

ИСКУССТВО «ИГРАЮЩЕГО БЫТИЯ» (К 85-летию Георгия Балаева)

Начну с лирики. У каждого творческого человека есть самые трепетные воспоминания детства. Таким для меня стало знакомство в 12 лет с композитором Георгием Балаевым. Собственно, ансамбль Балаева в нашем городе знали абсолютно все. Каждое посещение престижных кинотеатров «Победа», «Родина», «Комсомолец» начиналось в 50–60-е годы с общения с его замечательным коллективом и с его песнями, ибо перед началом сеансов всегда звучала музыка. И не потому, что надо было завлекать зрителя в кинозал, нет! Самое доступное и «наиважнейшее» из искусств посещали в те годы охотно: семьями, компанией друзей, всем классом. И своеобразным подарком, ярким дополнением к дневным и вечерним киносеансам в воскресенье было выступление эстрадного ансамбля или оркестра под управлением Г. М. Балаева. Его песни очень любили: они часто звучали в различных клубах, в самодеятельных коллективах, филармонические артисты также включали их в свой репертуар. Его инструментальные композиции с удовольствием слушали и в концертах, и по радио.

В моей школе № 90 тоже был хор, в котором я солировала. И однажды наш руководитель выбрал для смотра самодеятельности две песни Георгия Балаева. Мы их исполняли после песни «Хотят ли русские войны» Колмановского. Очень волновались. И вот после исполнения к нам за кулисы пришел удивительно симпатичный человек и стал радостно нас поздравлять. Мы, было, подумали, что выиграли конкурс самодеятельности, но оказалось, что самый настоящий композитор пришел познакомиться с юными исполнителями. Я тогда расхрибалась и сказала, что тоже сочиняю песни. Он вызвался послушать. Так в далеком 1957 году в мою жизнь вошел замечательный музыкант, удивительно теплый и сердечный человек Георгий Балаев.

Я еще несколько раз исполняла его песни уже в Ростовском университете, где с 1961 года училась на мехмате и пела в ТЭФФ (театре эстрады физического факультета). Мы их исполняли даже на выездных гастролях в Москве и Ленинграде зимой



1962 года. Балаев мне очень помог и в моих первых опытах сочинения музыки. Песни я сочиняла в огромном количестве, а вот аранжировать для эстрадного коллектива не умела. Мы ходили на киносеансы, чтобы учиться оркестровке, покупали пластинки с его записями.

На занятиях по композиции с замечательным композитором А. Артамоновым я выполняла упражнения по инструментовке для симфонического состава. Напомню, что эстрадные коллективы тех лет формировались по принципам симфоджаза, но звучание эстрадного ансамбля или оркестра было иным, нежели оркестра симфонического, существовали другие приемы оркестрового письма, включавшие импровизации солирующих инструментов. Ритмический пульс ударных создавал особую энергетику, колорит групп инструментов и их миксты в непривычно терпких гармониях были иными, нежели в традиционных стилях. А пособий по оркестровке для этих коллективов не было.

Советские эстрадно-джазовые коллективы синтезировали принципы симфонических оркестров, оркестров русских народных инструментов и зарубежных джаз-коллективов типа оркестра Глена Миллера (хотя открыто в симпатиях к джазу предпочитали «не распространяться»).

Эстрадно-симфонический оркестр Гостелерадио Юрия Силантьева или ансамбль Леонида Утесова были далеко. А здесь, в Ростове-на-Дону, в те годы самым профессиональным был коллектив Балаева. И он выполнил свою роль. Как когда-то «декабристы разбудили Герцена», так в Ростове Георгий Балаев «разбудил» Кима Назаретова. Я помню Кима Аведиковича молодым пианистом вначале на выпускных экзаменах в музыкальном училище, исполняющим сонату Бабаджаняна, потом студентом Харьковской консерватории, солирующим в концерте Хачатуряна с симфоническим оркестром филармонии под руководством Леонида Каца. И могу с полной ответственностью сказать, что в его академических пианистических выступлениях явно присутствовал пульс джаза. Он как-то очень «смачно» подчеркивал синкопы в первой части, а в медленной части Концерта Хачатуряна чуть затягивал начало такта, еле заметно «свингуя». В его гибких *tubato*, в особой манере колорирования мелодизированных в импрессионистическом духе «аккордовых гроздьев» явно угадывался будущий создатель Ростовского биг-бенда. Он так же, как и Балаев, смог предслышать ритмы будущего. Как потом я узнала, он в те годы тоже учился у Балаева.

