 года работа СНТО ведется по новой системе согласно плану, разработанному и утвержденному новым составом Совета СНТО (утвержден 5 декабря 1982 года Ученым советом РГМПИ).

Впервые за многие годы существования СНТО этот совет стал студенческим, что отвечает новому, а по сути главному для СНТО принципу студенческого самоуправления…

Перед новым Советом СНТО стали следующие первоочередные задачи:

1. Централизовать работу СНТО.

2. Превратить СНТО в организованную систему.

3. Пропагандировать и активизировать работу общества с помощью различных форм и методов – среди студентов всех факультетов.

4. Расширить межфакультетские связи.

В организованной структуре для удобства работы было решено создать Пресс-центр и рабочие сектора: концертно-шефский, методический, конкурсный…

СОСТАВ СОВЕТА СНТО РГМПИ (1983/84 уч.год)

Научный руководитель – Н. В. Бекетова

Председатель Совета – О. Арсеньева

Секретарь Совета – Е. Печерская

Члены Совета: Л. Линская, Н. Винокурова, Л. Юрлова, В. Сорокина, Л. Федянина, Л. Дороганова, В. Притула, Т. Крешкова, В. Бойко, А. Грубич

Состав пресс-центра

Руководитель–Л. Дороганова

Заместитель – Г. Тимченко

Гл. редактор – В. Сорокина

Спец. корреспонденты – Н. Вейнина, Л. Нестеренко, Л. Борисова, М. Переборова, О. Сивко, И. Шварцман, А. Шулешов.

Лауреаты 1983 года

Вильхов В. (тромбон) – лауреат Всеукраинского конкурса – III премия (г. Киев).

Левин И. (композиция) – лауреат Всероссийского конкурса.

Ячменцев Ю. (тромбон) – лауреат Всероссийского конкурса II премия (г. Саратов).

Основные публикации педагогов 1983 г.

Статьи в научных сборниках и журналах

Воронина Г. В. Методическое руководство по педагогической практике: К вопросу о специфике работы музыканта – руководителя педагогической практики. – Ростов-на-Дону: РГМПИ, 1983. – 20 с.

Диденко Н. М. Формирование инструментальной фактуры и техники диминуций в органной музыке XIV–XVII столетий // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII–XVII вв.): Сб. трудов. Вып. 65 / Отв. ред. Ю. К. Евдокимова. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1983, с. 132–149, нот.

Селицкий А. Я. Монологические формы прозы и драматургия «Малой оперы» // Проблемы Музыкальной драматургии XX века: Сб. Трудов. Вып. 69 / Отв. ред. В. М. Цендровский – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1983, с. 65–81.

Франтова Т. В. О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке 60-х годов // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. Вып. 5 / Ред. колл.: О. В. Соколов и др. – М.: Сов. композитор, 1983, с. 65–88, нот.

Цукер А. М. Синтетичность художественных исканий. [О творчестве М. Таривердиева] // Сов. музыка, 1983, № 8, с. 13–20.

Юрасова Т. Н. Принципы работы с cantus firmus в мессах Я. Обрехта // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII – XVII вв.); Сб. трудов. Вып. 65 / Отв. Ред. Ю. К. Евдокимова. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1983, с. 82–95, нот.

Нотные публикации

Израйлевич Л. И. Тувинские акварели. Пять обработок для фортепиано. – М.: Музфонд СССР, 1983. – 10 с.

Красноскулов В. Ф. Ответный звук: Вокальный цикл на стихи М. Цветаевой: [Для голоса в сопров. фортепиано]. – М.: Сов. композитор, 1983. – 40 с.

Матевосян А. С. Соната № 2. (Валентину Сергеевичу Матвееву посвящается) // Сонаты советских композиторов для фортепиано. Вып. 9. – М.: Сов. композитор, 1983, с. 61–86. – (Концертный репертуар пианиста).

1984

Состав сотрудников, принятых в 1984 году

Кафедра марксизма-ленинизма

Лосева И. Н. (с 21 января)

Концертмейстеры

Верхогляд Т. В. (с 15 марта)

Кривенко Е. В. (с 12 сентября)

Кривенцова В. А. (с 20 сентября)

Соломина М. В. (с 1 августа)

Шорлуян Т. В. (с 14 сентября)

Изменения в руководящем составе РГМПИ

Проректор по научной работе – Тараева Г. Р., кандидат искусствоведения, и. о. профессора.

Секретарь партбюро – Рудиченко Т. С., ст. преподаватель кафедры теории музыки.

Секретарь комитета ВЛКСМ – Рыбинцева Г. В.

Выдержки из статьи А. Селицкого «Музыка, которая волнует», опубликованной в газете «Вечерний Ростов» 6 февраля 1984 года:

«Недавно ростовский композитор Виталий Семенович Ходош был удостоен звания лауреата первой премии совхоза „Тихий Дон" Вешенского района за пионерскую кантату „Грядущих трудов мастера"…

В музыке ростовского композитора Виталия Ходоша, как и в его творческой биографии, при всей внутренней органичности того и другого, немало неожиданного, на первый взгляд, даже парадоксального.

<…>

Ремесло сочинителя музыки во все времена требовало ранней профессионализации, а уж во второй половине XX века и подавно. Ходошу волею обстоятельств пришлось овладеть многими специальными дисциплинами практически самоучкой. И что же? В двадцать два года он создал сочинение, в котором общепризнанные авторитеты усмотрели высокий уровень мастерства, зрелость художническую и „техническую". То была Сюита для фортепиано, вскоре прозвучавшая в Москве, а затем изданная.

Спустя три года, сразу после окончания Ростовского государственного музыкально-педагогического института (класс Л. П. Клиничева), Ходош стал членом Союза композиторов…

Мир музыки Ходоша многообразен по содержанию, жанрам, по адресам. Произведения о детях и для детей (опера „Золотой ключик", хоры, песни, фортепианная соната, недавно оконченная Сюита для симфонического оркестра), музыка, запечатлевшая образы юности (Молодежная симфониетта) – и сочинения, воскрешающие формы музицирования минувших эпох (Сюита для фортепиано, Кончерто гроссо). Созданный в жанре музыкальной сатиры вокальный цикл „Кунсткамера" на слова Ф. Кривина – и напряженные раздумья, драматические коллизии „Камерной музыки". Оперетты (обе поставлены Ростовским театром музыкальной комедии) – и камерная кантата „Что ты, сердце мое, расходилося?…" на стихи Некрасова».

С 23 марта по 14 декабря 1984 года проходил цикл из 9 концертов педагогов кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки РГМПИ. Программы концертов включали произведения композиторов: Д. С. Бортнянского, А. А. Алябьева, М. И. Глинки, С. И. Танеева, А. С. Аренского, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова.

Из отчета о научно-исследовательской работе РГМПИ за 1984 год:

23–26 апреля в г. Майкопе состоялась 5-я методическая конференция преподавателей фортепианных отделений училищ зоны Северного Кавказа, в рамках которой был проведен концерт преподавателей кафедры спец. фортепиано:

28 апреля 1984 года

XIX ДОНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ВЕСНА

КАМЕРНЫЙ КОНЦЕРТ

В программе произведения композиторов:
А. Артамонова, А. Бакши, В. Гаврилина, В. Пирогова, А. Матевосян, В. Ходоша

Исполнители:
Лауреат Всесоюзного конкурса струнный квартет Ростовской филармонии в составе:
Ю. Юраосв, Л. Айзенберг, Л. Атлас, А. Вольпов

Осипенко С. И. – Брамс. Вариации на тему Паганини, 2 тетрадь

Гололобова С. А. – Шуман. Карнавал

Симонова Н. Н. – Дебюсси. Сюита для фортепиано

Ковалева Л. П. – Шимановский. Мазурки

Бендицкий И. С., Скороходова Р. Г. – Рахманинов. Фортепианный дуэт. Сюита № 2

В классе камерного ансамбля. А. Жиров, Е. Горбенко

Выдержки из статьи В. Сапельцева «Радостные встречи» (музыкальное лето в Туве), опубликованной в газете «Тувинская правда» 1 июня 1984 года:

«С большим успехом в музыкально-драматическом театре прошло открытие фестиваля Тувинское музыкальное лето-84. С произведениями тувинских композиторов выступили симфонический оркестр Комитета по телевидению и радиовещанию Тувинской АССР и струнный квартет Новосибирской государственной консерватории. Вступительное слово прочел музыковед, кандидат искусствоведения А. М. Цукер.

30 мая музыкальный праздник пришел в Тоджу. Вечером в районном Доме культуры в Тора-Хеме собрались труженики полей и ферм на концерт группы артистов и композиторов. Перед собравшимися с приветственным словом выступил заслуженный деятель искусств РСФСР, заслуженный артист Бурятской и Тувинской АССР композитор Л. И. Израйлевич. Затем перед слушателями с интересной программой выступили заслуженный артист Тувинской АССР Владимир Васильев, Олег Михайлов, Владимир Лавриков, Александр Милейковский, Владимир Дайч…»

Выдержки из статьи А. Цукера «Образом Родины вдохновляясь…», опубликованной в газете «Молот» 27 декабря 1984 года:

«Полет от Ростова до Кызыла был долгим… И вот перед нами Тува… Я посмотрел на сидевшего рядом со мной Леонида Иосифовича Израйлевича. Его лицо светилось какой-то почти детской радостью. Это была его Тува…

В Туву Израйлевич попал в 1940 году, вскоре после окончания Ленинградской консерватории. Он приехал сюда с группой специалистов для оказания помощи республике в культурном строительстве. В Туве не было своих профессиональных музыкантов. И молодому композитору предстояло решать эту сложную задачу…

В 1955 году Леонид Иосифович возвращается в родной Ростов – город своей юности. Обогащенный пятнадцатилетним опытом работы в республиках, он сразу же деятельно включается в культурную жизнь Дона, становится одним из организаторов фестиваля «Донская музыкальная весна», входит в правление областной композиторской организации, преподает в Ростовском училище искусств, а затем в музыкально-педагогическом институте…»

Из протоколов заседаний Совета РГМПИ (Протокол № 3 от 14 ноября 1984 года):

«Сообщение Ходоша В. С. Помимо камерного и факультетского хора (академического), чья деятельность широко известна не только в области (соответственно 20, 21 выступлений в год) создан фольклорный самодеятельный (внеплановый) коллектив на базе РНХ. Уже в прошлом году было 13 выступлений, он участвовал на Всесоюзных мероприятиях ССК…»

Из отчета преподавателя кафедры истории музыки Бекетовой Н. В. о работе за 1983–1988 гг.:

«… С декабря 1982 года по июнь 1984 года являлась научным руководителем СНТО РГМПИ. За

это время была проведена реконструкция организации на основе принципов студенческого самоуправления: был создан студенческий Совет СНТО, усовершенствованы межфакультетские научные связи, активизирована научная деятельность исполнительских факультетов, организовано студенческое жюри (в двух составах – исполнительском и музыковедческом). Результатом стало: проведение силами студентов Внутривузовского тура Всесоюзного конкурса научных студенческих работ (1983) и Межвузовской конференции «Музыка стран социализма» (1984). За период руководства СНТО подготовлено около 30 студенческих выступлений…»

Из отчета о научно-исследовательской работе РГМПИ за 1984 год:

«Была защищена кандидатская диссертация преподавателя кафедры общенаучных дисциплин М. П. Галичаева «Биомеханическая структура финального отталкивания прыгунов в длину и методы ее формирования», представлены к защите кандидатские диссертации Н. М. Пискуновой «Роль венгерской музыкальной критики 20–30-х годов XX века в формировании эстетических и педагогических принципов национальной фортепианной школы» (каф. спец. ф-но), Т. В. Франтовой «Полифония в русской советской музыке 60–70 годов» (принята к защите в МДОЛГК в 1986 г.) и Э. А. Стручалиной «Песенные формы Шуберта» (каф. теории музыки)».

