

# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

---

---

*М. Боровинская*

## ТВОРЧЕСТВО РОСТОВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 30–70-х ГОДОВ XX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА

---

---

*М. Borovinskaya*

### THE CREATIVE WORK OF ROSTOV COMPOSERS OF THE 30–70th OF THE XX CENTURY IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF RUSSIAN VOCAL CYCLE

В статье рассматриваются этапы становления и развития жанра вокального цикла в творчестве ростовских композиторов. Этот процесс раскрывает малоизвестную линию эволюции жанра камерного вокального цикла на региональном уровне и демонстрирует ряд тенденций, вписывающихся в общую картину развития данного жанра в России.

*Ключевые слова:* вокальные циклы, ростовские композиторы, камерно-вокальная музыка.

The periods of the formation and the development of the genre of vocal cycle in the creative work of Rostov composers are considered in this article. This process discovers the little known line of the evolution of the genre of chamber vocal cycle on the regional level as well as demonstrates the range of tendencies enclosed in the situation of the development of this genre in Russia.

*Key words:* vocal cycles, Rostov composers, chamber vocal music.

**Н**е секрет, что каждого современного исследователя, имеющего дело с историческим материалом, всегда интересует, с одной стороны, генетическая обусловленность изучаемого явления, наилучшее представление о котором может сформироваться лишь при условии обращения к основам прошлого. С другой стороны, любопытным становится соотношение этого явления с общей картиной эволюции. Взаимодействие с другими, объективно существующими феноменами приводит к их обязательному сравнению и отбору таких специфических черт, из которых впоследствии складывается образ каждого исторического момента.

В практике донских композиторов первой половины прошлого века таким моментом стал опыт обращения к жанру камерно-вокального цикла. Эта страница творчества наших земляков, стоявших у истоков зарождения профессиональной композиторской школы на Дону<sup>1</sup>, демонстрирует своеобразную особенность развития жанра, а именно: путь, пройденный вокальным циклом на донской земле, был исторически уплотнен до

одного столетия. Он явился одним из подтверждений нового взгляда на историю культуры, сложившегося в XX веке и приведшего к пониманию истории «не как единого линейного процесса, а как множества альтернатив, разнонаправленных композиторских поисков» [4, 25].

Надо отметить тот факт, что камерно-вокальная музыка донских композиторов развивалась в русле общероссийских тенденций. Более того, как нам представляется, в силу особенностей жанров камерного типа, их предрасположенности к лирике именно эта ветвь творчества донских композиторов рельефно отражала как региональную специфику, так и веяния времени.

Обращаясь непосредственно к камерно-вокальным сочинениям композиторов региона, подчеркнем, что данная жанровая сфера привлекала донских авторов с самого начала становления региональной композиторской школы. Однако, следует указать, что на начальном этапе обращения к жанру камерно вокального цикла как своего рода «крупной форме» были эпизодическими. Первый такой опыт принадлежал перу М. Гнесина. В 1919–1920 годах композитор, увлеченный культурой еврейского мелоса, написал «Три еврейские песни на стихи русских поэтов» (ор. 32) – И. Бунина, М. Майкова и Т. Чурилина. Сочинение это представляет простое тематическое объединение песен, но сам факт объединения показателен.

---

<sup>1</sup> В конце двадцатых годов из консерватории, преобразованной в Музыкальный техникум, вышли первые выпускники класса композиции Н. Хейфеца. Этими выпускниками (1927) были Т. Сотников, А. Артамонов, А. Митрофанов. Позже (1931) к ним присоединились З. Зиберова и П. Гутин, а в 1938 году – Н. Гольм-Серебряный. Начиная с годов ученичества, они работали в разных жанрах.

Более активный интерес к вокальным циклам проявился во второй половине тридцатых годов. В 1937 году Н. Гольм-Серебряный пишет цикл из пяти песен «Казачка в старых и новых песнях» на народные слова, а также слова А. Софронова и Г. Градова. Т. Сотников, ориентируясь на романсовую природу стихов М. Лермонтова, создает в 1939–1940 годах пять романсов для голоса и симфонического оркестра: «Чаша жизни», «Утес», «Вечер», «Сон», «Слышу ли голос твой». З. Зиборова в том же 1940 году начинает работу над вокальной сюитой «Лесная тропа» (ор. 84) на стихи А. Оленича-Гнененко, которая продолжалась по 1952 год.