Но дорогу в это будущее проложил все-таки Георгий Балаев, он, безусловно, был лидером нашего донского края в области эстрадно-джазового искусства. Как свидетельствуют факты биографии, он родился в 1923 году. Окончил ДМШ им. Ишполитова-Иванова, где обучался по классу фортепиано. Затем поступил в Ростовский музыкальный техникум на отделения фортепиано и композиции. Но занятия прервала война. Во время Великой Отечественной войны вначале служил в действующей армии: в разведке 138-го артиллерийского полка, затем аккордеонистом в ансамбле 61-й армии, в составе которой дошел до Берлина. По окончании военных действий начал работать аккордеонистом в ансамбле Северо-Кавказского военного округа под руководством Анатолия Тополя, затем пианистом в джаз-оркестре Иосифа Стельмана. Продолжил обучение в Ростовском музыкальном

училище, теоретико-композиторское отделение которого окончил с отличием в 1949 году.

Еще в юности Г. Балаев увлекся джазом. Но в училище не было эстрадного отделения. Все интересующиеся эстрадой или джазом студенты заканчивали академические отделения игры на различных инструментах, хоровое, вокальное или теоретико-композиторское отделения. Как выпускник отделения композиции, он поначалу создавал произведения различных жанров: симфоническую поэму для большого состава, сонаты, камерные вокальные сочинения. Параллельно пробовал силы в песенном жанре и в джазовых композициях. Яркий талант мелодиста, способность точно найти верную интонацию почти каждого стихотворения, почувствовать его поэтический строй и упругий ритм позволили Георгию Балаеву быстро найти свою аудиторию. Обладая «чуткими ушами», он вслушивался в мелодические разливы донских народных песен, зачастую включая их обороты и попевки в свои сочинения.

В 1947 году в Ростове-на-Дону открылся киносектор «Спартак», и Георгий Балаев был назначен руководителем эстрадного оркестра, который исполнял популярные мелодии И. Дунаевского, других советских композиторов, играл небольшие оркестровые поурри из них и композиции на мелодии из кинофильмов и оперетт. И у него был уже свой собственный «ларчик» с песнями! После открытия в 1960 году широкоформатного кинотеатра «Россия» (сегодня Центр им. Кима Назаретова) его пригласили стать художественным руководителем и дирижером эстрадного оркестра. Через несколько лет этот коллектив стал эстрадно-симфоническим. Музыка в его исполнении под руководством Балаева часто записывалась на донском радио и в Гостелерадио СССР. Ни один праздник в городе и области, городах Северного Кавказа не обходился без этого замечательного оркестра.

Оркестр Балаева, как его называли в области, стал мощной творческой лабораторией, в которой выверялось звучание оркестровых групп, оттачивалось мастерство оркестрантов, формировался оригинальный репертуар. Не мудрено, что нарождающиеся в городе ансамбли и небольшие оркестровые коллективы в ВУЗах (в РГУ, в РИСХМе, в РИИЖТе), в техникуме культуры, в крупных клубах и дворцах культуры города и области стремились ему подражать. Участники нашего университетского коллектива специально посещали концер-

ты Балаева, чтобы учиться аранжировке и манере исполнения.