Ростовский государственный музыкально-педагогический институт
1983/84 учебный год

КОНЦЕРТ

ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

ПРОГРАММА

Весняк. Концерт для домры с оркестром.
Толстенко. Из трех времен (к 200-летию Георгиевского трактата).
Шишин. Концерт для домры-альт с оркестром.

Художественный руководитель и дирижер
ГЕОРГИЙ ХУРДАЯН

Солисты:
П. БОСЕНКО, С. ПЕТРАШОВ

Начало в 19 час. 30 мин.
Вход свободный

Из отчета о работе РГМПИ 1984/85 уч. год:

Почетные звания

Израйлевич Л. И. – профессор кафедры духовых инструментов, засл. деятель искусств РСФСР, Тувы, Бурятии.

Ожигова М. П. – профессор кафедры сольного пения, засл. деятель искусств РСФСР, лауреат Гос. премии СССР.

Семенов В. А. – профессор кафедры народных инструментов, засл. артист России.

Клиничев Л. П – и. о. доцента кафедры теории музыки, засл. деятель искусств РСФСР.

Данилов А. С. – и. о. профессора кафедры народных инструментов, засл. артист РСФСР.

Худовердова М. Н. – доцент кафедры сольного пения, засл. артистка Каз. ССР.

Каспаров А. Г. – и. о. профессора кафедры народных инструментов, засл. артист Арм. ССР.

Куцовский С. Б. – и. о. профессора кафедры струнных инструментов, засл. артист КАССР.

Назаретов К. А. – ст. преп. эстрадно-джазового отделения, засл. деятель искусств РСФСР.

Кусяков А. И. – и. о. профессора кафедры теории музыки, засл. деятель искусств РСФСР.

Лауреаты Всероссийских, Всесоюзных и международных конкурсов

Семенов В. А. – зав. кафедрой народных инструментов, профессор;

Шишин В. И. – преподаватель кафедры народных инструментов;

Заикин А. В. – преподаватель кафедры народных инструментов;

Худовердова М. Н. – зав. кафедрой сольного пения, доцент;

Горбунов В. Н. – и. о. доцента кафедры струнных инструментов;

Лавриков В. Н. – ст. преподаватель кафедры духовых инструментов;

Шишкин Ю. В. – зав. кафедрой духовых инструментов, и. о. доцента;

Гнездилов Е. И. – преподаватель кафедры духовых инструментов;

Васильев Ю. И. – зав. кафедрой хорового дирижирования, и. о. доцента;

Данилов А. С. – и. о. профессора кафедры народных инструментов.

Лауреаты 1984 года

Левин И. (композиция) – лауреат Всесоюзного конкурса.

Османов Г. (баян) – лауреат Международного конкурса аккордеонистов «Фогтландские дни музыки» - II премия (Германия, г. Клингенталь).

Шишкин Ю. (баян) – лауреат II Всесоюзного конкурса баянистов и аккордеонистов – I премия (г. Ворошиловград).

Основные публикации педагогов 1984 г.

Статьи в научных сборниках и журналах

Клиничев Л. П. Мелодия // Вокализы: [Для голоса и фортепиано]. Вып. 10 / Сост. Е. Томашевская. – М.: Сов. композитор, 1984, с. 50–53.

Уринсон Е. Г. Обретение зрелости: (Заметки о творчестве композиторов В. Ходоша и А. Кусякова) // Композиторы Российской Федерации: Сб. Статей. Вып. 3 / ССК РСФСР; Ред.-сост. В. Казенин. – М.: Сов. композитор, 1984, с. 80–115, нот. – В соавторстве с А. М. Цукером.

Ушенин В. В. Работа со смешанным ансамблем русских народных инструментов в вузе // Музыкальная педагогика и исполнительство на русских народных инструментах: Сб. трудов. Вып. 74 / Отв. ред. М. И. Имханицкий, В. П. Кузовлев. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1984, с. 142–152, нот.

Цукер А. М. Достижения и трудности молодой культуры [Тувы] // Сов. музыка, 1984, № 11, с. 44–47.

Цукер А. М. Обретение зрелости: (Заметки о творчестве В. Ходоша и А. Кусякова) // Композиторы Российской Федерации: Сб. статей. Вып. 3 / ССК РСФСР: Ред.-сост. В. Казенин. – М.: Сов. композитор, 1984, с. 80 – 115, нот. – В соавторстве с Е. Уринсоном.

Юрасова Т. Н. Достижения медиевистики. [Рец. На книгу Ю. Евдокимовой и Н. Симаковой «Музыка эпохи Возрождения: Cantus primus и работа с ним». – М.: Музыка, 1982. – 252 с. // Сов. музыка, 1984, № 9, с. 76– 78.

Нотные публикации

Семенов В. А. Болгарская сюита /Обработка В. Семенова; Семенов В. А. Красная калина. Музыкальная фантазия памяти В. Шукшина // Народные мелодии в концертных обработках для баяна / Сост. О. М. Шаров. – Л.: Музыка. Ленингр. отд., 1984, с. 29–39.

Семенов В. А. Kalina krasnaya: Pour Accordeon – Bayan. - Geneve: Centre didactique de musique Lacroix, 1984. – 10 p.

Ходош В. С. Утро // Пьесы для фортепиано. Вып. 14 / Сост. и пед. ред. Т. Д. Мануильской. – М.: Сов. композитор, 1984, с. 49–51. – (Сов. композиторы – детям: Средние классы ДМШ).

Шишкова Т. Н. Разработка программного обеспечения обработки результатов экспертного опроса об интересах студентов // Автоматизация управления предприятием: Тез. докладов Всероссийской науч. студ. Конференции / Под ред. В. А. Долятовского. – Ростов-на-Дону: РГИНХ, 1984, с. 78. – В соавторстве с Ю. В. Печенник.

1985

Состав сотрудников, принятых в 1985 году

Кафедра хорового дирижирования

Тараканов С. А. (с 8 октября)

Кафедра марксизма-ленинизма

Бурдов В. Т. (с 8 октября)

Субботин А. И. (с 8 октября)

Концертмейстеры

Бакланова Т. В. (с 8 октября)

Емельяненко Е. А. (с 11 февраля)

Маркарьян Е. С. (с 3 октября)

Экнадиосьянц Е. С. (с 19 октября)

Юрасов Ю. Н. (с 8 октября)

Изменения в составе зав. кафедр

Худовердова М. Н. – зав. кафедрой сольного пения, доцент.

Шевляков Е. Г. – зав. кафедрой истории музыки, доцент, кандидат искусствоведения.

Франтова Т. В. – зав. кафедрой теории музыки, и. о. доцента.

В сезоне 1985–1986 гг. прошел цикл концертов педагогов кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки РГМПИ:

Концерт № 1

И. С. Бах (К 300-летию со дня рождения)

В программе: сюита для флейты и фортепиано, концерт для гобоя, скрипки и фортепиано, трио-соната, арии из кантат, соната для скрипки и фортепиано.

Исполнители: Е. Горбенко, Е Денежкина, В. Звягинцева, Н. Карапетян, Е. Петриченко, В. Петриченко, Н. Волынская, А. Рукин, Р. Скороходова, В. Хлебников, М. Хаин, Т. Шорлуян, Ю. Шишкин.

Концерт № 2

Венская классика

В программе: Бетховен. Соната № 9 (I часть), Моцарт. Соната до мажор, соната ля мажор (I часть), Бетховен. 4 шотландские песни. Большая концертная ария. Аделанда.

Гайдн. Соната фа мажор (I часть).

Исполнители: Л. Айзенберг, Н. Антоненко, М. Ворохобина, Е. Губенко, Е. Денежкина, Е. Ланская, А. Рукин, Н. Морозова, О. Шмеркина, В. Юрчук.

Концерт № 3

Композиторы-романтики

В программе: Брамс. Соната № 2 для альта и фортепиано. Григ. Соната № 2 для скрипки и фортепиано (финал).

Шуберт. Фантазия для фортепиано в 4 руки.

Брамс. Венгерский танец.

Шуман. Вокальные сочинения из циклов «Любовь и жизнь женщины», «Круг песен».

Шуберт. Песни.

Исполнители: Н. Антоненко, Л. Анисимова, Е. Губенко, В. Багмат, Е. Горбенко, Е. Денежкина, В. Звягинцева. Н. Панасенко, Ю. Спиридонов, В. Юрчук.

Концерт № 4

Импрессионизм в музыке

В программе: Равель. Соната для скрипки и фортепиано (II часть).

Равель. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (I часть).

Шоссон. Поэма.

Дебюсси. «Сентиментальный пейзаж», «Фонтан», «Мандолина».

Исполнители: Л. Айзенберг, В. Багмат, М. Ворохобина, Е. Горбенко, Е. Денежкина, А. Жиров, В. Звягинцева, Н. Морозова, Н. Панасенко.

Концерт № 5

Вокальные сочинения военных лет

В программе: песни военных лет.

Исполнители: В. Багмат, И. Бутенко, Е. Долгова, Н. Карапетян, О. Олейникова, Н. Панасенко, Н. Потапенко, Е. Петриченко, Е. Потехина, С. Сахарова, Т. Шорлуян.

Концерт № 6

Камерно-инструментальная и вокальная музыка советских композиторов

В программе: Вайнберг. Квинтет (IV, V части).

Прокофьев. Соната для скрипки и фортепиано № 1 (I, II части).

Свиридов. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (III, IV части),

Салманов. Соната для скрипки и фортепиано № 2 (I часть).

Шостакович. Вокальный цикл «Сатиры», романсы ленинградских композиторов.