Проследивая динамику композиторского интереса к вокальному циклу, нельзя не отметить, что с 50-х по 70-е годы, то есть почти на два десятилетия, этот жанр уходит из практики донских авторов. Новый расцвет камерно-вокальной лирики в региональном творчестве начинается с конца 60-х – начала 70-х годов. В обозначенный период почти нет композиторов, которые не работали бы в жанре вокального цикла.

В архиве Ростовского отделения Союза композиторов, а также в Государственном архиве Ростовской области нами были обнаружены вокальные циклы некоторых ростовских композиторов, практически не известные, но представляющие безусловный художественный и научный интерес. О двух таких сочинениях и пойдет речь далее.

С исследовательской точки зрения наше внимание к ним обусловлено, во-первых, тем, что они существенно дополняют в целом малоизвестную линию эволюции жанра камерного вокального цикла на региональном уровне. Во-вторых, демонстрируют ряд тенденций, вписывающихся в общую картину развития данного жанра в России.

Первое такое сочинение – цикл Т. Сотникова «Пять романсов» на стихи М. Лермонтова для голоса и симфонического оркестра, созданный, как уже было сказано, в 1939–1940 годах. В ряду немногочисленных жанровых аналогов этого периода, данное сочинение представляется нам наиболее зрелым с точки зрения трактовки жанра, поскольку в нем впервые проявилась попытка концептуального объединения вокальных миниатюр в единое целое.

Композитор обращается к философским темам, вечным и непреходящим: жизни, смерти и их постоянной спутнице – любви. Концептуальность его подхода обнаруживается как в подборке стихотворений М. Лермонтова, так и в расположении романсов цикла. Главную роль в драматургии многочастного сочинения играет фактор смыслового и образного единства. На музыкальном уровне ярко реализуется принцип контрастного сопоставления частей.

Выразительные средства, выбранные композитором, весьма скромные: интонации вокальной партии носят песенно-романсовый характер, гармония классически ясна, фактура немногослойна. Но в этой сдержанности и экономии приемов

явно проступает желание творца передать образную суть произведения минимальными средствами выражения. В его цикле чувствуется рост авторского профессионализма, ориентированного на лучшие образцы русской классической музыки, которые в музыкальном материале ощутимы в виде аллюзий. С нашей точки зрения они отражают естественное стремление композитора подняться на высокий уровень владения музыкальным материалом, а также выражают дань традициям русской школы.

Желание композитора укрупнить жанр камерного сочинения находит выражение в инструментальном сопровождении цикла. Кроме того, что Т. Сотников оркеструет произведение, он пытается найти новые краски звучания и способы исполнения. Творческими поисками отмечен первый романс «Чаша жизни». В нем композитор стремится создать новый тип взаимосвязи вокального и инструментального пластов, где инструментальное начало является активным и равноправным, но своеобразно трактуется. Авторская ремарка, расположенная на первой странице партитуры, лучше всего раскрывает подход композитора, касающийся особенностей исполнения музыки: «Этот романс написан и оркестрован таким образом, – пишет автор, – что голос **не противопоставляется оркестру**. Необходимо, чтобы дирижер добился по-возможности полного слияния голоса с оркестром (в отношении нюансов, фразировки, интонации), так, чтобы слушателю казалось, что **слова выходят из оркестра**. Для этого артисты оркестра должны проникнуться сознанием, что **они не аккомпанируют** певцу, а как бы поют вместе с ним (подчеркнуто Т. Сотниковым. – М. Б.). Музыка написана в расчете именно на такое исполнение – партии оркестровых инструментов почти все время совпадают ритмически (а иногда и мелодически) с вокальной партией и между собой» [3]. Частое дублирование вокальной строки первого романса, глубоко философского по своей сути, потребовалось композитору для придания значительности каждому слову.

В следующих миниатюрах – «Утес», «Вечер», «Сон», «Слышу ли голос твой» – указанный принцип исполнения соблюдается минимально, а оркестровка выглядит прозрачной, способствуя выделению вокальной партии.

Учитывая тот факт, что рассмотренное сочинение – одно из первых в своем роде, созданное на донской земле, можно говорить о той основе, которая была заложена этимopusом для последующего развития жанра камерно-вокального цикла в истории донской композиторской школы. Не случайно нити от него тянутся в семидесятые годы, отмеченные всплеском интереса к жанру вокального цикла не только в регионе, но и в стране в целом. Очевидно, что многих художников привлекала возможность обращения к сфере лирического, позволяющая раскрыть свойства человеческой души, субъективные переживания

в процессуально-континуальном пространстве. Поэтому возникший интерес к этому жанру среди молодых в то время ростовских композиторов представляется нам естественным. А. Кусяков, Г. Гонтаренко, В. Красноскулов, В. Ходош пробуют силы в создании вокальных циклов. Показательно, что такой маститый композитор как А. Артамонов, писавший до 1975 года только отдельные романсы и песни, впервые обратился к рассматриваемому жанру, будучи зрелым мастером<sup>2</sup>.