В оркестре Балаева были и певцы-исполнители, и солисты на разных инструментах: аккордеоне, баяне, трубе, тромбоне. Среди них – такие известные в городе музыканты как саксофонист Карп Деланьян, трубачи Георгий Михайлов и Владимир Насонов, тромбонист Анатолий Беспаленко, скрипач Михаил Фадеев, ныне концертмейстер Академического Большого Концертного оркестра им. В. Силантьева п/у народного артиста СССР М. Кажлаева. Некоторые из них параллельно совмещали этот труд с работой в Ростовском симфоническом оркестре. Среди певцов помню выступления солиста Алексея Федоровича Матюкина – теперь он директор детской музыкальной школы им. Н. А. Римского-Корсакова и до сих пор поет в концертах песни Георгия Балаева (только уже с духовым и с эстрадным оркестрами своей школы и с Муниципальным оркестром «Дон»).

Оркестр Балаева часто выступал и на сцене Ростовской областной филармонии, и на сценических площадках всех городов и сел Ростовской области. Даже в поле, вечером, рядом с комбайнами на полевом стане. Именно там его песни звучали особенно раздольно, сливаясь с незримым мощным хором сверчков и кузнечиков. Там были, говоря метафорически, корни таланта Балаева, там находился тот благодарный слушатель, который готов был всю ночь под звездами впитывать легко и непринужденно рождающиеся под пальцами музыкантов мелодии. Я помню одно такое выступление, когда в летнюю страду, в июле, наш студенческий университетский коллектив «пересекался» в одном из совхозов Цимлянского района (с/х «Волгодонской» № 1) с профессиональным оркестром Балаева. Мы выступали поочередно, потом совместно. Маэстро был в ударе, концерт закончился далеко за полночь. И потом мы еще долго пели у костра те песни, которые только что исполняли «балаевцы».

Георгий Михайлович – автор самых разнообразных сочинений. Особая область его творчества – музыка к пятнадцати художественным и документальным кинофильмам. Среди них киноленты «Город пламенных зорь», «Отцы и дети», «Быстроногий чемпион», «Вернись человеком», «Семь дней совхоза „Гигант“» и многие другие. Он также автор музыки к спектаклям ростовских театров: «Свадьба Кречинского» и «Жестокие игры» (театр им. М. Горького), «Александр Пушкин» (ТЮЗ),

«Прекрасная Галатея» (театр кукол). Для Саратовского государственного театра драмы им создана музыка к спектаклю «Рок-н-ролл на рассвете».

Но вернемся немного назад. Сразу после окончания музыкального училища Г. Балаев стал педагогом музыкальной школы – еще одна «стезя», которая продолжалась более тридцати лет. Видимо, поэтому, особенно «теплая» страница его творчества – музыка для детей. Это пьесы для различных инструментов, малых и больших эстрадных, народных, духовых ансамблей. Это и хоровые песни, среди которых – часто звучащие в детских передачах «Топ-Топ» и «Елочные огоньки» для детского хора и эстрадного оркестра. Песня «Елочные огоньки» открывается замечательным вступлением, где композитор использует утонченный оркестровый прием: переливы вспыхивающих и гаснущих огней елочных гирлянд создаются с помощью «перезвона» нескольких инструментов (челесты, колокольчиков, электрооргана), звуки которых возникают как мерцающие пуантилистические точки в пространстве оркестра. Такие оригинальные оркестровые жемчужины присутствуют в аранжировках практически каждой его песни, в каждой пьесе для оркестра.

В этой небольшой статье я хочу остановиться на двух самых востребованных жанрах из богатого и разнообразного творчества Георгия Балаева: на его песнях, многие из которых и сегодня любимы слушательской аудиторией, и на его замечательных музыкальных композициях для оркестра (с солистами-инструменталистами или без оных). Центр им. Кима Назаретова при поддержке ряда спонсоров выпустил пять дисков с записями сочинений Балаева, позволяющими достаточно полно представить эти жанры его творчества. Раньше говорили, что это – «легкая» музыка. Однако позвольте Вас заверить, дорогой читатель, что это музыка профессиональная и полноценно художественная. Она часто звучала в 70-е годы на фестивалях «Донская музыкальная весна», где получила высокую оценку композиторов В. Мурадели, А. Долуханяна, А. Флярковского, считавших композиции Балаева для симфонджаза выдающимися сочинениями. После этих фестивалей пьесы ростовского композитора зазвучали в исполнении московских эстрадно-симфонических, народных, симфонических оркестров под управлением Ю. Силантьева, В. Федосеева, Б. Карамышева, А. Михайлова, А. Петухова, М. Кажлаева и др.