Исполнители: В. Багмат, М. Ворохобина, Е. Горбенко, Е. Денежкина, А. Жиров, В. Звягинцева, Е. Линская, В. Петриченко, Н. Панасенко, Н. Потапенко, Е. Потехин, А. Рукин, Ю. Спиридонов, М. Черных, О. Шмеркина, Т. Шорлуян, М. Щербаков.

Концерт № 7

Сочинения ростовских композиторов

В программе: А. Матевосян. Соната для скрипки и фортепиано (2 части).

А. Кусяков. «Уголки сердца».

В. Ходош. Песни.

Б. Левенберг. Цикл романсов на стихи поэтов-фронтовиков.

А. Кусяков. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано.

Исполнители: Л. Айзенберг, В. Багмат, Е. Денежкина, В. Денежкин, В. Звягинцева, Н. Карапетян, С. Сахарова, Л. Фарапонов, М. Черных, А. Жиров.

Концерт № 8

Зарубежная современная камерная музыка

В программе: Сикейра. Соната для скрипки и фортепиано № 2.

Пуленк. Соната для скрипки и фортепиано.

Штраус. Романсы.

Барбер. Романсы.

Де Фалья. 7 испанских народных песен.

Исполнители: Н. Антоненко, М. Ворохобина, Е. Горбенко, О. Олейникова, Н. Панасенко, Н. Потапенко, Т. Шорлуян, В. Юрчук.

Концерт № 9

Заключительный концерт

В программе: Брамс. «Венгерский танец» для фортепиано в 4 руки.

Родригес. Гранадос. Песни.

Крейслер. «Синкопы», «Венский каприс».

Трояновский. Обработки народных песен для балалайки и фортепиано.

Арии из оперетт.

Де Фалья. Испанский танец.

Исполнители: Н. Антоненко, В. Багмат, Э. Восканян, Е. Горбенко, В. Кривоносов, Н. Морозова, Н. Панасенко, Н. Потапенко, А. Рукин, М. Черных, В. Юрчук.

20–27 марта 1985 года в Майкопском училище искусств проходил смотр-конкурс учащихся отделений струнных инструментов музыкальных училищ и училищ искусств Северного Кавказа и Ростовской области и 6-я методическая конференция преподавателей струнных отделений музыкальных училищ и училищ искусств Ростовской зоны**. Среди докладов, прозвучавших на конференции:**

Роль педагога по специальности в комплексе воспитательной работы с учащимися. Декан оркестрового факультета РГМПИ, и. о. доц. А. В. Сахаров.

Совершенствование музыкально-исполнительской техники и пути ее формирования на различных этапах обучения. Ст. преп. РГМПИ Н. З. Волынская.

ДОМ АКТЕРА ВТО
РОСТОВСКИЙ МОЛОДЕЖНЫЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ КЛУБ

28 марта 1985 года 121-е заседание

МУЗЫКА ВОСЬМИДЕСЯТЫХ
Авторский вечер композитора
ЭДИСОНА ДЕНИСОВА

Исполнители:
Заслуженная артистка РСФСР **Е. Комарова**
Лауреат Всесоюзного конкурса струнный квартет Ростовской филармонии
в составе: **Ю. Юрасов, Л. Айзенберг, Л. Атлас, А. Вольпов**
Артист Ростовского театра юного зрителя **А. Габ**
Солисты ростовской филармонии, преподаватели Ростовского музыкально-педагогического института: **В. Дайч, Е. Гнездилов, М. Хаин, Д. Дубинский, О. Певзнер, Л. Решко**

Вечер ведет кандидат искусствоведения
Анатолий ЦУКЕР

О значении курса методики и его связи с педагогической практикой. И. о. профессора М. Р. Дрейер.

Тембровые и динамические характеристики альта в педагогическом аспекте. И. о. доцента В. Н. Горбунов.

О типичных недостатках подготовки абитуриентов-струнников для поступления в вуз: из опыта приемных экзаменов РГМПИ. И. о. профессора С. Б. Куцовский.

В рамках конференции состоялся концерт учащегося 10 класса школы-студии РГМПИ М. Тиракяна (класс заслуженного артиста КАССР, и. о. профессора С. Б. Куцовского).

Программа:

I отделение:

И. С. Бах – Соната соль минор для скрипки соло

Л. Шпор – Концерт № 8

II отделение:

Л. Бетховен – Концерт, I часть

Н. Паганини – Каприсы №№ 2, 24

П. Чайковский – Вальс-скерцо

Партия фортепиано – В. Кривенцова

5 апреля 1985 года в Малом зале института состоялся вечер, посвященный 300-летию со дня рождения И. С. Баха:

Программа вечера

1. Слово о композиторе – и. о. профессора Гузий В. М.

2. Концерт из произведений И. С. Баха.

Соната для скрипки и фортепиано до минор № 3
Ариозо для тромбона и фортепиано
Органная прелюдия ми минор для арфы
Бурре из Партиты № 1 для арфы
Ария из Кантаты № 103 для голоса, фортепиано и скрипки
Ария из Кантаты № 75 для голоса, фортепиано и скрипки
Трехголосная инвенция № 9 для трубы, валторны и тромбона
Фуга для квартета медных духовых инструментов
Соната для саксофона и фортепиано
Ария для тубы и фортепиано
Прелюдия и фуга соль минор из I тома ХТК для фортепиано
Прелюдия и фуга соль минор из II тома ХТК для фортепиано
Душа моя поет. Песня для голоса и фортепиано
Ария из «Магнификата» для голоса и фортепиано
Чакона для квинтета медных духовых инструментов

Исполнители – студенты и выпускники класса и. о. профессора Гузия В. М.

В. Баранов (тромбон), В. Грицюк (труба)
Г. Воробьев (тромбон), С. Клименко (труба)
П. Гайчук (арфа), А. Маркович (туба)
Е. Гнездилов (саксофон), В. Петриченко (скрипка)
С. Гололобова (фортепиано),
Е. Петриченко (фортепиано)
Г. Гречухин (тромбон), А. Смирнов (валторна)
В концерте принимают участие:
Н. Карапетян (сольное пение)
С. Подольская (фортепиано)
А. Самойлов (тромбон)
А. Снапков (тромбон)
Т. Чистякова (сольное пение)
Л. Шабаньянц (фортепиано)
И. Щеголева (фортепиано)

Из отчета о работе РГМПИ 1984/85 уч. год:

«Среди значительных событий в жизни института за отчетный год следует отметить:

– проведение Всесоюзного конкурса по разделу «Музыковедение» на базе РГМПИ по поручению Минвуза СССР (апрель 1985 г.);

– проведение научно-практической конференции преподавателей-обществоведов музыкальных училищ зоны методического влияния РГМПИ (январь 1985 г.);

- проведение Совета директоров училищ зоны с обсуждением итогов государственных экзаменов в училищах, итогов вступительных экзаменов в РГМПИ и утверждением плана работы РГМПИ с училищами на учебный 1984–85 год;

– I методическая конференция и смотр учащихся народных инструментов по специальности «струнные инструменты»;

– победа на 2-м Всесоюзном конкурсе баянистов-аккордеонистов в Ворошиловграде студента Ю. Шишкина (кл. проф. В. Семенова) – I премия;

– защита одной диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения, завершение двух диссертаций на соискание степени доктора (философия, эстетика);

– организация совместно с Ростовским отделением ВХО «Дома музыки» с тематическими циклами концертов для различных аудиторий слушателей.

Ростовский государственный
МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
1985/86 учебный год

19 НОЯБРЯ 1985 ГОДА СУРБ-ХАЧ

Лауреат Международного конкурса имени А. Сегнини

РОСТОВСКИЙ КАМЕРНЫЙ ХОР

Концерт посвящается
50-летию со дня рождения
художественного руководителя и дирижера
ЮРИЯ ИВАНОВИЧА
ВАСИЛЬЕВА

СОЛИСТЫ
Татьяна Барсова, Олег Михайлов, Алевтина Токарева.

В программе произведения Палестрины, Музыческу, Рахманинова, Свиридова, Калистратова, Баневича, Грига.

Начало в 17 часов Вход по пригласительным билетам

Лауреаты 1985 года

Левин И. (композиция) – лауреат Всесоюзного конкурса.

Поляничко А. (скрипка) – лауреат Всесоюзного конкурса дирижеров – I премия.

Толстенко Г. (композиция) – лауреат Всесоюзного конкурса молодых композиторов – II премия (г. Москва).

За антимилитаристическую солидарность, мир и дружбу!

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Памятным вымпелом Центрального Комитета ВЛКСМ и Советского подготовительного комитета „За активное участие в XII Всемирном фестивале молодежи и студентов в г. Москве" награждается

КОМСОМОЛЬСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РОСТОВСКОГО МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА

XII ВСЕМИРНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ МОЛОДЕЖИ И СТУДЕНТОВ · МОСКВА · 1985 · ВПЕРЕД

Основные публикации педагогов 1985 г.
Книги и статьи в научных сборниках и журналах

Гнездилов Е. И. Специальный класс саксофона: Программа для музыкальных училищ по специальности «Инструменты эстрадного оркестра». – М.: ЦНМК по учебным заведениям культуры и искусства МК РСФСР, 1985. – 14 с. В соавторстве с В. И. Поповым.

Дабаева И. П. Значение композиционного контекста для воплощения поэтического текста в камерных вокальных циклах советских композиторов // Теоретические и эстетические проблемы советской музыки: Сб. науч. трудов Московской консерватории / Отв. ред. Е. В. Назайкинский. – М., 1985, с. 76–84.

Дабаева И. П. Теоретические и эстетические проблемы советской музыки: Сб. науч. трудов / Ред. Воронцова И. В., Дабаева И. П., Коробова А. Г. – М.: МГДОЛК им. П. И. Чайковского, 1985. – 157 с.

Диденко Н. М. Някои принципи за реконструкция на текстовете на Баховата клавирна музыка в светлината на теоретичната мисъл от неговото времене // Музикални хоризонти, 1985, № 3, с. 32 – 47, нот.–На болг. языке.

Израйлевич Л. И. Старинный напев (прелюдия): Из цикла «Тувинские акварели» // Народная музыка в обработке для фортепиано. Вып. пятый / Сост. Ю. Комальков; Пед. ред. Э. Бабасяна. – М.: Сов. композитор, 1985, с. 19–21. – (Пед. репертуар ДМШ: Старшие классы).

Кинус Ю. Г. Класс ансамбля: Программа для музыкальных училищ по специальности «Инструменты эстрадного оркестра». – М.: ЦНМК по учебным заведениям культуры и искусства МК РСФСР, 1985. – 11 с. – В соавторстве с Назаретовым П. К.