Сходство между сочинением Т. Сотникова и циклами А. Артамонова определяется линиями связей:

- философской направленностью содержания при главенстве лирического стержня – темы любви,
- концептуальной выстроенностью поэтической канвы сочинений,
- доминированием принципа контраста на уровне музыкальной драматургии,
- опорой на традиции русской и западноевропейской романтической традиции, ярко «считываемой» в интонационных аллюзиях,
- смысловой значимостью партии сопровождения.

При этом А. Артамонов – композитор иного поколения и иного мышления. Две тетради, речь о которых пойдет далее, были написаны им на слова нашего земляка Ивана Федорова (донского поэта, уроженца хутора Веселый) и приурочены к определенным событиям: первая – «О труде» – создана в преддверии XXV съезда КПСС, вторая – «О любви» – посвящена «Международному году женщин». В каждый из циклов входят по семь романсов. Темы, к которым А. Артамонов обратился в этих сочинениях, явились, с нашей точки зрения, достойными композитора-симфониста. Их, безусловно, можно назвать «большими» темами, имея в виду значимость любви и созидательного труда в жизни Человека. Поэтому вполне естественно, что концептуальность, характерная для всего творчества композитора, проступает и в данных произведениях.

Стихи И. Федорова, избранные композитором для цикла «О труде», с позиций того времени идеологически безупречны. Ключ к вопросу о том, почему А. Артамонов обращается именно к этим стихам, таится в том, что композитору

свойственно философское понимание природы свободного труда как процесса созидания жизни. На специфику содержания поэтических образцов живо реагирует и тональный план цикла, в котором практически отсутствуют минорные тональности. Логика, с которой композитор выстраивает его, маркирует важную особенность творческого облика композитора, заключающуюся в тщательной обдуманности каждой детали произведения<sup>3</sup>.

Конструктивность тонального плана заключается как в концентричном принципе расположения тональностей (№ 4 является центром цикла), так и в их большетерцовом сопоставительном отношении, характерном для традиций романтической гармонии: от центрального романса к началу и завершению цикла «выстраиваются» тональности, соответственно по звукам ББ<sub>7</sub>. Этот аккорд, наряду с ББ<sub>7</sub>, приобретает значение лейтгармонии. Он часто используется композитором не только внутри каждой части, но и в каденциях, олицетворяя жизнеутверждающее начало, связанное с концепцией цикла.

Будучи зрелым мастером, А. Артамонов гибко выстраивает систему мелодико-гармонических связей между отдельными частями. Являясь «наследником» лучших традиций русской музыкальной школы, восходящих через его педагога по композиции Н. Хейфеца к Н. Римскому-Корсакову, он сочетает в цикле романтические интонации с интонациями массовой песни и фольклора.

Влияние романтиков обнаруживается в различных видах фактуры сопровождения, представляющей определенные виртуозные трудности для концертмейстера<sup>4</sup>. Влияние Ф. Шуберта ощущается в создании изобразительного фона к вокальной партии в романсе «Ручей» (№ 2) – для сравнения вспомним песню Шуберта «Куда» из цикла «Прекрасная мельничиха» с аналогичным фоном. Масштабно развернутая рахманиновская фактура с характерной ритмической пульсацией триолями слышна в романсе «Волна» (№ 4) – у С. Рахманинова такая фактура появляется неоднократно в романсах, например: «О нет, молю, не уходи!», «Утро» и других. В пятом романсе угадывается влияние А. Даргомыжского («Ночной зефир»). Будучи композитором-симфонистом, А. Артамонов привносит оркестровые краски в фактуру, наполняя ее мощью и полнотой симфонического оркестра и вводя тембрально окрашенные подголоски. В цикле нет романса, фактура сопровождения ко-

<sup>2</sup> А. Артамонов явился эпохальной фигурой для музыкальной культуры города Ростова-на-Дону. Удивительно, насколько разносторонней была натура этого человека: композитор и музыкальный деятель, педагог ДМШ и РУИ. Общеизвестным является факт, что в 1939 году он стоял у основания Ростовской организации Союза композиторов, а с 1953 по 1975 год был председателем ее правления. Поразителен объем его профессиональных возможностей: художественный руководитель Ростовской филармонии и дирижер симфонического оркестра, дирижер и заведующий музыкальной частью в Ростовском театре миниатюр, в театре музыкальной комедии, в драматическом театре имени М. Горького.