Большинство композиций имеют программные подзаголовки, следуя традициям программного отечественного и зарубежного симфонизма. Конечно, это обобщенная программность, фиксированная подзаголовком. Еще великий Лист, формулируя принципы программности, выдвигал мысль о том, что программность не только намечает путь для работы воображения слушателя. Программность, считал Лист, «защищает композитора от произвольного истолкования его сочинений критиками и слушателями, направляет их мысли на определенные идеи, но, главное, служит стимулом для развития музыкального языка и всевозможных композиторских технологий» [3, 309–310]. Мы это видим на примере творчества Балаева. Бездна оркестровых приемов, им выработанных, стала достоянием последующих поколений. Не исключено, что типовые аранжировки для компьютера разрабатывались также и на основе его находок, поскольку он оказал влияние на многих московских, ленинградских коллег, вывозивших за рубеж как свою «продукцию», как и композиции Балаева.

У Листа мы находим еще одну идею. Он полагал, что преимущество программных сочинений в том, их содержание находится на «стыке», на взаимодействии собственно вербального ряда (в виде программы) и самой музыки. Название нацеливает на некие образные ассоциации, картины, идеи, настроения. Но музыка обладает собственной, независимой от слова палитрой образов, выработанных предыдущими эпохами и зашифрованными в музыкальном материале. Такое наложение смыслов объективно расширяет содержание «намёка, идеи картины», высказанного словом, а порой и противоречит или находится к нему «по касательной».

Большинство композиций Балаева продолжают традиции романтической программной и непрограммной миниатюры. И, в тоже время, термин «композиция», возникший в начале XX века в живописи абстракционистов – В. Кандинского, К. Малевича, П. Клее, – во второй половине века стал прочно связан с джазом и появившимися всевозможными сочинениями под названием «Музыка».

С появлением джаза главным компонентом сочинения стала свободная сольная импровизация; пьеса или цикл с названием «композиция» стала соседствовать с жанром «музыки». Оба новых жанра предназначены для «надбытового», преподно-

симого музицирования, но при этом опираются на бытовые жанры, ритмы, мелодии. И поэтому выступают своего рода медиаторами между профессиональной и бытовой сферами. Они свободны по принципам построения формы-структуры, по технике композиции, могут использовать практически любые средства: додекафонию, алеаторику, джаз, рок. Характерная особенность – черты концертного стиля с солирующим инструментом или с поочередным солированием разных инструментов по типу концерта для оркестра.

«Композиция» у Балаева, как и у других авторов (Ю. Саульского, М. Таривердиева, А. Петрова, А. Флярковского) может содержать черты сонатной цикличности и поэчности (моноцикличности), черты вариаций или представлять простой тип формы (рондо, трехчастную форму, сложную или простую). Композиции Балаева разделяются на программные и непрограммные. Среди непрограммных излюбленный жанр – увертюра (например, «Фестивальная», «Праздничная», «Приветственная» увертюры, «Маленькая увертюра», «Увертюра без названия»). Ее роль в концерте аналогична функции театральной увертюры: чаще всего она была начальной заставкой концерта, который продолжали пьесы в жанровых традициях романтизма: Прелюдия для трубы и оркестра, Рондо, Этюд, Экспромт, Багатель, Эскиз, Вальс-скерцо, Интермеццо, Скерцино, Музыкальный момент, Тема с вариациями, Интерлюдия, Постлюдия. Композитор редко объединял их в циклы. Исключение – четырехчастный «Дивертисмент» и «Сюита из трех частей в современных ритмах». Среди непрограммных миниатюр часто встречается термин «пьеса»: «Пьеса для оркестра», «Пьеса для виолончели и эстрадного оркестра» и др. И что интересно, неприятельные пьесы подчас имеют развитую драматургию, почти буквально оправдывая свое название.