Красноскулов В. Ф. Концерт № 3: Для фортепиано с оркестром: Клавир. – М.: Музфонд СССР, 1985. – 51 с.

Тараева Г. Р. Польская музыка в годы Второй мировой войны // Музыка в борьбе с фашизмом: Сб. статей / Сост. И. А. Медведева. – М.: Сов. композитор, 1985, с. 141–155, нот.

Царенко Н. Н. Интонационные упражнения в блюзовом ладу: Методическая разработка для эстрадных отделений музыкальных училищ / Сост. Н. Н. Царенко; Отв. за выпуск Т. В. Антонова. – М.: ЦНМК по учебным заведениям культуры и искусства МК РСФСР, 1985. – 97 с.

Цукер А. М. К концепции «Скупого рыцаря» // Сов. музыка, 1985, № 7, с. 92–97.

Цукер А. М. Микаэл Таривердиев: Монография. – М. Сов. композитор, 1985. – 288 с., илл., нот., библиогр.

Нотные публикации

Гузий В. М. Пьесы современных композиторов для тромбона и фортепиано / Сост. В. М. Гузий. – М.: Музыка, 1985. – 54, 16 с.

Семенов В. А. Старая эстонская легенда // Народные мелодии в концертных обработках для баяна. Вып. 2 / Сост. О. М. Шаров. – Л.: Музыка. Ленингр. отд., 1985, с. 39–46.

1986

Состав сотрудников, принятых в 1986 году

Кафедра сольного пения

Мазун Б. Ф. (с 1 сентября).

Эстрадно-джазовое отделение

Борилов В. К. (с 24 октября)

Кафедра теории музыки

Калошина Г. Е.

Концертмейстеры

Борисова Л. В. (с 10 сентября)

Проректором по научной работе назначен Е. Г. Шевляков – кандидат искусствоведения, доцент (работал до 1989).

Зал дома актера ВТО

20 января 1986 года

Авторский концерт
КОМПОЗИТОРА

ГАЛИНЫ ГОНТАРЕНКО

В концерте принимают участие:
заслуженная артистка РСФСР **Е. Комарова**

лауреат Международного конкурса,
заслуженный артист РСФСР,
профессор **В. Семенов**

дипломант Всероссийского конкурса **В. Дайч**

Вступительное слово – кандидат искусствоведения
Анатолий Цукер

Статья «Мы славим, Родина, тебя!» в газете «Молот» (15 февраля 1986 года):

Обкомом КПСС подведены итоги областного творческого конкурса, посвященного XXVII съезду КПСС. Дипломы первой степени присуждены:

Композитору И. М. Левину – за музыку к спектаклю «Любовь и ненависть», поставленному в Ростовском театре музыкальной комедии, музыковеду А. М. Цукеру – за монографию «М. Таривердиев» (издательство «Советский композитор»).

24 февраля 1986 года в Большом зале Ростовской областной филармонии состоялся концерт творческих коллективов и солистов РГМПИ, посвященный XXVII съезду КПСС.

I отделение

В. Моцарт. Маленькая симфония

Исп. камерный оркестр РГМПИ, худ. рук.
и дирижер засл. Артист КАССР, и. о. проф.
С. Б. Куцовский.

С. Рахманинов. Этюд-картина ре мажор ор. 39 № 9

Исп. ст. преподаватель А. Г. Орехов.

М. Вайнберг. Квинтет для фортепиано и струнного квартета, ч. 1–2

Исп. и. о. доц. М. Правило, Черных, ст. преп.
А. В. Рукин, преп. В. В. Петриченко, ст. преп.
Ю. М. Спиридонов, ст. преп. А. И. Жиров.

А. Данилов. Обработки казачьих песен «Ой, да ты, калинушка» и «Из-за горочки туманик выходил»

Исп. лауреат премии комсомола Дона ансамбль русских народных инструментов «Калинка»,
худ. рук. и. о. доц. В. В. Ушенин.

Концертный зал РГМПИ
22 февраля 1986 года

Навстречу XXVII съезду КПСС
ДЕКАДА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА
XVIII ТВОРЧЕСКИЙ ПЛЕНУМ
РОСТОВСКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ
ОРГАНИЗАЦИИ

КАМЕРНЫЙ КОНЦЕРТ

Г. Гонтаренко. «Старочеркасские картинки» – инструментальная сюита.
Л. Клиничев. Квартет № 3.
Б. Левенберг. «За тебя я в бой иду» – вокальный цикл на стихи поэтов, погибших в Великой Отечественной войне.
А. Матевосян. 4 романса на стихи Н. Рубцова.

Исполнители:
Лауреат Всесоюзного конкурса струнный квартет Ростовской филармонии;
Н. Волынская (1-я скрипка), **Л. Айзегберг** (2-я скрипка), **Л. Атлас** (альт), **А. Вольпов** (виолончель);
Лауреат международных конкурсов,
заслуженный артист РСФСР,
профессор **В. Семенов**;
заслуженный артист Молдавской ССР **В. Васильев**;
заслуженный артист Тувинской АССР **А. Гололобов**,
Л. Фарапонов
Концерт ведет музыковед,
кандидат искусствоведения **А. ЦУКЕР**

А. Сычев. Парафраз на тему И. Дунаевского «Весна идет»

Ю. Саульский. 2 фрагмента из сюиты «Калейдоскоп»

Исп. эстрадный оркестр РГМПИ,
худ. рук. и дирижер засл. деятель искусств РСФСР
К. А. Назаретов

II отделение

Г. Шендерев. «Русская фантазия»

Исп. оркестр русских народных инструментов РГМПИ, худ. рук. и дирижер преподаватель К. Д. Хурдаян

Д. Шостакович. «Праздничная увертюра»

Исп. симфонический оркестр РГМПИ,
худ. рук. и дирижер преподаватель А. В. Гончаров

Д. Верди. Сцена и ария Аиды из оперы «Аида»

Исп. преподаватель Б. И. Ситерман
и симфонический оркестр РГМПИ,
дирижер А. В. Гончаров

П. Чайковский. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром, ч. 1

Исп. ст. преподаватель В. С. Дайч
и симфонический оркестр РГМПИ,
дирижер А. В. Гончаров

17–23 марта 1986 года прошел 1 конкурс учащихся дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ Ростовской зоны, посвященный XXVII съезду КПСС и 70-летию со дня рождения лауреата Ленинской премии, Героя Социалистического Труда, народного артиста СССР композитора Георгия Свиридова. «В преддверии зональной научно-методической конференции на тему «Роль техники дирижирования в раскрытии содержания произведения» конкурс приобретает особое значение… В процессе конкурса преподаватели училищ зоны и гости обменяются опытом учебно-вспомогательной работы в подготовке хоровых дирижеров, обсудят некоторые проблемы развития хорового искусства…» (из памятки 1 конкурса).

Из отчета о работе РГМПИ за 1985/86 уч. год:

7–12 апреля 1986 года в г. Майкопе проходила методическая конференция преподавателей духовых отделений муз. училищ. Были прочитаны доклады:

Бурдов В. Т. Проблемы воспитания и образования творческой личности, гражданина, человека в свете решений XXVII съезда КПСС.

СУРБ-ХАЧ
31 марта 1986 года

АВТОРСКИЙ КОНЦЕРТ
композитора
ВИТАЛИЯ ХОДОША

Исполнители:
Ансамбль солистов
симфонического оркестра РГМПИ,
Дирижер **А. Гончаров**
Хор дирижерско-хорового факультета РГМПИ,
Хормейстеры **Г. Хорошайло и В. Русанов**
Лауреат Всесоюзного конкурса
квартет Ростовской филармонии в составе:
Ю. Юрасов, Л. Айзенберг, Л. Атлас,
А. Вольпов
Лауреат Международного конкурса
Ростовский камерный хор
Художественный руководитель –
лауреат Международного конкурса
Ю. Васильев
Вступительное слово – кандидат искусствоведения
Анатолий Цукер

Шишкин Ю. В. О состоянии подготовки музыкантов-духовиков в музучилищах и пути ее дальнейшего совершенствования.

Об использовании произведений И. С. Баха в классах по специальности.

Из протоколов заседаний Ученого Совета РГМПИ 1985/86 уч. год:

6–13 апреля 1986 года проходила методическая конференция преподавателей отделений камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки муз. училищ зоны. В конференции выступили с докладами: В. А. Юрчук, Е. И. Петриченко, Е. Г. Денежкина, Е. А. Потехина, Е. В. Горбенко, С. П. Сахарова.

Педагогические конференции преподавателей ДМШ, организованные Методкабинетом Ростовского областного управления культуры. Ростов-на-Дону, май-июнь 1986.

1. Д. В. Кисеев. Из истории баянного исполнительства на Дону.

2. В. В. Ушенин. Из опыта работы лауреата Всероссийского конкурса ансамбля «Калинка».

3. В. А. Денежкин. Ансамблевое музицирование в системе музыкального образования.

В. Н. Горбунов. Развитие педагогического интереса к обучению игре на альте.

Н. А. Орловская. Произведения ростовских композиторов в репертуаре ДМШ.

Выдержки из статьи Л. Хинчин «Пусть поиск продолжается», опубликованной в газете «Вечерний Ростов» 8 апреля 1986 года:

«Этот разговор с композитором Галиной Гонтаренко состоялся после ее авторского вечера…

Концерт стал как бы не совсем законченным, но довольно точным нарисованным творческим портретом композитора. А начало концерта дало представление о раннем, еще полуученическом, хотя и интересном этапе творчества Г. Гонтаренко (я имею в виду два произведения из вокального цикла на русские народные тексты). Этому периоду, периоду обучения в Ленинградской консерватории по классу профессора В. Н. Салманова, она обязана многим. Ведь то была атмосфера музыкального вуза, где увлекались национальными особенностями в советской музыке, глубоко и серьезно изучали фольклор… Своего рода продолжением поисков в области вокальной музыки явился ее цикл на стихи А. Ахматовой. Он уже исполнялся и в Ростове, и за его пределами…

В концерте прозвучало также новое сочинение композитора – сюита для баяна „Старочеркасские картинки"…

Концерт завершился вокальным циклом на стихи В. Сосноры „Скоморохи". В этом была определенная логика. Во-первых, вечер таким образом и начался, и завершился вокальной музыкой. А, во-вторых, – это особенно важно – заключительный цикл, как и первый, носил ярко выраженный национальный характер и тем закреплял в сознании слушателей данную черту как одну из определяющих в музыке Г. Гонтаренко…»

Выдержки из статьи Т. Шагинян «Встречи, споры, размышления», опубликованной в газете «Вечерний Ростов 8 апреля 1986 года:

«Когда десять лет тому назад было предложено создать в нашем городе молодежный музыкальный клуб (все эти годы его ведет кандидат искусствоведения А. М. Цукер), это начинание было встречено достаточно сдержанно. Скептически напоминали о филармонических залах, зачастую пустующих во время концертов симфонической и камерной музыки. Не прибавится ли к ним еще один? Энтузиасты возражали: напротив, новый клуб будет воспитывать молодежь, нести ей музыкальную культуру, которой, увы, порой не хватает…

В течение первого года работы состоялось шесть заседаний, и после каждого из них количество пессимистов уменьшалось на глазах. В чем же секрет популярности клуба, уже выдержавшей проверку временем? Что привлекает на его заседания людей самых разных возрастов, профессий, интересов?