<sup>3</sup> Как пишет внук А. Артамонова А. Красноскулов, «композитор всегда стремился... реализовывать определенную, ясно сформулированную и мастерски-лаконичную ладовую идею» (цит. по [1, 6]). А. Матевосян отмечает, что «пять фортепианных миниатюр Артамонова („Хроматическая“, „Целотонная“, „Тонополутоновая“, „Политональная“, „Хроматическая“) объединены общим конструктивным замыслом» [2, 5].

<sup>4</sup> Необходимо отметить тот факт, что А. Артамонов получил образование как пианист у профессора В. В. Шауба в 1927 году, а значит, очень хорошо владел фортепиано.

того была бы прозрачной. Масса постоянно движущихся пластов словно олицетворяет активную жизнь, которая заключается в неустанной созидательной деятельности. С одной стороны, композитор следует за поэтическим текстом, с другой – обогащает его. В истории музыки такой случай – не редкость. Подобно тому, как П. Чайковский «возвысил» в романсах поэзию своего друга юности А. Апухтина, так и А. Артамонов «поставил» поэзию Федорова на «пьедестал», создав концепцию преобразования мира и человека и доведя ее до уровня художественного обобщения.

Второй цикл «О любви», как и цикл «О труде», написан для баритона. В нем Артамонов сочетает лирико-психологическое настроение с философским размышлением о вечной любви. Однако, если концепция первого цикла имеет в большей степени социальное направление, то основной смысл цикла «О любви» выражен в субъективном, интимно-личностном отношении поэта и композитора к этому чувству. Несмотря на лаконизм, цикл «О любви» обладает глубиной внутренней экспрессии. Все романсы, связанные друг с другом, имеют несомненные художественные достоинства. Фактически – это семь монологов-размышлений мужчины о женщине, в которых музыка и поэзия воспевают высокое отношение к ней. Романтика стихов органично переплетается с присущими стилистике романтической эпохи колоритом гармонии и фактуры. Композитор использует красочно-тембровую, изобразительную сторону фортепианных приемов. Как и у романтиков, фактура цикла достаточно многослойна, охватывает разные регистры. Ее многозвучные вертикальные комплексы порой диссонантны. В мелодике преобладают лирически окрашенные ходы на широкие интервалы сексты и септимы, восходящие секундово-терцовые мотивы, про-

низывающие весь цикл. Несмотря на то, что оба цикла («О труде» и «О любви») создавались в один период, интонации цикла «О любви» намного разнообразнее, как и чувство, различные нюансы которого в нем воспеваются.

Подводя итоги, отметим, что анализ одного из первых опытов создания вокальных циклов в региональной композиторской практике первой половины XX века («Пять романсов на стихи М. Лермонтова» Т. Сотникова) позволил обозначить главные, по нашему мнению, позиции. Во-первых, важно подчеркнуть влияние песенного жанра на формирование камерно-вокального цикла. Во-вторых, необходимо выделить целенаправленное использование отдельных приемов и средств, призванных обеспечить целостность циклической композиции. В-третьих, нельзя не констатировать попытку композитора перевести камерное произведение в концертную форму, что существенно расширяло художественно-выразительные возможности вокального цикла.

Циклы А. Артамонова представляют новый этап развития жанра на Дону. В цикле «О труде» прозвучала нетрадиционная для данного жанра тема, опозитивированная силой музыкального обобщения. В цикле «О любви» была продолжена романтическая линия. Эти неординарные произведения показали высокую степень внутреннего единства, опирающегося на принципы сквозного интонационного развития, на разветвленную систему тонально-гармонических, фактурных и иных связей.

Являясь высокохудожественными произведениями, циклы Т. Сотникова и А. Артамонова должны пережить «второе» рождение в начале XXI века, чтобы заполнить «белые» страницы в истории жанра камерно-вокального цикла на донской земле.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Артамонов А. Детский фортепианный альбом (для старшего возраста). – Ростов н/Д, 2001.
2. Матевосян А. Фортепианные произведения ростовских композиторов – педагогический репертуар музыкальных училищ и детских музыкальных школ (методические рекомендации к сборнику фортепианных пьес). – Ростов н/Д, 1996.
3. Сотников Т. Пять романсов на стихи М. Лермонтова для голоса и симфонического оркестра. – Партитура. – Ростов н/Д, 1939–1940. – Рукопись.
4. Теория современной композиции: Учеб. пособие. – М., 2005.