Программные сочинения, как известно, связаны с тремя параметрами: программный замысел, собственно программа и музыкальное воплощение, конкретизирующее программу. Конкретизация осуществляется с помощью тембровых, гармонических изобразительных элементов, жанрово-характеристических средств, через различный по стилевым истокам тематизм. В современном творчестве это могут быть еще и элементы «конкретной музыки», специфические приемы электронной музыки. Судя по названиям композиций

Балаева, содержательная палитра их образов необычайно разнообразна. Некоторые из них возникли как оркестровые фантазии на образы, появившиеся через тексты собственных песен (но не на музыкальный тематизм). Основа вокального наследия Балаева – лирическая песня с широкой сферой образных ассоциаций, красота мелоса, свободная пластика развивающихся линий, красочность сопровождения с множеством подголосков в контрастных пластах фактуры.

Богатый дар мелодиста – важнейшая особенность таланта Балаева. Роскошные, бесконечно льющиеся мелодии переполняют не только его песни. Во многих оркестровых композициях мелос ведет за собой всю оркестровую ткань. Вспоминаются афоризмы Рихарда Вагнера: «Мелодия – душа музыки, а оркестр, несомненно, ее „тело“». В книге «Опера и драма» Вагнер сравнивает музыку с бушующим океаном, по которому кормчий-композитор ведет свой корабль [1, 447–448]. Это в полной мере можно сказать и про Балаева. Его оркестровые ресурсы безграничны. Поэтому образный круг его инструментальных композиций значительно шире, нежели тематика песен.

Георгий Балаев, несомненно, – выдающийся мастер оркестровых партитур и приемов оркестрового письма, блистательный знаток законов инструментальной аранжировки, превосходно знающий возможности инструментов всех типов оркестров XX века (симфонического, оркестра народных инструментов, джаз- и рок-коллективов), историю оркестровых стилей. Он ищет и всегда находит тот штрих, прием, фактурный «микст», который придает неповторимость сочинению.

Композитор влюблен в жизнь, наблюдателен, точными мазками фиксирует в музыке свои наблюдения. Среди «моря» его пьес широко представлены сочинения, возникшие на основе бытовых традиций (танцевальные, песенные композиции, жанровые сценки), проникновенные зарисовки лирических состояний, пейзажные эскизы мира природы и времен года, урбанистические и сельские образы, сказочные мотивы. При этом сочинения сугубо профессиональны, ориентированы на различные жанры и типы композиций. Программный замысел диктует выбор оркестрового решения, поиск индивидуального штриха, а последующий процесс создания приводит к той или иной форме. Они могут быть написаны в трехчастной, сонатной, вариационной формах, в форме рондо;

порой дорастают до масштабов увертюры, оркестровой сюиты, оркестровой картины, фантазии или поурри, поэмы.

Остановимся на анализе программ. Прежде всего – это образы природы. Композитора впечатляет горный пейзаж («Дорога в горах», «Долина нарзанов», «Эхо»), притягивает и манит небесный простор («Звездная россыпь», «В небе голубом»). Вот вам «горнее» и «дольнее», небо и земля. Он любит морем («Лунная дорожка», «Берег надежды»), поэтизирует переливы светотени, времен суток («На рассвете», «Утром», «Вечером», «Синий вечер», «Южная ночь», «В полночь»). Он очень любит «живописать» звуками, создавая зарисовки времен года и природных сил («Зеленая улица», «Весеннее цветение» «Ветерок», «Капли дождя»). Особенно его радуют зимние пейзажи и сценки («Зимняя картинка», «По снежной дороге», «Падают снежинки»). Разнообразны и живописны его жанровые сценки («На каникулах», «В воскресный день», «Клоуны в цирке», «Прогулка», «Колыбельная песня», «Знакомая тропинка»). Национально-характерное запечатлено в русской линии («Русские напевы», «Русский танец», «Плясовая», «Барыня», «Танец»), рядом с ними «Цыганский танец», «Лирическая Босса-нова», испанские мотивы в пьесах «Болеро», «Пасадобль», многочисленных аргентинских и кубинских танго, «Танго для скрипки» и др. Все части Сюиты – и Гавот, и Самба, и Вальс – тоже несут в себе энергетику характерных латиноамериканских синкоп и ритмических контрастов.