Первое, что бросается в глаза даже при беглом просмотре программ клубных вечеров, – это разнообразие их тематики. Вместе с ведущим мы переносимся то в незапамятную даль веков („Была ли музыка до Баха?"), то дразним свое воображение приятными звуками еще не написанной музыки („Слушатель третьего тысячелетия")…

При столь широком охвате эпох, стилей, жанров каждый слушатель неизбежно открывает для себя все новые и новые планеты в необъятной вселенной, имя которой – Искусство…»

Выдержки из статьи А. Цукера «Отразить дух времени», опубликованной в газете «Молот» 13 мая 1986 года:

«…Оценивая созданное за последние несколько лет, еще раз убеждаешься в том, что наша композиторская организация объединяет в себе группу одаренных, профессионально зрелых музыкантов, которым под силу создание произведений, достойных нашего времени. Вот лишь некоторые из них, которые и по прошествии времени не стерлись в памяти. „Камерная музыка" В. Ходоша, камерная кантата „Плачи" Г. Гонтаренко, соната-импровизация для фортепиано „Воспоминания о Грузии" А. Бакши – сочинения глубоко сокровенные, эмоционально наполненные, заставляющие думать и сопереживать.

К числу серьезных композиторских удач можно отнести и Четвертую сонату для баяна А. Кусякова, сочетающую в себе драматическую экспрессию и углубленную лирику и еще больше расширяющую возможности баянного исполнительства, ряд фортепианных произведений А. Матевосян, и в их числе Сюиту для двух фортепиано – музыку колоритную, наполненную богатыми и разнообразными красками.

<…> Мы все с нетерпением ждем постановки на ленинградской сцене балета Л. Клиничева „Тихий Дон". Премьера еще впереди, но знание музыки балета, которая не раз в виде сюит звучала в симфонических концертах, позволяет надеяться, что премьера эта будет яркой и впечатляющей.

<…> …Четвертая симфония А. Матевосян и симфония „Подвиг" А. Кусякова. Каждое из них создано мастером-профессионалом. Это

ощущается во всем: в умении выстроить форму, в свободном владении оркестровыми средствами…

Не могу не вспомнить в этой связи Вторую симфонию А. Матевосян, Концерт для оркестра А. Кусякова или его же Концерт-симфонию для скрипки с оркестром. Сколько неподдельной яркости и свежести было в этих сочинениях, как нетрадиционно, по-новому были осмыслены в них избранные жанры!..

<…>

Вспоминается исполнение квартета В. Ходоша на одном из заседаний Ростовского музыкального клуба. Он звучал анонимно, без объявления имени автора (таков был замысел организаторов вечера). Но с какой сосредоточенностью, стремясь не пропустить ни одного интонационного поворота, слушал зал это сочинение!..»

Из отчета о работе РГМПИ за 1985/86 уч. год:

Защищена кандидатская диссертация И. П. Дабаевой «Анализ поэтического текста как необходимый компонент целостного анализа вокальных произведений» 12 июня 1986 года.

Большой зал филармонии

19 июня 1986 года

СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ МОЛОДЫХ КОМПОЗИТОРОВ

Ю. Весняк (класс и. о. доцента В. С. Ходоша)
Симфония в 3 частях.

М. Фуксман (класс и. о. доцента В. С. Ходоша)
Концерт для фортепиано с оркестром.

Исполняет лауреат II Всероссийского конкурса симфонических оркестров РСФСР
РОСТОВСКИЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР
Дирижер – дипломант Международного конкурса
Е. САМОЙЛОВ

Солист **В. ДАЙЧ**

Из протоколов заседаний Ученого Совета РГМПИ 1986/87 уч. год:

РЕШЕНИЕ
Совета Ростовского государственного музыкально-педагогического института
Протокол № 1 от 10 октября 1986 г.
О формировании Художественного совета РГМПИ

В целях дальнейшего повышения художественного уровня концертных выступлений РГМПИ совершенствования их организации, а также во исполнение плана по ликвидации недостатков в области научно-методической работы, указанных в справке комиссии Ленинского РК КПСС и замечаний, высказанных в ходе проверки комиссией МК РСФСР, Республиканского Совета по НИРС, Совет РГМПИ

ПОСТАНОВЛЯЕТ:

1. Сформировать Художественный совет РГМПИ в составе: Е. Г. Шевляков (председатель), Л. Я. Хинчин (зам. председателя), С. Б. Куцовский, К. А. Назаретов, Ю. И. Васильев, Е. Г. Уринсон, Г. В. Хорошайло, К. Д. Хурдаян.

2. Поручить Художественному совету РГМПИ:

а) определение основных направлений и форм концертной работы, репертуарной политики РГМПИ, путей взаимодействия с творческими организациями города.

Малый зал
25 сентября 1986 года

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ
(к 80-летию со дня рождения)
В программе:
Квартет № 3 фа мажор.
Прелюдия и фуга ре минор.
Вокальный цикл сатиры «Картинки прошлого» на слова Саши Черного.
Вокальный цикл на стихи Е. Долматовского.
Романсы.
Исполнители:
Народный артист РСФСР **Б. Мазун** (бас).
Заслуженная артистка РСФСР **Е. Комарова** (меццо-сопрано).
Заслуженный артист ТувАССР **А. Гололобов** (фортепиано).
Л. Фарапонов (баритон)
Д. Дубинский (фортепиано).
Лауреат Всесоюзного конкурса струнный квартет в составе: **Г. Коган, Л. Атлас, Л. Айзенберг, А. Вольпов**.
Вступительное слово – кандидат искусствоведения **Анатолий Цукер.**

б) анализ эффективности концертной работы РГМПИ в целом, ее идейно-художественного уровня, воспитательно-эстетического воздействия на различные слушательские аудитории, вклада РГМПИ в музыкальную жизнь города.

в) перспективное планирование и контроль художественного уровня крупных общеинститутских концертных выступлений.

г) координация, анализ и выработка рекомендаций по концертной деятельности коллективов РГМПИ, исполнительских кафедр, музыкально-просветительской деятельности студентов.

В Витебске (октябрь 1986 года) состоялся джазовый фестиваль «Витебская осень», в котором приняли участие студенты эстрадно-джазового отделения РГМПИ (руководитель К. А. Назаретов). (Из отчета о научно-исследовательской и творческой работе студентов за 1986 г.)

Из отчета о научно-исследовательской работе института за 1986 год (отчет научно-методической и концертно-исполнительской работы эстрадно-джазового отделения):

Эстрадно-джазовое отделение явилось инициатором проведения цикла концертов в Ростоблфилармонии «Джаз в полдень», которые проводятся ежемесячно. В концертах принимают участие студенты и педагоги отделения (Биг-бенд, различные ансамбли I–IV курсов).

Лауреаты 1986 года

Шишкин Ю. (баян) – лауреат Международного конкурса аккордеонистов «Фогтландские дни музыки» - I премия (Германия, г. Клингенталь).

В составе ансамблей

Данько А. (баян) – лауреат III Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах – I премия (г. Тула).

Ильинский И. (баян) – лауреат III Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах – I премия (г. Тула).

Николаев А. (баян) – лауреат III Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах – I премия (г. Тула).

Петрашов С. (домра) – лауреат III Всероссийского конкурса исполнителей на народных инструментах – III премия (г. Тула).

ФИЛАРМОНИЯ РАБОЧЕГО

Сезон 1986–1987 гг.

ФОЛЬКЛОР И МОЛОДЕЖЬ

Исполнители:
ФОЛЬКЛОРНЫЙ АНСАМБЛЬ
Ростовского музыкально-педагогического института

Художественный руководитель
ТАТЬЯНА РУДИЧЕНКО

В концерте принимает участие
кандидат искусствоведения
АНАТОЛИЙ ЦУКЕР

Основные публикации педагогов 1986 г.
Статьи в научных сборниках и журналах

Кусяков А. И. Из выступления участника пленума // О задачах хоровых обществ российской Федерации по выполнению решений XXVII съезда КПСС: (Материалы пленума Правления ВХО, 23 мая 1986 г.) / Отв. за выпуск Т, Чистякова. – Пермь: ВХО, 1986, с. 30–34.

Тараева Г. Р. Возродить творческое общение: Полемические заметки. [О проблемах вузовской музыкальной педагогики] // Сов. музыка, 1986, № 9, с. 94–97.

Тараева Г. Р. Образ новой науки. [О научных исследованиях профессора Е. В. Назайкинского] // Сов. музыка, 1986, № 11, с. 89–90.

Тараева Г. Р. Проблемы педагогической профориентации на музыковедческих факультетах вуза / / Проблемы подготовки педагогических кадров в музыкальных вузах: Материалы межвузовской научно-методич. конференции. – Тбилиси: ТбГК, 1986, с. 119–130.

Токарева О. Ф. Русские национальные черты в тематизме Б. Чайковского // Проблемы истории русской и советской музыки: Сб. трудов. Вып. 88 / Отв. ред. Т. Е. Лейе. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986, с. 83–103, нот., библиогр.

Цукер А. М. От диалога к синтезу. [О проблемах массовых жанров] // Сов. музыка, 1986, № 6, с. 15–21.

Черных М. П. Об основных направлениях педагогической работы в классе концертмейстерской подготовки: Методические рекомендации. – Ростов-на-Дону: РГМПИ, 1986. – 11 с.

Шабунова И. М. Проблемы функционирования электронной музыки. – М.: Информкультура: Культура и искусства за рубежом: Серия «Музыка»: Экспресс-информация, 1986, № 5. – 15 с.

Нотные публикации

Израйлевич Л. И. Донская баллада / Сл. Н. Скребова // Романсы советских композиторов: Для высокого голоса и фортепиано. Вып. XI . – М.: Сов. композитор, 1986, с 1–6.