Излюбленные мотивы автора – образы величественного Кавказа и жизни горцев. Это давало ему повод опираться на пластичные «разливы» восточных мелодий с причудливой орнаментикой и инструментальными наигрышами: то армянскими, то адыгейскими, то грузинскими по истокам. Так возникли сюиты и пьесы «Кавказские зарисовки», «В Домбайской долине», «Праздник в ауле», «Северокавказская свадебная плясовая», «Лезгинка», «Кавказский сувенир». Балаев – мастер меткого характеристического портрета. Здесь и меланхоличный «Автопортрет», и зарисовки «с натуры», портреты девочек («Попрыгунья», «Непоседа») и мальчиков («Шалун»), или всех вместе (сценки «Шутка», «Забава»).

Часто композитор обращается к урбанистическим мотивам. Они представлены пьесами, соединяющими поэтическое настроение и различные по скорости образы движения, его скрытую энер-

гетику («Старый трамвай», «В Луна-парке», «Скачки», «Калейдоскоп», «Магистраль», «Автострада»). Особая утонченность, теплота и задушевность отличают его пьесы-состояния, пьесы-настроения: «Раздумье», «Утешение», искренне восторженное «Посвящение», беззаботное «Хорошее настроение», интимное «Для тебя», восхитительный «Ноктюрн», «Мне хорошо», «Лирическая», «Лирические напевы», «Лирическая пьеса». Все они, наряду с многочисленными вальсами, – своего рода «воспоминание о романтизме» («Нежный вальс», «Изящный вальс», «Сентиментальный вальс», «Вальс-каприз», «Вальс невесты», «Счастливый вальс»).

Когда-то философ И. Кант сказал, что истинно Прекрасное, создаваемое по его концепции игрой фантазии художника, можно представить себе только в виде арабесок. Он называл арабесками узоры ковров, восточные орнаменты с их загадочной символикой, сплетением растительных мотивов. Позднее, в XIX веке, Шуман присвоил это название новому жанру фортепианной миниатюры, наделив определенными выразительными средствами: подвижный темп, легкий «налет» скерцозности, порхающий пунктирный ритм, штрих *staccato*, воздушная, прозрачная, как бы «летающая» фактура. Название закрепилось в композиторской практике, иногда обретая элементы восточных наигрышей, оправдывая «арабское» происхождение термина «арабеска». Необычайно привлекательны композиции Балаева «Арабеска» и «Узоры», развивающие эту шумановскую традицию.

Основой художественного процесса в «Арабесках» является принцип «монтажа». Непрестанная «перетасовка» темброво-гармонических фрагментов, фактурных «пятен» и «блоков», подвижный ритмический рисунок в жанре скерцо, изящная воздушная фактура, пронизанная световыми «бликами» коротких пассажей, игрой светотени в гармонических оборотах, – все это создает прелестный и непрерывно изменчивый образ. Тот же принцип игры с «монтажностью» процесса развития автор использует в пьесе «Терем-теремок», только составные части фактурных «блоков» основаны на русском национальном материале. А вот «Узоры» сплетаются из наложений мелодических линий и рисунков в вертикали фактуры, расцветенных, как *Klangfarbmelodie* в «Лунном Пьере» Шенберга, «цветовым» спектром тембров. Игровая модель здесь иная: она – в переключке тембров отдельных фрагментов мелодических линий.