Израйлевич Л. И. По-над Доном, по-над яром / Сл. Н. Скребова; Клиничев Л. П. Вдовий соловей / Сл. А. Гриценко: [Для голоса и фортепиано]; Клиничев Л. П. Донская урожайная / Сл. А. Гриценко: [Для голоса и фортепиано]; Красноскулов В. Ф. Комсомол – это наша любовь / Сл. Н. Скребова; Кусяков А. И. Вальс хлеборобов / Сл. А. Анисимова; Ходош В. С. Песня о дружбе / Сл. Н. Костарева; Песня о матери / Сл. Т. Зумакуловой / Перевод с балкарского Ю. Нейман // Там, где Дон течет: Сб. песен: [Для голоса и фортепиано] / Сост. В. С. Ходош. – Ростов-на-Дону: Ростиздат, 1986, с. 23–26.

Клиничев Л. П. Рондо // Песни для фортепиано. Вып. 7 / Под ред. Л. Просыпаловой. – М.: Сов. композитор, 1986, с. 72 – 83. – (Пед. репертуар музучилищ: I – II курсы).

Красноскулов В. Ф. Мой Атоммаш: «Смолк шум станков – сегодня смена кончена…» / Сл. А. Анисимова // Песня-86: Песни для голоса (хора) в сопров. Фортепиано (баяна, гитары). Вып. 5. – М.: Сов. композитор, 1986, с. 28–30.

Красноскулов В. Ф. Соната для скрипки и фортепиано. – Э. Казачков. Соната для скрипки и фортепиано. – М.: Сов. композитор, 1986, с. 3–39, 1–10.

Ходош В. С. Котауси и Мауси: «Жила-была мышка Мауси…» Сл. Анг. Нар. детской песенки; Пер. К. Чуковского // Песни для октябрят: [Для голоса в сопров. фортепиано] . Вып. 11 / Сост. М. Г. Коротков. – М.: Сов. композитор, 1986, с. 35–37.

Ходош В. С. Хоры без сопровождения. – Сов. Композитор, 1986. – 48 с.

На правительственном концерте. Заслуженный артист РСФСР А. Венедиктов и А. Субботин

1987

Состав сотрудников, принятых в 1987 году

Кафедра сольного пения

Янкевич Ю. А. (с 2 февраля)

Кафедра народных инструментов

Шахова Н. Г. (с 26 января)

Кафедра общенаучных дисциплин

Михайлов Е. Н. (с 17 февраля)

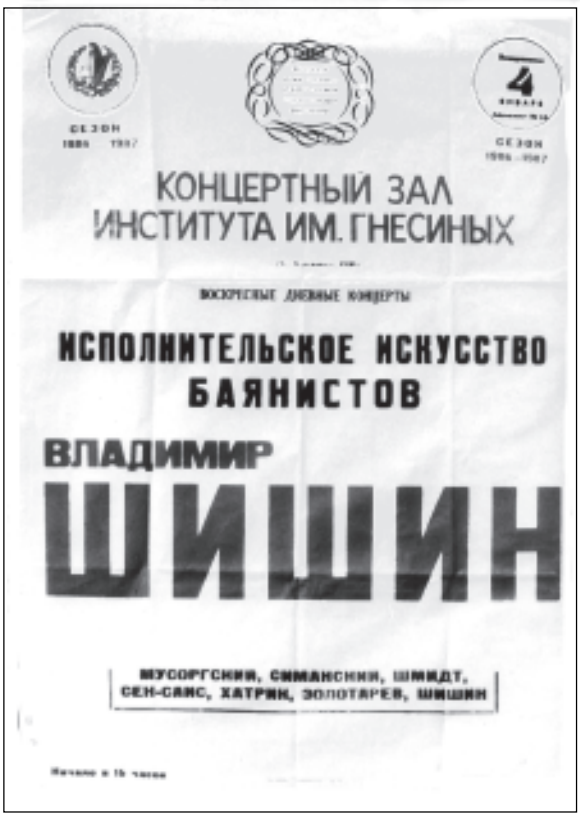
Концертмейстеры

Иваненко Л. А. (с 1 сентября)

Ильина И. Н (с 12 сентября)

Ковалев О. Л. (с 15 сентября)

Мазаева Г. Н. (с 19 января)



20–23 марта 1987 года в РГМПИ проходила IV методическая конференция преподавателей дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ Северного Кавказа на тему «Роль техники дирижирования в формировании хормейстера». В конференции принимали участие преподаватели и учащиеся музыкальных училищ городов: Ставрополя, Минвод, Майкопа, Новороссийска, Северодонецка, Йошкар-Олы, Шахт, Таганрога, Ростова-на-Дону.

Прозвучали доклады:

Некоторые проблемы в системе обучения технике дирижирования учащихся. Зав. кафедрой хорового дирижирования Ю. И. Васильев.

Роль пластических упражнений в технике дирижирования. Зав. кафедрой хорового дирижирования Ю. И. Васильев.

Некоторые проблемы дирижерской техники в системе комплексного воспитания воспитания хормейстера. Ст. преп. РГМПИ Э. Я. Ходош.

О преодолении метро-ритмических трудностей на уроке по дирижированию. Преп. кафедры С. А. Тараканов.

В рамках конференции состоялись концерты: концерт хора дирижерско-хорового факультета РГМПИ – руководитель Г. В. Хорошайло; концерт женского хора РГМПИ – руководитель С. А. Тараканов; концерт фольклорного ансамбля РГМПИ – руководитель Т. С. Рудиченко; концерт лауреата Международного конкурса им. А. Сегицци Ростовского камерного хора – руководитель и дирижер – лауреат Международного конкурса Ю. Васильев; концерт детских хоровых коллективов.

С 1 по 5 апреля 1987 года в РГМПИ проходила 6-я методическая конференция преподавателей отделений народных инструментов музыкальных училищ Северного Кавказа и Ростовской области.

Прозвучали доклады:

Вопросы музыкального образования в свете постановлений и решений партии и правительства. Проректор по научной работе РГМПИ Е. Г. Шевляков.

Анализ уровня подготовки абитуриентов в связи с требованиями вуза. Декан РГМПИ А. В. Сахаров.

Актуальные вопросы современного исполнительства и баянной методики. Резервы повышения художественного уровня баянного исполнительства. Искусство регистровки. Проф. В. А. Семенов.

Основные недостатки абитуриентов по классу дирижирования. И. о. проф. Р. Г. Каспаров.

О выразительности дирижерского жеста. Ст. преп. Д. В. Кисеев.

Баянная фактура и художественный образ в исполнительском процессе. Преп. Ю. В. Леденев.

Комплексный подход в работе над техникой баяниста. И. о. доц. В. В. Ушенин.

Новая систематизация штрихов на баяне. Ст. преп. В. И. Шишин.

Вопросы современной методики преподавания дирижирования в связи с реформой среднего и высшего образования. Применение ЭВМ в дирижерской педагогике. И. о. доц. Г. Д. Семенова.

Актуальные вопросы исполнительства на баяне и аккордеоне в СССР и за рубежом. Проф. В. А. Семенов.

В рамках конференции состоялись концерты:

КОНЦЕРТ

1 отделение

Оркестр народных инструментов РГМПИ, руководитель К. Д. Хурдаян

2 отделение

Дуэт баянистов лауреатов Международных конкурсов А. Заикина и Г. Галицкого.

Лауреат Всероссийского конкурса ансамбль «Калинка», руководитель В. В. Ушенин.

Фольклорный ансамбль РГМПИ и РОСК, руководитель Т. С. Рудиченко.

Концерт педагогов и студентов кафедры народных инструментов РГМПИ, лауреатов Всесоюзных, Всероссийских и Международных конкурсов.

2–5 апреля 1987 года проходил II Донской фестиваль эстрадной и инструментальной джазовой музыки. 2 и 5 апреля состоялись выступления джаз-оркестра под управлением К. Назаретова.

ПО РОСТОВСКОМУ ГОСУДАРСТВЕННОМУ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМУ ИНСТИТУТУ

ПРИКАЗ

№ 22 6 апреля 1987 г.

О создании Совета по НИРС

В целях совершенствования научно-исследовательской работы студентов в соответствии с решениями Минвуза СССР, ЦК ВЛКСМ об улучшении качества подготовки специалистов сформировать совет по НИРС в составе:

Шевляков Е. Г. – председатель НИРС

Михайлов Е. Н. – научный руководитель СНТО, зам. председателя НИРС.

Гузий В. М.

Селицкий А. Я. /члены совета

Бакши Л. С.

Ходош Э. Я.

Коваленко О.

Поручить совету по НИРС руководство общеинститутскими научно-исследовательскими мероприятиями, координацию работы кружков СНТО, исполнительских коллективов и других подразделений НИРС; а также координацию учебных и внеучебных форм НИРС, поддержание контактов с органами НИРС других вузов и вышестоящими организациями НИРС.

Ректор А. И. Кусяков

Зав. канцелярией Р. П. Титаренко

14–17 мая 1987 года в РГМПИ проходила научная конференция выпускников 1967–1987 гг. (К 70-летию Октября и к 20-летию РГМПИ. Кафедра истории музыки). В конференции принимали участие преподаватели: М. Асланян (Орловский институт культуры), Л. Васильченко (Рязанский институт культуры), И. Джиловдарова (ст. библиограф библиотеки РГМПИ), Н. Мещерякова (аспирантка Ленинградской консерватории), И. Топилина (Таганрогский пединститут), В. Щербакова (РУИ), Г. Герасимова (муз. училище г. Губкин), Н. Михайловская (Новороссийское муз. училище), О. Савченко (директор ДМШ с. Заветное), Л. Кольвах (лектор-музыковед Ростовской областной филармонии), А. Либерман

(консультант РО Союза композиторов РСФСР), В. Дзюбина (муз. воспитатель детского сада г. Ростова), Л. Аверкова (ДМШ г. Ростова), О. Евтефеева (общеобразовательная школа № 96 г. Ростова), Л. Степыгина (Шахтинское музучилище), М. Стародубская (Артемовское музучилище), С. Образцова, Л. Арбузова, Т. Адининская (Шахтинское музучилище).

Выдержки из статьи Г. Тараевой «Все жанры… (размышления критика после концерта симфонической музыки)», опубликованной в газете «Вечерний Ростов» 22 мая 1987 года:

«Вот и подходит к концу фестиваль „Донская весна", подаривший ростовчанам много встреч, самых разных впечатлений. Заметным событием фестиваля был большой концерт симфонической музыки, прошедший в один из дней в филармонии…

В программе концерта, в котором выступили симфонический оркестр под управлением заслуженного артиста РСФСР С. Когана, хоровой коллектив училища искусств, детский хор при Доме офицеров и городской хор мальчиков… <…>

Поэма „Сказ о Федоре Подтелкове" Л. Израйлевича – характерное для композитора воплощение героико-патриотической темы. Написанная четверть века назад в русле традиций программного поэмного симфонизма, она иллюстрирует страницы борьбы и смерти в годы гражданской войны донского деятеля революции…

Верность жанру монументальной героической симфонии продемонстрировала своим новым сочинением А. Матевосян. Исполнение в описываемом концерте ее Пятой симфонии было премьерным…

В конце первого отделения были исполнены фрагменты сюиты балета Л. Клиничева „Тихий Дон"…

…Зазвучала яркая и звонкая кантата В. Красноскулова „Нужна весна". Эпилог концерта с радостным подъемом пропели детские хоровые коллективы. Песни И. Левина „Подарите мне кота" и „Солнце улыбается" в исполнении детей были ярким апофеозом концерта…»

В 1987 году на заседании Специализированного Совета по присуждению ученых степеней кандидата наук Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова состоялась защита диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения Г. Е. Калошиной «Особенности симфонизации монументальных вокальных жанров А. Онеггера».

Симфонический оркестр Ростовской консерватории

Лауреаты 1987 года

В составе ансамблей

Кандрачьян А. (фортепиано) – лауреат Международного фестиваля джаза (Польша, г. Калиш).

Яковлев Н. (контрабас) – лауреат Международного фестиваля джаза (Польша, г. Калиш).

Основные публикации педагогов 1987 г. Книги и статьи в научных сборниках и журналах

Арабкерцева С. Б. Рахманинов. Пьесы-фантазии ор. 3 в репертуаре учащихся музыкальных училищ: Стилевые особенности интерпретации. (Методическая разработка). – Ростов-на-Дону: Метод. кабинет по учебным заведениям культуры и искусства Управления культуры Ростоблисполкома, 1987. – 10 с.

Бекетова Н. В. Типы обличительных концепций Прокофьева и Шостаковича // Традиционное и новое в отечественном музыкальном искусстве: Сб. статей / Отв. ред. Мелик-Шахназарова Н. Г., Тараканов М. Е. – М.: НИИ искусствознания МК СССР, 1987, с. 65–80.

Денежкин В. А. Некоторые аспекты работы над фортепианными ансамблями Гайдна и Моцарта в классе камерного ансамбля. – Черкесск: Метод. кабинет по учебным заведениям культуры и искусства Управления культуры Карачаево-Черкесского облисполкома, 1987. – 27 с., нот., библиогр.

Зубченко О. В. Григорий Евгеньевич Авксентьев // Донские страницы: Воспоминания. Очерки. Документы. Вып. 5 / Ред. колл.: Б. П. Агуренко и др.; Сост. Т. К. Кобец. – Ростов-на-Дону: Ростиздат, 1987, с. 87–101, фото.

Кисеев Д. В. С другом – баяном. [О красноармейце-баянисте М. А. Быкадорове] // Советский воин, 1987, № 18, с. 26. – (Дни и ночи войны).

Красноскулов В. Ф. Великий Октябрь и музыкальная жизнь Дона // В помощь лектору. – Ростов-на-Дону: Рост. обл. отд. общества «Знание», 1987. – 17 с. – (Ростовская композиторская организация в год 70-летия Октября).

Мещерякова Н. А. Из истории местной музыкальной критики // Методы исследования журналистики: Материалы научной конференции / Отв. ред. Я. Симкин. – Ростов-на-Дону: Изд. РГУ, 1987.

Селицкий А. Я. Открытие хорошо знакомого. [Рецензия на книгу А. М. Цукера «Микаэл Таривердиев». – М.: Сов. Композитор, 1985. – 288 с.] // Муз. жизнь, 1987, № 8, с. 24.

Симонова Н. Н. О развитии творческого воображения исполнителя: (Методические рекомендации). – Ростов-на-Дону: РГМПИ, 1987. – 11 с., библиогр.

Тараева Г. Р. Музыкально-эстетическая деятельность и воспитание музыкально-речевой культуры // Вопросы исполнительской подготовки учителя музыки: Межвузовский сб. науч. трудов / Ред. колл.: Е. П. Александров и др. – Ростов-на-Дону: Изд. РГМПИ, 1987, с. 3 – 15.

Цукер А. М. Музыкальный клуб – путь к слушателю // Сов. музыка 1987, № 9.

Цукер А. М. Перспективы и формы [музыкального просветительства] // Сов. музыка, 1987, □ 9, с. 65 – 70. – (Музыкальный клуб – путь к слушателю).

Нотные публикации

Быкадоров Н. А. Колыбельная Оленьке / Сл. М. Петренко: [Для голоса и фортепиано] // М. Петренко. Нарисуй мне ночь. – Киев, 1987, с. 39–40, на укр. языке. – (Вокальные произведения на слова украинских поэтов).

Израйлевич Л. И. Вальс: (Фрагмент); Пастушок // Альбом баяниста: Пьесы для готово-выборного баяна / Сост. В. М. Фирсов. – Кызыл: Тувин. Кн. изд., 1987. – (МК Тувин. АССР).

Израйлевич Л. И. Сказка // Пьесы для фортепиано. Вып. 14 / Сост. и пед. ред. И. А. Дашковой. – М.: Сов. композитор, 1987, с. 31–32. – (Сов. композиторы – детям: Ст. классы ДМШ).

Красноскулов В. Ф. Разгорается день: «Над отчизной моей занимается юное утро…» / Сл. Е. Нефедова // Родина: Песни и хоры: [Для смеш. И муж. Четырех- и многоголос. Хоров] без сопров. и в сопров. фортепиано (баяна) / Сост. Б. А. Селиванов. – [Партитура]. – М.: Сов. композитор, 1987, с. 35–45.

Кусяков А. И. Соната № 3 // Играет Александр Данилов: Концертные пьесы для балалайки и фортепиано / Исполнительская ред. А. С. Данилова. – М.: Сов. композитор, 1987, с. 1–32.

Семенов В. А. Вариации на тему казачьей песни «По Дону гуляет…» // Концертная программа баянистов: Играют студенты Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. Вып. 5 / Сост. Ф. Р. Липс. – М.: Сов. Композитор, 1987, с. 36–44.

Семенов В. А. Литовская песня // Библиотека аккордеониста. [Вып. 10] / Сост. и спец. Ред. Э. Габнис. – Вильнюс: Вага, 1987.

Ходош В. С. Сонатина // Сонатины и вариации: Для фортепиано. Вып. 2 / Под ред. И. Дашковой. – М.: Сов. композитор, 1987, с. 62–71. – (Сов. композиторы – детям: Младшие, средние и старшие классы ДМШ).

Ходош В. С. Хор // Пьесы для фортепиано. Вып. 17 / Сост. и пед. ред. В. Л. Габриэлова. – М.: Сов. Композитор, 1987, с. 37–38. – (Сов. композиторы. – детям: Средние классы ДМШ).

Публикация ***О. Ермак***

ИЗДАНИЯ РОСТОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ (АКАДЕМИИ) им. С. В. РАХМАНИНОВА 2006

НАУЧНЫЕ ИЗДАНИЯ

Музыкально-теоретическое образование: современные воззрения и практика: Сб. статей и материалов / Ред.-сост. И. П. Дабаева. 316 с.

В сборник включены статьи, методические разработки, тезисы докладов педагогов Ростовской консерватории, музыкальных училищ и ДМШ Северо-Кавказского региона, обсужденные в рамках научно-практической конференции «Музыкально-теоретическое образование: современные воззрения и практика», проведенной кафедрой теории музыки и композиции РГК им. С. В. Рахманинова в апреле 2005 года. Затронутые авторами проблемы охватывают широкий спектр вопросов музыкально-теоретического образования и направлены прежде всего в сторону поиска новых, более эффективных методических решений, концентрирующих в себе многолетний опыт педагогической деятельности.

Издание адресовано педагогам, ведущим занятия по музыкально-теоретическим дисциплинам во всех звеньях музыкального воспитания и образования.

Южно-Российский музыкальный альманах–2005. 364 с.

«Южно-Российский музыкальный альманах–2005», продолжающий серию ежегодников, включает в себя статьи по проблемам музыкальной науки, исполнительского искусства, музыкального образования, театрально-концертной жизни, истории музыкальной культуры Северного Кавказа, портреты крупных музыкантов, внесших весомый вклад в культуру Юга России, а также информацию о прошлом и настоящем Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова.

Альманах адресован музыкантам-профессионалам, преподавателям и студентам музыкальных учебных заведений, однако многое в нем может представлять интерес и для широкого круга читателей, интересующихся музыкальным искусством и культурой родного края.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ

Лосева И. Н. **Проблема человека в западноевропейской и русской философии: учебное пособие для студентов гуманитарных и творческих вузов. 184 с.**

Настоящее учебное пособие представляет собой лекции доктора философских наук, профессора И. Н. Лосевой, которые она читает в Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова на протяжении ряда лет. Став письменным текстом, лекции не утратили благотворной связи с живой речью. Первостепенное внимание читателя привлечено к проблеме человека, смысла его жизни, сознания, морали, творчества, эстетических взглядов (в общем виде). Не отступая от требований Госстандарта, автор подробно знакомит читателей с особенностями русской философии, с творениями таких мыслителей отечественного духовного Ренессанса как В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев, П. А. Флоренский.

Книга предназначена для студентов гуманитарных факультетов, творческих вузов, а также для всех тех, кто интересуется философскими взглядами на человека в разные эпохи в западноевропейской и русской философии.

Щербаков М. Н. **Методика обучения игре на виолончели и контрабасе**: Учебное пособие для оркестровых факультетов музыкальных вузов. 20 с.

Константинова Н. С. **Общее фортепиано**: Программа для студентов теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. 12 с.

Чаплина Е. Н. **Из истории французской клавирной музыки XVI–XVIII веков:** Учебное пособие по курсу истории фортепианного искусства. 64 с.

В пособии изложена история возникновения и эволюции струнных клавишных инструментов, процесс «вытеснения» лютни, спинета и других инструментов клавесином. На основе анализа большого количества труднодоступных материалов и источников на иностранных языках освещаются процессы эволюции исполнительства и композиторского творчества, приведшие искусство французского клавесинизма к мировому признанию. Пособие предназначено для студентов фортепианных факультетов музыкальных вузов и фортепианных отделений училищ.

Франтова Т. В. **Полифония. Техники композиции XX века**: Программа-конспект для музыкальных вузов. Специальность 051200 «Композиция». 40 с.

Франтова Т. В. **О типологии форм барочной фуги**: Лекции по курсу «Полифония»: Учебное пособие для студентов теоретико-композиторских факультетов консерватории и вузов искусств. Специальность 051400 «Музыковедение». 28 с.

Франтова Т. В. **Каноническое письмо в композиторских техниках XX века**: Учебное пособие для студентов теоретико-композиторских факультетов консерватории и вузов искусств. 20 с.