Разнообразие оркестровых красок, привлекаемых композитором, поражает богатством фантазии и неистощимостью приемов. Так, композитор часто использует скрипичный штрих *sautillé* (сотийе) для создания совершенно неожиданных образов. В композиции «Магистраль» этот штрих передает эффект порывов встречного ветра; в изящном скерцо, названном «Капли дождя», оркестровая ткань строится на переплетениях скрипичных пиццикато и сотийе. В Сюите (Гавот, Самба, Вальс) сотийе и пиццикато во второй части акцентируют удары контрабаса в ритме ча-ча-ча, рождая ассоциации с танцами Латинской Америки.

Порою звуковой образ, найденный композитором, противоположен ожидаемому (если исходить из названия сочинения). Так, в композиции «Утешение», вопреки нашим ожиданиям услышать лирический ноктюрн в духе Листа, мы находим подвижный темп, быстрые пассажи фортепиано, на фоне которых развивается пространная лирическая мелодия. Поначалу она проходит у электроинструментов, затем ее подхватывают различные линии духовых. Этот принцип «противоположения» контрастных элементов по вертикали (единовременный контраст барочной традиции) лежит в основе многих сочинений мастера. В композиции «Старый трамвай» меланхолический вокализ в восточном духе – «бесконечная» мелодия саксофона – сопровождается энергичным ритмом. В «Падающих снежинках», «Автостраде» присутствует тот же конфликт изобразительного, ритмического и мелодического начал. Композиция «В Домбайской долине» вместо предсказанного наименованием созерцания кавказских вершин, образа тишины и покоя насыщена активными танцевальными ритмами, сопровождающими восхитительную лирическую мелодию и колоритные гармонические обороты в восточном духе. И это решение кажется совершенно убедительным. Однако оно передает скорее радость встречи с величавой природой Кавказа, нежели раскрывает облик природного феномена. Композитор любит мелодии народов Кавказа, восточный оттенок мелоса появляется в самых различных его композициях.

Ведущий метод развития в сочинениях автора – вариационный, причем это преимущественно оркестрово-тембровые вариации и вариации типа мелодического *ostinato*, когда основная мелодия передается от инструмента к инструменту, словно каждый должен ее пропеть, и всякий раз в новом

оркестровом «наряде». Второй прием – введение контрастного образа джазового биг-бенда с аккордовыми «гроздьями», превращенными в мелодизированные линии. Третий принцип развития – свободный игровой монтаж различных фактурно-гармонических и ритмических блоков, использованный самостоятельно или в виде фона мелодических линий. Четвертый, импровизационный, пришел в творчество мастера из джаза. Это тоже игровое начало в музыке, любовное возмущение возможностями инструментов, включением элементов концертирования, «фиксированной» и свободной импровизации.

Все творчество композитора, в целом, представляет собой тесное сплетение «академической му-

зыки, перемещенной в сферу массового потребления в оригинальном облике» [4, 14], синтез бытового и народно-жанрового начал с мелодическим богатством советской массовой песни, джазом и самыми прогрессивными оркестровыми поисками эпохи. И что важно – это всегда солнечное, оптимистическое искусство, искусство радостного, играющего бытия, содержащее высокий жизненный тонус. Оно придает силы сомневающимся и утверждает идеалы добра, веры и любви. Оно наделено глубоким смыслом: вопреки всем перипетиям судеб и трагедиям эпохи, мир прекрасен и гармоничен, и поэтому у каждого есть надежда на счастье.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вагнер Р. Опера и драма // Избранные произведения Вагнера. М., 1978.
2. Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Собр. соч. Т. 5. М., 1986.
3. Лист Ф. Избранные статьи. М., 1967.
4. Цукер А. Проблемы массовых музыкальных жанров: Программа-конспект для муз. вузов и вузов культуры и искусства. Ростов н/Д, 2003.