Орловская Н. А. **В. Ф. Красноскулов. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром**: методическое пособие для педагогов фортепианных отделений детских музыкальных школ. 16 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ашхотов Беслан Галимович – доктор искусствоведения, профессор, проректор по учебной работе Северо-Кавказского государственного института искусств (Нальчик)

Биджакова Наталия Леонтьевна – соискатель Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, преподаватель Донецкой государственной консерватории (академии) им. С. С. Прокофьева

Волощенко Анна Юрьевна – кандидат искусствоведения, преподаватель ДМШ им. Ипполитова-Иванова

Гордон Инна Сергеевна – преподаватель музыки (Израиль)

Гринева Мария Ивановна – студентка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Давыдова Виктория Павловна – соискатель Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, старший преподаватель кафедры истории музыки Волгоградского муниципального института искусств им. П. А. Серебрякова

Ермак Ольга Петровна – студентка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Желнова Юлия Николаевна – студентка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Зинькевич Елена Сергеевна – доктор искусствоведения, профессор Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Калошина Галина Евгеньевна – кандидат искусствоведения, и. о. профессора Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Келле Валида Махмудовна – доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки им. Гнесиных

Кинус Юрий Григорьевич – заслуженный деятель Всероссийского музыкального общества, кандидат искусствоведения, художественный руководитель и дирижер Муниципального джаз-оркестра Кима Назаретова, преподаватель Ростовского училища искусств

Кисеева Елена Васильевна – кандидат искусствоведения, преподаватель Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Козлыкина Светлана Александровна – аспирантка, преподаватель Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Кондрашов Михаил Владимирович – соискатель Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, преподаватель Волгоградского муниципального института искусств им. П. А. Серебрякова

Кривеженко Виктория Сергеевна – аспирантка, преподаватель Средней специальной музыкальной школы 11-летки (Колледжа) при Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Крикунова Ирина Геннадиевна– преподаватель Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, солистка Ростовского государственного музыкального театра

Крылова Александра Владимировна – доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Луцкер Павел Валерьевич – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва)

Мещерякова Наталия Алексеевна – кандидат искусствоведения, доцент Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Мишина Александра Михайловна – аспирантка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, преподаватель Краснодарского музыкального колледжа им. Н. А. Римского-Корсакова

Мурадян Галина Викторовна – преподаватель Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Некрасова Инна Михайловна – кандидат искусствоведения, и. о. доцента кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории

Овчинникова Татьяна Константиновна – преподаватель Шахтинского музыкального училища, руководитель камерного хора

Петровская Ольга – аспирантка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Показанник Елена Владимировна – кандидат искусствоведения, доцент Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Предоляк Анна Анатольевна – аспирантка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, преподаватель Краснодарского государственного университета культуры и искусств

Рудиченко Татьяна Семеновна – доктор искусствоведения, и. о. профессора Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Рыбинцева Галина Валериановна – кандидат философских наук, доцент Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Саввина Людмила Владимировна – заслуженный работник Высшей школы России, кандидат искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории

Селицкий Александр Яковлевич – академик Российской академии естествознания, доктор искусствоведения, профессор Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Стручалина Эвелина Алексеевна – кандидат искусствоведения, доцент Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Сусидко Ирина Петровна – доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных

Тараева Галина Рубеновна – кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой инновационной педагогики Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Ушенин Владимир Васильевич – заслуженный артист России, кандидат искусствоведения, профессор Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Франтова Татьяна Владимировна – доктор искусствоведения, профессор Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Хорошайло Галина Васильевна – кандидат искусствоведения, профессор Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Хрущева Маргарита Геннадиевна – ответственный секретарь Астраханской региональной организации Союза композиторов России, кандидат искусствоведения, и. о. профессора кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории

Цукер Анатолий Моисеевич – заслуженный деятель искусств России, академик Российской академии искусствознания, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной и концертной работе, заведующий кафедрой истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Шабунова Ирина Михайловна – кандидат искусствоведения, и. о. профессора Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Шлыкова Елена Александровна – кандидат искусствоведения, и. о. доцента Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Явдошенко Анна Алексеевна– студентка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

CONTENTS

MOZART AND MOZARTIANISM

I. Susidko, P. Lutsker. New tendencies in the studies of Mozart of the last decades.....9
A. Tsuker. «Mozart, you are not worthy of yourself...» Pushkin's little tragedy as a myth and an artistic study.....14
G. Muradyan. About the virtuosity of Mozart's clavier style. Performer's notes.....23
E. Shlykova. Mozart's violin concertos.....28

A GIFT TO SHOSTAKOVICH

A. Tsuker. Shostakovich and Mussorgsky: musicological self-reflections.....33
I. Shabunova. Percussion instruments in Shostakovich's symphonies.....42
E. Zinkevich. «Walks» with Shostakovich.....48

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

T. Rudichenko. Frame texts organization in canonical cultures: stereotypes and their realization.....65
B.Ashkhotov. Artist's portrait in the interior of chamber-instrumental genre (To the 65-th anniversary of J. K. Haupa).....72
A. Selitsky. Maestro from Taganrog (To the 60-th anniversary of A.Gurevich and to the 15-th anniversary of Municipal chamber orchestra).....80

THETRE AND CONCERT LIFE

A. Selitsky. «Rostov Premieres» – 3. Facts, figures, opinions.....87

PROBLEMS OF MUSICAL CULTURE

S. Kozlykina. Sound pitch system of clavier compositions of Jirolamo Frescobaldi.....95
V. Krivezhenko. Genre and stylistic features of Liszt's oratorio «Christ».....113
G. Kaloshina. «Carmelites' dialogues» of F. Pulenk in the context of evolution of French historic opera. Problems of conception and genre synthesis.....119
E. Kiseyeva. Chamber vocal lyrics of N.N.Cherepnin and symbolism.....129
A. Predolyak. «New» mystery conception in K. Shtokhauzen heptalogy «Licht».....138
A. Mishina. The genre of postlude in the creative work of V. Sylvestrov (with an example of chamber instrumental compositions of 1980-th).....146
I. Nekrasova. About dramaturgical functions of silence in contemporary music.....155
L. Savvina. Informational area of music: to the question of sound pitch codes typology in the 20-th century compositions.....159
V. Davydova. About neoexpressionism tendency in the evolution of flute music of the second half of the 20-th century.....164
T. Ovchinnikova. Choral theatre as a phenomenon of Russian musical culture.....172

MUSICAL EDUCATION

A. Krylova. Art and management: thoughts about profession.....181

PERFORMING ARTS

O. Petrovskaya. «Well tempered clavier» by J.S Bach in the interpretation of M. V. Judina: the evolution of performing interpretation....187
A. Voloshchenko. Some vocal difficulties while singing Richard Wagner's compositions....190
N. Bidzakova. About the influence of performing art on chamber instrumental creative work of the first half of the 20-th century composers....193
M. Kondrashov. The problems of style and genre coordination in «Music for folk orchestra from «Three times»» by G.Tolstenko: to help the conductor of folk instruments orchestra....201

PUBLICATIONS

Dmitry Pokrovsky: «Nor folklore is dying away but the people without it». Publication of *A. Selizky*....207
Spassky N. Pyotr Vasilievich Spassky (1896–1968). About life, church, musical, cultural and enlightener activity. Publication of *T. Rudichenko*....210

PERSONS CELEBRATING THEIR JUBILEES

To the 85-th anniversary of N. F. Tiftikidi

E. Struchalina. The draft of a jubilee portrait....215
I. Gordon. A happy person....222
N. Mesheryakova. A. Zuker. Margarita at the height of her mastery. Sketches to the novel with the traits of sonata character. (To the 80-th anniversary of M. N. Khudoverdova)....229
V. Kelle. Welfare time will not come itself. (To the 70-th anniversary of M. N. Sayamov)....235
Ju. Zhelnova. I devote myself solely to what I'm interested. (To the 70-th anniversary of S. P. Sakhorova)...240
G. Rybintseva. Lyrical soprano of a historian. (To the 70-th anniversary of N. P. Shlyandova)....243
G. Tarayeva. Woman's stories of Susanna Arakbertseva. (To the 60-th anniversary)....246
T. Frantova. «Happiness is when you write and you result». (To the 60-th anniversary of G. N. Gontarenko)....250
V. Ushenin. Life devoted to bayan. (To the 60-th anniversary of V. A. Semenov)....256
E. *Pokazannik*. «Thanks to and regardless of…». (To the 60-th anniversary of V. V. Ushenin)....262
G. Khoroshaylo. Teacher by vocation. (To the 60-th anniversary of E. Ya. Khodosh)....267
A. Yavdoshenko. Couldn't it be otherwise? (To the 60-th anniversary of L. N. Shabanyants)....273

TO THE MEMORY OF THE DEPARTED

To the 90-th anniversary of the birth of Roman (Aristakes) Grigoryevich Kasparov (1916–1989)

M. Grinyeva. Novel with the conductor's baton....277

To the 85-th anniversary of the birth of Alexandra Petrovna Belyayeva (1921–1998)

I. Krikunova. Her name is destiny....281

To the 85-th anniversary of the birth of Evgeny Grigoryevich Urinson (1936–1994)

T. Frantova. Look who has gone away…....282

To the 85-th anniversary of the birth of Kim Avedikovich Nazaretov (1936–1993)

Ju. Kinus. The knight of jazz....292

To the memory of Alexander Ivanovich Blinov (1945–2006)

M. Khrushcheva. To the memory of a friend....295

ROSTOV CONSERVATOIRE: HISTORY AND PRESENT DAY

Rostov State Musical pedagogical Institute in documents and sourses.1978–1987. The publication of *O. Jermak*.....299

Rostov State Rakhmaninov Conservatoire issues.....350

Information about the autors.....352

Contents.....354

Научное издание

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ
2006

Редакторы:
А. Я. Селицкий (Проблемы музыкальной, науки; Юбиляры; Памяти ушедших)
Т. С. Рудиченко (Музыкальная культура Юга России)
И. М. Шабунова (Проблемы музыкальной науки; Музыкальное образование)
Г. В. Рыбинцева (Исполнительское искусство)
Н. В. Самоходкина (Театрально-концертная жизнь; Публикации; Юбиляры; Памяти ушедших; Ростовская консерватория: история и современность)

Перевод *С. Н. Смурыгина*
Технический редактор *Н. В. Самоходкина*
Художественное оформление, компьютерная верстка *Н. В. Самоходкина*

Фото для обложки *С. В. Зимнухов*

На обложке: витраж «Vita brevis, ars longa» художника А. С. Апрышко
(Ростовская консерватория, 1991)

Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова
344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23

Наш сайт: www.rostcons.ru
e-mail: rostcons@aaanet.ru, riocons@mail.ru

Подписано в печать 3.09.2007. Формат 60x90/8
Бумага офсетная. Печать офсетная. Уч.-изд. л. 44,5
Тираж 300 экз. Заказ №